

Coperta de Cristina Müller

SIMION, E.

EUGEN SIMION

PROZA
LUI
EMINESCU

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAVENTAR CARTEI NR. 5042

1964

EDITURA PENTRU LITERATURA

Numai faptul că poezia lui Eminescu a intrat mai adânc și vertiginos în conștiința estetică a timpului și împrejurarea că multe din narațiunile sale au rămas, pînă tîrziu, în manuscrise au împiedicat să se vorbească de autorul *Sărmanului Dionis*, al *Avatarurilor faraonului Tla*, al *Cezarei* și al *Geniului pustiu*, ca de un prozator fantastic cu nimic mai prejos de creaătorii romantici ai genului, Jean Paul, Novalis, Hoffmann, Chamisso, Edgar Poe etc. Oricine parcurge opera sa epică are însă sentimentul că o mare forță de creație, o fantezie proiectată în toate zonele universului existențial, un adînc simț al realului și puterea de a armoniza viziuni cosmice tulburătoare constituie, fără echivoc, însușirile unui prozator romantic de-o acută originalitate, pentru care vecinătatea cu liricul, cunoscut și adorat, nu este compromițătoare. Totuși multora le păru.

Prejudicata, stăruitoare, că unui mare liric îi sînt aprioric interzise alte genuri literare, că spiritul său înalt subiectiv, vizionar, nu suportă rigorile altei specii, a făcut, apoi, cînd faptele incontestabile au intrat în judecata criticii, să li se dea o prețuire mai mult istorică și mai puțin estetică.

Comparația cu poetul a părut multor comentatori ai operei zdrobitoare pentru pro-

zator. „Nu e la același nivel, — observa Ovid Densusianu, spirit, altfel, fin, rob însă și el acestei prejudecăți — și e de așteptat aceasta, pentru că se știe, e un fel de fatalitate în literatură ca un scriitor să nu poată atinge aceleași culmi în două direcții.”¹

Că „nu e la același nivel” — e o problemă, poate fi discutată, dar că „e de așteptat aceasta”, că o fatalitate ordonează astfel lucrurile — nu se mai înțelege! Cine hotărăște direcțiile în care se afirmă mai hotărâtor, mai original un creator, ce conjurație a spiritelor, decidând culmile artei, limitează posibilitățile unui poet de a se afirma și în alte domenii ale literaturii?

Cînd G. Călinescu spunea, privitor la Eminescu, că trebuie să fim ponderați, chiar pedanți și lipsiți de pietate, pentru a frînge în noi orgoliul și entuziasmul nediferențiat, generator de mituri false, nu prevedea virulența prejudecății pe care o combătea, pusă, hotărît, sub simbolul celei mai neclintite adorații. Într-o formă sau alta, ea a limitat cîmpul estetic al operei, a aruncat o parte însemnată a ei în zăcămintele documentare, făcînd să se șovăie, adesea, chiar în cazul unor spirite receptive față de artă, dacă proza literară trebuie sau nu apreciată și cu alte criterii decît cele pur istorice.

Tot Ovid Densusianu, dar și alții, găsind insuficient „darul [...] minunat” al lui Eminescu de a descrie natura și stările sufletești, recomandă clemența comentatorului, pentru ceea ce ilustrul filolog considera a fi „o alcătuire greoaie, chinuită [...], ceva de improvizație,

¹ Ovid Densusianu: *Evoluția estetică a limbii române*, curs universitar, încheiere, 1931—1932, p. 128.

de multe ori”; în acest caz, trebuie să intervină „nota de indulgență în ceea ce privește judecata acestei scrieri; nu era genul în care putea să-și afirme mai bine însușirile lui”¹.

Mai mult decît la alții, s-a pus la Eminescu problema *unicității culmii*, observîndu-se, cu îndelungi deplîngeri, că proza coboară pe poet, că gloria de liric național e primejduită etc.

Intrată și în alte zone spirituale, proza eminesciană a primit binecuvîntarea criticii; totuși, rezervele nu au încetat și, din oscilația opiniilor, se poate deduce cît de greu biruie, estetic, o operă, ce adînc întipărite și în cite lanțuri pot fi ferecate inerțiile spiritului.

O privire aruncată peisajului critic — înflorit cînd e vorba de Eminescu, dar nu întotdeauna, se va vedea, în spațiile cele mai favorabile receptării estetice — poate fi concludentă, în acest sens. Ce se arată ochiului critic?

Contestată de unii pentru stridența narațiunii și barocul frazei, apreciată de alții — aproape din aceleași motive — pentru stilul „gotic fabulos” și nota halucinantă; negată apoi, cu virulență, pentru lipsa de unitate și de perfecțiune stilistică; fixată, în consecință, într-un context literar epigonic — ca produs exclusiv al romantismului german; îmbrățișată, iarăși, cu frenezie și socotită o solie duioasă a adolescenței poetului; umbrită în toate împrejurările de creația lirică, proza lui Eminescu a avut de întîmpinat pînă în deceniul al IV-lea (cînd apar lucrări sintetice fundamentale) prejudecățile criticilor și profesorilor de retorică, ocupîndu-și cu dificultate un loc în vecinătatea poeziei eminesciene și, în genere, în

¹ *Op. cit.*, p. 131.

peisajul literaturii române. Puținele note exultante ale criticii pornesc mai mult din considerație pentru personalitatea poetului și în mai mică măsură de la realitatea estetică a epicii.

6 Relieful ei adevărat—vast și înalt spiritual— a fost prea puțin cunoscut pînă la apariția studiilor critice ale lui G. Călinescu, după 1932, bogat ilustrate prin fragmente selectate din manuscrise. A ieșit atunci la iveală un prozator surprinzător prin titanismul lui romantic, prin fantezia îndrăzneată, asociată reprezentărilor unei naturi meditative, neliștite, obișnuită a cerceta abisurile și orizonturile largi ale existenței.

7 Fundamental lirică, proza lui Eminescu — luată în totalitatea ei — fixează nu numai un peisaj individualizat, inimitabil, ci și o tipologie diferențiată prin latura ei de demonism și înflăcărare patriotică. Ignorarea acestor caracteristici a favorizat judecățile minimalizatoare ale criticii mai vechi, deprinsă a aprecia opera numai din unghiul unei anumite formule epice, fără a ține seama de factura stilistică particulară, de viziunea ei originală și de împrejurările care au determinat-o.

8 În 1870, cînd Eminescu realiza, parțial, proiectele sale epice, literatura romînă nu cunoștea exemple prea multe în această direcție, în așa chip încît, din perspectiva evoluției prozei noastre, contribuția autorului *Cezarei* și al *Sărmanului Dionis* este substanțială, marcînd, și în acest domeniu, un moment important. Eminescu introduce fantasticul romantic în formele lui evaluate acordate unei vibrații spirituale și unei viziuni cosmologice, și tot el fixează, venind după Maiorescu, fundalul prozei de idei, asociind descriției reflexivi-

tatea, dînd anecdotei o dimensiune intelectuală, după modelul cunoscut al povestirii romantice, care dezvoltă, în etapele ei succesive, o idee fundamentală, cu adînci implicații sociale și morale. Dar Eminescu și-a depășit curent modelele, impunînd o structură nouă și un simbol neașteptat chiar și acolo unde elementele narațiunii, în atingere cu izvoare ilustre, nu anunțau mai mult decît un exercițiu literar. La Eminescu, corespondențele nu sînt — cînd există cu adevărat — decît puncte de plecare, coordonate generale, cuprinse și topite de o fantezie artistică originală.

Observația lui Eugen Lovinescu că întreaga nuvelistică eminesciană nu are o prea mare valoare, deoarece scriitorul „nu știe crea pe dinăuntru un om cu o psihologie determinată și nu-l poate, mai ales, planta în mijlocul unei ambiante sociale cu raporturi multiple de coexistență“, și, în consecință, ea n-ar constitui, în fond, decît un produs „prin excelență livresc al literaturii romantice germane“, ne apare nedreaptă. Din unghiul realismului balzacian, o bună parte din epica romantică se dovedește a fi, în acest caz, nulă, deoarece recurge la fantastic, la geografia visului, ignorînd concretul revelator, conexiunea obiectului. Dar o formulă de artă trebuie judecată și în funcție de elementele ei și cu criteriile sale particulare.

Cealaltă obiecție: că proza postumă ar scădea, în ochii generațiilor, pe poet este un curat neadevăr, izvorît și din necunoașterea, bătătoare la ochi, a epicii eminesciene pe toată întinderea ei. O premisă, verificată în cîteva cazuri, duce la concluzii absurde cînd judecățile critice iau locul analizei atente a operei. Superstițios în privința postumelor,

G. Ibrăileanu (care a dat studii substanțiale despre poezia lui Eminescu) socotea publicarea *Geniului pustiu* „o impietate... și o mistificare a publicului“, conchizînd că autorul în cauză a fost „un mare poet și un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decît d-nii X sau Y“, de unde ideea — paradoxală — că în lumina scrierilor postume Eminescu ar apărea minor, inconsistent sub raportul artei literare.

Eroarea acestui punct de vedere limitativ nu mai trebuie dovedită. Publicarea postumelor (în ediția monumentală a lui Perpessicius) a revelat laturi inedite ale creației eminesciene, în primul rînd caracterul titanic din amplele poeme epice, asemănătoare, ca formulă și tonalitate, cu poemele istoriste ale lui Hugo. Ceea ce s-a numit la Eminescu setea de infinit, aspirația spre grandios, într-un cuvînt: titanismul renașcentist (T. Vianu și D. Popovici au delimitat, la creatorul panoramei *Memento mori*, acest aspect), proza literară îl amplifică întărind unele din laturile lui și adăugîndu-i altele noi (cutezanța de a crea cosmogonii și de a stăpîni, prin intermediul științelor oculte, astrele).

În puține alte scrieri ale lui Eminescu se afirmă atît de puternic sentimentul cosmic, acea putere, sublim romantică, de a lua în stăpînire lumea astrală și de a o potrivi vibrațiilor unui suflet vulcanic, creator de paradisuri siderale. Transpar aici notele unei confesiuni proiectate în cosmos, irizată în haos, pe care Albert Béguin — un cunoscător atît de adînc al mișcării romantice — le socotea definitorii pentru întreg romantismul european. Revelația lumii de dincolo de raza noastră de cunoaștere, animarea universului, profetismul care însoțește dialogul cu astrele chinuite de

fermentații obscure, misterioase, nu sînt — observa el — fără frumusețe și fără adevăr artistic.¹

Anexînd proza creației lirice și considerînd-o în unitatea contradicțiilor ei, ca o manifestare a unei originalități creatoare, a unei personalități plurivalente, se poate delimita, cu mai mare exactitate, contribuția adusă de Eminescu la dezvoltarea romantismului.

În legătură cu tipul de creație pe care îl prezintă autorul *Luceafărului*, este locul de a observa că discuțiile de pînă acum, duse în jurul romantismului, s-au bazat prea puțin pe experiența eminesciană, deși în evoluția romantismului romînesc Eminescu reprezintă momentul cel mai important. Opinii grăbite au exclus chiar pe Eminescu dintre romantici, încadrîndu-l abuziv realismului critic (deși elemente, firește, există) din prejudecata că romantismul ar reprezenta dacă nu un curent antirealist (păreră ce s-a susținut de către unii), în orice caz unul inferior realismului în formele lui evolute. Această confuzie a mers atît de departe, încît într-un manual, nu tocmai vechi, creația romantică a unui scriitor (C. Negruzzi, de pildă) era consemnată cu stînjeneală, făcîndu-se imediat precizarea că prozatorul în cauză are și narațiuni realist-critice. Comentatorul, satisfăcut, analiza, apoi, pe larg acele scrieri realist-critice, uitînd de tot contribuția romantică a nuvelistului.

Dar chiar în cazul lui Eminescu, universul poetic a fost uneori restrîns la cîteva motive, mai ușor de detectat în laturile lor critice, ignorîndu-se aspectele fundamentale, adînc romantice ale creației.

¹ Albert Béguin: *Avant-propos, Le romanisme allemand, Les Cahiers du Sud*, 1949.

Încercări critice mai noi au reabilitat nu numai formula romantică eminesciană, ci au mers mai departe definind tipul de romantism pe care îl reprezintă creatorul *Luceafărului*. După G. Călinescu (care a arătat, în cadrul unui foileton din *Contemporanul*, semnificația „idealismului“ romantic), Silviu Iosifescu, în articolele: *Universul romantic* (*Gazeta literară*, 9 mai 1963) și *Eminescu pe fondul literaturii universale* (*Viața românească*, nr. 4—5 1964), pornind de la disocierea dintre romantismul paseist, medievalist, și cel progresist, cu accente revoluționare, fixează romantismul eminescian într-un cadru în care implicațiile ideologice, raporturile cu literatura populară și cu mesianismul generației de la 1848 se întrevăd. Firește, discuția despre universul romantic al lui Eminescu trebuie să depășească delimitarea tipologică, clasificarea, intrând mai adânc în analiza viziunii artistice și a simbolurilor fundamentale ale creației.

Numai din această perspectivă se poate remarca originalitatea romantismului eminescian în raport cu romantismul german, de care a fost, indiscutabil, influențat, fără a fi însă, cum s-a susținut, o simplă transpunere a lui. Întreaga romantică germană, pe care a cunoscut-o în epoca studiilor, a lăsat ecouri în opera lui Eminescu, într-o bună măsură în epica lui fantastică și filozofică. Dar simpla depistare a izvoarelor nu este suficientă. Se poate ușor constata deosebirea dintre tipul visătorului nostalgic, la Novalis, și visătorul înflăcărat, patriotic, faustian și byronian, cum observa G. Călinescu, frecvent în opera lui Eminescu.

Heinrich von Ofterdingen, eroul lui Novalis, socotește visul — în contrast cu tatăl său, ra-

ționalist, spirit practic — un mesaj divin, o șoaptă misterioasă venită de departe, din zonele cele mai profunde ale universului. Eroul eminescian asociază fantasticului aspirația nobilă de libertate, sentimentul imperios al acțiunii, al sacrificiului în favoarea eliberării individului și a poporului. Chiar aventura onirică nu pornește, la personajele eminesciene, din vreo atracție specială pentru lumea tenebrelor, dintr-un impuls irațional, ci din dorința de a evada din contingent, de a explora universul existențial, opunându-se, pe alt plan (în formele particulare, limitate ale romantismului), „fantasmagoriilor“ unei false civilizații. Accentul protestatar, fuziunea dintre caracterul demonic și cel înalt patriotic conferă, așadar, romanticii eminesciene un loc aparte în cadrul acestei mișcări.

Nici la baza pesimismului — atunci când se afirmă în scrierile lui Eminescu (pe o latură de loc neglijabilă) — nu stă, iarăși, o filozofie sigură și definit constituită, o viziune sumbră asupra existenței. Așa cum s-a semnalat de către contemporani (Gherea, mai târziu G. Ibrăileanu), o experiență socială mai largă, un fenomen cu mai adânci implicații în epocă au favorizat apariția pesimismului, în accentele cele mai dureroase, mai înalt tragice. Asimilarea filozofiei lui Schopenhauer — ulterioară, ca proces intelectual, primelor scrieri în care transpar note pesimiste la Eminescu¹ — nu poate fi detașată de atmosfera soci-

¹ Din articolul lui Alois Scherzel: *Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauers*, publicat în *Programa* din 1866 a liceului din Cernăuți, Eminescu putea afla considerații generale despre filozofia lui Schopenhauer (cf. D. Popovici: *Poezia lui Eminescu*, Cluj, 1948).

ală a timpului. Discrepanța dintre etica stoicismului și iubirea pătimașă pentru popor și pentru valorile lui spirituale, dintre conștiința însingurării dureroase și titanismul eroului eminescian nu poate fi, în nici un caz, justificată numai prin formația spirituală a scriitorului, după cum ignorarea izvoarelor romantice germane limitează posibilitatea criticii de a da o explicație științifică unui fenomen artistic atât de complex.

Cu aceste observații preliminare, este locul de a arăta că Eminescu reprezintă, în mișcarea de idei a secolului al XIX-lea, momentul în care romantismul românesc, afirmat mai înainte, atinge expresia lui cea mai strălucită. Se pot delimita trei valuri romantice la noi, ultimul — și cel mai de seamă — fiind reprezentat de Eminescu. A existat, mai întâi, un romantism elegiac, stăpinit încă de modele (Cîrlova, Grigore Alexandrescu), după care, în conjunctura revoluționară a deceniului al V-lea (culminând cu anii din preajma revoluției de la 1848), răsună accentele puternice ale unui romantism mesianic, înflăcărat patriotic, reprezentat de Bălcescu, Russo, Alecsandri etc. Atașamentul față de trecutul național, notele iluministe pronunțate, prețuirea literaturii populare și îmbrățișarea idealurilor poporului au impus acestei mișcări literare direcții progresiste, care vor determina dezvoltarea ulterioară a întregii culturi.

Aceste caractere nu erau numai ale romantismului românesc. Paul van Tieghem semnalează cazul literaturilor în care mișcarea romantică, asociind și alte tendințe estetice și

literare (parnasianism, realism-critic), vehiculează idei mai generale, de ordin național și social. „Starea politică a citorva națiuni — zice autorul, referindu-se la Polonia, Italia, Spania etc. — conferă romantismului o importanță excepțională. El anunță o eliberare morală și intelectuală ce putea face să se spere la o eliberare politică. Detașarea de regulile clasice devenea un simbol și, adesea, avangarda altor libertăți mai importante.”¹

Nu altele sînt circumstanțele în care se dezvoltă romantismul în Principatele Romîne. Conștiința unei înalte misiuni naționale conferă literaturii de la mijlocul secolului al XIX-lea un caracter profetic, mesianic, revoluționar — caracter pe care îl are și romantismul italian, dezvoltat în epoca risorgimentului.

Eminescu începe a scrie într-o epocă în care idealurile revoluției de la 1848 fuseseră trădate, o epocă încurajatoare pentru pesimismul social, deoarece — cum observă Lenin într-un articol despre Hertzen — decepția este fructul firesc al unei perioade istorice în care iluziile democrației burgheze sînt *deja* risipite, iar revoluționarismul proletariatului *încă* nu s-a afirmat.

Preluînd idealurile generației anterioare, în epoca „formelor goale“, a „fanariotismului“ (cînd se pecetluiește monstroasa coaliție dintre burghezie și reprezentanții feudalității), Eminescu le asociază atitudinea sa de reacție față de tot ceea ce limitează manifestarea personalității omului. Romantismul capătă, prin contribuția sa, dimensiuni noi și, în primul rînd, una de ordin spiritual. Îi dă o viziune și o structură

¹ Paul van Tieghem: *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948, p. 125.

care depășesc orizonturile spațiului nostru, integrându-l, astfel, mișcării literare europene.

Proiectele scriitorilor anteriori, Eminescu le reia din perspectiva culturii și a concepției sale artistice. Să semnalăm numai încercarea de a crea o epopee dacică, care însușește și pe Eminescu, ca și pe predecesorii săi (Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu), dar din unghiul altei gândiri estetice. Mai toți eroii (atît cît se poate înțelege din proiectele dramatice și din epică) sînt naturi chinuite, stăpînite de aspirații mari—sociale și spirituale—unind, cum am spus, satanismul romantic cu iubirea pătimașă pentru patrie: inadapabili superiori, „metafizici“, care nu pot — prin formația lor spirituală și puritatea morală — să se integreze unei civilizații pozitivistice, adică restrictive, brutal materialiste. Idealismul lor este protestatar, stoicismul—o formă de superioară detașare, visul — o terapeutică morală.

Eminescu a lărgit, apoi, cadrul de inspirație al romantismului, anexîndu-i experiența spirituală și fantasticul — în expresia lui filozofică și savantă (*Avatarii faraonului Tlă*). Aplecîndu-se asupra individului de rînd (*Ioan Vestimie*), a ridicat datele realității la o altitudine a debaterii literare unde concretul capătă o aureolă de mister și, în alte fragmente epice, o grandoare romantică, făcînd uz de acea ridicare la putere pe care o reclama Novalis: „Cînd eu dau elementelor comune un sens sublim, obișnuitului un aspect misterios, faptului cunoscut demnitatea ineditului, ființelor finite un reflex infinit, atunci — mărturisesc autorul *Imnurilor către noapte* — le fac romantice“.

Experiența eminesciană (avem în vedere proza) cuprinde și alte aspecte legate de formula artistică. Autorul *Sărmanului Dionis* utili-

Coperta de Cristea Müller

EUGEN SIMION

PROZA
LUI
EMINESCU

1964

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Numai faptul că poezia lui Eminescu a intrat mai adânc și vertiginos în conștiința estetică a timpului și împrejurarea că multe din narațiunile sale au rămas, pînă tîrziu, în manuscrise au împiedicat să se vorbească de autorul *Sărmanului Dionis*, al *Avatarurilor faraonului Tlâ*, al *Cezarei* și al *Geniului pustiu*, ca de un prozator fantastic cu nimic mai prejos de creatorii romantici ai genului, Jean Paul, Novalis, Hoffmann, Chamisso, Edgar Poe etc. Oricine parcurge opera sa epică are însă sentimentul că o mare forță de creație, o fantezie proiectată în toate zonele universului existențial, un adînc simț al realului și puterea de a armoniza viziuni cosmice tulburătoare constituie, fără echivoc, însușirile unui prozator romantic de-o acută originalitate, pentru care vecinătatea cu liricul, cunoscut și adorat, nu este compromițătoare. Totuși multora le păru.

Prejudecata, stăruitoare, că unui mare liric îi sînt aprioric interzise alte genuri literare, că spiritul său înalt subiectiv, vizionar, nu suportă rigurile altei specii, a făcut, apoi, cînd faptele incontestabile au intrat în judecata criticii, să li se dea o prețuire mai mult istorică și mai puțin estetică.

Comparația cu poetul a părut multor comentatori ai operei zdrobitoare pentru pro-

zator. „Nu e la același nivel, — observa Ovid Densusianu, spirit, altfel, fin, rob însă și el acestei prejudecăți — și e de așteptat aceasta, pentru că se știe, e un fel de fatalitate în literatură ca un scriitor să nu poată atinge aceleași culmi în două direcții.“¹

Că „nu e la același nivel“ — e o problemă, poate fi discutată, dar că „e de așteptat aceasta“, că o fatalitate ordonează astfel lucrurile — nu se mai înțelege! Cine hotărăște direcțiile în care se afirmă mai hotărît, mai original un creator, ce conjurație a spiritelor, decidind culmile artei, limitează posibilitățile unui poet de a se afirma și în alte domenii ale literaturii?

Cînd G. Călinescu spunea, privitor la Eminescu, că trebuie să fim ponderați, chiar pedanți și lipsiți de pietate, pentru a frînge în noi orgoliul și entuziasmul nediferențiat, generator de mituri false, nu prevedea virulența prejudecății pe care o combătea, pusă, hotărît, sub simbolul celei mai neclintite adorații. Într-o formă sau alta, ea a limitat cîmpul estetic al operei, a aruncat o parte însemnată a ei în zăcămintele documentare, făcînd să se șovăie, adesea, chiar în cazul unor spirite receptive față de artă, dacă proza literară trebuie sau nu apreciată și cu alte criterii decît cele pur istorice.

Tot Ovid Densusianu, dar și alții, găsind insuficient „darul [...] minunat“ al lui Eminescu de a descrie natura și stările sufletești, recomandă clemența comentatorului, pentru ceea ce ilustrul filolog considera a fi „o alcătuire greoaie, chinuită [...], ceva de improvizatie,

¹ Ovid Densusianu: *Evoluția estetică a limbei romîne*, curs universitar, încheiere, 1931—1932, p. 128.

de multe ori“; în acest caz, trebuie să intervină „nota de indulgență în ceea ce privește judecata acestei scrieri; nu era genul în care putea să-și afirme mai bine însușirile lui“¹.

Mai mult decît la alții, s-a pus la Eminescu problema *unicității culmii*, observîndu-se, cu îndelungi deplîngeri, că proza coboară pe poet, că gloria de liric național e primejduită etc.

Intrată și în alte zone spirituale, proza eminesciană a primit binecuvîntarea criticii; totuși, rezervele nu au încetat și, din oscilația opiniilor, se poate deduce cît de greu biruie, estetic, o operă, ce adînc întipărite și în cite lanțuri pot fi ferecate inerțiile spiritului.

O privire aruncată peisajului critic — înfloritor cînd e vorba de Eminescu, dar nu întotdeauna, se va vedea, în spațiile cele mai favorabile receptării estetice — poate fi concludentă, în acest sens. Ce se arată ochiului critic?

Contestată de unii pentru stridența narațiunii și barocul frazei, apreciată de alții — aproape din aceleași motive — pentru stilul „gotic fabulos“ și nota halucinantă; negată apoi, cu virulență, pentru lipsa de unitate și de perfecțiune stilistică; fixată, în consecință, într-un context literar epigonic — ca produs exclusiv al romantismului german; îmbrățișată, iarăși, cu frenezie și socotită o solie duioasă a adolescenței poetului; umbrită în toate împrejurările de creația lirică, proza lui Eminescu a avut de întîmpinat pînă în deceniul al IV-lea (cînd apar lucrări sintetice fundamentale) prejudecățile criticilor și profesorilor de retorică, ocupîndu-și cu dificultate un loc în vecinătatea poeziei eminesciene și, în genere, în

¹ *Op. cit.*, p. 131.

peisajul literaturii române. Puținele note exultante ale criticii pornesc mai mult din considerație pentru personalitatea poetului și în mai mică măsură de la realitatea estetică a epicii.

Relieful ei adevărat—vast și înalt spiritual— a fost prea puțin cunoscut pînă la apariția studiilor critice ale lui G. Călinescu, după 1932, bogat ilustrate prin fragmente selectate din manuscrise. A ieșit atunci la iveală un prozator surprinzător prin titanismul lui romantic, prin fantezia îndrăzneată, asociată reprezentărilor unei naturi meditative, neliniștite, obișnuită a cerceta abisurile și orizonturile largi ale existenței.

Fundamental lirică, proza lui Eminescu — luată în totalitatea ei — fixează nu numai un peisaj individualizat, inimitabil, ci și o tipologie diferențiată prin latura ei de demonism și înflăcărare patriotică. Ignorarea acestor caracteristici a favorizat judecățile minimalizatoare ale criticii mai vechi, deprinsă a aprecia opera numai din unghiul unei anumite formule epice, fără a ține seama de factura stilistică particulară, de viziunea ei originală și de împrejurările care au determinat-o.

În 1870, cînd Eminescu realiza, parțial, proiectele sale epice, literatura romînă nu cunoștea exemple prea multe în această direcție, în așa chip încît, din perspectiva evoluției prozei noastre, contribuția autorului *Cezarei* și al *Sărmanului Dionis* este substanțială, marcînd, și în acest domeniu, un moment important. Eminescu introduce fantasticul romantic în formele lui evaluate acordate unei vibrații spirituale și unei viziuni cosmologice, și tot el fixează, venind după Maiorescu, fundalul prozei de idei, asociînd descripției reflexivi-

tatea, dînd anecdotei o dimensiune intelectuală, după modelul cunoscut al povestirii romantice, care dezvoltă, în etapele ei succesive, o idee fundamentală, cu adînci implicații sociale și morale. Dar Eminescu și-a depășit curent modelele, impunînd o structură nouă și un simbol neașteptat chiar și acolo unde elementele narațiunii, în atingere cu izvoare ilustre, nu anunțau mai mult decît un exercițiu literar. La Eminescu, corespondențele nu sînt — cînd există cu adevărat — decît puncte de plecare, coordonate generale, cuprinse și topite de o fantezie artistică originală.

Observația lui Eugen Lovinescu că întreaga nuvelistică eminesciană nu are o prea mare valoare, deoarece scriitorul „nu știe crea pe dinăuntru un om cu o psihologie determinată și nu-l poate, mai ales, planta în mijlocul unei ambianțe sociale cu raporturi multiple de coexistență“, și, în consecință, ea n-ar constitui, în fond, decît un produs „prin excelență livresc al literaturii romantice germane“, ne apare nedreaptă. Din unghiul realismului balzacian, o bună parte din epica romantică se dovedește a fi, în acest caz, nulă, deoarece recurge la fantastic, la geografia visului, ignorînd concretul revelator, conexiunea obiectului. Dar o formulă de artă trebuie judecată și în funcție de elementele ei și cu criteriile sale particulare.

Cealaltă obiecție: că proza postumă ar scădea, în ochii generațiilor, pe poet este un curat neadevăr, izvorit și din necunoașterea, bătătoare la ochi, a epicii eminesciene pe toată întinderea ei. O premisă, verificată în cîteva cazuri, duce la concluzii absurde cînd judecățile critice iau locul analizei atente a operei. Superstițios în privința postumelor,

G. Ibrăileanu (care a dat studii substanțiale despre poezia lui Eminescu) socotea publicarea *Geniului pustiu* „o impietate... și o mistificare a publicului“, conchizînd că autorul în cauză a fost „un mare poet și un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decît d-nii X sau Y“, de unde ideea — paradoxală — că în lumina scrierilor postume Eminescu ar apărea minor, inconsistent sub raportul artei literare.

Eroarea acestui punct de vedere limitativ nu mai trebuie dovedită. Publicarea postumelor (în ediția monumentală a lui Perpessicius) a revelat laturi inedite ale creației eminesciene, în primul rînd caracterul titanic din amplele poeme epice, asemănătoare, ca formulă și tonalitate, cu poemele istorice ale lui Hugo. Ceea ce s-a numit la Eminescu setea de infinit, aspirația spre grandios, într-un cuvînt: titanismul renașcentist (T. Vianu și D. Popovici au delimitat, la creatorul panoramei *Memento mori*, acest aspect), proza literară îl amplifică întărind unele din laturile lui și adăugîndu-i altele noi (cutezanța de a crea cosmogonii și de a stăpîni, prin intermediul științelor oculte, astrele).

În puține alte scrieri ale lui Eminescu se afirmă atît de puternic sentimentul cosmic, acea putere, sublim romantică, de a lua în stăpînire lumea astrală și de a o potrivi vibrațiilor unui suflet vulcanic, creator de paradisuri siderale. Transpar aici notele unei confesiuni proiectate în cosmos, irizată în haos, pe care Albert Béguin — un cunoscător atît de adînc al mișcării romantice — le socotea definitorii pentru întreg romantismul european. Revelația lumii de dincolo de raza noastră de cunoaștere, animarea universului, profetismul care însoțește dialogul cu astrele chinuite de

fermentații obscure, misterioase, nu sînt — observă el — fără frumusețe și fără adevăr artistic.¹

Anexînd proza creației lirice și considerînd-o în unitatea contradicțiilor ei, ca o manifestare a unei originalități creatoare, a unei personalități plurivalente, se poate delimita, cu mai mare exactitate, contribuția adusă de Eminescu la dezvoltarea romantismului.

În legătură cu tipul de creație pe care îl reprezintă autorul *Luceafărului*, este locul de a observa că discuțiile de pînă acum, duse în jurul romantismului, s-au bazat prea puțin pe experiența eminesciană, deși în evoluția romantismului românesc Eminescu reprezintă momentul cel mai important. Opinii grăbite au exclus chiar pe Eminescu dintre romantici, încadrîndu-l abuziv realismului critic (deși elemente, firește, există) din prejudecata că romantismul ar reprezenta dacă nu un curent antirealist (păreră ce s-a susținut de către unii), în orice caz unul inferior realismului în formele lui evaluate. Această confuzie a mers atît de departe, încît într-un manual, nu tocmai vechi, creația romantică a unui scriitor (C. Negruzzi, de pildă) era consemnată cu stînjeneală, făcîndu-se imediat precizarea că prozatorul în cauză are și narațiuni realist-critice. Comentatorul, satisfăcut, analiza, apoi, pe larg acele scrieri realist-critice, uitînd de tot contribuția romantică a novelistului.

Dar chiar în cazul lui Eminescu, universul poetic a fost uneori restrîns la cîteva motive, mai ușor de detectat în laturile lor critice, ignorîndu-se aspectele fundamentale, adînc romantice ale creației.

¹ Albert Béguin: *Avant-propos, Le romantisme allemand*, Les Cahiers du Sud, 1949.

Încercări critice mai noi au reabilitat nu numai formula romantică eminesciană, ci au mers mai departe definind tipul de romantism pe care îl reprezintă creatorul *Lucefărului*. După G. Călinescu (care a arătat, în cadrul unui foileton din *Contemporanul*, semnificația „idealismului” romantic), Silviu Iosifescu, în articolele: *Universul romantic (Gazeta literară*, 9 mai 1963) și *Eminescu pe fondul literaturii universale (Viața românească*, nr. 4—5 1964), pornind de la disocierea dintre romantismul paseist, medievalist, și cel progresist, cu accente revoluționare, fixează romantismul eminescian într-un cadru în care implicațiile ideologice, raporturile cu literatura populară și cu mesianismul generației de la 1848 se întrevăd. Firește, discuția despre universul romantic al lui Eminescu trebuie să depășească delimitarea tipologică, clasificarea, intrând mai adânc în analiza viziunii artistice și a simbolurilor fundamentale ale creației.

Nu mai din această perspectivă se poate remarca originalitatea romantismului eminescian în raport cu romantismul german, de care a fost, indiscutabil, influențat, fără a fi însă, cum s-a susținut, o simplă transpunere a lui. Întreaga romantică germană, pe care a cunoscut-o în epoca studiilor, a lăsat ecouri în opera lui Eminescu, într-o bună măsură în epica lui fantastică și filozofică. Dar simpla depistare a izvoarelor nu este suficientă. Se poate ușor constata deosebirea dintre tipul visătorului nostalgic, la Novalis, și visătorul înflăcărat, patriotic, faustian și byronian, cum observa G. Călinescu, frecvent în opera lui Eminescu.

Heinrich von Ofterdingen, eroul lui Novalis, socotește visul — în contrast cu tatăl său, ra-

ționalist, spirit practic — un mesaj divin, o șoaptă misterioasă venită de departe, din zonele cele mai profunde ale universului. Eroul eminescian asociază fantasticului aspirația nobilă de libertate, sentimentul imperios al acțiunii, al sacrificiului în favoarea eliberării individului și a poporului. Chiar aventura onirică nu pornește, la personajele eminesciene, din vreo atracție specială pentru lumea tenebrelor, dintr-un impuls irațional, ci din dorința de a evada din contingent, de a explora universul existențial, opunându-se, pe alt plan (în formele particulare, limitate ale romantismului), „fantasmagoriilor” unei false civilizații. Accentul protestatar, fuziunea dintre caracterul demonic și cel înalt patriotic conferă, așadar, romanticii eminesciene un loc aparte în cadrul acestei mișcări.

Nici la baza pesimismului — atunci când se afirmă în scrierile lui Eminescu (pe o latură de loc neglijabilă) — nu stă, iarăși, o filozofie sigură și definit constituită, o viziune sumbră asupra existenței. Așa cum s-a semnalat de către contemporani (Gherea, mai târziu G. Ibrăileanu), o experiență socială mai largă, un fenomen cu mai adânci implicații în epocă au favorizat apariția pesimismului, în accentele cele mai dureroase, mai înalt tragice. Asimilarea filozofiei lui Schopenhauer — ulterioară, ca proces intelectual, primelor scrieri în care transpar note pesimiste la Eminescu¹ — nu poate fi detașată de atmosfera soci-

¹ Din articolul lui Alois Scherzel: *Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauers*, publicat în *Programa* din 1866 a liceului din Cernăuți, Eminescu putea afla considerații generale despre filozofia lui Schopenhauer (cf. D. Popovici: *Poezia lui Eminescu*, Cluj, 1948).

ală a timpului. Discrepanța dintre etica stoicismului și iubirea pătimasă pentru popor și pentru valorile lui spirituale, dintre conștiința însingurării dureroase și titanismul eroului eminescian nu poate fi, în nici un caz, justificată numai prin formația spirituală a scriitorului, după cum ignorarea izvoarelor romantice germane limitează posibilitatea criticii de a da o explicație științifică unui fenomen artistic atât de complex.

Cu aceste observații preliminare, este locul de a arăta că Eminescu reprezintă, în mișcarea de idei a secolului al XIX-lea, momentul în care romantismul românesc, afirmat mai înainte, atinge expresia lui cea mai strălucită. Se pot delimita trei valori romantice la noi, ultimul — și cel mai de seamă — fiind reprezentat de Eminescu. A existat, mai întâi, un romantism elegiac, stăpinit încă de modele (Cârlova, Grigore Alexandrescu), după care, în conjunctura revoluționară a deceniului al V-lea (culminând cu anii din preajma revoluției de la 1848), răsună accentele puternice ale unui romantism mesianic, înflăcărat patriotic, reprezentat de Bălcescu, Russo, Alecsandri etc. Atașamentul față de trecutul național, notele iluministe pronunțate, prețuirea literaturii populare și îmbrățișarea idealurilor poporului au impus acestei mișcări literare direcții progresiste, care vor determina dezvoltarea ulterioară a întregii culturi.

Aceste caractere nu erau numai ale romantismului românesc. Paul van Tieghem semnalează cazul literaturilor în care mișcarea romantică, asociind și alte tendințe estetice și

literare (parnasianism, realism-critic), vehiculează idei mai generale, de ordin național și social. „Starea politică a citorva națiuni — zice autorul, referindu-se la Polonia, Italia, Spania etc. — conferă romantismului o importanță excepțională. El anunță o eliberare morală și intelectuală ce putea face să se spere la o eliberare politică. Detașarea de regulile clasice devenea un simbol și, adesea, avangarda altor libertăți mai importante.”¹

Nu altele sînt circumstanțele în care se dezvoltă romantismul în Principatele Romîne. Conștiința unei înalte misiuni naționale conferă literaturii de la mijlocul secolului al XIX-lea un caracter profetic, mesianic, revoluționar — caracter pe care îl are și romantismul italian, dezvoltat în epoca risorgimentului.

Eminescu începe a scrie într-o epocă în care idealurile revoluției de la 1848 fuseseră trădate, o epocă încurajatoare pentru pesimismul social, deoarece — cum observă Lenin într-un articol despre Herțen — decepția este fructul firesc al unei perioade istorice în care iluziile democrației burgheze sînt *deja* risipite, iar revoluționarismul proletariatului *încă* nu s-a afirmat.

Preluînd idealurile generației anterioare, în epoca „formelor goale“, a „fanariotismului“ (cînd se pecetluiește monstruoasa coaliție dintre burghezie și reprezentanții feudalității), Eminescu le asociază atitudinea sa de reacție față de tot ceea ce limitează manifestarea personalității omului. Romantismul capătă, prin contribuția sa, dimensiuni noi și, în primul rînd, una de ordin spiritual. Îi dă o viziune și o structură

¹ Paul van Tieghem: *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948, p. 125.

care depășesc orizonturile spațiului nostru, integrându-l, astfel, mișcării literare europene.

Proiectele scriitorilor anteriori, Eminescu le reia din perspectiva culturii și a concepției sale artistice. Să semnalăm numai încercarea de a crea o epopoe dacică, care însușește și pe Eminescu, ca și pe predecesorii săi (Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu), dar din unghiul altei gândiri estetice. Mai toți eroii (atit cît se poate înțelege din proiectele dramatice și din epică) sînt naturi chinuite, stăpînite de aspirații mari—sociale și spirituale—unind, cum am spus, satanismul romantic cu iubirea pătimașă pentru patrie: inadaptabili superiori, „metafizici“, care nu pot — prin formația lor spirituală și puritatea morală — să se integreze unei civilizații pozitivistice, adică restrictive, brutal materialiste. Idealismul lor este protestatar, stoicismul — o formă de superioară detașare, visul — o terapeutică morală.

Eminescu a lărgit, apoi, cadrul de inspirație al romantismului, anexîndu-i experiența spirituală și fantasticul — în expresia lui filozofică și savantă (*Avatarii faraonului Tlă*). Aplecîndu-se asupra individului de rînd (*Ioan Vestimie*), a ridicat datele realității la o altitudine a dezbaterii literare unde concretul capătă o aureolă de mister și, în alte fragmente epice, o grandoare romantică, făcînd uz de acea ridicare la putere pe care o reclama Novalis: „Cînd eu dau elementelor comune un sens sublim, obișnuitului un aspect misterios, faptului cunoscut demnitatea ineditului, ființelor finite un reflex infinit, atunci — mărturisirea autorului *Imnurilor către noapte* — le fac romantice“.

Experiența eminesciană (avem în vedere proza) cuprinde și alte aspecte legate de formula artistică. Autorul *Sărmanului Dionis* utili-



M. Eminescu, student — 1869

zează frecvent ironia romantică: expresie superioară de detaşare, asociată dezamăgirii și înnobilită prin suris. Introduce nota umoristică alături de timbrul sfîșietor al elegiei; operează cu elementele comicalului — de la ironia blîndă, afectuoasă din *La aniversară*, la sarcasmul din *Părintele Ermolachie Chisăliță*; captează acea muzică interioară a sufletelor cristaline, explorează dimensiunea misterului și a fabulosului, stilizînd modele folclorice (*Făt-Frumos din lacrimă*), orientînd fabula spre simbol (printr-o operație de abstractizare, de spiritualizare a datelor folclorice). Toate acestea constituie expresia unei concepții estetice cuprinzătoare, care ridică proza lui Eminescu cu mult deasupra simplelor experiențe.

Ca toți romanticii, el este un creator de mituri, de simboluri universale, reluînd, adesea, motive literare cu o largă circulație. Motivul omului care și-a pierdut umbra (dezvoltat de Chamisso în povestea stranie a lui *Peter Schlemihl*), Eminescu îl integrează, în *Sărmanul Dionis* și în fragmentul *Umbra mea*, unei viziuni în care se pot descifra, ca într-un filigran, sentimentul cosmic și reprezentările gândirii sale filozofice. *Archaeus*, din aceeași sferă de preocupări spirituale, este un dialog socratic, punctat epic prin referiri la tipologia umană și la fapte aparent neverosimile, înlanțuite într-o dialectică subtilă.

O dată fixate aceste premise filozofice (apriorismul kantian și avatarurile eului metafizic în *Sărmanul Dionis*, ideea egoismului — de sursă schopenhaueriană — ca martor al actelor umane în *Cezara* etc.), fantezia se desfășoară în voie, înfrîngînd rigiditatea temelor inițiale în așa mod, încît demonstrația trece în subsidiar sau se resoarbe cu desăvîrșire în pasta epică.

Eminescu este, la modul romantic, și un observator al contemporanilor. Cîteva evocări și descrieri realiste pun în evidență spiritul lui pătrunzător, înverșunat polemic și deprinderea de a privi sociologic. *Aur, mărire și amor, La curtea cuconului Vasile Creangă*, narațiuni neterminate, se inserează „fiziologiilor“ lui Alecsandri, Kogălniceanu, Russo, C. Negruzzi, cu efortul vizibil de a surprinde categorii sociale mai largi și de a ilustra o idee adeseori subliniată: înțelepciunea bătrînilor, cu o conformație morală solidă, în raport cu superficialitatea tinerilor, detașați de tradițiile sănătoase.

În *Ioan Vestimie* revărsă spiritualitatea romantică asupra unui personaj din epoca de izbîndă a noii clase a „roșiilor“ (a liberalilor): micul funcționar, martirul cancelariilor. Dionis însuși, „nepozitivist“, este — sau se află pe cale de a deveni — copist. Într-o variantă anterioară a povestirii *La aniversară (Întîia sărutare)*, protagoniștii sînt oameni umili, cu procese împovărătoare, cu griji, și numai amintirea fericii de altădată îi mai înseninează.

Eminescu se încearcă și în fantasticul negru (*Fragment*), cu o notă de macabru, sau în proza de evocare a unui ev mediu fanatic și crud (*Iconostas și fragmentarium*), recurgînd la descripția rece, obiectivîndu-se față de subiect. Acestea nu sînt, însă, decît exerciții, impresii de pe urma lecturilor, cum singur mărturisește undeva, vorbind de pasiunea lui pentru cărțile vechi și de obișnuința de a-și nota observațiile. Caietul de impresii se păstrează (ms. 2255), și în el apar concentrate majoritatea proiectelor epice. Sînt, apoi, răspîndite, în manuscrise, dialoguri, scene dispartate, ilustrînd epic un aforism, sau simple observații pri-

vitoare la realitatea obișnuită. Interesul pentru ele rămîne pur documentar. De aceeași natură este și curiozitatea pe care o pot stîrni încercările de narațiune: *Amalia și Falsificatorii de bani* (ms. 2255), semnalate prima dată de G. Călinescu în *Adevărul literar și artistic* (1932). În primul dintre aceste proiecte epice întîlnim detalii intens priapice, în cel de-al doilea — un fragment dintr-o corespondență, relatată în stil rece, administrativ, privitoare la descoperirea unei bande de falsificatori. O eminentă polițienească recomandă alteia, mai obscure și mai zeloase, prudență. Nu poate fi dedus, de aici, vreun aspect literar.

Aria prozei eminesciene este, cum s-a văzut, extrem de întinsă: de la secvența critică asupra moravurilor contemporanilor pînă la roman (*Geniu pustiu*), trecînd prin povestirea filozofică și fantastică, cu o expresie savantă (reconstituirea arheologică, în maniera lui Gautier, din *Avatarii faraonului Tlă*) sau nutrită de fabulosul popular (*Făt-Frumos din lacrimă* și, într-o oarecare măsură, *Poveste indică*, deși, aici, modelul cult, intermediar, se observă).

Valoarea epicii nu stă, cum s-a spus, numai în descriere, ci și în vibrația intelectuală, în cutezanța de a supune un univers vast rigurilor creației, de a introduce cu decizie fantasticul și experiența omului de geniu.

Cu Eminescu, sensibilitatea romantică — în marile ei aspirații și istoviri dureroase — se afirmă, în literatura noastră, hotărîtor și pe terenul prozei.

«NATURILE CATILINARE» SAU PLENITUDINEA ȘI CONTRADICȚIILE OMULUI ROMANTIC. DEMONISM ȘI TITANISM.

Geniu pustiu

La 18 ani, Eminescu este stăpînit de ambiția de a scrie un roman social și istoric pe o dimensiune filozofică foarte pronunțată. Îl concepe în vremea peregrinărilor prin țară (1868) și redactează partea ilustrativă — epică propriu-zisă — mai întîi la București, apoi la Viena, în primii ani de studii, cum reiese dintr-o scrisoare din 6 febr. 1871 către Iacob Negruzzi: „Îmi scrieți că vă urmărește un roman (este vorba de romanul *Mihai Vereanu*, apărut la Iași în 1873, n.n.), și pe mine mă urmărește unul, și sub influența acestei urmăriri am și scris multe coale dintr-un studiu de cultură, în care cerc a veni cu mine însumi în clar asupra fenomenelor epocelor de tranzițiune în genere și asupra mizeriilor generațiunii prezente în parte. Scrierea e complectă ca roman, ce s-atinge de scenele de sentiment, de descrierile locurilor etc., necomplectă ca studiu, astfel încît cartea mea de notițe e plină de cugetările, cu care cerc a mă clarifica pe mine însumi și cărora le-am destinat de pe-acuma locul în scheletul romanului. E intitulat: *Naturi catilinare*.

Astfel, deși el poartă signatura timpului, totuși, am cercat a pune în el și un simbur, e

care să fie mai consistent decît părțile ce se așează împrejurul lui.“¹

Geniu pustiu (titlu simbolic!), publicat de Ion Scurtu în 1904, face parte din acest roman, asemănător, ca titlu, cu o scriere a lui Friedrich Spielhagen, fără însă ca Eminescu să fi cunoscut la acea dată, cum singur declară², opul *Problematische Naturen*.

Naturile catilinare ar fi trebuit să constituie romanul unei generații chinuite de sentimentul neputinței de a-și realiza idealurile în limitele unei epoci mistificatoare. De aici, conștiința fragilității morale în raport cu generațiile anterioare, exprimată și în *Epigonii* și în atâtea alte locuri, ideea degradării valorilor și a imposibilității de a înfrînge inerțiile societății. De aici, și meditația tristă, amărăciunea că aparține unei generații de „harfe zdrobite“, generația „simțirilor reci“, a inimilor bătrîne, urite, a măștilor rîzînde, de-

¹ *Studii și documente literare*, vol. I, 1931, pp. 316—317.

² Scrisoarea, datată 16 mai 1871 (st.n.), este trimisă din Viena și relatează pe larg despre studiul lui Slavici asupra maghiarilor, formulînd cu acest prilej și observații proprii privitoare la ideile teoretice ale lucrării. Referitor la activitatea sa, Eminescu înștiințează pe Negruzzi că a mai compus „fără cea mai mică teamă de procurori și de judecători de instrucțiune, în ciuda organelor siguranței publice“ — zice el, dezvinovățindu-se—tabloul dramatic *Murășanu*. „*Naturile catilinare*—adaogă el, aducînd vorba de altă operă care îl preocupă—de-or fi gata cîndva, nu vor putea fi o imitațiune a opului lui Spielhagen, din simpla cauză pentru că eu nu cunosc *Problematische Naturen* (apărut în 1860 — n.n.) decît după nume, și chiar acest titlu l-am auzit pentru prima oară

plorabile — sentimente exprimate, în forme atît de energice, în *Epigonii*, scris în timp ce redacta *Geniu pustiu*. Eminescu elabora atunci și tabloul dramatic *Murășanu*, conceput — cum singur mărturisește — în maniera lui *Faust*. Corespondența cu Iacob Negruzzi, din această epocă, dovedește că poetul era conștient de exagerarea meritelor generației anterioare. Exaltîndu-le virtuțile, el indica o direcție sănătoasă în cultură, părăsită de contemporanii sceptici, calpi.

„Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan și Eliade — spune într-o scrisoare din 17. VI. 1870 — acelea nu sunt pentru meritul intern a lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconștiută cu care lucrau ei. Noi cești mai noi cunoaștem starea noastră, suntem trezi de suflarea secolului — și de aceea aveam atîta cauză de-a ne descuraja. Nimic — decît culmile strălucite, nimic — decît conștiința sigură, că nu le vom ajunge niciodată. Și să nu fim sceptici? Atîta lucru, cele mai multe puteri sfărîmîndu-se în van, în lupte sterile, cele puține descurajate, amestecate de strigătul gunoiului, ce înoată asupra apei.“ „Ideea fundamentală — explică Eminescu poemul *Epigonii* — e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită, dar rece. Prin

de la d-voastră, cînd mi-o recomandați în anul trecut, ca s-o citesc. Apoi, romanul meu am început a-l scrie parte după impresiuni nemijlocite din anul 1868, pe cînd eram în București, parte după un episod, ce mi l-a povestit un student din Transilvania.“ (*Studii și documente literare*, vol. I, 1931, pp. 321—322.)

operele liricilor români tineri se manifestă acel aer bolnav, deși dulce, pe care germanii o numesc *Weltschmerz*. Așa Nicoleanu, așa Schelitti, așa Matilda Cugler — e oarecum conștiința adevărului trist și sceptic, învins de cătră colorile și formele frumoase — e ruptura între lumea bulgărului și lumea ideei. Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmale sale; îndată însă ce conștiința vine [și arată] că imaginile nu sunt decât un joc — atuncia, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni. Comparațiunea din poezia mea cade în defavorul generațiunei noi, și — cred cu drept.¹

Am reprodus aceste fragmente deoarece dovedesc într-un chip elocvent preocupări spirituale pe care Eminescu le va afirma și în *Geniu pustiu*. Entuziasmul față de înaintași nu e orb, în fața scrierilor lor, de multe ori stîngace, retorice, luciditatea estetică a artistului nu dispăre. Meditînd asupra acestei antinomii, autorul *Epigonilor* amplifică meritele unor scriitori modești, sub raport artistic, dar inimoși, patrioți înflăcărați, încrezători în misiunea vaticinară a artei lor. Acesta este și sensul ridicării, la proporții faustiene, a bardului Andrei Mureșanu, devenit eroul a două poeme dramatice.

În *Geniu pustiu*, teza sleirii tinerimii, a epigonismului întristător, Eminescu o va acorda unei experiențe umane mai vaste, depășind premisele teoretice. Din partea filozofică a romanului, concepută pe dimensiuni mai întinse, n-au rămas decât considerațiile sociologice și politice de la început, cu înte-

¹ *Studii și documente literare*, vol. cit., pp. 311 — 312.

resante detalii istorice și aprecieri severe despre realitățile sociale din vremea „formelor goale“. Înverșunarea pamfletară a ziaristului se adaugă deprinderii de a medita, de a examina fenomenele cu pasiune filozofică. Eminescu le găsea insuficiente și, pentru a comunica gîndurile sale întregi privitoare la fenomenele epocilor „de tranzițiune“, avea în proiect, s-a văzut, un studiu amplu în această direcție. Cu această armătură, cartea poartă „signatura timpului“ și are, ca orice scriere romantică, un „sîmbure“, adică o idee polarizatoare.

Eminescu procedează romantic: organizează materia epică potrivit unei formule cunoscute în povestirea germană după Goethe, grupînd elementele fabulației în jurul unor cugetări cu implicații filozofice și istorice mai adînci. Care sînt aceste cugetări, rămîne să le desprindem din analiză.

Prin „naturi catilinare“, Eminescu desemnează o tipologie umană. Într-un articol de mai tirziu, *Partidul roșu* (*Timpul*, 6 iunie 1880), scriitorul dă noțiunii o accepție sociologică, vorbind de „straturi catilinare“ ca de niște pături bugetivore, lipsite de talent și de aspirații pozitive. Înțelesul naturilor catilinare e însă altul în roman. E vorba de spiritele insurgente, problematice, faustiene, ale unei generații inconformiste, revoltate și dezamăgite totodată, înflăcărată de idealurile naționale și țintuită de plumbul greu al solitudinii. Pictorul Ioan, Toma Nour (alt nume metaforic!), Poesis, Sofia formează familia catilinarilor. Autorul însuși a făcut, în acest sens, observații într-o însemnare (ms. 2291), unde prezintă protagoniștii și planul general al cărții.

Geniu pustiu, așa cum îl cunoaștem astăzi, e o „istorie ciudată“, un jurnal (primul jurnal romantic românesc, zice G. Călinescu), unde confesiunea lirică, însemnarea gazetarască, reflecția filozofică se armonizează într-un chip specific romantic.

Novalis, în *Fragmente*, definea foarte bine această deprindere a romanticului, de a uni cu bagheta magică a poeziei fapte și fenomene ce, altfel, cu greu pot vibra laolaltă. „Poetul romancier — spune el — încearcă să facă poezie din evenimente și dialoguri, din reflecții și descrieri, întocmai cum poetul liric face din sentimentele, gândurile și imaginile sale. Totul se reduce, așadar, la manieră, la arta de a alege elementele și de a le asambla.“¹

Acesta este și chipul în care compune Eminescu, punând totul sub simbol, ca într-un poem amplu, *sociogonic*, unde tablourile succesive vin să ilustreze o idee filozofică și o atitudine afectivă. *Geniu pustiu* ar putea fi socotit un poem (a și fost definit în acest mod!), de n-ar exista, totuși, încercarea de diferențiere a tipologiei și tendința mai generală de a transpune observații și aspecte din lumea realului.

Preambulul filozofic (cu ecouri din filozofia lui Kant și Schopenhauer) are prea puține legături cu restul narațiunii. Pornind de la observația lui Dumas (după cât se pare, Eminescu se referă la Dumas-fils) că romanul are, virtual, o existență perenă, fiind „metafora vieții“, autorul prezintă indirect sursele romanului nutrit de vecele cotidianului. „Pri-

¹ Novalis: *Journal intime* suivi des *Hymnes à la Nuit* et de *Fragmente inédits*, trad. par G. Claretic et S. Joachim — Chaigneau, Paris, 1927, p. 221.

viți — spune el — reversul aurit al unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd a unei zile, care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din aste poezia ce poate exista în ele, și iată romanul.“ Specia se pretează, deci, la descrierea vieții în amănuntele ei insignifiante.

O întîmplare stranie (descoperirea, într-o scriere veche despre un rege scoțian, a portretului lui Tasso) îi prilejuiește un aforism despre caracterul subiectiv al existenței: „toate cîte vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sînt decît creațiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivități, iar nu lucruri reale“, și de aici concluzia, în spiritul unei mai vechi metafore a lui Calderon de la Barca, reluată de Schopenhauer: „viața-i vis“, dezvoltată în *Sărmanul Dionis*.

Cu aceste considerații esicistice generale, autorul trece la prezentarea cadrului bucureștean. Cîteva pasaje de aici au trecut în *Sărmanul Dionis*. O repede și severă ochire asupra „bălților de noroi“, a apei „cea hleoasă“ și a cîrciumilor unde se depravează o orășime filistină sugerează un decor realist, surprins în cîteva din elementele lui particulare. Este Bucureștiul pe care tînarul sufler de teatru l-a cunoscut îndeaproape, cu cîrciumile, cafenelele și străzile pavate cu lungi blăni de lemn, sub care colcăie scursori viscoase, pestilențiale, cu cartierele lui mize-rabile, unde sînt așezate, temeinic, casele de prostituție.

„Era o noapte tristă. Ploaia cădea mărunță pe stradele nepavate ale Bucureștilor, ce se trăgeau strîmte și noroioase pin noianul de case mici și rău zidite, din cari constă partea

cea mai mare a așa-numitei capitale a României. Tropăiam prin bălțile de noroi, ce te împroșcau cu apa lor cea hleioasă, îndată ce aveai cutezarea de-a pune piciorul c-un pas înainte. De prin cîrciumi și prăvălii pătrundea prin ferestrele mari și nespălate o lumină murdară, mai slăbită încă prin stropii de ploaie ce inundase sticlele. Din cînd în cînd treceai pe lîngă vro fereastră cu perdelele roșii, unde în semiîntuneric se zărea cîte o femeie... Pe ici, pe colea, vedeam pe cîte-un romanțios, ce trecea fluierînd, sau cîte-un om beat, care ndată ce chiuia răgușit lîngă ferestrele prostituțiunei, femeia spoită ce sta în sticlă aprindea un chibrit spre-a-și arăta fața sa unsă din gros și sînul său vested și gol — poate ultimul mijloc de-a sufoca dorința murdare în piepturi stîrpite și pustiite de corupțiune și beție.“

Descrierea realistă, cu accentul pus pe detaliu și preocuparea de a sugera atmosfera morală prin inventarierea mobilierului, cu evocarea voluptuoasă a dezordinii din cameră, semn al unei existențe chinuite, disprețuitoare de ordine și confort, Eminescu o utilizează și în altă parte. Iată, de pildă, camera lui Toma, naltă, spațioasă și goală, cu paianjenii laborioși, cu sute de cărți răspîndite peste tot, într-o dezordine pitorească, cu o masă murdară pe a cărei față sînt imprimare litere latine și gotice, într-un cuvînt „un abracadabru“ sugestiv pentru firea singularică a personajului, deprîns să cadă, adesea, în stări de reverie, uitînd de toate. Viața de boemă, dusă în mansarde ce lucesc de sărăcie, smulge, iarăși, lui Eminescu accente realiste în descrierea mormanelor de cărți, a sfeșnicelor de lut, a chefurilor și jocurilor de cărți, a lecturii din romane fioroase etc. — detalii pe care

istoricii literari le pun în legătură cu biografia scriitorului, fost școlar la Blaj.

„Între cei patru pături gălbui a unei mansarde scunde și lungărețe, osîndite de-a sta în veci nemăturată, locuiam — zice autorul, subliniind pitorescul traiului în comun al învățăcelor — cinci inși în dezordinea cea mai deplină și mai pacifică. Lîngă unica fereastră stetea o masă numai cu două picioare, căci cu partea opusă să rezima de părete. Vro trei paturi, care de care mai șchioape, unul cu trei picioare, altul cu două la un capăt, iar la cellalt așezat pe pămînt, astfel încît te culcai pe el pieziș — un scaun de paie în mijloc cu o gaură gigantică — niște sfeșnice de lut cu falnice luminări de său, o lampă veche, cu genealogie directă de la lămpile filozofilor greci a căror studii puțeau a untdelemn — mormane de cărți risipite pe masă, pe sub paturi, pe fereastră și printre grinzile cele lungi și afumate a tavanului, ce erau de culoarea cea mohorîtă-roșie [a] lemnului pîrlit. Pe paturi era saltele de paie și cergi de lînă — la pămînt o rogojină, pe care se tologeau colegii mei și jucau cărți, fumînd din niște lulele puturoase un tutun ce făcea nesuferită atmosfera, ș-așa atît de mărginită a mansardei“ etc.

Comentariul moral — nelipsit, îndeobște, din nici o pagină, pentru că romanticul, observînd realitatea, o definește în funcție de viața lui afectivă — se pierde, la Eminescu, în considerații generale asupra adolescenței, a individualității ce nu are cunoștință de sine, a tristei și disperatei prefăcătorii a tinerilor cu sufletele arse de durere.

O înclinație are, apoi, autorul pentru portret, înfățișat cu minuție și așezat, mai totdeauna,

sub un simbol. Dar înainte de a desprinde arta prozatorului, aici, să vedem în ce chip se prezintă, în roman, tipologia.

O atmosferă de mister, de demonism, înconjură pe Toma Nour (nume potrivit pentru o fire neguroasă). „Întinericul din jurul meu — zice prozatorul, caracterizându-și eroul, la modul romantic, printr-un nume aparte — era metafora aceluiași nume: Toma Nour.“ Altfel, ciudatul personaj e student ardelean, cu plete negre-strălucitoare, ce cad pe umeri bine clădiți. E frumos — de-o frumusețe, firește, demonică. Pare un *poet ateu*, sau un înger căzut, un Satan, nu însă înfricoșător, cum îl prezintă pictorii, ci „un satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un satan mândru de cădere, pe-a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul îndărătnicia — un satan dumnezeiesc, care trezit în ceri a sorbit din lumina cea mai sintă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muțat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ, să nu-i rămână decît decepțiunea și tristețea, gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri“. Ființa satanică are fața palidă, musculoasă, fruntea senină și rece („ca cugetarea unui filozof“), părul rebel, leonin, iar ochii, adumbriți de sprâncenele mari, stufoase. Ca și în alte scrieri, Eminescu prezintă cu minuție detaliile fizionomice, ochii în special, mai totdeauna de un albastru-întunecat la femei, negri-magnetici la bărbați. Din liniile fizionomiei și finețea mâinilor, prozatorul trage concluzii despre caracterul aristocratic al eroului (aristocratismul unei rase vechi, de țărani) și a generozității lui, deși încordarea feței lasă să se întrevadă înclinații demonice („toată expresiunea în

sine era d-o putere generoasă, deși infernală“).

Toma Nour ni se înfățișează, așadar, ca unul din acele caractere dezamăgite și revoltate totodată, sub masca ataraxiei și a blin-deții. Spiritual, el este adeptul unui „cosmopolitism“ înțeles ca unire sfântă a popoarelor contra „maiestăților meschine, a diplomaților gîzi a opiniunii zilei, a rezelului, în care se varsă atîta sînge din inima cea sintă a popoarelor“.

În înțelegerea acestor raporturi și în patosul umanitar al eroului se poate descifra spiritul generației revoluționare de la 1848, bazat pe iubirea pătimașă pentru națiune și pe respectul față de celelalte popoare. Interlocutorul lui Toma Nour dă cosmopolitismului accepția lui curentă: dispreț pentru valorile naționale și iubire exagerată pentru tot ceea ce vine dinafară. Este una dintre temele cele mai des abordate și de ziaristul Eminescu. În înverșunarea lui față de bizantinismul epocii de tranziție, a invocat adesea părăsirea de către tinerime a tradiției sănătoase, atrofierea simțului istoric și național. „Oamenii noștri [...] — se observă în același spirit, la începutul romanului — sunt de-un cosmopolitism sec, amar, sceptic [...]. Noi am rupt-o cu trecutul fie ca limbă, fie ca idee, fie ca mod de-a privi și a cugeta...“

Dintre „fantasmagoriile falsei civilizațiuni“ sînt amintite, într-o notă înverșunată polemică, cu agresivitate gazetărească, corupția aparatului de stat, semidoctismul intelectualilor, impostura, parazitismul social — într-un cuvînt, aspectele frapante ale degradării societății din timpul său:

„Vezi la noi istorici ce nu cunosc istoria, — se spune aici într-un stil colorat, trădând o minie teribilă, o adâncă senzație de scîrbă — literați și jurnaliști ce nu știu a scrie, actori ce nu știu a juca, miniștri ce nu știu a governa, financieri ce nu știu a calcula, și de aceea atîta hîrtie mîzgălită fără neci un folos, de-aceea atîtea țipete bestiale care împlu atmosfera teatrului, de-aceea atîtea schimbări de ministeriu, de-aceea atîtea falimente. [...] Divorțul... adulteriu! îmblă cu fețele bolnăvicioase, spoite din gros, măști vie, pe stratele noastre: zîmbind femeilor le stîrpește, zîmbind bărbaților îi usucă și cu toate astea noi le dăm serbări și le sacrificăm nopțile iernelor noastre, ne cheltuim tinerețea, care-ar trebui să aparțină lucrului, spre realizarea acelor ideale spre care țintește omenirea toată, și familiei. [...] Cît despre inteligența noastră — o generațiune de ampoliați... de semidocti... oameni cari calculează cam peste cîți ani or veni ei la putere... inteligență falsă, care cunoaște mai bine istoria Franței decît pe aceea a Romîniei. [...] Ei își urăsc țara lor mai rău și mai cumplit decît streinii. O privesc ca un exil, ca o supărătoare condițiune a existenței lor... ei sînt... cum o spun înșii, romîni de naștere, francezi în inimă — și dacă Franța le-ar procura semidoctilor noștri avantajele pe care li l[e] dă nefericita lor patrie — ei ar fi emigrat de mult... cu toții!“

Această lungă diatribă, continuată de altele nu mai puțin inverșunate, expune la un mod ziaristic idei din *Epigonii*, *Împărat și proletar* și alte poeme de meditație socială. Rostul lor într-un roman de observație poate fi contestat, nu însă într-o narațiune de factură roman-

tică, construită pe formula memorialului, unde transcrierea fidelă a dialogurilor și a evenimentului e, în genere, s-a văzut, un principiu. Cu condiția, totuși, ca divagația să aibă o limită, să nu iasă din raza subiectului și a viziunii epice. Este, oare, cazul paginilor din *Geniu pustiu*? A cîtorva, da, căci o dată puși în temă, lămuriți asupra simțămintelor naționale ale eroilor, replicile continuă, spumegătoare, fără a împinge însă demonstrația ideologică mai departe.

Alte idei, expuse în aceeași manieră, le găsim în articolele politice și chiar în poemele satirice. Iată, în acest sens, ideea cosmopolitismului, înțeleasă în spiritul internaționalist de la 1848. Eminescu găsește, pentru a face mai pătrunzătoare observațiile sale, metafore grandioase, recurge la înscenări în spirit romantic, la simboluri abstracte (Omenirea, Lumina, Libertatea!).

„Cosmopolit? — zice Toma Nour — cosmopolit sunt și eu; aș vrea că omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea colori. [...] Națiunile nu sînt decît nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Făceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenței — căci în întunericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sînt egale în abrutizare, în îndobitocire, fanatism, în vulgaritate. [...] Sufletul omului e ca un val — sufletul unei națiuni ca un ocean. [...] Cînd națiunea e-n întunec, ea doar-me-n adînci-

mile geniului și-a puterilor sale neștiute și tace, iar — când libertatea, civilizațiunea plutesc asupra-i — oamenii superiori se ridică spre a-l reflecta în frunțile lor și a-l arunca apoi în raze lungi adâncimilor poporului — astfel încît în sinul mării întregi se face o zi senină, ce răsfrînge în adîncul ei cerul“ etc.

„Ceriul senin“ al națiunii, zice Toma Nour, dezvoltînd metafora inițială, e întunecat de nouri amenințători, adică de tiranii ce aruncă tunete (războaie), ca Jupiter, făcînd să curgă valuri de nenorociri. Pînă ce aceștia vor exista, armonia popoarelor nu se poate realiza. Soluția propusă e aceea din discursul violent al proletarului:

„Sfărîmați monarhii! Nimiciți servii lor cei mai liniși, diplomații; desființați rezbelul și nu chemați certele popoarelor decît înaintea tribunalului popoarelor și atunci cosmopolitismul cel mai fericit va încălzi pămîntul cu razele sale de pace și de bine.“

Toma Nour, lasă să se înțeleagă autorul în prima parte, e un revoluționar care are legătură cu o organizație condusă după principiile „cosmopolitismului“. Pentru a proba cele spuse, arată un jurnal mic, litografiat ilegal în nordul Germaniei, scos de o mînă de „juni apostoli ai libertății adevărate“, adepții unor idei „demne, frumoase, tinere“.

Programul ziarului e, nici vorbă, revoluționar, antimonarhic, antirăzboinic și internaționalist, lăsînd să se întrevadă o familiaritate a lui Eminescu cu ideile socialiste (citează, în articolele sale, pe socialiștii utopici Babeuf, Saint-Simon, Fourier, iar, în *Împărat și proletar*, ideea privitoare la originea imorală a proprietății private, reluată și în alte locuri, trimite la Proudhon). Unii istorici literari,

luînd în considerație toate aceste date, fac supoziția că ziarul despre care vorbește Toma Nour ar putea fi *Nona gazetă renană*¹. Cert e că nu poate fi decît o publicație socialistă de nuanță utopică, judecînd după ideile ei mesianice, incendiare și abstracte:

„...cheamă popoarele la o alianță sacră contra tiranilor celor răi ai pămîntului, la exilarea din regula lumii a maiestăților meschine, a diplomaților gîzi a opiniunii zilei, a rezbelului, în care se varsă atîta sînge din inima cea sîntă a popoarelor.“ Acesta, zice în continuare enigmaticul erou, e un „vis frumos, care-a început a fi al lumii întregi, vis care, devenit convicțiune, nu va desființa, pe-o cale pacifică și nepătată de sînge, numai capetele cu coroane tiranice — ci și popoarele ce tiranizează asupra altora“.

Ideea desființării oricărei forme de tiranie, Eminescu o va relua și în considerațiile pe care le face privitor la revoluția din Transilvania și, în genere, la starea societății românești din epoca de tranziție. Este de semnalat aici că Eminescu privește lucrurile social, chiar atunci cînd, vorbind de decăderea generației tinere sau de dezechilibrul economic și de inegalitățile de ordin național, invocă ascendente străine. El visează o categorie economică, formată din comercianți și intermediari, de proveniență echivocă, suprapusă claselor productive (țărănimea, meșteșugarii, dar și... boierimea legată de pămînt), făcînd astfel disocieri care, absolutizate, îl vor duce mai tîrziu, în articolele sale politice, la concluzii străine de spiritul lui umanist.

¹ Vezi în acest sens: Zoe Dumitrescu-Buşulenga: *Eminescu*, Ed. Tin., 1964, p. 113.

Toma Nour opune decăderii epocii o mișcare socială și morală, care să instaureze adevăratele valori naționale: „răscoliți geniul național — spiritul propriu și caracteristic al poporului — din adîncurile în care doarme, faceți o uriașă reacțiune morală, o revoluțiune de idei...” Raportată la vremea în care se afirmă (vremea monstroasei coaliții), ideea are o semnificație aparte. Pe linia tradiției pașoptiste, Eminescu vine cu un radicalism menit să schimbe fundamental fizionomia socială. „Cosmopolitismului” lui Toma Nour, antimonarhic, egalitar și pacifist, i se asociază, pe plan moral, nostalgia timpurilor eroice, arderea interioară deturnată adesea în dezamăgiri amare.

Acestei lungi puneri în temă, — cu interludii, s-a văzut, ziaristice și descrieri realiste de panou — îi urmează biografia romantică a lui Toma Nour. Pierdut în lume, dus de visul lui de revoluționar, Toma Nour trimite un jurnal în care urmărește traiectoria destinului său, de la naștere pînă după înfrîngerea revoluției din 1848, în Transilvania. Este, așadar, un manuscris găsit, din seria mistificărilor frecvente la romantici — pornite din intenția de a spori, printr-o convenție, verosimilitatea relatării.

Unghiul epic se deschide, apar personaje noi și evenimente istorice importante, prezentate din perspectiva unei sensibilități romantice. Toma Nour are o biografie încărcată. De origine țărănească, cunoaște de mic durerea și dezamăgirea; la mormîntul mamei are primul vis elegiac, în vremea școlii și a studenției credința lui în deșertăciunea lumii crește. Cîștigă prietenia unor tineri dominați ca și el de contradicții, limitați în posibilitatea

de a se afirma. Cel care capătă o anumită consistență tipologică este pictorul Ioan, prietenul lui Toma, tribun (sau pribun) în mișcarea condusă de Avram Iancu. Ftizic, cu porniri mizantropice, demonic și sentimental, îngerul palid, cu ochi albaștri, rezistent la chefuri, vesel (firește, disimulînd, ascunzînd o adîncă silă) e o individualitate ce se ignorează. Nu știe și nici nu vrea să știe pentru ce trăiește. Rîde de „ceri și de Dumnezeu” și, ca și proletarul din poemul cunoscut, vede „prostituțiunea îmbrăcată în mătasă”, batjocorînd „virtuțile zdrențuite”. Sub această înfățișare, sugerează prozatorului, se ascunde „un rege sceptic și crud ca Satana”. S-a înțeles că Ioan e un demon mizantrop, înverșunat contra unei lumi ce-a răsturnat valorile morale: „o lume de răi, de fațarnici, de egoiști, [ce] fac pe virtușii, pe nobilii, pe sufletele caste”.

În spiritul poemelor satirice și al articolelor politice din *Federațiunea* și, mai tîrziu, din *Timpul*, este reluat din alt unghi procesul corupției, fanariotismului burgheziei liberale și, în genere, al unei societăți decăzute sub raport moral:

„O! am văzut scene unde mama ascunde testamentul tatălui în sînul ei, de frica fiilor ei, ce, aproape cu cadavrul nemormîntat încă, caută cu ochiri umede, însă de șarpe, testamentul răposatului. Am văzut asemenea scene, unde soția leșină numai pentru că letargia și libertatea ce dă paloarei sale îi șade bine.” Această meditație pesimistă se deturneză, adesea, în atitudini de negare violentă a omului.

„E infam tot ce e om... Nu cred — zice Ioan — în această bestie răutăcioasă, care se

trage din măimuțe și care și-a adus toate obiceiurile rele ale străbunilor ei.“

E în acest radicalism mizantropic o ipostază a eroului, cea a demonului dezamăgit, ars de uri cumplite, sardonice, prăpăstios și tenebros. Dar sub violentele dezolări el ascunde elanuri titaniene. Declanșarea revoluției le activează.

Adversar al epocii „de pustiire“, Ioan ia parte la mișcarea de eliberare, considerînd însingurarea o lașitate. În însemnarea din ms. 2291 (avînd caracterul unui breviar caracterologic), Eminescu își prezintă personajul ca fiind minat, în acțiuni decisive, de convingerea inadaptabilității sale în timp: „Ion se simte, prin urmare, nenăscut la punctul acela în timp, care ar conveni caracterului lui; însă, sătul și dezgustat de viață, el decide de a se arunca întreg în curentul timpului și de a se lăsa dus, dacă nu poate duce. Pentru că o țintă ideală nu e convenabilă în timp, pentru că el în timp nu e la locul său, de aceea el își alege o țintă secundară, contrapusă naturii lui interne, și o execută după puteri, căci e fidel principiului: că în timpuri mari, chiar dacă acești timpuri nu i-ar aparține lui, e o lașitate de a nu fi de nici o partidă.“¹

Luînd parte la evenimentele revoluționare, Ioan pierde, în biografia lui morală, ceva din dîrza dezamăgire de mai înainte, cîștigînd luciditatea și simțul luptătorului atașat unei cauze înalte. Între cel care contestă, cu mîndrie satanică, noblețea omului, conside-

¹ Ms. 2291, f. 16 v., semnalat de G. Bogdan-Duică: „Relativ la „Geniu pustiu“, în *Buletinul Mibai Eminescu*, an III, fasc. 8, pp. 49—50.

rînd lumea o alcătuire tenebroasă, demnă de cel mai adînc dispreț, și tribunul înflăcărat, iubitor și iubit de oameni, este o deosebire asupra căreia Eminescu nu insistă, dar care nu rămîne neobservată la lectură. Cînd intelectualul dezabuzat, căzut la condiția unui mărunt mizantrop, cunoaște voluptatea unei acțiuni pozitive, cînd mintea e înfierbîntată de ideea „uriașă și sublimă“ a libertății naționale, sufletul lui apostat se vindecă. Rana mizantropiei lui se închide, voința și luciditatea se concentrează într-un sens activ, menit să înfăptuiască un ideal patriotic.

Prețuiește și iubește, acum, omul, stimează valorile morale, ființa națiunii sale, făcînd disocierile trebuitoare. Acțiunile titanice fac să renască virtuțile umane ale eroului romantic, refutat, înstrăinat de adevărata sa esență, pierdut într-o formă sau alta de evaziune. Se poate observa la eroii eminescieni că inadverența la valorile timpului (timpul favorabil uzurpatorilor, demagogilor, *capetelor deșarte, ciocoilor fudui!*) îmbracă, în *Geniu pustiu* ca și în alte narațiuni, mai multe forme de evaziune. Un tip e acela al *evaziunii în vis* (sau în spații astrale). Altă expresie e *regresiunea în timp* (*Sărmanul Dionis*) sau *recluziunea în propriul eu*, retragerea în zonele solitudinii. Aici încolțesc, prin exacerbarea eului, tristețea filozofică, aspra dezamăgire, mizantropia neagră.

Tot o soluție de evadare din durere e, cel puțin inițial, cînd eroul vrea să pună un capăt dramelor sale intime, angajarea în acțiunile eroice. Acestea pun natura chinută a romanticului în împrejurări neobișnuite, favorabile exploziei de elanuri pînă atunci frîinate.

Între aceste patru tipuri de evaziune: în *spațiu* (vis sau natură), în *timp*, în *propriul eu* și în *acțiunea eroică* rătăcește dramatic, în căutare de sine, sufletul eroului eminescian. De regulă, el le cunoaște, într-o ordine sau alta, pe toate, ispășind, plătind cu sînge gesturile de eliberare morală.

Toma Nour este, tot așa, un refractar, un inadptabil din rațiuni superioare. „Pierdut în visării“ (visarea este starea de supremă voluptate a eroului eminescian), citind „romante fioroase și fantastice“, el cunoaște dezamăgirea în iubire, în „anul durerii“ 1848. Prin Ioan întilnește pe Poesis, ființă diafană și anxioasă. Trăiește cu ea un sublim vis de dragoste, întrerupt brutal prin trădarea femeii.

Decepția sentimentală a fost totdeauna, la romantici, un prilej nimerit de a crea o atmosferă de neagră melancolie, cînd toate resorturile sufletului se rup și individul se gîndește cu plăcere la moarte. Toma, împiedicat de a trece în lumea umbrelor, intră într-o stare de *atonie*, din care numai priveștiștea munților incendiați și virulența răscoalei îl mai trezesc. Întors în satul său (natura este privită de romantici, se știe, ca un element purificator, un catarsis), eroul aude „durerea buciului“ și simte cum sufletele de aramă ale munților se mișcă. Își pune la piept cocardă tricoloră și ia calea codrilor, unde se adăpostesc lăncierii lui Avram Iancu. Aci reintilnește pe Ioan, devenit tribun al revoluției. Ridicarea iobagilor (a acelei clase productive, pe care Eminescu o va înconjura totdeauna cu simpatia sa) activează simțul național al intelectualului dezamăgit. Ceva din eroismul gîndit cu nostalgie, ca o virtute

a trecutului, transpare în faptele prezentului, sădind în sufletul personajului dorința de a frînge marile lui anxietăți. Atrocitățile, pe care, de altfel, istoria le consemnează, îi smulg pagini de mînie și amărăciune. Apar, aici, accente care, interpretate eronat, pot duce la alte concluzii decît acelea susținute cu adevărat de Eminescu. Înverșunarea față de cruzimea honvezilor, referirile polemice la armata magnaților și la acțiunea de de-naționalizare a romînilor, organizată de politicienii șovini maghiari (reprezentanți ai nobilimii și ai virfurilor burgheziei) nu pornesc, la Eminescu, de la abstracte considerente naționaliste, ci de la o stare de lucruri pe care istoria o menționează. Se cunosc împrejurările nefaste care au dus la dezbinarea revoluției în Ardeal, la ostilitățile împinse pînă la ciocniri armate între răsculați.¹

Eminescu nu mistifică adevărul istoric, comentează evenimentele cu vibrație patriotică, exagerînd numai cînd face generalizări fondate pe detalii și cînd introduce criterii disociative, privitoare la națiuni, fără a ține seama de stratificarea socială. O precizare este fundamentată în carte, barînd tendința (mai veche în critică) de a-l interpreta pe Eminescu ca orb xenofob. Este vorba de delimitarea pe care o face între magnați (și exponenții lor ideologici) și poporul maghiar, care, „bun și blînd cum sunt toate popoarele, pînă-n marginile unde nu l-au amețit, părea predestinat să trăiască în pace și-n frăție cu romîni“.

¹ *Din istoria Transilvaniei*, vol. II, ed. a II-a, Ed. Academiei R.P.R., 1962, p. 26 și urm.

În articolul publicat sub pseudonimul Varro, în *Federațiunea: Dualismul austro-ungar și naționalitățile*¹, întâlnim o disociere similară: poporul maghiar deoparte și, de cealaltă, „descreierații“ de magnați, partizani ai politicii de deznaționalizare a celorlalte popoare, subliniind că „toate popoarele sînt setoase de viața proprie și numai din egală îndreptărire a tuturor se naște echilibrul“.

„Nu ne opunem — scrie Eminescu în altă parte — (*Fanarioții și clasele dirigente*)² dacă ele (elementele alogene — n.n.) se vor hrăni prin muncă proprie, dar nu exploatănd munca altora.“

Eminescu introduce astfel un criteriu de diferențiere. Totuși, nu în toate problemele el îl păstrează: accente naționaliste străbat unele din articolele sale politice. Cercetarea atentă a activității sale ziaristice va putea explica rădăcinile acestor idei eronate. Un fapt trebuie, totuși, amintit. Critica privitoare la „pătura suprapusă“, introdusă și în prologul romanului, pornește de la observații sociale de o mai largă sferă. Prin așa-zisa

¹ *Federațiunea*, nr. 38—39, 4 și 11 mai 1870; iată fragmentul edificator: „Vina acestor direcțiuni o au descreierații lor magnați, a căror vanitate îi făcea să creadă cum că în această țară, ce e mai mult a noastră decît a lor, ei vor putea maghiariza pînă și pietrele. Magnații, care-și începeau viața cu scrieri fanatice și exaltate, spre a sfîrși în vreo casă de nebuni ori în drojdiile vițiilor beției și ale desfrînării, copii bătrîni ce pătează părul lor cel alb cu tot ce e mai degradant, mai obscen, mai teluric în această natură ce-i zic omenească.“ (*Opera politică*, ed. I. Crețu, 1941, vol. I, p. 34.)

² Vol. *Articole politice*, Ed. Minerva, 1910, p. 170.

„clasă de mijloc“, Eminescu înțelegea burghezia comercială, arendașii și ciocoi, într-un cuvînt, pătura nouă, substituită claselor „producătoare“. Criticismul lui vizează această categorie, formată nu numai (cum crede Eminescu) din elemente alogene. Grecii, ungurii, bulgarii sau evreii se identifică eronat — în gîndirea lui Eminescu — cu această pătură, apărută în epoca liberalismului burghez pe ruinele vechilor clase tradiționale. Eminescu deplînge, de aceea, ciocoizarea aristocrației, pierderea bunelor obiceiuri tradiționale, introducerea arbitrară a unor instituții pe care evoluția firească a societății („pe marginile adevărului“, cum spuneau junimiștii, în frunte cu Maiorescu) nu le-ar fi cerut.

„Reacționarismul“, „antistrăinismul“ său din acest unghi și în aceste limite trebuie privite.¹

¹ Vezi, în acest sens: G. Ibrăileanu: *Spiritul critic în cultura romînească*, p. 149 și urm. Definind direcțiile criticii eminesciene, G. Ibrăileanu observă: „Aceste interese ale țărănimii, ale razeșilor, ale meseriașilor și ale născîndului proletariat intelectual (trebuie amintită aici și o altă categorie socială, inclusă de Eminescu în rîndul claselor „pozitive“, „productive“: boierimea legată de pămînt — n.n.) vorbesc în critica lui Eminescu, la aceste interese se reduce! Căutînd principiul criticii lui, dezbrăcînd această critică de frazeologia filozofiei de stat germană, ajungem la concluzia că Eminescu a făcut procesul nouăi organizații politico-sociale, în numele intereselor acelor clase, deși, la o privire superficială, s-ar părea că Eminescu e junimist, care duce la extrem critica junimistă. În realitate, junimiștii au criticat o organizare politică, și critica lor a avut ca principiu,

Tot așa exagerările naționaliste în publicistică. De la constatarea că „pătura superpusă” este incertă sub raport național și parazită, întrucît nu este angrenată direct în producerea bunurilor materiale, el ajunge la discriminări, mai ales în polemica gaze-tărească.

Fondul gîndirii lui, structural umanist, vine în contradicție cu aceste idei nutrite, în împrejurările tulburi ale momentului parcurs, de o ideologie retrogradă. Tudor Vianu observa o dată judicios că Eminescu a diagnosticat bine firea „antipopulară și antinațională a politicianismului, înflorit o dată cu dezvoltarea democrației”, dar că, în atmosfera unei puternice presiuni ideologice și a unei decepții provenite din trădarea de către burghezie a idealurilor revoluționare de la 1848, „el n-a tras toate consecințele gîndirii sale sociale atît de pătrunzătoare. Înțelegerea problemelor sociale din raportul dintre factorii etnici ai poporului nu este mulțumitoare... Exaltarea epocii voievozilor... ne apare ca un accent romantic, pe care desfășurarea reală a vieții istorice îl dezmente.”¹

Toma Nour privește evenimentele și apreciază revoluția maghiară din unghiul unei

ca punct de plecare, interesele boerimii amenințate, în viitor, de cătră liberalism, pe cînd critica lui Eminescu, pe lîngă critica anomaliilor politice, făcută din punct de vedere reacționar (și într-acestea el e junimist), a fost mai cu seamă critica unei organizări sociale, din punct de vedere al claselor de jos, al claselor vechi «pozitive», cum le zice Eminescu (și aici nu e junimist).“ (Pp. 168—169.)

¹ T. Vianu: *Eminescu*, vol. *Literatură universală și literatură națională*, E.S.P.L.A., 1956, pp. 174—179.

națiuni, contestate în drepturile ei istorice și politice, împiedicată să-și afirme valorile spirituale. Filipicile contra „panslavismului”, a teoriilor aberante ale istoricilor naționaliști maghiari (Rössler, de pildă) pornesc, tot așa, din considerente naționale. Sentimentul că un popor cu o veche tradiție de cultură, cu o bogată istorie, nu putea să-și capete libertatea (se cunosc împrejurările istorice din epoca la care se referă Eminescu), că vechile clase (singurele, spune el, productive), legate de tradiții, se ruinează, ridicîndu-se altele, incerte sub mai multe raporturi, disprețuitoare de cultură, trezește o adîncă neliniște, țîșnind, uneori, turbure, în șuvoaiele de lavă ale pamphletului. Cu tot punctul de vedere discutabil, în unele privințe, din care face Eminescu această critică, nu se pot ignora patriotismul, sinceritatea gîndirii sale sociale, sensibilitatea lui vibrantă față de tot ceea ce se referă la ființa națională a poporului nostru. De aici vine în *Geniu pustiu* duritatea unor episoade (cum ar fi descrierea atrocităților săvîrșite de honvezi în casa preotului sau a pedepsei, înspăimîntătoare, a tragerii în furci etc.) și observațiile, exagerate uneori, despre caracterul revoluției ungare.

Descrierea revoluției din Transilvania, Eminescu o face cu un simț al grandiosului, proiectînd totul pe vaste pînze. Mai întîi, declanșarea evenimentelor e anunțată, mesianic, prin freamătul aripilor de fier ale vulturului român, prin deșteptarea asprului arhanghel al răz-bunării, prin vuirea, în bucieme de aramă, a durerii seculare. „Împăratul codrilor bătrîni și a munților mari și sterpi”, Avram Iancu, adună, ca în vechile epopei, în jurul flamurei romînești, pe vulturii din locurile stîncoase.

Pe umerii de piatră ai munților flutură tricolorul și spectacolul grandios, romantic, smulge celui ce îl contemplă accente înalt lirice:

„În culmile munților, pe frunțile lor de piatră, care de care mai înălțate, se aprindeau, unul câte unul, focuri mari — părea că munții însuși se aprinsese. Împregiurul focurilor vedeai șezînd cete întregi de oameni și lăncile culcate pe umere străluceau în aer... lănci de coase, cari-n urmă erau să devie spaima inamicilor. Din creștetele munților romîni slobozeau roți înfășurate-n paie și aprinse, care se rostogoleau cu o repejune demonică, pînă se pierdeau hăulînd în prăpastiile adînci, în inima pămîntului. Buciumele sunau din vîrfuri, astfel încît ți se părea că sufletele de aramă a munților se trezise și suna a moartea lumii. Culme pe culme ardea, atîția uriași ochi roșii, câte unul pe-o frunte de deal. Codrii bătrîni trosneau amortiți de iarnă, stelele și luna erau mai palide-n cer, cerul însuși părea mai sur. Era unul — încheie prozatorul — din acele spectacole mărețe, din acele tablouri uriașe, pe care numai Dumnezeu le poate zugrăvi pe tabla întinsă a lumii, înaintea ochilor uimiți și a inimei înfrînte.

Revoluțiunea pătrunsese-n munți...“ etc.

În alt loc, admiră gestul statuar al unui lăncier, stînd de strajă revoluției, și figura lui tăiată în piatră duce cu gîndul pe Toma Nour la santinela romană. Totul intră în mit, se desfășoară pe mari panouri, stîncă sură devine Olimp, iar lăncierul un zeu, trezit, aici, în inima de cremene a Transilvaniei.

Prozatorul romantic, văzînd panoramic și hiperbolic, asociînd gesturilor eroului mișcarea astrelor, comentînd totul cu avîntat

lirism, e dublat, în *Geniu pustiu*, de un observator fin al realității. Întreg memorialul lui Toma Nour cuprinde amănunte despre viața ardeleană și, pe drept, s-a spus că, înainte de Slavici, Eminescu face prima încercare serioasă de a transpune viața orășenească și țărănească din Transilvania în literatură.

Din această încercare rezultă o altă imagine, mai crudă, mai realistă a revoluției. Pe fundalurile mărețe, linse de flăcări, apar deodată orașe ce se mistuie, se aud vaiete și bocete, aerul arde, cerul dogorește, bolta pare a se nărui iar, pe străzi, aleargă, ca într-un apocalips, oameni înspăimîntați, femei dezbrăcate pe jumătate, urmărite de honvezi beți; în altă parte, bărbații sînt aruncați sub roțile carelor sau izbiți de murrî înroșiți de foc. Într-o casă un preot e spînzurat, iar fata lui — „o înmărmurită statuie a disperării sublime“ — e violată după moarte. Un morar sas trădează și revoluționarii romîni pedepesc pe vinovat, legîndu-l de grinzile morii ce arde plutînd pe apa Mureșului. Ideea acestei răzbunări satanice e a unui bătrîn pribun, care, în altă împrejurare, taie cu secura capul lui Ioan, numai pentru a nu-l lăsa în mîinile adversarilor. Gestul e însoțit de ritual: „Frate Ioane, [...] fă-ți o cruce. Ioan își făcu încet și cu silință multă o cruce. În momentul acela sabia vîji prin aer și capul lui Ioan se rostogoli pe frunzele uscate.“

O ciocnire cu un grup de honvezi petrecăreți — între care, paradoxal, Toma Nour descoperă pe amantul actriței Poesis, e descrisă, iarăși, în toate fazele ei.

Nu trebuie uitat însă că cel care face descrierea, spumegînd de mînie sau vibrînd de admirație, rămîne, totuși, în adîncul ființei

lui artistice, un romantic: în cele mai intime gesturi el pune un simbol, în detaliu vede răsfrîntă o lume întregă.

De regulă, Eminescu face ca lucrurile să capete umbre lungi ca în amurg, gesturile să se desfășoare larg, căpătînd sensuri misterioase. Bătrînul tribun, tăind funiile ce leagă moara sasului de mal, se suie pe o piatră, ridică pumnul către cer și strigă, cerînd încuviințarea divină sau o pedeapsă cumplită: „De-am făcut rău, pe sufletul meu să cadă“.

Evenimentele sînt, apoi, de regulă apreciate dintr-un unghi moral. Jurnalul lui Toma Nour e la tot pasul presărat cu comentarii sociologice, filozofice și etice sau, adesea, cu transcrieri de visuri: visuri paradisiace, visuri halucinante, visuri senine, copilăroase, de toate chipurile. Eminescu e un mare poet al oniricului și narațiunile sale sînt înțesate de stări de reverie, de evaziuni în vis, prilej de a evoca lumi imaginare, spații de dincolo de raza observației noastre. Toate aceste viziuni poetice surprinzătoare cer cadrul unei analize speciale.

Privitor la reflecțiile morale și sociologice, multe semnalate mai înainte, se poate observa că mai toate gravitează în jurul a două stări fundamentale, cu răsfrîngeri în toate actele eroilor: starea de demonism (tenebroasă, sceptică) și cea de convertire în atitudini titanice. S-a văzut în ce chip satanicul Ioan își stăpînește durerea, scepticismul violent. De aceeași natură sînt și reacțiile lui Toma Nour, din unghiul căruia sînt narate (e un fel de a spune, pentru că, în *Geniu pustiu*, ca în orice proză romantică, există un singur unghi de vedere epic, acela al eroilor fiind identic cu acela al autorului!) evenimentele.

S-au putut constata, iarăși, oscilațiile lor între stări și atitudini opuse.

Ca să nu placă lumii, ca să evite răutatea ei, eroul poartă o mască: e sarcastic, se veselește, disprețuiește totul sau așează cea mai neguroasă indiferență. Cu sentimentul că a căzut „într-un iad de ură“, că de peste tot, amenințător, îl pîndesc „sufletele de pigmei“, el aruncă disprețul său superb, satanic, asupra a tot ce vine în atingere cu speța decăzută a individului: „Lauda lor nu mă lingusește, pentru că ei laudă o individualitate care nu-i identică cu a mea — batjocura lor nu m-atinge, pentru că ei batjocuresc un individ pe care eu nu-l cunosc... Îi disprețuiesc pe oameni... m-am săturat de ei“.

Are nostalgia epocilor îndepărtate, eroice, cînd domnii stăteau la sfat cu țara, iar poporul se lăsa vrăjit de barzi, preoți ai durerii și ai bucuriei generale. Vom putea arăta, cu alt prilej, ce atitudini afective se afirmă cu această dorință de regresivitate, la Eminescu. Confesiunea lui din *Geniu pustiu* exprimă două nuanțe: de nostalgie după timpurile vechi și nostalgia de rusticitate, ca în *Cezara*.

„Sînt un fantast — mărturisește eroul într-un moment favorabil meditației —. [Cu] capul aplecat asupra mesei îmi făceam planuri de aur — cugetam asupra acelor mistere din viața popoarelor, din mersul generațiilor, care asemenea fluxului și refluxului mării duc ca o teribilă consecință ici la înălțare, colo la cădere [...]. Mi-ar fi plăcut mult să trăiesc în trecut. Să fi trăit pe timpii aceia cînd domni îmbracați în haine de aur și samur ascultau, de pe tronurile lor, în învechitele castele, consiliile divanului de oameni bătrîni — poporul entuziast și creștin undoid

ca valurile mării [...], iară eu, în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înțelepciunii, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspirațiune... “

Mai departe, eroul acuză neliniști morale: „turbarea întunecoasă a sufletului“, gîndește cu voluptate la moarte, văzînd în ea „un înger drag, cu o cunună de spini, cu fața palidă și aripi negre“. În urechi îi vijlie „cîntecul umbrelor“, iar cînd nenorocul îl însoțește în dragoste, cade într-o stare de *atonie* (stare corespunzătoare pentru *état d'âme, Weltschmerz*):

„Pentru realitate eu eram omorît... Nepăsare leneșă, lene de-a cugeta, lene de-a simți, abrutizarea cea mai adîncă și mai idioată, iată ce făcuse din mine amorul unei femei.“

„Tîmpirea“ de care se plînge Toma Nour e o melancolie grea, un *rău* romantic. Ca René, retras în tribul Natchezilor, Toma Nour caută o evadare în rusticitate. Spectacolul crud al represiunilor nu-l vindecă de atonie. Contactul cu alte realități îl derutează și o senzație de vid, de pustiire, o dorință irezistibilă de adormire, de reclusiune în vis, îl domină: „Capul meu era așa de pustiu, cu amestecul fără-nțeles a unor colori varii, roșu, negru, verde, galben, toate amestecate pe unul și-același loc, în fine, un nesens absurd ce sămăna cu gîndirile unui idiot, iată ceea ce se-nvrîtea în capul meu. Impresiunea ce-o făcuse asupra-mi toate scenele precedente era acelea ale unui om nedormit de mai multe zile, cu creieri turburi de insomnie, care, împlînd printre oameni, visează aievea, și mintea lui croiește pe fața oricărui cunoscut trăsuri adînci, grime întunecate,

proiecte funeste, care vede pe păreți umbrele lungindu-se și primind conture umane, ochilor căruia i se pare că apa limpede, privind la ea, se colora — o dispozițiune a sufletului, în fine, în coprinsul căreia neci un concept priceput de simțuri nu intra neturburat, ne-parodiat la cunoștința internă [...]. Toate astea s-amestecau în sufletul meu cel turbure, și din acest amestec se născu o tîmpire cumplită a organelor de cugetare și simțire, care-mi obosea capul, astfel încît simțeam că-mi e somn înainte de toate. Naturile cele tari dorm mult înainte de o catastrofă — eu cred că ele dorm mult și adînc și după o catastrofă, căci nimic nu tîmpește și nu face nesimțitor pe un om decît astfel de spectacole teribile.“

Oricît ar fi de curios, e aici o încercare de analiză, de observare cu lupa a vieții morale. Analiza nu e făcută, firește, la rece, metodic, ca o disecție (procedeu al romanului realist obiectiv!), ci prin analogii, prin metafore cuprinzătoare și, adesea, prin alegorii, încheiate mai totdeauna cu un aforism. Revelația stărilor interioare e o metodă romantică dintre cele mai obișnuite. „A reprezenta — spune Novalis — e a exprima o stare, o transformare interioară, e apariția unui detaliu interior.“¹

După înfrîngerea revoluției, Toma Nour revine la atitudinea lui de scepticism. Întors la Cluj, în casa unde întîlnise pe Poesis, găsește o scrisoare din care află că trădarea femeii fusese determinată de lipsuri materiale. Pasul fusese regretat, și Poesis îl ispășește prin moarte, nu înainte, însă, de a mai cînta o dată „valsul cel molatec, dulce“, ca un ultim

¹ *Fragments inédits*, ed. cit., p. 225.

omagiu adus dureroasei sale iubiri. Ca în atâtea alte împrejurări nefericite, eroul găsește o compensație în vis.

Numele lui Toma Nour (întilnit și în altă parte, ms. 2257, ff. 162, 178, într-o dramă romantică) reapare într-un fragment intitulat de editori: *Toma Nour în ghețurile siberiene* (ms. 2255, ff. 178—179)¹. Sînt pagini de jurnal, în aceeași formulă epică ca restul romanului. Purtat de-o soartă de fier, Toma ajunge într-o închisoare țaristă, apoi în deportare, în Țerșul Sibir. Răceala „cea putredă“ a murilor, asprele privațiuni nu-i înfrîng semeția de vultur; gîndul morții și-l exprimă poetic: „să-mi împletesc din razele lunii un lanț, ca să mă spînzur de el și să mor“.

În aceste scurte însemnări aflăm unele din cele mai frumoase descripții poetice la Eminescu, cu o notă de grandoare romantică. Fantasticului se asociază vibrația sentimentală: „Adesea zbor astfel noaptea prin cîmpiile de gheață, cu cojocul nins, încît par un om de zăpadă, zbor ca o viziune a Nordului, păream că vînez departatele stele înecate în Orient[...]. Adesea răsare lumina polară cu înmiutele și sublimatele sale colori și se răsfîrînge asemenea [unui] luminos vis ceresc în valurile verzi și întunecate ale mării înghețate. Stîncile se-mbracă cu raze de diamant

¹ Un fragment de asemenea legat de *Geniu pustiu*, fără a putea fi însă cu precizie integrat în acțiunea romanului, e și cel din ms. 2255, ff. 199—203. E vorba aici de dragostea unei fete, Sofia, pentru Toma. Un alt pasaj (f. 178) cuprinde descrierea unei înmormîntări în București. Sînt schițe, scene dispartate, topite mai tîrziu în roman. *Geniu pustiu*, în varianta cunoscută, se află în ms. 2255, ff. 21—84.

și zefir, valurile par a trăi, neaua cea îndelungă a cîmpiilor de gheață ia colori fantastice, și prin acea feerie lungă, frumoasă, teribilă zboară lunecînd o singură ființă vie, palidă ca o umbră, visătoare ca în nopțe, cîntînd doine de primăvară... eu!

Stelele mari și aurite încunună frunțile munților de gheață, a căror poale se pierd în valuri etern rebele, etern spumegînde; [...] luna e o tabla rotundă de aur, mai mare și mai frumoasă, și cîmpiile par a fi întinse, infinite oglinzi de argint sur.“

Întreg romanul *Geniu pustiu* este străbătut de paradisuri terestre, în descripția cărora Eminescu a pus mult din fantezia lirică, din sensibilitatea lui organizată în așa chip, încît înregistrează irizările de colori și melodiile ascunse ale peisajului: simfonia naturii și sentimentul culorilor, pe care receptaculele fine ale romanticilor le-au descifrat înainte de simboțiști.

La Eminescu peisajul este totdeauna asociat cu un sentiment al sublimului și pus în legătură cu o dorință de evaziune din cotidian, de topire în natură, prin integrarea într-un somn mineral (ca Euthanasius în *Cezara*).

Toma Nour în ghețurile siberiene se alătură, prin evocarea peisajului polar, unei serii de poeme, scrise în jurul anului 1871, în care Eminescu afirmă un sentiment dominant de evaziune, în spațiu, cu preferință pentru zonele Nordului. G. Călinescu numea aceasta „borealism“. Interesul poetului pentru viața din această parte a universului e arătat și de lecturi. În lista manuscriselor dăruite Academiei în 1904 de Maiorescu se află și *Elisaveta sau cei surghiuniți în Săberia*, un fel de jurnal

„prescris în oraşul Nicolaev în anul 1830 de Alexandru Roşculescu“¹.

Toma Nour e şi el un surghiunit, cunoaşte privaţiunile închisorii ţariste, tirania judecătorilor, umilinţa lanţurilor, umezeala paielor muced. Doar nostalgia de lumină, de albul fantastic al gheţurilor polare mai mişcă inima sa amortită: „O stafie urită, bărboasă, cu părul bătut şi sur de praf, mă acatăr în hainele rupte, mai mult gol, de zăbrelele de aramă şi-mi expun faţa şi pieptul la cite-o aurită rază de soare, care de milă mai ajunge până la mine“.

Cutreierînd peisajul polar, Toma Nour are senzaţia acută a *borealismului*, întreaga lui existenţă mizerabilă (e captiv!), începe, astfel, sub înfrurirea mitologiei nordice, să ia proporţii fantastice. Eroul are sentimentul viu că trăieşte în împărăţia fascinantului Odin, de aici dorinţa irezistibilă de a pătrunde în paradisurile subacvatice, unde, în palate de smarald, stau zînele valurilor — „blonde şi cu ochi albaştri ca idealele lui Ossian“. Ca şi paradisul selenar din *Sărmanul Dionis*, paradisul polar ar părea pustiu dacă n-ar face posibilă realizarea erotică. Toma Nour visează, de aceea, la o orgie albă: „Şi m-aş răsfăţa pe sînurile lor albe ca neaua de argint, şi le-aş săruta ochii străluciţi ca stelele şi le-aş săruta buzele roşii ca roza al luminei polare“.

Eminescu pune, de obicei, o viziune asupra universului în raport cu simbolurile condiţiei sale omeneşti. În *Cezara*, viziunea paradi-

¹ Ms. 3143, cf. Alex. Elian: *Eminescu şi veciul scris românesc*, în *Studii şi cercetări de bibliologie*, I, 1955.

sului terestru e în tot momentul proiectată în oglinda iubirii şi a morţii, cei doi factori, fundamentali, ai existenţei romantice. Nici în fragmentul *Toma Nour în gheţurile siberiene* aceştia nu lipsesc. Am văzut ce forme capătă idila erotică în această împărăţie a inerţiei albe. În privinţa morţii, eroul afirmă dorinţa de extincţie în imperiul gheţurilor veşnice, întocmai cum Euthanasius o exprimă pe aceea de a reintra în circuitul materiei, prin aşezare sub şuvoaiele cascadei. Cuprins de braţele albe ale zeului nordic, eroul are, tot aşa, sentimentul de a frînge condiţia efemeră, atingînd eternitatea prin integrarea în inerţia polară.

Simbolul se regăseşte şi în alte poeme: *Odin şi poetul*, într-un tablou din *Memento mori* etc., scrise în perioada în care Eminescu redacta *Sărmanul Dionis* şi, probabil, continua jurnalul lui Toma Nour. *Odin şi poetul* (1872) e axat, ca şi *Epigonii* şi *Mureşanu*, pe un sentiment de inconformism, deturnat în *borealism*, în evaziune spre spaţiile cristaline ale Nordului. Dezgustat de lumea mărunţă, care-i cere să „lustruiască în rime şi-n cadenţe“ durerea lui adîncă, poetul se refugiază în împărăţia vechilor zei ai Valhalei, unde întilneşte pe dacul Decebal, curios să afle ce-au mai făcut urmaşii săi. Poetul are prilejul să-şi dezvolte (ca în prologul *Geniului pustiu*) tezele sale despre decăderea contemporanilor, într-un stil polemic. („Între pigmeii toţi sînt cei mai mici — /mai slabi, mai fără suflet, mai mişei“ etc.) Eroul de la Sarmisegetuza manifestă curiozitatea pentru viaţa acestor homunculi (autorul le spune *romunculi!*) întrebînd dacă au, totuşi, îndeletniciri potrivite condiţiei lor, la care însă, asprul mesager

răspunde sarcastic, în spiritul articolelor sale: „Nu, vorbesc franțuzește și fac politică“.

Scîrbit de toate acestea, poetul se exilează și alegerea Nordului nu e lipsită de semnificație. Nostalgia lui de puritate găsește o împăcare în paradisul ghețurilor lui Odin, într-o zonă, deci, cristalină. Temeiul teoretic al acestei alegeri G. Călinescu îl vedea în obsesia imaginii cristalului, comună la romantici: „Acolo unde, ca în lumea anorganică, ochiul este speriat de analogia materiei, descoperă îndată că acest mizerabil noroi e capabil a se organiza într-o formă geometrică splendidă, rezonabilă și luminoasă. Chiar firul de praf cel mai dezesperant irațional, pus sub un puternic microscop, apare ca o aglomerare de pietre prețioase și atomii materiei celei mai deprimante se relevă a fi un adevărat sistem astronomic. Tristeții pe care o produce haosul îi urmează entuziasmul. Cristalul e un mesaj logic al geologiei [...]. Tot la cristal aș pune lacul, fundul mării și al oceanului, marea înghețată. Suprafața mării turburate de furtună reprezintă pentru Eminescu lumea fenomenală haotică, fundul mării este paradisul pașnic și feeric.“¹

Lumea ghețurilor, la care aderă spiritual creatorul din *Odin și poetul* și care fascinează pe Toma Nour e, mai mult decît aceea a lacului și a mării, o infinitate de cuburi de cristal, un Eden alb, populat de blinde zîne și de înțelepții omenirii. Aici poetul caută să uite insatisfacțiile existenței, realizînd, astfel, catharsis-ul, curățirea de veninul pe care i l-a inoculat lumea („fierea cu care ei m-au

¹ G. Călinescu: *M. Eminescu, în Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. XII, nr. 1-2, 1963.

adăpat...“). Uimirea în fața peisajului nordic capătă proporțiile și strălucirea celui borealism, pe care îl întîlnim și în *Toma Nour în ghețurile siberiene*, cu o notă mai pronunțată de fabulos:

Din cupa mea de aur bea auroră —
zice Odin —

S-între seninul blîndeii diminețe
În pieptul tău. Și ți-oi deschide-atunci
Portalele nalte de la hale
Cu lungi coloane de zăpadă, cu-arcuri
De neauă albă, ca argint din Ophir,
Cu bolți mai nalte decît însuși cerul.
Acolo printr-acele lungi coloane
Suspendă lampe mari ca niște albe lune
Ce împlu lumea raiurilor mele
Cu o lumină dulce, albă, caldă...

Un aer
Blînd argintiu îți va îmfila tot părul,
Vei răsufla miroase dulci de crin,
Talarul tău va lumina în noapte —
Prin hale vei zări blînde-mi zîne,
Și-atunci să cînti. Vei ști, ce e frumos...
etc.

Toma Nour vorbește și el de fetele întunecatului împărat al Nordului, de boltele de smarald ale palatului din fundul mării, dar manifestă oarecare scepticism pentru aceste construcții ale imaginației, punînd, realist, fenomenele în raport cu jocul de culori prismatice. Așteptînd să se ridice din marea înghețată steaua polară, el vede profilîndu-se o zîină cu fața încununată de raze și cu trupul acoperit cu veșmînt de negură. E Poesis. Chipul ei răsare dintr-o iluzie optică, pe care elementele naturii, dezlănțuite, o destramă.

Gestul de contemplare („numai eu stau cu ochii țintiți, asemenea unei statui, la acea stea polară, la acea față de sintă“), Eminescu îl va relua și în altă scriere a sa: într-o variantă a *Odei în metru antic*, cu deosebirea că, în cea din urmă, ochii, orbi la priveliștile efemerului, scrutează steaua singurătății.

Borealismul, ca și neptunismul și uranismul (dacă acceptăm această terminologie), o formă de evaziune, specific romantică, se particularizează, la Eminescu, prin câteva elemente. Așa sînt, de pildă, participarea morală, ardența evocării, fascinația peisajului și, îndeosebi, punerea viziunii sub un simbol filozofic.

Evaziunea geografică reprezintă o soluție la îndemîna sufletului romantic, rănit, cum s-a constatat și în alte împrejurări înfățișate de opera lui Eminescu, din atingerea cu o lume mistificatoare.

În acest context se deslușesc mai bine trăsăturile particulare ale eroului eminescian. Toma Nour, Ioan reprezintă cu variații de caracter un tip ce oscilează între atitudini demonice, faustiene și elanuri titanice, între visătorul abstras de realitate, căzut în stare de atonie și eroul byronian, ce caută să pună capăt deprimării morale și tristeții filozofice prin fapte eroice. Sufletul demonului apostat se mîntuie prin iubire, iar scepticismul funciar se risipește în marile acțiuni populare, însă nu definitiv, căci o dată exodul sfîrșit eroul cade în starea de dinainte.

Cu aceste însușiri el se apropie de omul romantic, ieșit — cum observa o dată Tudor Vianu — din epoca „luciferiană, sfărîmătoare de legături, a Revoluției franceze“ și

din „marile sinteze speculative ale idealismului postkantian“¹. Eroul eminescian se integrează, însă, și în tradiția literară națională. Firea lui eruptivă și melancolică o descifrăm în scrierile înaintașilor. Mesianismul vine, tot așa, de la ideologii pătimași din deceniul al V-lea al veacului al XIX-lea (Bălcescu, de pildă, căruia îi va închina pagini incandescente). Particulare sînt, la Eminescu, în afara sintezei superioare, dimensiunea spirituală, complexitatea personajului.

Scriitorul îl gîndea aprioric așa. În notele semnalate mai înainte (ms. 2291), Poesis — „îngerul trandafiriu“, „marmura vie, ... geniul durerii“ (cum o vedea Toma Nour, cu ochii îndrăgostitului) — rămîne, pe o latură mai suavă, tot o natură morală complicată: „fantastică, voluptoasă, plină de închipuire și vise, capul ei în eternă, iregulară asociațiune de idei; nu-și poate fixa niciodată privirea asupra unui obiect, ci are în mintea ei totdeauna mai multe, adesea contradictorii, în eternă neliniște sufletească... un caos de imagini; ea împărtășește și lui Toma acest mod de a vedea și face din el o natură sfîșiată, neconstantă, catilinară. Sufletul lui Toma e în întregul ei, viața lui internă devine identică cu a [lui] Poesis. Gîndiri sclipitoare, dar fără adîncime, iată caracteristica ei.“ „Și această receptivitate largă, tocmai pentru că e largă, nu e adîncă, ci numai ca undele crețe a unui vad. Ele sunt ca un material întîmplător și netrebuincios,

¹ *Istoria literaturii române moderne* (în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu), Ed. Casa școalelor, 1944, p. 270.

pînă ce nu cade în ele ideea, sămînța individualității poporului.“¹

Dar caracterul catilinar al eroinei reiese mai puțin din roman. Rolul ei, epic vorbind, este mai mult metaforic: o imagine a suavității, în funcție de care se definește personalitatea faustiană a eroului. Poesis este un nufăr crescut în milurile impure ale societății. Ca și Marguerite Gautier (înrudirea cu personajele romantismului sentimental apare evidentă)², renunță la marea iubire nu din cauza prejudecăților sociale, ci sub presiunea mizeriei. Prin candoare și suavități, Poesis se apropie de eroina din *La dame aux camélias*; deprinderea de a fantaza și de a face speculații privitoare la ordinea lucrurilor, într-un cuvînt, înclinația metafizică nativă, o diferențiază, spiritual, în sensul tipologiei generale din opera lui Eminescu.

Sofia, tot așa, „natură dulce și înțeleaptă, care face pe Ion să aibă priviri adînci și mari“, e, sau ar fi trebuit să fie, o natură stimulatorie, suavă, voluptoasă și plină de mister, ca Poesis, Mira, Emmi, Maria, Ana (*Bogdan-vodă*); „ea nu-i dă privirile însuși, ci numai prima privire; prin adîncimea ei sufletească, el capătă ochii ei mari și adînci și nu se oprește la aparența exterioară, ci caută ideea lucrurilor — ea nu-i învață lucrurile însuși, ci-l învață a vedea“³.

¹ Ms. 2291, f. 17.

² Că Eminescu cunoștea opera dramatică a lui Alex. Dumas-fils, nu încapă îndoială. La 16 martie 1869 asistă la spectacolul *Dama cu camelii*, dat de soții Pascaly (cf. Perpessicius, *Opere*, vol. I, 1939). Într-un articol, privitor la *Operele dramatice ale renașterii romantice*, citează și pe Alex. Dumas-fils.

³ Ms. cit.

Vom discuta în alt capitol al lucrării despre modul în care e înfățișat, în proza lui Eminescu, tipul feminin. Anticipînd această analiză detaliată, posibilă și prin raportarea la teatru (*Emmi*, *Bogdan-vodă*, *Mira*, unde există o mai mare varietate de tipuri), se poate observa că prozatorul prezintă, cu mici variații, pe femeia romantică, misterioasă, oscilînd între farmecele lumești ale Venerii și acelea, divine, ale Madonei. Concupiscentă, avînd inițiativa în dragoste (*Cezara*), în *Geniu pustiu* și *Sărmanul Dionis* femeia e mai mult un simbol al diafanului. Poesis și Sofia (atît cît se poate înțelege din comentariul scriitorului) sînt niște „îngeri lunatici“, asemănători Ofeliei, „îngeri trandafirii“, marmure vii, genii ale durerii, sculptate de Canova. „Femeie ea? — protestează Ioan, cînd Toma Nour definește astfel pe dispăruta Sofia. — Un înger a fost — un înger cum îl cugetă Dumnezeu numai o dată în mijlocul eternității sale fără margine. Ce e femeia? Acest om ce trăiește pentru a-și spoii fața cu colorii, vorba cu minciună, și ochii cu lacrimi înșelătoare? O sfinx ce plînge, cînd te tradă, ce rîde în inima ei, cînd ochii ei sunt plini de lacrimi. O, ea n-a fost o femeie... Protest în contra numelui.“

Pentru eroul eminescian femeia atinge două condiții. Una e divină, suavă alcătuire de luminii, posesoare a tuturor virtuților, o *donna angelicata*, cealaltă, o Veneră ce s-a prostituat, un demon crud. Cea dintîi e „prototipul îngerilor din senin“, Madona Dumnezeie, cu surîsul blînd, cu diademă de stele, cea de a doua e femeia „stearpă, fără suflet, fără foc“, cu ochiri agresive și fața pală de

„o bolnavă beție“, peste care liricul aruncă vâlul alb al poeziei (*Venere și Madonă*).

Poesis cunoaște amîndouă ipostazele. Actriță de mîna a doua la un teatru de periferie, ea joacă roluri de subretă, deși are aptitudini de tragediană. Înaltă, mlădioasă, „subțire ca o elfă“, purtînd în ochi o misterioasă „visărie profundă“, ea e întruchiparea pămînteană a unei zîne, într-un cuvînt, tipul ideal al femeii romantice. Însușirile morale țin, tot așa, de ordinul suavității. Observația lui Gherea, că Eminescu a idealizat tipul pasiv al femeii și n-a prezentat-o în ipostaza de luptătoare, e, firește, fără temeii. Eminescu realizează simboluri, oscilînd între tipul liliac al femeii și acela, din pamfletele lirice, al femeii corupte de viciile veacului.

Demon rece, cu inima de bronz, cu urechile surde ca lutul, cu gura mută ca pămîntul și cu ochii orbi ca piatra (indiferenți, adică, la toate!), Toma Nour, cu sufletul pustiit, e, mărturisește el, incapabil, ca Hyperion, de a iubi și de a putea fi iubit, de a ferici pe cineva și de a putea fi fericit. O prăpastie adîncă, de netrecut, îl desparte de epocă. Trece prin lume singur, rece, cu ochii închiși, neluînd seama la nimic, meditănd la alte lumi, imaginare:

„Stele-n ceri, amoruri pe pămînt, numai în noaptea mea neci-o stea, — constată el cu amărăciune — numai în sufletul meu ... neci un amor. Cîteodată numai aud bătăile pustiitului meu suflet, cîteodată suflarea mi se curmă-n piept, ca vîntul ce se curmă prin ruinele zdrobite de munții anilor ... cîteodată mai simt și eu!... O, atunci îmi place să trec prin lume cu ochii închiși și să trăiesc sau în trecut sau în viitor (o formă de eva-

ziune în timp — n.n.). Visez ca copilul ce vorbește pin somn, zîmbind, cu Maica Domnului — mă transport în ceri, pun aripi umerilor mei și părăsesc pămîntul, pentru ca să mă dau cu totul acelor umbre divine — visuri, care mă poartă din lume-n lume și mă izbesc din gîndire în gîndire. Mor pentru pămînt ca să trăiesc în ceri.

O! de-aș pute iubi!“

E aici un poem al indiferenței, al evaziunii din realitate, al regresivității în timp, exprimînd, cum se înțelege și mai departe, în acest apolog al urii și răcelii, tristețea de a nu se realiza fundamentală experiența a dragostei.

S-a făcut, în poezia mai nouă, disocierea între atitudinea afectivă a liricului și elementele ce intră în structura creației. O dovadă de deosebire între acești doi factori o face chiar textul pe marginea căruia adnotăm. Eminescu nu face, aici, *apologul* mizantropiei, ci vorbește, cu amărăciune, de secătuirea sufletelor, de zonele impure ale vieții, de o societate ce a distrus miturile, făcînd imposibilă realizarea marelui, divinei iubiri. Elementul esențial e atitudinea poetului, adică sentimentul de amărăciune, durerea de a nu putea cunoaște misterul erotic:

„Înțelegi tu ce va să zică de-a nu pute iubi? — continuă Toma Nour. — A trece pin lume singur, mărginit în pași, în ochi — să te zvîrcolești în strîmtoarea sufletului tău celui rece — să cauți a-l aprofunda și să vezi că e secăt și că apele sale se pierd în nisipul secăciunii sociale, se ard de căldura unei societăți de oameni, ce trăiesc numai din ura unuia cătră celălalt.“

Pasajul de mai sus, privitor la un aspect aparent limitat din existența eroului, e, cu

toate acestea, fundamental pentru înțelegerea individualității romantice. Mai tranșant decât în altă parte se vorbește aici de sursa socială a evaziunii, a disperării, de rădăcinile, foarte lumeste, ale tristeții. Pesimismul lui Toma Nour (întruchipare a personalității contradictorii a romantismului) nu e, cum s-a observat, ontologic și metafizic, nu e dedus din speculație abstractă. Meditația amară găsește un punct de plecare în formele imperfecte, brutale, ale realității.

Cît privește inaptitudinea pentru dragoste și afecțiunea exagerată acordată morții, fapt cert e că acestea se dovedesc a fi mai puțin temeinice decât lasă să se înțeleagă monologul necruțător al eroului. Văzînd pe Poesis, Toma Nour cade, fulgerător, victimă unei pasiuni istovitoare. Pe loc o declară *îngerul meu*, idealul din toate cel mai frumos, floare și pasăre, întruchipare albă a Nordului și flacăra a Sudului. Într-un stil sublim, cu metafore aiuritoare—care ar fi delectat pe Caragiale—mărturisește sentimentul nimicitor.

Chateaubriand spunea, definind atitudinea erotică mai generală a romanticului, că „marile pasiuni sînt singuratice, și a le duce în deșert înseamnă a le înapoia în împărăția lor“ (*Atala*). Toma Nour imploră, tot așa, claustrajul rustică sau familială: „De cînd te-am văzut [...] — zice el — ochii mei au orbit de lumina ta, și inima mea s-a-nchis pentru toată lumea din cauza amorului pentru tine. Poesis, am uitat cărțile colbăite, știința și poezia, idealele uneia și-a alteia, de cînd ai apărut tu înaintea mea. Nu știi, nu poți ști cît te iubesc. Tot ce e frumos azi pentru mine, azi se-ntrunește în tine: floare și pasere, primăvară și basm de iarnă, albeța Nordului

Geniu pustiu 21

Geniu pustiu
I Tusa's rief

Amas aici cã Romanu a existat tot de una Romanu e
metafore sice. Priuș, cenzura aiutã a unei monede
calpe, ascultati cãnteculu absurdu p unei Dile care
n a avut prezentuinea de a face ma mult egomitu cu
lume de cãtu cel lalte n genura, extragete din arte
poesia ce pote exista n cla și iata romanulu.

Priuș o clac prãfuitã de cãrte vechi / em o predilec-
tiune pentru vecheturi mucedite / am tot pte cu vdrã mai noi
Abute cu sice gauri... denuda si ai de istoria unui rege al Serbie sau
na si demã pãdã mirtu din vdrã unui capu de nob intãbameti
Indignu si unã cã p cine lu pas etrogofati si figurera si gauri de
rege alu Slova si Pe Tusa... Bone de explicatã Economie. Am scos
intã, adu pãrtetulu lui laru apre a li compari. Ea si hamã
n trãsurã. E coincidentã facore pe fața pementulu. Am scos
pãrtetulu pã rãsurã nã. Pãtu si ai în intãnglu unui Tusa istoria
apentãrã celãia cu o celãia... Am spus o rugãstia nãpãrtã cãci
Abut e cu putãntia pe pãmãntu pe drept dovãdã vã vom nãvã o
istoria pãdãtã, n care am pãrtã și cu unã celã de si fãtu cã-
cãndã.

Pãtu cãvã mãruntã pe stradã reparatã de

Căin pentru noi — eu nu sunt decât mai e o seamă
remedia contra antichității și idei și interese, care
spărie viața noastră publică, sau dacă remediul primjald
nu e timpul, care cristalizază în conștiința comună trăbur,
la și implicabile de a le înflăcă. Tom scrie, că lă remădă
cum romanu, — și pe mine mă remădă unul și sub influența aca-
ței remădări amu și aciu multe caile dintr'una studii de cultură,
în caz scurs a veni cu mine dinu mi în clau asupra fenomen.
lor opoala de tranșare în genae și asupra micșinilor genae.
fiinși prezente în parte. Scrierea e completă la romanu, a
s'atînge de stăbul de sentimente, de desicciul luiință etc. necom

Fragment dintr-o scrisoare către Iacob Negruzzi — 1871

și flacăra Sudului, toate, toate idealele pierdute le regăsesc într-un singur chip, într-al tău.“

Declarația e, de bună seamă, de un sentimentalism hiperbolic, și era de bănuț că un atît de neguros personaj, chinuit ca Faust de enigmele existenței, ascunde un suflet romanțios, din moment ce varsă lacrimi fierbinți citind poeme de Alecsandri. Avînd aspirații casnice, Toma Nour numește pe Poesis „zina grădinioarei mele, matroana vieții mele părintești, mama copiilor mei“.

Poesis, la rîndul ei, are gesturi materne, cheamă pe Toma Nour: „copilul meu“ și molatică, somnolentă, se desface din brațele viguroase, țărănești ale demonului visător („un Apollo demonic văzut de Winckelmann“ — zice G. Călinescu!) — cu o dulce silă, o grațioasă prefăcătorie.

Se cunoaște încheierea idilei și consecințele catastrofale pe care le are asupra personajului. Eșuînd în iubire, lui Toma Nour îi rămîne meditația asupra morții și una din căile de evaziune, de regulă visul. Alături de iubire, moartea e cea de a doua experiență fundamentală a romanticului. Leopardi numea limpede cei doi poli ai experienței romantice între care șovăie, dramatic, sufletele caste: „două lucruri frumoase sînt în lume: dragostea și moartea“.

Ca tip (sau, cum s-a spus, ca arhetip eminescian), Toma Nour este întîlnit și în alte scrieri. Procedeu lui Eminescu (ca, de fapt, al tuturor romanticilor) este acela de a mitiza un personaj istoric, de a-l eleva spiritual, făcînd din el un profet cercetat de neliniști (G. Călinescu remarca, referitor la patrioții lui Eminescu, că sînt „muncii de gînduri mari și

îndoieli ⁽¹⁾. Interesant este aici de observat nimbul romantic al eroului: înconjurat de stoluri de vulturi, venerat de natură, el pare un Jupiter aruncător de fulgere. Andrei Mureșanu apare, tot așa, mitizat și spiritualizat (v. tabloul dramatic *Andrei Mureșanu*, 1871, și *Mureșanu*, 1876) în chip romantic. Năzuința de a face din modestul poet un vates, profet al neamului, este evidentă.

Cuprins de o „titanică turbare“, el cugetă amar, ca și Toma Nour, la degradarea epocii, ajungând la concluzii de un vijelios nihilism:

Invidios-avară, de sînge însetată
E omenirea-ntreagă — o rasă blăstămată...

Atît venin în suflet, și-atît amar în gînd,
Încît dac-aș putea-o ca să răsufli-adînc
Și bine — aș învenina vremea-n care-s osîndit
De a trăi.

În înverșunarea lui, deplînge soarta patriei („atîta neferice pe țara mea pustie“) și trista alcătuire a lucrurilor, observînd cu disperat sarcasm că cei onești și simpli „duc greul“, pentru ca „astuții să domnească“. Tot așa gîndește, în prologul *Geniului pustiu*, interlocutorul lui Toma Nour, și aceleași fraze, de un mînios pesimism, le pronunță Ioan.

Sub numele lui Toma Nour, istoricii literari² bănuiesc a se ascunde amicul lui Eminescu, Scipione Bădescu (sau Ioniță Bădescu), poet și revoluționar ardelean, spirit aventuros,

¹ G. Călinescu: *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. III, f.a., p. 30.

² Vezi G. Bogdan-Duică: *Scipione Bădescu și geneza „Geniului pustiu“*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, an. II, nr. 7, 1931.

obiectul unor comentarii patetice în revistele transilvănene din epocă. De o fi așa sau altminteri (cert este că prozatorul a utilizat informațiile din ziare și relatările contemporanilor, cum se înțelege în scrisorile către Iacob Negruzzi), Toma Nour caracterizează o tipologie umană asupra căreia Eminescu a meditat îndelung, introducînd-o, în forme diferite, în multe din dramele și poemele sale, mai totdeauna cu o notă de pesimism polemic, „eroic“ și înflăcărare byroniană, cunoscînd, succesiv, după cum s-a observat, două atitudini: demonismul și titanismul.

Se pune întrebarea ce tip de roman reprezintă *Geniu pustiu* și în ce constă originalitatea lui, trecînd peste valoarea documentară, unanim recunoscută. G. Călinescu îl apropia de formula jurnalului romantic, găsind, în acest sens, apropieri cu numeroase scrieri europene, ce au dezvoltat, la începutul veacului al XIX-lea, tipul narațiunii autobiografice, al memorialului.

Geniu pustiu a fost apropiat, apoi, ca factură epică și ca mod de a topi vaste universuri, de romanele lui Laube și Gutzkow¹, iar prin tipul romanticului pelerin, neliniștit, de *Peter Schlemihl* al lui Chamisso. Astfel de filiații sînt de luat în seamă în măsura

¹ Vezi G. Bogdan-Duică: *Eminescu, Eliade, Gutzkow*, în *Convorbiri literare*, an. XXXVIII, nr. 2, 1 febr. 1904, pp. 167—174. Criticul se referă la romanul lui Gutzkow: *Ritter von Geist*, remarcînd asemănări între eroul acestuia, Wildungen, și Toma Nour. În *Geniu pustiu* s-ar găsi ecouri din „tabăra Germaniei June“.

în care, din comparație, se poate desprinde cu mai mare exactitate originalitatea prozei eminesciene, modul particular al scriitorului de a privi realitatea și de a o transfigura artistic.

Cu tot caracterul particular al compoziției sale, *Geniu pustiu* se alătură, ca formulă epică, unui tip de narațiune romantică. Care poate fi acela?

Paul van Tieghem deosebea, în mișcarea romantică europeană, categoria *romanelor personale* și a *romanelor cu teză*, pe cea a *romanelor exotice* și de *aventuri* și, a treia categorie, a *romanelor istorice*¹. În romanele *personale*, precedate de *Werther*, *Obermann* (Sénancour), *Adolphe*, declanșarea sentimentului sau a ideii constituie momentul esențial: „se dă curs liber, adesea sub formă autobiografică sau epistolară, protestelor contra societății și a moralei sociale, revendicărilor drepturilor dragostei și femeii, [se afirmă] cultul individului, al pasiunii și, adesea, al naturii“. Acestei tendințe s-ar alia scrieri ca *La Confession d'un enfant du siècle* de Alfred de Musset, *Volupté* de Sainte-Beuve, *Le Lys dans la Vallée* de Balzac etc. Ce le-ar caracteriza? Ardoarea pasiunii, tandreța idealistă a sentimentelor, un limbaj colorat, patetic, o precisă temă socială și pasională, în jurul căreia se grupează toate faptele narațiunii. Tot în romanul personal și cu teză intră, după Paul van Tieghem, și categoria scrierilor cu reliefuri sociale mai distincte, ca *Mizerabilii* de Victor Hugo și *Misterele Parisului* de Eugène Sue.

Heinrich von Ofterdingen al lui Novalis, *Povestirile fantastice* de Hoffmann și *Povestirile extra-*

¹ *Op. cit.*, p. 482 și urm.

ordinare de Edgar Poe, apropiate, acestea din urmă, de creațiile românești, aparțin categoriei *romanelor exotice și de aventuri*, în timp ce scrierile lui Walter Scott, *Cinq Mars* al lui Vigny sau *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo se ordonează, firesc, în rîndul *romanelor istorice*. Diferențiate sub raport tematic și estetic, scrierile romantice se unesc, prin nota de subiectivitate, prin stilul colorat, desprins de rigorile clasicismului, prin accentul pus pe peisaj și pe culoarea locală, națională (înțelegînd, aici, și trecutul istoric).

Alți cercetători înmulțesc tipurile de roman, în cadrul romantismului, deosebind, de pildă: romanul psihologic (*René*, *Obermann*, *Adolphe*, *Volupté*, *La confession d'un enfant du siècle*), istoric (*Cinq Mars*; *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée; *Notre Dame de Paris*; *Quatre-vingt-treize* de Alexandre Dumas etc.), social (*Misterele Parisului*, *Mizerabilii*), realist (romanele lui Balzac), sentimental (narațiunile cunoscute ale lui George Sand)¹.

Pe care dintre acestea urmează romanul lui Eminescu?

Pe nici una în exclusivitate și totuși pe multe prin anumite laturi. *Geniu pustiu* e, într-o bună măsură, un roman personal sau psihologic, se fondează pe o idee, are un înțeles social și estetic mai general. E romanul unei melancolii mai ardente și pasionale ca narațiunile lui Chateaubriand. Conflictul erotic e, iarăși, prezent, în așa chip încît se poate spune că Eminescu a compus și un roman sentimental, dar nu în genul lacrimogen al lui

¹ Cf. Philippe van Tieghem: *Le romantisme français*, 1955, Presses Universitaires de France.

George Sand, ci în acela energetic și mai adecvat meditației, cultivat de romanticii germani.

Și teoretic Eminescu era potrivit „încercărilor ofticoase“, acelor scrieri „mizerabile și reci“, care înfățișează „un infern de îngeri și de oameni de treabă“, cu caractere „boite cu albeața morală, unse cu badanaua nobleței de suflet“. Scriind, mai târziu despre romanele dramatizate, el arată cel mai adânc dispreț față de „romanele de mansardă“, senzaționale într-un chip artificial. Cu acest prilej stabilește și deosebirea dintre roman și dramă, văzând în primul un „gen de scriere povestitor, [care] zugrăvește ceea ce se-ntimplă, eroii lui sufăr fără de vină loviturile unei sorți, adesea străine de caracterul lor“¹. În timp ce drama nu are propriu-zis o întâmplare, esențială fiind „vina tragică“, romanul pune accentul pe desfășurarea faptelor. Respingând formula romanului de senzație, Eminescu se orientează spre o proză complexă, în care să poată nara și altceva decât mizeriile idilei sentimentale.

Este, apoi, *Geniu pustiu* un roman istoric? Într-un anumit fel, da, fiindcă se referă la o epocă trecută. Însă formula de a prezenta evenimentele, de a descrie epoca, e, la Eminescu, diferită fundamental de aceea a romanului romantic „clasic“. Scriitorul pune cu atîta înflăcărare temele mari ale națiunii, dovedește atîta familiaritate cu evenimentul, încît totul pare a se petrece în realitatea imediată și a-l privi, afectiv, pe el.

Din intenția de a da oglinda unei epoci eroice, Eminescu a imprimat romanului său și un caracter social. *Geniu pustiu* e, așadar,

¹ *Teatrul românesc și repertoriul lui, Romanele dramatizate.*

și un roman social. Cu Balzac, Stendhal, citați printre romancierii romantici, Eminescu, firește, n-are nici o legătură. Comentariul pa-sional, intervențiile polemice, vibrația spiri-tuală și sentimentală, demonismul și titanismul eroilor, tonalitatea narațiunii deosebesc, pe de altă parte, romanul lui Eminescu de seria ro-manelor istorice și sociale. Referirile la tot pasul la realitatea națională și socială, idealul patriotic afirmat cu ardoare îl diferențiază însă și de narațiunile romantice germane, cu care *Geniu pustiu* are, pe alte laturi, asemănări.

Convertirea dezamăgirii romantice, trecerea de la atitudinea demonică la cea titaniană, asocierea sentimentului național aspirației filo-zofice, spiritualizarea datelor comune de ob-servație conferă scrierii un caracter aparte. Eminescu urmează, nici vorbă, o tradiție romantică atunci cînd împinge faptele spre mit, spre simbol, absolutizîndu-le. Definind romantismul, Novalis vorbea de un proces de ridicare la vibrație spirituală a faptului și de abstractizarea unei împrejurări particulare, în funcție de aceleași criterii: „A absolutiza, a universaliza, a clasifica momentul individual, si-tuația individuală, acesta este caracterul pro-priu al efortului romantic“¹.

Eminescu nu rămîne însă numai la atît. Introduce, s-a văzut, observații sociale, des-cric cu minuție o împrejurare din realitate, face referiri sociologice, intervine pasionat în polemică, combate teze istorice pe care le so-cotește eronate etc. În concepția lui Eminescu „artele și literatura frumoasă trebuie să fie oglinzi de aur ale realității în care se mișcă poporul, o coardă nouă, originală, pro-

¹ *Fragments inédits*, ed. cit., p. 218.

prie pe bina cea mare a lumii¹, și, în conformitate cu acest punct de vedere, mai vechi în literatura română, caută a surprinde sunetul „coardei originale“, adică specificul național. El lărgeste, astfel, cadrele narațiunii romantice. Formula memorialului, a jurnalului romantic (înțelegând prin aceasta o proză complexă), e mai apropiată de adevărata structură a *Geniului pustiu*, cu remarcă, importantă, că în tot momentul cadrul autobiografic e depășit.

Și înainte de Eminescu memorialul a fost cultivat, în literatura română, mai ales sub forma jurnalului de călătorie. Cîteva dintre ele sînt remarcabile, mărturii prețioase ale sensibilității romantice. Nici unul nu are însă amploarea, profunzimea *Geniului pustiu*, niciăieri n-au fost puse mai acut ca aici dramele morale și spirituale ale intelectualului din epoca „de tranziție“, în nici un alt loc nu s-a unit mai fericit o vibrație intelectuală cu una patriotică. *Geniu pustiu* debutează cu scurte considerații filozofice, după care urmează prezentarea cadrului, descrierea enigmaticului erou, apoi lungile dezbateri sociologice, iar după ce problemele națiunii au fost elucidate, începe propriu-zis romanul autobiografic, jurnalul lui Toma Nour. Acesta din urmă e cel mai interesant sub raport artistic.

Din argumentele criticii mai vechi nu se înțelege atît de limpede în ce constă durabilitatea estetică, peste decenii, a romanului. În-tîiul lui editor, I. Scurtu, îi găsea o valoare

¹ *Federațiunea*, Pesta, nr. 38-39, 4 și 11 mai 1870, art. *Echilibrul*, reprodus în ediții și cu titlul: *Dualismul austro-ungar și naționalitățile*, semnat cu pseudonimul Varro.

educativă („una dintre puținele noastre cărți de literatură aleasă, potrivite a contribui la o bună educație românească a generațiilor tinere“¹), reproșîndu-i artificialitatea personajelor, arbitrariul în relatarea epică și insuficiența observației psihologice.

Romantismul lui Eminescu se evidențiază, după I. Scurtu, printr-o exagerată notă de subiectivitate și sentimentalitate, precum și prin alte elemente ce țin de factura stilistică:

„Fericită lume nereală — zice criticul — plăsmuită de fantezia neînfrînată a poetului, idealul de femeie și de iubire creat de dînsul în tipurile Sofiei și Poesis-ei, feerica natură luminată de luna crăiasă, subiectivitatea inerentă marilor talente lirice, sentimentalitatea exagerată proprie romanticilor, artificialitatea personajelor și arbitrariul în conducerea firului povestirii, elementul fioros și bizareria, iată sinteza elementelor romantice pe care iarăși le arată opera întregă a lui Eminescu.“

Din formularea că romantismului i se asociază, în roman, „realismul sănătos al multor scene“, înțelegem că I. Scurtu prețuia îndeosebi pe cele din urmă, ceea ce, pentru valoarea estetică a narațiunii, nu e concludent.

O primire entuziastă, dar necritică îi face, în *Sămănătorul*², Nicolae Iorga; remarcă frumusețea limbii și patetismul („ce putere de icoane!...“), găsind, într-un cuvînt, scrierea vrednică de a sta alături de puritatea de cristal a poeziei: „Nici un fir de iarbă nu se va mișca de indignare la această « divulgare » a gîndului său încă nesigur, a simțirii sale ce

¹ I. Scurtu, prefață la vol. *Geniu pustiu*, 1904.

² N. Iorga: *Un roman de Eminescu*, în *Sămănătorul*, an. III, nr. 2, 11 ian. 1904.

nu-și găsea totdeauna întruparea statornică și adevărată“.

Opiniile lui G. Ibrăileanu¹ și Eugen Lovinescu le-am semnalat mai înainte.

¹ G. Ibrăileanu, rezervat în genere față de „postume“, socotește, cum am avut prilejul să arătăm, publicarea cărții „o impietate față de Eminescu și o mistificare a publicului“. În articolul *Postumele lui Eminescu* (vol. *Scriitori și curente*, p. 49 și urm.), criticul *Vieții românești* face observația că publicarea manuscriselor constituie, în cele mai dese cazuri, o profanare, o încălcare grosolană a voinței scriitorului. „E ceva [...] nedelicat în această exhibare a intimităților bieților morți și, desigur, nu e unul care, dacă ar învia, n-ar fi în adânc jignit că i s-a dat în vileag lucrările, pe care le-a crezut nevrednice de el însuși, ori bruioanele, din care putem vedea chinul de a crea, din care putem cunoaște ce idei, banale adesea, și ca formă, stângace de cele mai multe ori, au izvorât intim de subț pană scriitorului.“ Ibrăileanu pierdea însă din vedere importanța nu numai documentară a lucrărilor rămase în manuscris, dar și faptul că, de multe ori, în însemnările spontane, nefinisate, răzbat accente de autentică artă. Nu alta a fost situația manuscriselor eminesciene. Exigent față de paginile pe care le încredința tiparului, întreprins în realizarea proiectelor lui, Eminescu a lăsat în cele aproape cincisprezece mii de pagini de manuscris o operă postumă de mare importanță pentru literatura română. Rezervele lui Ibrăileanu erau, negreșit, în cazul manuscriselor lui Creangă (îndoielnice ca autenticitate), îndreptățite. Față de postumele eminesciene, atitudinea lui refractară pornea, în primul rând, de la o premisă teoretică care face abstracție de cazurile particulare, în măsură să modifice (cazul scrierilor nepublicate ale lui Eminescu) o convingere atât de fermă și de nedreaptă.

Acesta din urmă a compus o mistificare în stil eminescian, pretinzând a fi descoperit o mărturisire foarte amară a poetului privitoare la roman.¹

Referitor la *Geniu pustiu*, G. Ibrăileanu remarcă, s-a văzut, că romanul a fost scris la o vîrstă prea tînără pentru a putea ridica o construcție epică durabilă. Analizînd sumar cartea, sprijinindu-se mai mult pe opinii aprioric stabilite, criticul ajunge la concluzia, inacceptabilă, că Eminescu „a fost mare poet și un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decît d-nii X sau Y“ (vezi articolul *Eminescu — „Geniu pustiu“*, vol. *Scriitori romîni și străini*, Ed. Viața romînească, Iași, 1926, p. 115 și urm.). „Cu procedeul acesta — spune Ibrăileanu — adică scociorînd prin coșul scriitorilor și tipărindu-le încercările neizbutite, pe care ei cei dintîi le știau neizbutite, se poate înjosi și ridiculiza orice scriitor din lume. Eminescu n-a voit să fie autorul unui roman, Eminescu s-a încercat în adolescență să scrie un roman și a văzut că nu se poate scrie un roman. Nu este o ofensă singeroasă, adusă memoriei lui, a-l declara romancier și apoi a-l caracteriza ca romancier, care jighește și supără? Și dacă am primi acest *Geniu pustiu* ca roman inedit, apoi Eminescu ar fi cel mai ridicol scriitor din lume și un pur imbecil, căci ar fi unicul care să aibă în două opere pagini întregi la fel (criticul se referă la faptul că unele pagini din *Geniu pustiu* au trecut în *Sărmanul Dionis*, n.n.), cînd se știe că un scriitor care se respectă evită repetarea unei singure metafore!“

Părerile aspre ale lui Ibrăileanu sînt infirmate de realitatea artistică a operei. Repetițiile — cîteva — nu pot anula o scriere în totalitatea ei.

¹ *Eminescu despre sine însuși*, în *Convorbiri critice*, an II, 1908, pp. 112-116. Într-o prefață la proza lui Eminescu (Ed. Ancora), Lovinescu constată că încer-

Pe această cale, Lovinescu formula rezerve fundamentale, găsiind că e o ambiție copilărească a scrie la 19 ani memoriile unui erou genial („un Faust întinerit“).

cările epice ale poetului nu îndeplinesc „condițiile creației obiective“, ci sînt fundamental lirice: valoarea lor nu este una absolută, ci una determinată de împrejurarea că delimitează „un punct de plecare sau de tranziție în ascensiunea spirituală“ a poetului. Dacă față de narațiunile antume Lovinescu are mai multă înțelegere, remarcînd înalta fantezie romantică și plasticitatea stilului, față de romanul *Geniu pustiu* atitudinea lui este fără echivoc: îl socotește neizbutit, minat de declamația romantică. Criticul face o mistificare în gen romantic, pretextînd a transcrie însemnările lui Eminescu, descoperite printre manuscrise, însemnări din care desprinde o atitudine total negativă față de roman. Mistificarea a prins, și cîțiva istorici literari, mai puțin avizați, au luat-o în serios, căutînd cu osîrdie a o data, a o introduce într-un context eminescian. Lovinescu nu voise însă decît să exprime, pe această cale, opinia lui defavorabilă despre o scriere de tinerețe a lui Eminescu. Reproducem, fragmentar, această „mistificațiune“ critică, reușită în genul ei, însă atît de amară prin concluziile sale:

„Nenorocită a fost clipa în care am deschis manuscrisul! — ar fi zis Eminescu, alias Eugen Lovinescu. — Niciodată nu m-am simțit mai micșorat acum. Dinainte, mi-a răsărit icoana mea la douăzeci de ani, cînd îmi purtam capul plin de vise și năzuințe. Din lumea bogată în care trăiam cu imaginația, a ieșit această lucrare ca un fruct necopt, dar mirositor. S-a născut din căldura celei dintîi îmbrășișări cu muza. Și îmi părea atît de frumoasă: eram atît de mîndru! Acum am regăsit-o. Mi s-a strîns inima. Nu-mi venea să cred că e atît de urîtă.

Alții descoperă meritul scrierii în peisajul romantic, simfonic. Cercetarea critică mai nouă (G. Călinescu, Perpessicius, T. Vianu) a pus în valoare substanța acestei opere de tinerețe,

Toată ziua m-am căutat pe mine și nu m-am găsit. Desfăcînd caietul, m-am regăsit și m-am întristat. Căutînd o plăcere, am dat peste o durere. Viața e plină de neprevăzut. [...]

Totul e aburos și copilăros în acest roman. Nu e nici de măsura unui tînar lipsit de talent, dar de oarecare bun-simț.

[...] În tinerețe m-a muncit figura lui Faust. De cite ori m-am căznit s-o prind! Mă simțeam în stare să creez un Faust întinerit. Mulțumesc împrejurărilor că m-au împiedicat de la o astfel de încercare. Pentru ce nu m-au împiedicat și de la *Geniu pustiu*? Aș fi fost scutit de atîta zădărnice! La douăzeci de ani să scrii memoriile unui erou genial! Întreprindere nevinovată. Împrumutînd condeiul unui geniu, trebuia să fii și eu un geniu. Puțin!

Aș fi voit să găsesc în acest manuscris măcar o pagină cu lucruri cumînți, așezate și de bun-simț; n-am găsit nici una. Imaginația îmi era plină de umbre și de vedenii romantice. Nu vedea decît demoni, îngeri și genii; eroii erau frumoși, perversi și diabolici, ca eroii lui Byron; femeile, nespuse de frumoase — de o frumusețe din basme, ireală. Fapte omenești, zilnice și modeste, nu existau pentru mine; totul se petrecea în aer, la ritmul unei baghete magice. [...]

Nu mă mai recunosc în acest amestec de vorbe goale, de icoane lipsite de interes, căutate și chinuite. Sînt oare eu, care am ajuns la atîta stăpînire de condei? Nu-mi vine să cred. Și totuși, cine ar putea presupune durerea cu care am creat întotdeauna? Natura a fost darnică cu mine. Nu mi-a dat însă ușurința. Scriu cu singe. Pînă să ajung la o poezie

inegală, firește, dar fermecătoare prin multe din laturile ei.

După nuvelele lui Negruzzi, după *Ciocoi vechi și noi*, nuvelele istorice ale lui Odobescu, *Duduca Mamuca* a lui Hasdeu și alte câteva încercări epice [amintim, dintre romane, *Tainele inimii* (1850) de M. Kogălniceanu, *Hoții și hagiul* (1853) de Al. Pelimon, *Manoil* (1855) de D. Bolintineanu, *Serile de toamnă la țară* (1855) de A. Cantacuzin, *Don Juanii din București* (1861—62) de Pantazi Ghica, *Mystererele căsătoriei* (1861) de C. D. Aricescu, *Mystererele Bucureștilor* (1862) de G. Baronzi etc.], *Geniu pustiu* vine cu o tipologie diferențiată (în ansamblu), printr-o nouă și îndrăzneată îmbinare de profetism social (în tradiția pașoptistă) și curiozitate pentru enigmele existenței umane. Este drept că romanul n-a putut avea influență asupra prozei românești, din moment ce de-abia în altă epocă, când steaua

pe placul lui Maiorescu, trebuie s-o scriu de zeci de ori. Cuvintele nu-mi curg de la sine. Sint nevoit să le siluiesc în lăcașul lor tăinuit. Acum, însă, le găsesc în adăpostul lor și le scot frumoase și potrivite. Ideile se îmbracă în haine strălucitoare. Îmi plac și mie. În tinerețe, lupta era însă zadarnică. Loveam în cremene, scînteia nu ieșea. Pentru a înlocui scînteia, eram nevoit să fac zgomot de cuvinte. Așteptam vreo licărire nebănuită din această ciocnire de vorbe și de icoane. Mi se părea că vine. Acum știu sigur că nu venea. *Geniu pustiu* mi-o arată. Sint mulțumit că nu m-am grăbit să-l public. N-ar fi plăcut nimănui. Cititorul ar fi văzut că are înaintea lui o lucrare nu de tinerețe, ci de copilărie, ce ar fi adus poate știrbire reputației mele de poet..." (*Eminescu — „Geniu pustiu”, loc. cit. și Critice*, I, ed. II, Buc., Ed. Alcalay, pag. 19 și urm.)

romantismului apusese, a fost scos la lumină. Împrejurarea nu ne împiedică, însă, a-i vedea obiectiv valoarea și a i-o aprecia pe alte temeuri decît cele pur documentare.

În descrierea unei generații dezamăgite — înflăcărată în „timpii mari” ai istoriei, ataraxică sau pesimistă cînd biografia ei vine în atingere cu inerțiile și viciile lumii contemporane — Eminescu pune multă fervoare, adevăr și exaltare romantică. Romanul este solid în descriere și evocare, subțiat de vreme în episoadele în care afectivitatea nu este frînată și în dialogurile eseistice (punerile în temă) izolate — prin accentele pur gazetărești — de restul construcției epice, scăderi pe care experiența artistică limitată a unui tînar de 19 ani le justifică, fără a căuta însă în tinerețea scriitorului o scuză și un argument pentru susținerea cărții.

Valoarea ei, supraviețuind degradării formulei, stă în reprezentarea unui suflet nostalgic și pur, în adevărul ei patetic, cristalizat în metaforele și tipologia unui romantism bine individualizat.

Geniu pustiu afirmă, apoi, o latură extrem de însemnată a creației eminesciene, aceea legată de lirismul oniric. Romanticii considerau visul o poezie involuntară, în zona căreia artistul poate afla stările pure, pierdute, poate trăi plenar, armonios, așa cum realitatea nu-i îngăduie. Îndeosebi la romanticii germani, pe care Eminescu i-a cunoscut mai bine, visul a căpătat o mare însemnătate. Jean-Paul a dat o atît de mare întindere oniricului în cărțile sale, încît s-a putut alcătui o culegere de selecțiuni de vise, de o mare originalitate și frumusețe artistică. Eminescu e, în *Geniu pustiu*, un liric al visului,

ca în atâtea din poemele sale, cu deosebirea că, în proză, explorarea zonelor oniricului poate lua o mai mare extindere și poate atinge o mai mare adâncime. Toma Nour substituie, adesea, meditației visul, își provoacă stări de reverie, se izolează pentru a putea urmări, nestingherit, fantasmalele sale albe, străbătînd continente și astre, în cele mai diferite ipostaze. O referire mai exactă la acest aspect important al operei lui Eminescu vom putea face după parcurgerea întregii sale creații epice.

PROZA FANTASTICĂ ȘI FILOZOFICĂ

Umbra mea • Sărmanul Dionis • Archaeus

Experiențele intelectualului și reprezentările lui — rămase în subsidiar în romanul *Geniu pustiu* — formează substanța epică a nuvelei fantastice și filozofice *Sărmanul Dionis* și a fragmentelor — parte desprinse din nuvelă, parte autonome: *Umbra mea* și *Archaeus*. Ele delimitează, în proza eminesciană, o categorie aparte, mai aproape de preocupările teoretice ale scriitorului din perioada lui de formare. Urmele lecturilor filozofice și literare sînt, aici, evidente. Este o eroare de a aprecia, însă, scrierile numai ca simple ilustrații de teze generale, deliberat transpuse într-un context epic.

Tot atît de greșită e însă și ideea că între premisa teoretică și subiectul propriu-zis al narațiunii nu ar exista nici o legătură, încît poți relativ ușor despărți partea epică (fabulația) de teoretizările de la început. În acest din urmă caz se ignoră specificul însuși al povestirii romantice, puse mai totdeauna sub un simbol filozofic.

*Umbra mea*¹ (ms. 2255, ff. 184—185), anterioară nuvelei *Sărmanul Dionis*, datează din

¹ G. Călinescu o publică fragmentar în *Adevărul literar și artistic*, 1932, 3 iunie. În întregime apare pentru prima dată în ediția lui D. Murărașu (*Scrieri literare*, 1935).

vremea studiilor la Viena (1869—1870), cînd Eminescu ia contact, prin povestirea lui Adalbert von Chamisso, cu mitul omului care și-a pierdut umbra. Fragmentul, inclus apoi în nuvelă, fără modificări importante, pare o compunere scrisă sub influența lecturilor. Stilizată și integrată unei viziuni epice vaste, ea încearcă să dovedească, cu o fabulație complicată, relativitatea adevărului și posibilitatea dedublării, a despărțirii de individualitate, printr-un act simplu de voință, fără concursul, aici, al magiei.

În vecinătatea unor cărți vechi, pline cu „nerozii bătrîne“, eroul stă de vorbă cu umbra sa: faptul pare firesc, și martorul nu simte nevoia unor explicații suplimentare. „Onorabila umbră“ răspunde, în „gîndiri lungi și deșirate“, la întrebări pe care personajul nu le formulează, ci numai le gîndește. Este un solilocviu, un moment de meditație, cu reprezentări ce tind, în cazul narațiunii, să capete o concretizare epică. Desprinderea umbrei se desfășoară tot așa, fără intervenții magice. Pătrunsă de o privire aspră, neînduplecată, umbra se detașează din perete și capătă conturul unei făpturi similare eroului, mai puțin consistența materială. Acest *alter ego* este frumos îmbrăcat, surîzător, manierat în gesturi și docil. Convenția este transparentă și autorul o subliniază, făcînd precizarea că totul nu este decît un dialog pe diferite probleme cu sine însuși („n-am făcut decît a relua firul cugetărilor și a sta de vorbă cu reflectul meu asupra diferitelor probleme ale omenirei“). Dar, o dată acceptat, jocul impune anumite legi, obligînd pe prozator să le urmărească în toate detaliile.

Scîrbit de viața pămîntească, personajul caută, în mod romantic, o evadare pe altă planetă, lăsîndu-și umbra pe pămînt. Rolul ei este de a face o cronică minuțioasă a vieții terestre. Ideea viețuirii pe altă planetă, Eminescu o află tot în romantica germană (*Heinrich von Ofterdingen*). Suportul moral al acestei rătăcirii cosmice este, ca și în alte scrieri eminesciene, imposibilitatea de a comunica, afectiv și spiritual, cu o realitate dominată de ură și egoism. Caută, în consecință, posibilitatea unei vieți armonioase, fără patimi degradante, și cum ea nu poate fi obținută în cadrul societății, eroul tinde către o existență adamică, într-un spațiu extraterestru. Acest gînd schopenhauerian, Eminescu îl asociază fanteziei și setei de puritate, de grandios. Eroul aspiră, în fond, la armonia de la începutul existenței omenesti, preluînd o idee cu largă răspîndire în literatura europeană (la Schiller, de pildă). Dar visul său de plenitudine și seninătate se fixează nu în epoca de aur a umanității (reprezentată de Grecia antică), ci pe alte dimensiuni cosmice: în lună, astrul romanticilor.

E însoțit de un înger blînd, Onde — nume cu rezonanță de epopee nordică — care are înfățișarea de totdeauna a femeii eminesciene: părul de un blond lucios, ochii albaștri, mîinile albe, de marmură. Haina de gaz albastru acoperă „boureei sînilor“ și albeața virgină a trupului. Sărutarea umple „de geniu și de putere creatoare“, și forța sa regeneratoare prezidează ascensiunea spre lună.

Posibilitatea evadării de pe pămînt este întîmpinată de femeie cu entuziasm. Tot așa, despărțirea de umbră nu provoacă nostalgie, ca la eroul lui Chamisso. În fragmentul

Umbra mea, dedublarea femeii e consemnată fără alte comentarii. Visul unei existențe selectare câștigă de la început pe Onde.

„— Onde, știi tu ceva, vino cu mine în lună, vom trăi așa de fericiți acolo, neconturbați de nimeni, tu pentru mine, eu pentru tine, din visurile noastre vom face castele, din cugetările noastre — mări cu miliarde de unde, din zilele noastre — veacuri de fericire și de amor. Hai în lună! Lasă-ți umbra ta acasă, culc-o în pat, iar tu vino cu mine prin ninsoarea de stele și prin ploii de raze, pînă ce, departe de acest pămînt nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne avem în minte decît pe noi.

— Haide dar, zise ea, încungiușind gîtul meu cu brațele ei albe și punindu-și gura pe gura mea... “

Descrierea ascensiunii și, apoi, a peisajului lunar sînt de mare frumusețe lirică. Ca și în *Sărmanul Dionis* și în *Cezara*, Eminescu realizează, aici, una dintre cele mai tulburătoare viziuni paradisiace din literatura romînă. Zborul spre lună e o sărutare lungă. Trecerea printre roiuri de stele și viețuirea în edenul selenar sugerează, pe un plan mai adînc al povestirii, reîntoarcerea cuplului inițial la starea de inocență originară. La Eminescu nu e vorba de un simbol religios, ci de un tip de evaziune romantică (în spațiu), de o nostalgie a zonelor purifiante.

Pămîntul este introdus, printr-o vrajă specială, într-o nucă, iar nuca — transformată în mărgăritar și aruncată în fundul unei mări. Aduși la proporții microscopice, oamenii păstrează pasiunile și deprinderile ancestrale, își aleg monarhii, poartă războaie, sînt stăpîniți de o ură funciară, fără ca dimensiunile

liliputane să modifice în vreun fel acest mecanism: „toată întunecata lor lucrare [era] astfel încît, oricît volumul lor devenea de mic, ura lor era tot aceeași, încît mărgăritarul trebuia să crape de ură“.

Se desprind de aici încercarea de a dovedi caracterul relativ al cunoașterii și al reprezentărilor noastre despre lumea dinafară. Iată o cugetare în acest sens: „Mărimea fiind numai relativă, astfel încît, ceea ce nouă ni-i mare, altora li se pare mic, se-nțelege că atomii microscopici din acel mărgăritar a cărui margini li era cerul, stropii — stele și lună și soare, acei pitici aveau regii lor [...], închipuindu-și diferite bazaconii despre închipuita lor mărime“.

Formulat succint, gîndul acestei demonstrații este reluat și dezvoltat în *Sărmanul Dionis*, unde teoria apriorismului și ideea existenței perene a individului metafizic constituie punctul de plecare al avatarurilor prin care trece personajul în etapele visului său. Peisajul lunar, descris cu o aprinsă fantezie, a trecut și el în nuvelă, ca și imaginea iubirii angelice („dulce ca ideea eternității“), eliberată de instincte și de inerțiile spiritului („fără nici o cugetare or o dorință nevergină“). Numai enigma aflată deasupra ochiului de foc de pe doma demiurgului tulbură această viețuire paradisiacă și limitează cutezanța eroului de a descifra tainele genezei.

Motivul umbrei pierdute își dobîndește, la Eminescu, adevărata lui semnificație în *Sărmanul Dionis*, fără a avea însă, în nuvelă, rolul epic determinant. Episodul apare integrat într-un lanț de regresii în timp și ascensiuni cosmice, marcînd punctul în care Dionis se leapădă de întruparea lui fenome-

nală, supusă degradării, rămânând în starea veșnică (de *archaeu*).

Redactată la Viena, cum reiese dintr-o scrisoare a lui Slavici către Iacob Negruzzi, nuvela *Sărmanul Dionis* a fost citită în ședința de la 1 septembrie 1872 a *Junimii*, unde produse o impresie de extravagantă. Chiar amicului Slavici, care luase cunoștință de ea în vremea studiilor vieneze, i se păru bizară.¹ Dacă am lua în considerație mărturisirile lui George Panu, memorialistul *Junimii*, efectul lecturii a fost catastrofal, scrierea întrecând, ca „elucubrație filozofică“, tot ce fusese prezentat pînă atunci în fața cercului ieșean.

„Și dacă în ea n-ar fi limba, — mărturisește Panu — acea limbă frumoasă a lui Eminescu — însă limbă cu pretenție și emfatică în *Sărmanul Dionis* — nuvela ar fi fost considerată ca o extravagantă a unui ascet, torturat de foame, de sete și de abținere și slăbit de flagelațiuni zilnice“.

Iată, acum, reacțiile ascultătorilor, puse în scenă, dramatizate de Panu. Citind preambulul filozofic, Eminescu produse stupefacția caracudei, întărite cu cei ce se intimidară de stilul neobișnuit al scrierii:

„Noi ne uitam unii la alții, cei opt deveniseră treizeci, neștiind ce este aceasta și unde are să ajungă. Tocmai tîrziu, Eminescu începe a ne da explicația acestei metafizice. [...] Am respirat cu toții. Iată-ne, ne ziceam noi, readuși pe pămînt; de acum nuvela are să

¹ *Studii și documente literare*, vol. II, 1932, p. 199. „Pre *Sărmanul Dionis* — zice Slavici în șirienasca lui, cu oarecare ingratitudine — mi l-a citit în Viena. Vorba d-lui Maiorescu: Bizar etc. Dar etc.“ Scri-soarea e trimisă din Arad la 22 ian. 1873.

fie nuvelă, să ne așteptăm la intriga ei, căci pe erou îl cunoaștem.

Cei treizeci deveniră iarăși opt dezarmînd; chiar d-l Nicu Gane, prezidentul, își mai descreți sprîncenele. Iar caracuda, care fusese cu desăvîrșire intimidată de filozofia lui Eminescu, începu a tuși, mișcîndu-și imperceptibil scaunele, ca să se apropie. Minulik, chiar, uită ca să-și smulgă musteața.

Aș, era o simplă acalmie. Cei opt trebuiau să aibă în seara aceea mult de furcă. Eminescu reîncepu citirea. Sărmanul Dionis, intrînd în camera lui săracă, ia o carte de astrologie și începe, citind, a medita, uitîndu-se la constelațiunile zugrăvite...

— Na, iarăși filozofie, zise încet d-l Nicu Gane.

Noroc că imediat Eminescu începe a citi «... că în fața casei sale era o locuință frumoasă...».

Aici, din nou, ușurarea ne ridică grija; evident că o intrigă amoroasă era să se lege între sărmanul Dionis și fata bogată și frumoasă.

Aș, eroare! Cum dispăre fata de la fereastră, sărmanul Dionis se înfundă în privirea liniilor roșii zodiacale, liniile încep a se mișca și a se învîrți cu mare repeziciune, mîntea lui Dionis este tîrîită cu dînsele, o mîna nevăzută îl atrage în trecut sub vârtejul liniilor zodiacale, și deodată sărmanul Dionis vede domni în haine de aur și samur stînd pe tronurile lor vechi, vede divanuri de oameni bătrîni, popor de oameni creștini intrînd în curtea domniei.

Eminescu se opri din citit. D-l Pogor făcu o strîmbătură puternică, noi, ceștilalți, aveam o figură plictisită. În această transformare à la Faust — căci vădit că cartea de

astrologie avea o înrudire oarecare cu cărțile vechi în care Faust, în actul întâi, caută să găsească secretul lumii — nu ni se părea de un interes palpitant. Cu toată osteneala care și-o dăduse Eminescu de a adopta un stil fantastic și diabolic de circumstanță, nu izbutise. [...] Eminescu putea, în vârtejul liniilor roșii din cartea de astrologie, să-l ducă pe sârmanul Dionis în cine știe ce mare imperiu și cine știe sub ce străluciți împărați. Nu, el se mulțumește a-l duce în trecut numai cu 400 de ani și alege din toți domnii pe cel mai cuminte și mai așezat, pe Alexandru cel Bun. Putea să facă din Dionis un cavaler strălucit, el îl face călugărul Dan, avînd pentru ideea creștină dragoste, nu din cauza credinței, ci fiindcă acea credință a fost în trecut credința poporului român.

— Bine, ia să ne lămurim? întrebă d-l Pogor. Cele ce se petrec cu Dionis desigur că Dionis le visează...

— Da și nu... răspunde Eminescu cu convingere. Asta-i o teorie care-i greu de înțeles.

Cei opt care deveniseră treizeci și cinci începură a rîde cu indulgență.

Cînd Eminescu descrie arhitectura orașului din vremea lui Alexandru cel Bun, istoricii protestară:

„— Apoi, stai, că nu-i așa, întrerupse Lambrior, dumneata descrii un oraș turcesc, arhitectura din veacul trecut. Sub Alexandru cel Bun, românii nici nu veniseră încă în contact cu turcii.

Eminescu dădu din umeri și-și continuă citirea. Ce-i păsa lui de adevărurile istorice! Niciodată el nu s-a interesat de aceasta; totdeauna el a avut credința că omenirea și

românii au trăit așa după cum el și i-a închipuit, iar nu după cum ei au trăit în realitate. Mîntea lui Eminescu a fost incapabilă de a înțelege vreodată un adevăr care nu ar fi intrat în sistemul credințelor sale, care nu i-ar fi gădilat o manie a lui, fie filozofică, fie istorică...”

După aprecierea privitoare la metoda de gîndire a lui Eminescu, iată, acum, după Panu, prin ce s-ar caracteriza nuvela ce declanșase atîtea nedumeriri:

„Necontestat — zice el — că *Sârmanul Dionis* are o concepțiune puternică și că este ieșită dintr-un cap numai ca acela al lui Eminescu, dar e numai concepțiune. Ca nuvelă, adică ca descriere, ca intrare în detalii, ca punere în relief de caractere, ca viață trăitoare, ea este slabă de tot. Se vede de departe că Eminescu nu mistuise bine ceea ce citise și că nu izbutise să dea *Sârmanului Dionis* măcar caracterul unei nuvele fantastice...

Nu mi-aduc aminte bine critica d-lui Maioreșcu asupra nuvelei, dar știu că a făcut o critică. Cît despre ceilalți, era unanim admis că, aparte teoria metempsicozei, nuvela era de o extravagantă neiertată.”

„Eminescu nu a discutat cu noi; rămăsese istovit după citire, se vedea că citind nuvela trăise viața sârmanului Dionis și avea aerul că chiar « Junimea » nu era în elementul lui, părăindu-i rău că nu s-a născut, aieva, în timpul bătrînului Alexandru cel Bun.”

Consternarea n-a fost, se pare, generală, din moment ce Iacob Negruzzi o publică, firește, cu aprobarea lui Maioreșcu, în numărul din decembrie 1872 — ianuarie 1873 al *Convorbirilor literare*, cu toate protestele ce le va fi ridicat grupul caracudist, opac, de regulă,

față de compunerile literare mai complicate. Mărturisirea lui Panu apare, în lumina documentelor mai noi, ca mistificatoare. Procesul-verbal al ședinței, redactat de A. D. Xenopol¹, nu menționează printre participanți pe George Panu, de unde se poate trage concluzia că memorialistul, dacă nu comunică doar gândurile sale despre scriere, dându-le ca fiind ale întregii grupări junimiste, exprimă părerea unui număr de membri, tulburați de ciudățenia eroului și de structura epică inedită pe care o prezenta literatura lui Eminescu.

Dionis este un „metafizic“ iubitor de singurătate, cu oarecare înclinație spre subtilitate și speculație, predispus la „nepozitivism“, adică incapabil de a se adapta unei societăți lucrative. Ascendența sa e neguroasă (tatăl, de origine aristocratică, de tot modest sub raport material, „se rătăcise în clasele poporului de jos“, întreținând legături cu fiica unui preot bătrîn, iar fructul acestei dragoste stigmatizate de societate este Dionis). Împrejurările de viață sînt, tot așa, tipic romantice, eroul nefiind pregătit moral pentru a izbîndi în viață. Copist, cu o profesiune deplorabilă, se cultivă pe apucate, avînd atracție pentru „lucruri mistice“, scoase mai toate din cărți vechi, scrieri cu complicate sisteme magice, ascunse ochiului comun. Firea lui faustiană se manifestă prin curiozitate aparte pentru

¹ Cf. *Studii și documente literare*, vol. IV, p. XCII și urm. Tot din acest proces-verbal aflăm cîte ceva și despre felul în care a fost primită nuvela de către junimiști. „Asupra acesteia — mărturisește A.D. Xenopol — d-l Pogor și Maiorescu observă că sfîrșitul și modul dezlegării nu corespunde cu caracterul întregii scrieri.“ „Se primește pentru a se tipări.“

necromanție și astrologie, cu năzuința de a descifra secretul metempsihozei și al ascensiunii spre astre. Datele fizionomice sînt cele cunoscute: fața palidă, prelungă, fruntea marmoreană, iar ochii de un negru catifelat, sugerînd o intensă voluptate și o melancolie potrivită structurii sale morale.

Înclinarea spre vis și speculație metafizică îl apropie, și, în același timp, îl diferențiază, prin intensitatea fenomenului, de o tipologie mai largă, reprezentată de opera lui Eminescu. De Toma Nour și Ioan îl apropie disprețul pentru ceea ce vine în atingere cu prezentul coborît; acea stare de atonie (de esență romantică, amintind prin unele din manifestările ei de răul veacului, o stare de deznădejde specific romantică, de care este cuprins — într-un moment de dezamăgire pasională — și eroul *Geniului pustiu*), Dionis o învinge, însă, nu prin acțiunea patriotică (ca Toma Nour, Ioan), ci prin aventura onirică, prin evadarea în fantastic. Mîntea lui speculativă, deprinsă cu cîltoasele astrologii bizantine și cărțile de zodii din vechime, caută o premisă teoretică pentru asemenea evadări, găsind în apriorismul kantian unul dintre punctele de pornire. Așa și începe nuvela, printr-o expunere personală a ideilor lui Kant despre aprioritatea spațiului și a timpului și despre caracterul subiectiv al reprezentărilor noastre despre lume.

Pentru autorul *Criticii rațiunii pure*, spațiul și timpul nu sînt — se știe — forme obiectiv reale ale existenței, ci intuiții pure ale spiritului, forme ordonatoare ale sensibilității.

Iată, în traducerea lui Eminescu, definiția acestor noțiuni: spațiul e o „reprezentățiune apriorică necesară, care întemeiază toate intui-

țiunile exterioare [...], condiție subiectivă a sensibilității, sub care singură intuițiunea exterioară e cu putință“. Timpul nu e, tot așa, ceva „ce-ar subzista de sine, sau ar adera lucrurilor ca o determinație obiectivă a lor; care ar rămânea prin urmare chiar dac-am face abstracție de la condițiile subiective ale intuițiunii lui“. Timpul e, așadar, „numai o condiție subiectivă a intuițiunii noastre [omenești], care totdeauna e senzuală, adică, întrucât sîntem afectați de către obiecte și afară de subiect în sine însuși el e nimic“¹.

Lumea pe care o percepem ni se pare a exista în afară de noi, într-un spațiu nelimitat, pe cînd în realitate acest spațiu, s-a văzut, nu este decît o formă a spiritului, proiecția unei intuiții interioare; timpul, la fel, nu are o existență obiectivă, ci una subiectivă, reprezentînd o condiție a percepției, a cunoașterii, dînd o ordine succesiunii și stărilor de conștiință.

Din teoria inexistenței obiective a spațiului și timpului decurge și ideea despre relativitatea reprezentărilor noastre, pe care o dezvoltă Eminescu în preambulul nuvelei. S-a făcut observația că premisa despre subiectivitatea spațiului și a timpului nu încurajează, la Kant, concluzia că ele pot fi suprimate sau răsturnate, că subiectul le poate utiliza după plăcerea sa.

Textul lui Eminescu trimite, prin substanța lui filozofică, în altă parte, la scrierile idealiste postkantiene, la Schopenhauer în primul rînd. Multă vreme, critica a văzut în nuvelă o ilustrare a ideilor lui Kant, concluzie pe care G. Călinescu o respinge cu hotărîre, aducînd în sprijinul interpretării sale solide argumente culese chiar din *Sărmanul Dionis*:

¹ Ediția *Opere complete*, 1914, p. 610 și urm.

„A spune acum, precum se spune de obicei prin manuale, că *Sărmanul Dionis* ilustrează teoria transcendențialității formelor, păstrîndu-se prin urmare în marginile criticismului kantian, înseamnă — observă el — a cerceta lucrurile superficial și a da nuvelei o valoare de conținut mai mică decît are în realitate“.

Care este, atunci, sensul gîndirii eminesciene, pe ce fundal filozofic se sprijină ea? „Adevărul este — spune tot G. Călinescu — că Eminescu pornește de la Kant, însă construiește în spirit schopenhauerian. Timpul și spațiul nu sînt numai cadre intuitive ale unei umanități concrete, căci individul ascuns sub numele Zoroastru, Dan, Dionis este un prototip. Ele sînt, de fapt, modalitățile unei substanțe în actul de a se realiza veșnic.“¹

Cercetarea sistematică a ideilor lui Eminescu duce și la alte izvoare filozofice. Prin ideea reprezentării lumii ca vis („lumea-i visul sufletului nostru“), Eminescu reia un motiv literar și traduce, în același timp, un concept filozofic. „Lumea este vis“ constituie chiar titlul unei drame de Calderon de la Barca. Schopenhauer o citează în cartea întii a *Lumii ca voință și reprezentare*, atunci cînd se întrebă dacă există un criteriu cert de a distinge visul de realitate, fantoma de obiectul real. De aici a luat cunoștință Eminescu de substratul metafizic al acestui motiv artistic, prezent aproape la toți marii scriitori ai lumii. Deosebindu-se de Kant, Schopenhauer șterge granița dintre vis și realitate, considerînd-le forme ale aceleiași fenomen:

¹ G. Călinescu: *Izvoarele gîndirii filozofice a lui M. Eminescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. V, nr. 3—4, 1956.

„Viața și visele — sugerează el printr-o imagine — nu sînt decît paginile unei unice cărți. Lectura neîntreruptă se numește viața reală. Dar cînd ora de lectură obișnuită (ziua) s-a scurs și cînd sosește momentul repaosului, noi continuăm adesea a foiletona leneș volumul și a parcurge încă o pagină, cînd ici, cînd colo, fără ordine și fără urmare: cîteodată este o pagină necunoscută, dar totdeauna din aceeași carte.“¹

Dacă lumea este un vis și dacă spațiul și timpul nu există decît ca proiecții ale subiectivității noastre, forme necesare doar intuiției, se întrebă Dionis, pentru ce nu am răsturna șirul fenomenelor, dîndu-i altă ordine, așa cum voim? „Nu există nici timp, nici spațiu — mărturisește el — ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am pute trăi aievea în trecut și am pute locui lumea stelelor și a soarelui.“

Concluzia acestei speculații este încurajatoare, și Dionis se gîndește să cerceteze, în infinitatea sufletului, momentul întrupării sale în epoca îndepărtată a lui Alexandru cel Bun. Necromanția și astrologia ascund tainele unei asemenea regresii, și eroul deplînge pieirea acestor științe vechi.

¹ Schopenhauer: *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par J.A. Cantacuzène, Bucarest, 1886, livre I, p. 28.

Prologul teoretic al nuvelei, idealist în esența lui, pregătește terenul epic propriu-zis, aventura fantastic-filozofică, cu etapele reîncarnării aceluiași individ (Dionis sau Dan), în alt spațiu și în alt timp, din perspectiva pe care i-o deschide ideea întrupărilor succesive ale eului metafizic (*archaeul*).

Gîndirea eminesciană a fost apropiată, prin unele din laturile ei, de idealismul magic¹, reprezentat în romantica germană de Novalis. Trimiterea e exactă, dar necesită o explicație. Ea poate fi dedusă din însăși firea romanticului: contradictorie, chinuită de ideea de a cuprinde, spiritual, întregul univers.

S-a spus, pe drept cuvînt, că omul romantic e un om al Renașterii. Dorința lui de universalitate e atît de puternică, încît nu e știință pe care să nu vrea s-o cunoască, manifestînd de-a valma interes pentru magnetism, mecanică, teologie, anatomie, pictură, chimie, muzică, vechile practici magice etc. Mihai Ralea numea, o dată, expansiunea spirituală a romanticului: „lăcomia de completare“, comparabilă cu aceea afirmată, cu cîteva secole în urmă, în epoca desprinderii spirituale de rigiditățile și de ascetismul evului mediu. Chinul romanticului, manifestat prin tendința de a lărgi cîmpul valorilor morale și spirituale, de a reconsidera vechi deprinderi umane, ar fi pricinuit de „ideea incompletitudinii“².

¹ H. Sanielevici: *Sărmanul Dionis*, vol. *Cercetări critice și filozofice*, Buc., Ed. Alcaley (f.a.), p. 15, și mai tîrziu, urmărind ideea în toate implicațiile ei în opera lui Eminescu, Tudor Vianu: *Istoria literaturii romine moderne*, ed. cit., p. 271 și urm.

² M. Ralea: *Contradicțiile interne ale romantismului*, vol. *Scrieri din trecut, în literatură*, I, p. 154 și urm.

În ce chip s-ar exprima ea? Suferința incompletitudinii, sau, mai simplu, aspirația romanticului spre totalitate, trebuie pusă în relație cu însăși personalitatea sa deschisă spre toate experiențele. Scriitorul romantic, manifestînd un interes deosebit pentru studiul spiritului omenesc, pentru zonele mai obscure ale psihologiei, pentru presentimente și viziuni tulburi, cum sînt acelea deduse din vis, a lărgit mult cadrul de inspirație a literaturii. Au pătruns, în acest chip, în domeniul artei, universuri morale și intelectuale necunoscute și, firesc, o nouă mitologie artistică: un sistem de simboluri și mituri, puse sub semnul ideilor filozofice.

Pentru romantic filozofia e o poezie a rațiunii (Novalis) și, în consecință, o așază la baza creației literare. Filozofia dă posibilitatea speculației în jurul problemelor fundamentale ale existenței, lasă calea deschisă construirii de sisteme cosmogonice, satisfăcînd, în acest mod, setea de absolut, de universalitate a gîndirii romantice. Dar filozofia singură nu este suficientă, năzuințele sînt infinit mai mari, și romanticul simte necesitatea de a-și completa cunoștințele și în direcția științelor pozitive (fizica, chimia, anatomia, arheologia), pentru a putea, mai ușor, explica enigmele universului. Ceea ce s-a numit, adesea, diletantism e, de fapt, la romantici, arzătoarea dorință de a frînge limitele de cunoaștere ale spiritului uman și de a așeza intuiția pe temelii mai solide.

Este, într-un anumit sens, cazul lui Eminescu. Preocupările sale de arheologie, istorie, filologie clasică, filozofie, astronomie etc., intenția de a pune gîndirea în ecuații, stabilind relații intelectuale prin metode matema-

Handwritten text in Romanian, likely a fragment from a manuscript. The text is dense and difficult to read due to cursive handwriting and some fading. It appears to be a philosophical or literary discussion, possibly related to the main text on the left. The page number 184 is visible in the bottom right corner of the fragment.

MSSG
ROMANIA

Neîngăduind că sunt multe lucruri care s-au pierdut la începutul cărora s-a
gustat capul pe un montan gros dela grămada sau pe un subcomisar
de poliție - deși aceștia sunt în genere oameni, cari privesc tot.

Cel puțin când e vorba de apropierea unei țărâni, de înfruntarea
de respect în cetățeanul marelui cu simțămîntul marelui false,
sămenii mai subțirații de cât cei de deșert, au curaj. Totuși
mi se pare - și udelepe că am impresia înimii parca - că
afară de compere, stăruie și găsesc în fața albi, mai curată
vare, cari sînt lucruri, deo înfruntată secundară în țărâni,
de ex. filosofii, poezia, arta, tot lucruri care sînt
persecutate în munții Romii, dar a țării sîntente sînt
se poate nega.

Se vede că autorul oare s-a ocupat de la început de toate acestea
lumea cum o vedem, nu știu de cât în creșterea noastră. Nimeni
nu se poate căuta țărâni și sînt deșertice între țărâni și țărâni.
Povestea canali e inteligentă, și mișcarea din lumea aceasta
e puțin mult mai bună de cât gînsacul și cu toate acestea
amandouă aceste fapte au sînt și curioși. Lumea mi se curioși

Pagină din *Archaeus*

tice, traduc tocmai setea de universalitate, elanurile titanice de a lua în stăpînire întreg universul. Interesul pentru magie (existent la toți romanticii!) e de aceeași natură. Magia e domeniul ce favorizează cele mai cutezătoare gînduri demiurgice (năzuința romanticului e de a ghici mecanica primului impuls!). De aici pasiunea pentru vechile tratate de divinație. Ele pot stabili, cu relativă ușurință, legături cu universurile cele mai îndepărtate, pot anihila forța gravitației, făcînd posibilă viețuirea pe alte astre, pot frînge rigiditățile timpului și ale spațiului, lărgind, astfel, cîmpul de cunoaștere.

Ceea ce trebuie observat, aici, înaintea oricăror altor considerații, e aspirația umanistă, dorința romanticului de a atinge plenitudinea, armonia inițială și gîndul, din toate cel mai arzător, de a surprinde, în diversitatea fenomenelor, unitatea lumii. Elanurile umaniste vin în contradicție cu posibilitățile reduse ale omului de a le realiza. Din această discrepanță ia naștere sentimentul de dezolare metafizică, de tristețe cosmică. Încercarea de a împlini impulsurile titaniene prin mijlocirea științelor oculte (a magiei, îndeosebi) constituie una dintre formele de soluționare a acestui conflict. Dar soluția oferită de practicile magice duce la aceleași efecte: romanticul nu poate ajunge la plenitudinea demiurgică la care aspirase și, înfrînt, pedepsit pentru gîndul lui nesăbuit de a se măsura cu divinitatea, recade la condiția mărunță a terestrității. Omul romantic re trăiește, așadar, amărăciunea, disperarea cuplului inițial, izgonit din Eden, după ce încalcă prevederile divine. Apare, astfel, în literatură un nou mit: al cutezanței de a înfrunta divinitatea

impasibilă, mitul recâştigării Edenului, mitul eliberării individului. Sărmanul Dionis îl exprimă prin multe din elementele sale figurative.

Pentru omul romantic, universul e familiar. „Noi sîntem în relație cu toate părțile universului — mărturisirea Novalis — tot așa cum sîntem cu viitorul și trecutul. Depinde de direcția și de durata atenției noastre pentru ca noi să stabilim astfel un raport predominant, încît să ne pară în mod deosebit important și eficace.“¹

Care e, mai exact, metoda de a intra în legătură cu universul? Aceea oferită de știința divinației, de magie (care e, afirmă tot Novalis, „o știință sintetică a imaginației“). Combinată cu altă știință, cum ar fi fizica, raportată și la magnetism, ea ar putea pune în stare de intimitate pe om cu toate elementele, pămîntene și cerești. Novalis vorbea admirativ de o nouă știință, *Fizicoteologia*, care armonizează poezia, filozofia și știința. Fizicoteologia ar constitui doctrina viitorului!

Să amintim că și Dionis, și Moș Iosif, și chiar eroul din *Avatarii faraonului Tlă*, sau magul din *Povestea magului călător în stele* arată interes pentru unirea științei cu teologia. Prin practici necunoscute, ei combină elemente, toarnă picături dintr-o esență misterioasă, într-o cupă cu apă, beau din paharul Somniei, și, deodată, tainele magiei se dezleagă.

Se poate trage de aici concluzia, valabilă și pentru Eminescu, că artistul romantic caută uneori să satisfacă elanurile de cunoaștere, curiozitatea lui umanistă, prin cele mai

¹ *Fragments inédits*, 97.

obscure practici magice. Din această apropiere bizară, simbolurile ies neguroase, năzuințele se abstractizează pînă la a deveni metafizice. De unde intenția era aceea de a crea o nouă mitologie, Mitologia Rațiunii, se naște alta, populată de umbrele, de monștrii vrăjitoriei.

Unind subiectivitatea cu magia și lăsînd un cîmp vast de acțiune fanteziei, sistemele de această natură satisfac, dacă judecăm lucrurile sub raport moral, setea de neobișnuit a romanticului, dorința de a construi lumi cosmice și de a evoca epocile apuse ale omenirii. Fundalul psihologic mai larg ce stă la temelie unor reprezentări de acest fel îl formează inadptabilitatea romantică, sentimentul acut de inaderență (cazul lui Eminescu) la valorile unei societăți bazate pe „cultura frazelor“, „samsarlîcul“ politic și atîtea alte forme de bizantinism social. Astfel de raporturi nu se stabilesc direct, nu au o înlănțuire ușor de recunoscut de la prima vedere: se organizează în subsidiar, le generează un factor mediator, în strînsă legătură cu sensibilitatea și cultura scriitorului, cu modul lui individual de a privi lumea.

Eroii eminescieni găsesc, curent, în vis o posibilitate de abstragere și un mod de a-și realiza idealurile, supuse altfel, în perimetrul existenței comune, unor dureroase eșecuri. Toma Nour este un „fantast“, viața lui intimă, pură, se desfășoară în vis. El cade adesea pierdut în „visări“, a visa echivalînd cu a gîndi, a acționa imaginativ pe planuri unde puritatea, armonia, dragostea sublimă nu întîmpină piedicile realității. Și așa cum eroii mai noi, introspectîndu-se, își analizează trăirile, eroii romantici își povestesc visele, adică existența lor ideală. Visul — spune

Toma Nour — este „o lume senină pentru mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur, — visul își deschide auritele lui gratii și mă lasă să intru în poeticele și etern junele lui grădini“. Pregătirea pentru vis este, tot așa, un moment important. Toma Nour, Dionis închid ochii în clipele de intensitate emotivă, pentru a visa „în libertate“, diafanizînd realul, dîndu-i forma lui sublimă.

S-a făcut observația că visul, la romantici, nu este un simplu vis nocturn, o înlănțuire incoerentă de întîmplări, ci „manifestarea unei realități invizibile și expresia unei conștiințe superioare, accesibilă magiei poetice și destinată a rezolva... contradicțiile fundamentale ale vieții“ (Albert Béguin¹). În acest caz, visul și conștiința încetează de a se mai opune: devin expresiile aceleiași experiențe, prima se irizează în cea de-a doua, o completează și o ridică pe un plan superior de reprezentare.

Pentru Jean-Paul visul e cel mai eficace dintre „artificiile magice“. El dă experienței un sens ilimitat, readuce pe omul matur la orele fericite ale copilăriei pe care toți, afirmă cu tristețe autorul *Titanului*, trebuie să le părăsim, întoarcerea fiindu-ne interzisă de ani. Visul însă, îndepărtînd pe om de real, face să fie regăsit paradisul pierdut al copilăriei, singurul rezervat omului pe pămînt.

Romanticii cred, iarăși, cum s-a putut constata, că lumea modernă a pierdut unitatea

¹ Albert Béguin: *L'âme romantique et le rêve (Essai sur le romantisme allemand et la poésie française)*, Marseille, Ed. des Cahiers du Sud, 1937, vol. II, p. 93.

ei inițială, pierzînd totodată și cheia care dă posibilitatea de a descifra misterul universului, ceea ce se ascunde în lucrurile obscure, în vid, în tenebre, în neființă, adică în universul inaccesibil „prozaicei lucidității de după-amiază“¹. Visul ar reda artistului sentimentul unității primordiale, deschizîndu-i calea spre zonele ascunse, spre stările obnubilate ale vieții interioare, făcînd ca obscurul să devină transparent, și imperceptibilul — un fenomen accesibil ochiului comun; „el (visul) — subliniază un cercetător al mișcării romantice (Christian Sénéchal) — reprezintă o formă comună, cotidiană a acestei reluări de contact cu lumea imensă a forțelor naturii creatoare“².

Pe de altă parte, în viziunea romanticilor, oniricul devine antidotul mecanicului din sfera realității comune. În timp ce părintele său (raționalist) socotește visul o minciună și-și sfătuieste fiul să abandoneze speculațiile vane, Heinrich von Ofterdingen, eroul lui Novalis, îl apreciază ca pe un fenomen extraordinar, un mesaj divin, o formă superioară de existență, opusă banalului dur din viață: „Visul îmi pare a constitui o apărare contra regularității (mecanicului) și a banalității existenței, odihnă liberă a fanteziei înlănțuite... Fără vise, cu siguranță noi am trăi prea repede.“³

¹ Cf. Vladimir Jankélévitch: *Le nocturne*, vol. *Le romantisme allemand*, p. 88, ed. cit.

² Christian Sénéchal: *Le rêve chez les romantiques*, vol. *Le romantisme allemand*, p. 100, ed. cit.

³ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, trad. par Marcel Camus, éditions Montaigne, Aubier, Paris, p. 77.

La Eminescu, visul constituie și o formă a detașării de filistinism, de o realitate ostilă spiritului, căci spune poetul undeva:

Iar în lumea cea comună a visa e un pericol,
Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești
ridiculi.

Această conștiință a damnării individului superior este asociată unei viziuni tragice asupra existenței. În fond, ce dovedește altceva *Sărmanul Dionis* decât soarta tragică a omului de geniu („amabilis insania“, de care vorbea Horațiu) într-o societate filistină? Lumea imaginară în care se refugiază (obișnuita evadare a eroului romantic) este singura în care artistul, sensibil la alte valori decât cele pur practice, poate viețui. Indirect se exprimă aici o atitudine inconformistă, de negare a ordinii existente, într-un chip specific romanticilor.

Eroul eminescian este conștient de destinul aspru în mijlocul unei lumi apatice față de valorile spiritului, și, pentru a sugera împrejurările existenței sale chinuite, recurge la ironie, la risul filozofic. Ironia romantică (*der Witz*) a fost definită în elementele ei de bază de Friedrich Schlegel, căruia istoria literară îi rezervă rolul de întemeietor al romantismului literar german. Mobilitatea spirituală a romanticului, libertatea conștiinței sale se pot dovedi, spunea Fr. Schlegel, prin detașarea ironică, prin ieșirea din sfera de adorație și prin supunerea subiectului unui examen pătrunzător (și adesea usturător) al lucidității avizate. Astfel, eul romantic are capacitatea de a se obiectiva, de a se răsfrânge, cu luciditate, asupra lui însuși. În momentul celei mai mari inspirații, spiritul poate inter-

veni, manifestându-și, deci, forța și, prin aceasta, dovedește libertatea interioară a conștiinței artistului. Ironia e, astfel, un instrument eficace în scrisul romantic. El ajută pe artist să păstreze hotarul dintre real și imaginar, să indice ridicarea conștiinței deasupra durerilor pe care le încearcă sufletul. „Trebuie să ne ridicăm deasupra poeziei noastre, spunea Friedrich Schlegel — și ceea ce adorăm să putem distruge în minte: altfel ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii.“¹

Dar ironia e utilizată de romantici și în alt chip: ca o formă de potențare a suferinței, o cenzură căreia artistul îi supune sentimentele sale adevărate, ferindu-le astfel de umilința contestării sau de aceea, mai dureroasă, a batjocurii. Teama de a se lăsa descoperit, sentimentul că printr-o lume ostilă valorilor reale trebuie să păstrezi cea mai adâncă taină despre viața interioară împing pe artist la prudență, manifestată adesea printr-o ironie blândă. Dedublându-se, deșându-se de chipul adevăratei sale afectivități, romanticul se supune, de fapt, unei nemiloase autoflagelări. El nu numai că simte, tragic, apăsarea existenței, nu numai că e devorat de amărăciuni, dar, printr-un gest suprem de desprindere spirituală, ironizează realele sale dureri, săvârșind, în acest timp, un act de dublu martiraj.

Nu totdeauna însă faptele sînt împinse pînă la astfel de limite. Există și o formă jovială de ironie, un ris înțelegător față de actele

¹ Vezi în legătură cu ironia romantică studiile: M. Ralea: *Contradicțiile interne ale romantismului* (ed. cit.) și Al. Dima: *Mișcarea romantică* (în *Istoria filozofiei moderne*, II, Buc., 1938, p. 295 și urm.).

eroului, și de acesta din urmă uzează, în câteva împrejurări, Eminescu. Într-o variantă la *Scrisoarea I*, e sugerată, într-un vers, ideea ironiei filozofice: „Ușor de ea [de nemurire — n. n.] mă mîngîi, rîzînd filozofeste.“

Chiar modul voit neguros, în care debutează nuvela, lasă să se întrevadă, apoi, un accent blînd de ironie. Teribilele gînduri de a suprima acțiunea timpului și a spațiului, ce trec, într-o noapte ploioasă, prin capul copistului Dionis, sînt comentate cu ironie îngăduitoare. Metafizicul, chinuit de aspirații demiurgice, are — zice autorul — capul asemănător unui berbec plouat. Cu plete sălbatice, ieșite de sub o mare căciulă de miel, încălțat cu ciubote mari, hatmanești, deteriorate, altfel, de prea multă utilizare, muiat pînă la piele de apă, Dionis e chiar simbolul boemei metafizice. Elementele pitorești, în descriere, și comentariul spiritual solicită simpatia cititorului.

Vrînd să se amuze, fără să întunece însă sensul grav al faptelor, prozatorul schimbă tonul expunerii, oscilînd între ironie și metafora avîntată: „Umbra eroului nostru — zice el — dispărea prin șiroaiele ploaiei, care dederă capului său aspectul unui berbec plouat, și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie: hainele lui ude sau metafizica“. Cînd Dionis ajunge în cîrciumă, aromele îl aruncă într-o grea stare de visătorie: „Își puse în cui paltonul ud — comentează prozatorul — și, la aroma îmbătătoare a unei cafele turcești, ochii lui cei moi și străluciți se pierdură iar în acea intensivă visătorie, care stă cîteodată atît de bine băieților, pentru că seriozitatea contrastează totdeauna plăcut cu fața de copil“.

Ironia din cugetările *Sărmanului Dionis* (incluse în nuvelă) este și mai mult deschisă spre meditație. Ea se substituie contemplației. Poemul e o parodie gravă, cu un miez filozofic foarte amar. Chiar alegerea obiectelor de meditație din categorii derizorii („garafa pîntecoasă“, „mucoasa lumînare“, motanii sceptici, curcanii cu creasta învinețită, ploșnițele ieșite la promenadă etc.) denotă o înclinație spre parodie, însă, subteran, poemul adună izvoarele unei gîndiri de un scepticism aspru. În final, tonul de glumă amară dispăre, și poetul exprimă, nedisimulat, adevărata sa cugetare despre soarta artistului:

O, acopere ființa-mi cu-a ta mută armonie,
Vino, somn — ori vino, moarte! Pentru mine
e totuna,
De-oi petrece-ncă cu mîțe și cu pureci și
cu luna,
Or de nu — cui ce-i aduce? — Poezie — sărăcie!

Priveliștea lumii ca un vis searbăd de motan pare o minimalizare a conceptelor filozofice, paradoxală la un spirit atît de atras spre speculație ca Eminescu. Raportînd, însă, totul la sensul polemic al poemului, parodia meditației și luarea în rîs a reprezentărilor cosmogonice își dobîndesc reala semnificație. Eminescu este în *Cugetările sărmanului Dionis* pe linia poemelor sale satirice, cu o notă, aici, accentuat disimulatoare.

Existența lui Dionis se desfășoară între vis și realitate, autorul utilizînd, pentru a marca mai bine trecerea de la starea de „visătorie“ la o dureroasă luciditate, o anumită tehnică a echivocului, și ea în tradiție romantică. Ceea ce se petrece cu Dionis sau Dan este

vis sau realitate, și care este eroul adevărat, cel de acum, copistul inadapabil, ori călugărul Dan din vremea lui Alexandru cel Bun? Scriitorul așterne peste fapte o pânză de mister, lăsând cititorul să descopere, în aparenta bizarete a întâmplărilor, simbolul narațiunilor și datele ei reale.

Din familia visătorilor inadapabili, Dionis are conștiința inutilității sale sociale. Fragilitatea lui morală (nepozitivismul, înclinația spre speculație etc.) și configurația „ordinei... realității” îl împiedică să-și creeze o soartă omeneste acceptabilă: „nu-l va întâlni nici un zîmbet și nici o lacrimă — neiuibit și neurit de cineva, se va stinge asemenea unei scînteii, după care nu-ntreabă nimenea — nimenea-n lume”. „Ateist superstițios”, cercetează în singurătatea camerei manuscrite de zodii și astrologii bizantine, pentru a descifra schemele unor lumi imaginare. Un „*Architecturae cosmicae sive astronomiae geocentricae compendium*” cuprinde semne tainice, în care bănuie a se ascunde cheia unor universuri fantastice, „spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător”.

Trebuie reținută observația că toate aceste proiecții imaginare eroul nu le separă de propriile „adîncimi sufletești”, de subiectivitatea lui generatoare de mituri. Aparenta contradicție (pe de o parte: expansiunea, elanul de a depăși condiția pămîntească, pe de alta: adîncirea, reclusiunea în propriul eu!) o explică, într-o însemnare, Novalis, artist torturat, ca și Eminescu, de enigmele existenței:

„Ideile lui Platon sînt locuitorii forței gînditoare, ai cerului interior. Toată elevația spre interior, întreaga privire aruncată spre înăuntru e, în același timp, o ascensiune, un

zbor spre cer, o privire aruncată spre adevărata lume exterioară.”¹

Nu există, așadar, o contradicție ireconciliabilă între aspirațiile cosmice și înclinația spre solitudinea cea mai adîncă, în gîndirea romantică. Evadările astrale se realizează prin adîncirea în viața interioară, prin claustrația desăvîrșită. Ca misticii medievali, eroii romantici (în special cei germani) caută paradisul pierdut în propria lor ființă, reclusiunea deschizînd perspectivele unei existențe voluptoase, în mijlocul unor edenuri artificiale, create de închipuire.

Totul e de a dubla această solitudine cu știința divinației. Încrezător în magie, Dionis caută în labirintul liniilor un capăt, semnul care dezleagă misterul constelației, și, cînd degetul lui atinge acel semn, păinjenii se diafanizează și o stare ciudată îl pune în legătură cu glasurile din vechime („cumințenia trecutului”), prefăcîndu-l, apoi, și pe el într-un călugăr din epoca lui Alexandru cel Bun. Regresiunea s-a săvîrșit, dar — intervine acea răsturnare, tipic romantică, de situații, introducînd înțelesuri echivoce — călugărul Dan (alias Dionis) se trezește dintr-un vis îndelung, unde se regăsise, sub chipul mirean al lui Dionis, într-un viitor îndepărtat. Adevărata existență a personajului se desfășoară, s-ar părea, aici, în peisajul Iașului medieval, tot ceea ce s-a întîmplat pînă acum nefiind decît un vis straniu, o întrupare a archaeului în altă epocă și sub alt chip.

Dan este adept al metempsihozei; de la învățatul evreu Ruben — dascăl de matematică și filozofie la Academia din Socola (ana-

¹ *Fragments inédits*, ed. cit., p. 190.

cronismul este evident!) — a deprins știința de a citi în zodii și de a descifra formulele sacre, care-l transpun în orice spațiu și în orice timp. S-a înțeles că meșterul Ruben este un Mefisto ce vrea să piardă un suflet naiv, inculcându-i gândul viclean de a năzui la puterea demiurgului. El formulează teoria migrației sufletelor, expusă pe larg în altă narațiune a lui Eminescu (*Archaeus*). De o antică frumusețe, cu o privire blindă și un zîmbet întunecat de îndoieli, Ruben se apropie de tipul de înțelept din vechime, reprezentat și în *La curtea cuconului Vasile Creangă*, și în *Moș Iosif*. Adevărata lui natură este însă cea satanică, pizmașă, izvorită dintr-o veche și grea ură față de bătrînul său dușman, demiurgul. În descrierea celei de a doua fețe a lui Ruben, Eminescu utilizează elementele eposului popular (barbă de țap, copite de cal etc.).

Ruben dă călugărului învățături despre raportul dintre om și Dumnezeu, adică dintre ceea ce este trecător și ceea ce este veșnic, trezindu-i curiozitatea pentru științele care pot învinge barierele dintre vremelnicie și eternitate. Repetînd formulele pe care le-a rostit demiurgul la facerea lumii, Dan ar putea ieși din starea lui omenească, pieritoare, căpătînd atributul divinității ce zace în adîncimile sufletului său.

Pentru artistul romantic (indeobște cu o formație filozofică idealistă), lumea e o metaforă a spiritului, o imagine simbolică, și, în consecință, la discreția individului superior, cunoscător al regulelor de creație divină. „...Azi sunt încredințat — zice Dan (Dionis), cînd învățăturile meșterului Ruben se adevăresc — că vremea nemărginită este faptură

a nemuritorului nostru suflet. Am trăit în viitor. Îți spun, acuma am doi oameni cu totul deosebiți în mine — unul, călugărul Dan, care vorbește cu tine și trăiește în vremile domniei lui Alexandru-vodă, altul, cu alt nume, trăind peste cinci sute de ani de acum înainte.“

Ruben, viclean, mulțumit ca toți diavolii de progresele elevului, îi inculcă gândul, perfid, al măsurării cu divinitatea, înțeleasă ca eternitate și spirit creator. Teoria migrației archaeului e, aici, învăluită în fantastic: Ruben și Dan, diavolul travestit și călugărul lunatec, sînt, în închipuirea lui Eminescu, Faust și Mephisto, aduși la proporțiile spiritualității moldave din Evul Mediu.

„În șir — explică Ruben — poți să te pui în viața tuturor înșilor care au pricinuit ființa ta și a tuturor a căror ființă vei pricinui-o tu. De aceea, oamenii au o simțire întunecată pentru păstrarea și mărirea neamului lor. Sunt tot ei, cei care renasc în strănepoți... și asta-i deosebirea între D-zeu și om. Omul are-n el numai șir, ființa altor oameni viitori și trecuți, D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăși, cu tot ce se-ntîmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor, a cărui ape se întorc în el însuși [...]. Și sufletul nostru are vecinicie-n sine, dar numai bucată cu bucată.“

Explicațiile mulțumesc, în privința timpului, pe avidul călugăr. Dar spațiul, cum poate fi cuprins, în nemărginirea lui, de un singur individ? Și în privința spațiului, lucrurile sînt clare din punctul de vedere al idealismului magic:

„Tot ca vremea, bucată cu bucată, poți fi în orice loc dorit, pe care n-o poți părăsi neîmplută. Știi că, în puterea unei legi, nu este spațiu deșert. Dar este un mijloc pentru a scăpa de această greutate... o greutate impusă de trecătorul corp omenesc. Ai văzut că în om e un șir nesfârșit de oameni. Din acest șir lasă pe unul să-ți ție locul, pe cîtă vreme vei lipsi din el. Se înțelege că acesta nu va putea fi întreg, căci, întreg fiind, ți-ar nega existența ta. În faptă, însă, omul cel vecinic, din care răsar tot șirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine, în orice moment — îl vezi, deși nu-l poți prinde cu mîna — este umbra ta. Pe o vreme vă puteți schimba firile — tu poți să dai umbrei tale toată firea ta trecătoare de azi, ea-ți dă ție firea ei cea vecinică, și, ca umbră înzestrată cu vecinicie, capeți chiar o bucată din atotputernicia lui Dumnezeu, voințele ți se realizează după gîndirea ta... se-nțelege, împlinind formulele, căci formulele sunt vecinice ca cuvintele lui Dumnezeu, pe care el le-a rostit la facerea lumii...”

Intervin, iarăși, miturile subiectivității, ale întoarcerii spre sine, spre străfundurile eului, unde, ascunse privirii obișnuite, așteaptă să fie eliberate forțele divine, printr-o simplă mișcare de semne magice:

„— Meștere Ruben, oare cînd voi ajunge să pricep adîncimea ta?

— Adîncimea mea tu o ai în tine, numai încă nedescoperită. Crezi c-ai pricepe ceea ce zic, dacă n-ai fi de firea mea? Crezi că te-aș fi ales de discipul al meu, de nu te știam vrednic și adînc? Tu ești ca o vioară în care sunt închise toate cîntările, numai ele

trebuie trezite de o mîna măiastră, și mîna ce te va trezi înăuntrul tău sunt eu.

— Dacă în această sară aș încerca să mă duc într-un spațiu zidit cu totul după voia mea...?

— Vei putea-o... căci îl ai în tine, în sufletul tău nemuritor, nesfârșit în adîncimea lui.“

Din zonele întunecate ale ființei răsar, așadar, lumi imaginare, fixate într-un spațiu pe care ochiul omenesc nu-l ajunge, se desprind miturile trecerii spre veșnicie și ale dedublării ființei: motive mai larg romantice, pe care Eminescu le așază la temelie opere sale.

Dedublarea individualității este, aici, mai bine argumentată filozofic, în sensul cunoscut al migrației arhetipului (archaeului) și al peregrinătății „omului cel veșnic“. Umbra își pierde treptat conștiința eternității, și „natura ei vizionară“, care a însoțit sufletul în miile de întrupări de-a lungul timpului, trece, sub puterea magică a formulelor, asupra lui Dan. Această despărțire (sau alegere a părților) generează la eroii din *Sărmanul Dionis* un sentiment de eliberare morală prea puțin comun scrierilor romantice ce dezvoltă motivul dedublării ființei.

De la Chamisso la Hofmannsthal, mitul umbrei pierdute a format obiectul unor interpretări diferite. Un cercetător (Denis de Rougemont¹) semnaleză, referindu-se la lucrări de specialitate, cincizeci de autori care au inclus în scrierile lor acest motiv cu o largă circulație (unul dintre izvoarele lui aflîndu-se în epele nordice). Modernă, romantică este

¹ Chamisso et le mythe de l'ombre perdue, vol. *Le romantique allemand*, ed. cit., p. 276 și urm.

la Chamisso accepția dată alegoriei, sugerînd distrucția eului și regenerarea lui în sens goethean, prin activitatea creatoare. Peter Schlemihl își vinde „omului în gri“ umbra, săvîrșind un act pe care conștiința sa îl regretă. Implicațiile ce decurg din această diversificare a ființei (pierderea unității fundamentale, a individualității) sînt vaste și dureroase. Nefericitul erou își găsește răscumpărarea în munca creatoare: încălțat cu cisme miraculoase, el cutreieră planeta, de la un pol la celălalt, adunînd exemplare rare de plante și ierburi, necesare studiului naturii. Sensul acestei mintuiri este adînc uman, și, oricare ar fi înțelesul dat alegoriei, se desprinde clar ideea că, mutilat moral, omul nu-și găsește adevărata fericire, chiar dacă îi stau la dispoziție resursele materiale cele mai promițătoare, decît printr-o acțiune utilă umanității.

Această încheiere goetheană se sprijină, în opera lui Chamisso, pe simboluri diferite de cele cunoscute în *Faust*. Autorul lui Peter Schlemihl timbrează romantic mitul, îi dă o dezlegare în consonanță cu viziunea omului romantic, solitar, demonic. Eroul întreprinde o activitate folositoare umanității, dar... în afara relațiilor sociale, într-o izolare deplină; el rămîne sortit, astfel, să ispășească un act moral necugetat prin pierderea contactului cu societatea: renașterea lui este numai individuală, nu și socială. Întîlnim, aici, acel sentiment de însingurare orgolioasă, pe care romantismul în reprezentările sale literare l-a fixat în toate ipostazele.

Și interpretarea critică a simbolului a fost, de-a lungul vremii, diferită. Unii au dat motivului un înțeles moral, văzînd în Schlemihl omul care și-a pierdut, o dată cu umbra,

conștiința, personalitatea. Nostalgia lui este, așadar, justificată de anularea însăși a rațiunii sale de a fi. Alții susțin că Chamisso a introdus, în scrierea sa, simbolul patriei pierdute, legînd datele figurației artistice de biografia scriitorului (francez de origine). Denis de Rougemont, contestînd valoarea interpretărilor anterioare, dă o explicație sociologică mitului, întrezărînd în Peter Schlemihl „un burghez din cea mai nefericită speță“, care trece de la complexul de inferioritate la delirul persecuției. Personajul ar fi, cu aceste atribute, „tipul clasic al omului care pierde contactul social“. Neavînd curajul actelor decisive — deoarece „viziunea sa asupra lumii era aceea a unui filistin simpatic, a unui filistin fără exigențe și care vrea să creadă în virtute“ — el descoperă activitatea solitară; pierderea umbrei simbolizează, așadar, pierderea puterii de creație, refăcută, parțial, prin efortul mecanic.

Ipoteza semnalată nu exclude, însă, altele: mitul încurajează interpretări noi, dar, oricît de diferite ar fi, rămîne faptul incontestabil că eroul reprezintă o tipologie în care distingem particularitățile omului romantic. Ficțiunea umbrei este utilizată pentru a marca o valoare morală pozitivă, fără de care individualizarea umană apare mutilată.

Eminescu dă mitului alt sens, mai apropiat de preocupările sale spirituale din epoca de formare. Umbra reprezintă ceea ce este vremelnice, fenomenal, în făptura omenească (*Umbra mea*), „natura vizionară“ ce-și pierde conștiința eternității, devenind copia palidă a archaeului (*Sărmanul Dionis*). Maria, „îngerul blond“, care însoțește pe Dan în visul lui cosmic, cunoaște — detașîndu-se de um-

bră — un sentiment de elevație („O, ce liberă și ușoară mă simt!“). Dan, tot așa, se desparte fără regret de ființa lui trecătoare, pregătind moralmente umbra pentru a întâmpina o realitate dură, dominată de egoism și sinistră ipocrizie: „te îndemn... a scrie memoriul vieții tale, ca să-l găsești, când vei reveni pe pământ, și să-l recetesc. Tu ai o judecată rece și vei ști să-mi descrii toată natura vizionară și înșălătoare a lucrurilor lumești, de la floarea ce cu naivitate minte prin haina ei strălucită că e ferice înlăuntrul gingașelor sale organe, până la omul, ce acopere cu vorbe mari, cu o ipocrizie vecinică, care ține cît istoria omenirii, acel sîmbure negru și rău, care-i rădăcina adevărată a vieții și a faptelor sale — egoismul său. Vei vedea cum ne se minte în școală, în biserică, în sfat, că intrăm într-o lume de dreptate, de iubire, de sfințenie, pentru a vedea, când murim, că-a fost o lume de nedreptate, de ură...”

Regăsim în aceste considerații critice, puse sub egida unei idei filozofice (egoismul ca lege ordonatoare a societății, idee de sursă schopenhaueriană, formulată și în *Cezara*, și în *Geniu pustiu*), înverșunarea lui Eminescu față de demagogia liberalismului burghez din epoca „de tranziție“. Astfel de substituiri de elemente ale realității politice a timpului în planul metafizic sînt frecvente în opera lui Eminescu, obișnuit a vedea mitic și a ridica faptele în zonele de altitudine spirituală unde speculația este posibilă. Ce altceva constituie multe din poemele sale, dacă nu o cutezătoare organizare de viziuni poetice cu elemente de pamflet, o structuralizare lirică a unei sensibilități încărcate de minie contra liberalilor, o alternare savantă de lirism cere-

bral și atacuri pătimașe? Dan (sau Dionis) duce cu sine, în regresii și ascensiuni, convingeri sociologice și politice, le așază în miezul speculațiilor și le expune cu vervă de pamfletar, asociindu-le unui scepticism agresiv, unui radicalism neclintit în înverșunarea față de formele imposturii sociale.

Spiritual, există o identitate între Dionis și Dan, afinități care explică prototipul unic, întrupat fenomenal (obiectivat) în chipuri diferite. Este ceea ce s-a numit adesea (în filozofia mai veche) o identitate metafizică a indivizilor. Vrînd să dovedească faptul că mărimea este relativă, Dan micșorează pământul, aducîndu-l la proporțiile rizibile ale unei mărgeli pe care o prinde în salba iubitei.

Paradisul din lună este mai bogat și mai „monstruos“ romantic decît cel din *Umbra mea*. Flori parfumate, lacuri transparente și arbori semeți (peisajul din *Miradonix*!) înconjură palatul unde Dan și Maria trăiesc serviți de îngeri, în acompaniamentul stelelor albe, ce murmură, ca în *Povestea magului călător în stele*, divină „rugăciune a universului“. Un înger cu o minte mai speculativă repetă teoria înălțării spre dumnezeire, prin adîncirea în propria credință a insului. În viziunea unei naturi senzoriale, îngerii, paradoxal, capătă sex („sînuri dulci, netezi ca marmura“).

Idila heruvimică dintre Dan și Maria se desfășoară într-un cadru paradisiac:

„Insulele se înălțau cu scorburi de tămîie și cu prund de ambră. Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul se-adîncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu al înfloririi lor bogate,

pe care vîntul îl grămădește în troiene; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptuos. Greieri răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă, iar paianjeni de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică, ce steclește vioriu și transparent, încît a lunelor raze pătrunzînd prin el înverzește riul cu miile lui unde. Cu corpul nalt, mlădîiet, albă ca argintul noaptea, trece Maria, peste acel pod împletindu-și părul, a cărui aur se strecură prin mînuțele-i de ceară. Prin hainele-i argintoase îi transpar membrele ușoare; picioarele de omăt abia atingeau podul... Sau adesea, așezați într-o luntre de cedru, coborau pe ascultătoarele valuri ale fluviului. El își rezema fruntea încununată cu flori albastre de genunchiul ei, iar pe umărul ei cînta o pasere măiastră...”

Eminescu este, aici, ca și în *Miradonix* și în alte scrieri, un poet al naturii liniștite, al peisajelor calme. Altfel decît în *Povestea magului călător în stele*, unde peisajul este de stînci fulgerate, frumusețea stînd în monstruosul geologic, în sălbăticia dezlănțuită. În *Miradonix*, scris în 1872, elementele de figurație poetică sînt atît de asemănătoare cu cele din *Sărmanul Dionis*, încît evocarea din poem pare o versificare a peisajului lunar din năvelă. Tot ce a produs romantismul lui Eminescu mai strălucitor, sub raport imagistic, e concentrat aici. Zîna Miradoniz are palat de stînci, codrul vechi formează strașina, munții colonadele, scările sînt săpate în granit, iar priveliștea ce se deschide e chiar aceea a Edenului, a Edenului romantic: flori mari ca arborii, roze ca sorii, crini ca urnele antice

de argint, aerul e dulce, moale. Lumina e verzuie, clară și aromată:

Tufe de roze sunt dumbrăvi umbroase
Și verzi-întunecoase, presărate
Cu sori dulci înfoiați, mirositori —
E-o florărie de giganți, într-un loc
Crăpată-i bolta de granit, de cauți
Prin streășina de codru pînă sus,
Unde în ceruri lin plutește luna.
Ea-i o regină tînără și blondă
În mantia-i albastră constelată,
Cu mîmile unite pe-al ei piept
De neauă... Trece luminînd cu ochii
Albaștri, mari, prin straturi înflorite
De nori, ce înfoiate îi oferă
Roze de purpur, crinii de argint...

È, aici, ca și în *Sărmanul Dionis*, o poezie a geologiei, a vegetației luxuriante, paradisiace, asociată, afectiv, unei adînci nostalgii de rusticitate. Definind elementele poemului, G. Călinescu distingea (și observația e valabilă și pentru peisajele din *Sărmanul Dionis*, *Cezara*, multe tablouri din *Memento mori*, *Călin*, *file din poveste* etc.) priveliștea extatică, „sălbăticia și neptunismul, geologia aromatică și germinațiunea nebună”¹. Deși totul se sprijină pe o convenție (proiectarea, pe spații vaste, a elementelor mici!), efectul e atît de neașteptat, încît, spune G. Călinescu, acestea „trag sufletul nostru în amețeala unor senzații necunoscute. Paharul nostru e prea subțire pentru vinul greu al unor atari extaze [...]. E un arhanghelism muzical mai solemn decît cel mallarméan, cu linii prelungite

¹ Opera lui Mihai Eminescu, V, p. 76.

și transparente ca acelea pe care le dă Edgar Poe viselor sale edenice.“

Să se observe, în afara acestor aspecte, sentimentul panteistic, plăcerea de a se contopi, cu toate simțurile, în lumea vegetală. E imaginea unei viețuiri extatice, într-un spațiu pe care Eminescu îl plasează pe altă planetă, ori, cazul din *Memento mori*, într-o epocă de la începutul existenței istorice.

Față de priveliștea unei iubiri agresive (*Cezara, Avatarii faraonului Tlă*), demonice (*Înger și demon*), nota serafică din *Sărmanul Dionis* nu este o excepție, ci o împlinire, într-un plan mai larg de reprezentare a spectrului dragostei, în toate nuanțele ei, de la cea intens pasională, viforoasă, pînă la idila virginală. În *Sărmanul Dionis*, accentul cade pe cea din urmă. Deși, filozofic, Eminescu urmează aici pe Schopenhauer, în înțelegerea iubirii ei se deosebesc. În dragoste, autorul *Lumii ca voință și reprezentare* vedea (vom discuta mai pe larg acest aspect în alt capitol!) o cursă întinsă de natură omului pentru a-i conserva specia și a-l face și mai mult să sufere. Ideea iubirii ca manifestare a unui instinct josnic, ce decurge logic din observația de mai sus, Eminescu o va relua în *Cezara*, infirmînd-o însă pe plan artistic. În nuvela de care ne ocupăm, viziunea erotică e alta decît cea din poemele grupate în jurul *Lucea-fărului*, unde titanul convertit în geniu afirmă, pe plan erotic, o atitudine de însingurare orgolioasă.

Iubirea dintre Dionis și Maria exprimă o ipostază lunară, înfiorat candidă, *serafică* a eroticii eminesciene. O dragoste de păsări albe, cum va spune o dată Arghezi, disociață de orice nuanță senzuală. Zburînd aproape

de soare, aceste păsări pierd simțul materialității. Totul e sublimat, Dionis și Maria trăiesc un vis — și în vis iubirea pierde acea notă de tristețe fermecătoare, de chin dulce pe care ipostaza iubirii terestre o afirmă cu energie. Nefericitul copist metafizic are, la început, nostalgia unei iubiri mărețe, dar, totodată, sentimentul dureros de a nu o putea realiza pe planul existenței obișnuite, din pricina condiției lui sociale mizerabile. În odaia cufundată într-o dezordine păgînească, el gîndește la un *ideal blond*, și întreaga ființă intră într-o stare ciudată numai contemplînd închipuirea:

„Cum ar fi știut el să iubească! Cum ar fi purtat pe mîni, cum s-ar fi închinat unei copile, care i-ar fi dat lui inima ei! Adesea și-o închipuia pe acea umbră argintie cu fața albă și păr de aur — căci toate idealele sunt blonde — și parcă simțea mînuțele-i calde și înguste în mîinile lui, și parcă-i topea ochii sărutîndu-i, și parcă i se topea sufletul, ființa, viața, privind-o... vecinic privind-o.“

Idealul e întrupat sub numele Mariei, fiica spătarului Tudor Mesteacăn, căreia mai tîrziu, cînd regresivitatea se săvîrșește, călugărul Dan, ars de dorințe, îi face acest serafic portret: „...un înger blond ca o lacrimă de aur, mlădiaoasă ca un crin de ceară, cu ochi albaștri și cuvioși, precum albastru și cuvios e adîncul cerului și divina sa eternitate.“

Deocamdată Dionis o contemplă în vis (unica posibilitate a timidului metafizic!), sub chip de înger alb, cîntînd pe un nor de argint o „rugăciune divină“. Este priveliștea onirică din *Geniu pustiu*:

„El își închise ochii ca să viseze în libertate. I se păru atunci că e într-un pustiu uscat,

lung, nisipos ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică și palidă ca fața unei vergine murinde... E meazănoapte. Pustiul tace, aerul e mort și numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în naltul cerului un înger alb, îngenuncheat, cu minile unite, care cînta o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare: rugăciunea unei vergine.“

Visul e, s-a observat, provocat, eroul închide cu plăcere ochii cînd vrea și se lasă pradă unei inchipuiri dulci. Din cînd în cînd (cazul lui Dionis după arătarea îngerului alb, sălășluind în nori!) întredeschide ochii pentru a-și compara fantasma; vede o Ofelie, un înger lunatec coborît, și închizînd din nou ochii reia visul de unde îl lăsase. Pe aceste planuri, iubirea e heruvimică, o iubire de îngeri albi. Ca, mai tîrziu, cînd iubește *amintirea* (*Odă în metru antic, Pe lingă plopii fără soț*), Eminescu iubește, aici, *aspirația*, în amîndouă ipostazele fixîndu-se pe o tradiție romantică.

Detășat de orice implicație senzuală, sublimat, transfigurat pînă la completa dematerializare, sentimentul erotic e, în această viziune, mai mult o aspirație imprecisă, un elan al fanteziei. Speculația internă l-a abstracțizat, l-a spiritualizat în așa măsură, încît nostalgia care-l însoțește pare a avea o altă origine decît aceea a amintirii omenești. Cuvîntul *metafizic*, întrebuintat adesea pentru a defini un sentiment atît de indefinit, nu e potrivit, pentru că Eminescu n-a transformat niciodată iubirea în religie (ca Novalis, de pildă), a privit-o numai cu religiozitate, în unele împrejurări, ceea ce e cu totul altceva. La el închipuirea joacă un rol important;

totuși, trebuie observat că nu tot timpul sentimentul se menține pe plan imaterial. Impresia ce o lasă e mai mult aceea — confirmată, de altfel, de text — că fantezia pregătește terenul unei iubiri de vinovate plăceri, înfiorat senzual. Ea trebuie ascunsă însă ochiului compromițător al obișnuinței, ferită de atingerea cu o societate ce a pierdut noțiunea valorilor și a degradat orice simțire curat și sublim omenească. Erotica eminesciană are, de aceea, drept cadru natura sau spațiul astral (selenar), care e și el, de fapt, copleșit de vegetația terestră.

Atît de puternic e acest sentiment la eroul eminescian, încît în planurile lui metafizice de ascensiune nu părăsește niciodată gîndul de a fi însoțit. Fără îngerul blond, existența paradisiacă ar fi dezolantă. Nou Adam, reîntors la condiția edenică cu ajutorul complicității forțe ale magiei, Dionis vrea să retrăiască experiența de dinaintea păcatului, în vecinătatea unei Eve desfătătoare:

„Din rugăciunile mele am lăsat-o vreodată pe ea? Din gîndirea mea a lipsit ea? Maria? O, nu! De cîte ori am dorit vro putere extraordinară, numai pentru ea am dorit. Oh! s-o duc într-un pustiu, unde să nu fie nimeni — nimeni decît eu și ea; să cobor stelele cerului în întinderea albă, ca să semene cu oștiri de flori de aur și de argint; să sădesc dumbări de dafin cu întunecoase cărări, cu lacuri albastre și limpezi ca lacrima; ea să alerge prin cărările tănuite, prefăcîndu-se a fugi de amorul meu, și eu s-o urmăresc... Nu! fără ea, ar fi raiul pustiu.“

Sensul acestei evaziuni se înțelege mai bine din scrisoarea ce o lasă Dionis după ce visul de viețuire cosmică s-a prăbușit. Eroul emi-

nescian, chiar în experiențele lui cele mai norocoase și mai „frumoase“, la modul romantic, nu găsește trainica mulțumire. Adus la realitate, el vede în dragoste, ca atîți alți voluptuoși nesatisfăcuți, „o vană, dureroasă iluziune“ și reclamă un supliciu infernal („martir este numele amorului meu“), în consens cu dezamăgirile sale pe plan spiritual.

„Stea, — zice el, punînd totul pe seama originii lui sociale modeste — sărac de bunuri, frumusețe și spirit (e cunoscută plăcerea romanticului de a se autocalomnia, de a acuza suferințe colosale! — n.n.), inima mea este atît de bolnavă ca o scînteie de soare noaptea, și te iubesc. Și ochii tăi, topite stele a dimineții, privesc atît de adînc, atît de fericite de adînc în noaptea sufletului meu, cît te visez, veghind, și de dorm, la imaginea luminei lor, sunt deștept.

Poți oare găci simțirea cu care am scris, înger? ... O, nu! În viața ta luminoasă nu s-a putut ivi nici umbra măcar a unei dureri asemenea aceleia ce-mi nimicește inima. O nimicește! Închipuiește-ți că dintr-un om cu simțire, dintr-o ființă aievea n-ar rămîne nimic decît o lungă, întrupată desperare. Tu nu cunoști asemenea oameni. Ei nu pot aparține cerurilor în care te miști tu. Ei sunt jos. Cînd o inimă perdută-n mizerie, în apăsare, în neputința de a cultiva simțiri, căci fiecare din ele își găsește marginile în puterile celui ce le are, cînd o asemenea inimă și-ar ridica aspirațiunile pînă la tine, și le-ar ridica fără voință, luptînd spre a le năduși, neputînd să le reziste, ce-ar simți un asemenea om? Întristare? Asta nu-i întristare! Desperare? Asta nu-i desperare! E o agonie a sufletului, o luptă vană, crudă, fără de voință. Desperarea ucide, a-ceastă simțire muncește“ etc.

Plîngîndu-și soarta, îndulcind disperarea cu imagini frumoase, schimbînd pe parcurs tonul de tînguire cu acela al odei, Dionis urmărește să cîștige inima Ofeliei de peste drum, lucru relativ ușor, căci, o dată rîndurile ajunse în mîna fetei, aceasta nu stă mult pe gînduri, se travestește în băiat și pătrunde în chilia metafizicului.

Sfîrșitul aventurii spirituale a lui Dan (Dionis) se cunoaște: avînd în cap gîndul viclean al lui Ruben, el are cutezanța nesăbuită de a se socoti Dumnezeu însuși, săvîrșind astfel păcatul originar al cunoașterii, crunt pedepsit. Gîndit doar pe jumătate, acest vis satanic îl duce la prăbușire („Omul suportă rar plenitudinea zeilor“, spunea Hölderlin), îl readuce adică la starea de luciditate de dinainte.

Căderea e înfățișată ca un fulger într-un spațiu mort, în care nu străbate lumina și nu se aude nici un sunet:

„Rupt ca de-un magnet în nemărginire, el cădea ca fulgerul, într-o clipă cale de-o mie de ani. Deodată întunericul dimprejurul lui deveni liniștit, negru-mort, fără sunet și fără lumină.“ El deschide cartea, mărgeaua cade luminoasă, prin întuneric, și pămîntul își recapătă dimensiunile. În chip de arhanghel, călugărul străbate acum invers, cu cartea sub braț, straturi de nori întunecați, intrînd, în cele din urmă, în raza unei atmosfere aromate („noapte văratică cu aerul blond, grădini mirositoare“ etc.).

Dan, ucenicul lui Ruben, stăpîn pe formulele lui Zoroastru, redevine copistul metafizic Dionis. Regresiunea avusese loc doar în vis (un vis în vis), totul n-a fost, așadar, decît efectul unei imaginații laborioase. În Maria, fata spătarului Tudor Mesteacăn, se ascundea

îngerul pămîntean din casa de peste drum, iar sub chipul diabolicului Ruben, fantezia aprinsă de boală a lui Dionis văzuse pe umilul și de tot comunul Riven, vînzător de cărți.

Umbra, dedublarea personalității și dialogul savant despre relativitatea adevărului și principiul esențial al lumii dovedesc, tot așa, o halucinație nutrită de neliniștile unei minți febrile. Dionis reintră treptat în stăpînirea individualității sale pieritoare (vorbind în termeni prețioși ai Umbrei) și, descoperindu-i-se o ascendență onorabilă, trăiește alături de Maria („înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala”, asemănător — observa H. Sanielevici — cu Margareta din *Faust*; o Margaretă, am adăuga însă, mai întreprinzătoare, pozitivă prin capacitatea ei de a se orienta în viața socială) convertirea casnică, izbăvitoare.

Eminescu oferă aici soluția din *Înger și demon* (scrisă în aceeași perioadă), unde iubirea apare ca o răscumpărare, o mîntuire a sufletului apostat:

Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viața,
poporul,
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a
trimis
Pre un înger să mă-mpace și-mpăcarea-i... e
amorul!

Dragostea văzută ca o liniște a spiritului și o regenerare a lui în sens uman, după ostentive experiențe și pustii iluzionări, are la Eminescu o explicație mai adîncă. Simbolul este întărit de ideea că în stările fundamentale omul își regăsește întreaga lui personalitate,

iubirea fiind, dintre toate, cea care aduce individului chinuit de îndoieli și măcinat de viziuni halucinante redemțiunea, echilibrul, împăcarea cu sine, pe care nici speculația, nici — pe alt plan de valori — realitatea, cu formele ei dure, restrictive, nu ile pot da. Aceasta este, bineînțeles, o soluție din altele multe. În proza literară, imaginea senină, liniștitoare, dominantă, în iubire eroul pune un capăt suferinței.

În *Sărmanul Dionis* încheierea firească a națiunii este tulburată de sugestia altei posibilități, indecizia autorului fiind, cum spuneam, deliberat impusă, în baza unei tehnici epice răspîndite la romantici. „Cine este omul adevărat al acestor întîmplări: Dan ori Dionis?” — prilej pentru Eminescu de a sădi neîncrederea în cititor și de a-i inculca ideea că în spatele întîmplărilor stranii se ascunde o voință unică și că traiectoriile indivizilor sînt dirijate de un regizor ascuns:

„Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieței e un regizor, a cărui existență n-o putem explica? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranți, cari voind a reprezenta o armată mare, trec pe scenă, încunjură fondalul și reapar iarăși? Nu este, oare, omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate, ce dispăre într-o companie veche spre a reapăre în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar același număr mărginit pentru regizor. Nu sunt aceiași actorii, deși piesele sunt altele? E drept că după fondal nu suntem în stare a vedea. Și nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de-o luciditate retrospectivă, cari să ni se pară ca reminiscențele unui om ce de mult nu mai este?”

S-a studiat frecvența, în opera lui Eminescu, a imaginii lumii ca teatru, asociată, în *Glossă*, eticii ataraxice. Lumea e o comedie amăgitoare, veselă și tristă, față de care poetul recomandă atitudinea rezervată, sceptică, a spectatorului. Din loja solitudinii lui mîndre și disprețuitoare va putea mai ușor observa mecanismul real al existenței, evitînd, în acest mod, *luciile mreje* pe care i le întinde viața efemeră. O dată imaginea fixată, sarcasmul lui Eminescu țîșnește energic, cu o mare scîrbă rece, față de această, uneori grandioasă, reprezentare a imposturii:

Căci acelorași mijloace
Se supun cîte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atît de-adeș
Nu spera și nu ai teamă...

Există, aici, și un înțeles filozofic al lucrurilor, apropiat de ideea regizorului unic, formulată, tranșant, în *Sărmanul Dionis*. Cine ordonează acest mecanism, cine pregătește actorii, regizează spectacolul, pune, savant, măștile, împarte rolurile, făcînd să se joace pe marea scenă a lumii o tristă, amară comedie?

Accentul în *Glossă* cade pe aspectul etic al problemei, pe atitudinea, o dată de negație, a doua oară de detașare prin integrarea în rolul (și, poetul joacă, așadar, un rol, însă cel mai sincer dintre toate) spectatorului solitar. Dar acest simbol moral ascunde un altul, filozofic, amintit mai înainte. Maestrul acestei simistre ceremonii, repetate, reprezintă o forță ascunsă ochiului comun.

Sărmanul Dionis dă acestei idei, răspîndite în literatura tuturor timpurilor, un înțeles schopenhauerian, regizorul ascuns nefiind altceva, cum s-a observat în repetate rînduri, decît voința ordonatoare, unică. Individul, observa Schopenhauer, nu este voință ca lucru în sine, ci fenomen al voinței, și, deși se consideră liber în fiecare din actele sale și-și imaginează că poate în orice moment să-și schimbe traiectoria vieții, rămîne, în realitate, un sclav al necesității: voința este aceea care ordonează faptele lui („Voința este substanța intimă, nucleul lucrului individual, ca și al ansamblului; ea este aceea care transpare în oarba forță a naturii și tot ea este aceea care se arată în conduita rațională a omului — imensa diferență care separă aceste două [fenomene — n.n.] nu privește decît treapta fenomenalității, și nu esența fenomenului“).

Legînd-o strict de datele povestirii, Eminescu încheie prezentarea aventurilor lui Dionis (Dan) citînd — pentru a da un rezim teoretic întuițiilor sale — un pasaj dintr-o scrisoare a lui Théophile Gautier către Gérard de Nerval¹. Despre Gautier, autorul *Sărmanului Dionis* avea cunoștințe mai temeinice, dovadă atmosfera epică din *Avatarii faraonului Tlă*, comună, în unele aspecte, cu aceea din *Le roman de la momie*, *Avatar* etc.

Remarca lui Gautier, că uneori avem sentimentul de a fi dus altă existență, dă posibili-

¹ Scrisoarea, referitoare la teatru, este inclusă în vol. *Histoire de l'art dramatique en France*, III, 1859; cf. G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. V, nr. 1-2, 1956, p. 287.

tate lui Eminescu de a sublinia ideea migra-
țiunii eului metafizic în timp și spațiu:

„Nu totdeauna suntem în țara ce ne-a văzut
născînd și de aceea căutăm adevărata noastră
patrie. Acei care sunt făcuți în felul acesta
se simt ca exilați în orașul lor, străini lingă
căminul lor și munciți de-o nostalgie inversă...
Ar fi ușor a însemna nu numai țara, dar chiar
și secolul în care ar fi trebuit să se petreacă
existența lor cea adevărată... Îmi pare — se
confesează Gautier — c-am trăit odată în
Orient, și cînd în vremea carnavalului mă
deghizez cu vrun caftan, cred a relua adevă-
ratele mele vestminte. Am fost întotdeauna
surprins că nu pricep curent limba arabă. Tre-
buie s-o fi uitat.“

Înainte de a desprinde o idee mai generală
cu privire la nuvela lui Eminescu, trebuie adus
în discuție și fragmentul *Archaeus* (ms. 2269,
ff. 18—39), un eseu narativ, destinat, după cit
se pare, să formeze partea introductivă (frec-
venta punere în temă) a unei povestiri filozo-
fice mai întinse. Întrucît se amintește în cu-
prinsul fragmentului de povestea regelui Tlă,
s-a făcut observația că *Archaeus* ar constitui
preambulul *Avatarilor faraonului Tlă*, ipote-
ză ce poate fi luată în considerație, ținînd
seama de structura comună a celor două scrieri.

Archaeus (aparținînd epocii ieșene, fiind
scrisă prin 1875 — 1876 și publicată de Ion
Scurtu în 1905, în vol. *Scrieri literare și poli-
tice*¹) este, prin natura ei speculativă, un dialog
filozofic între un învățat și un novice curios.

¹ I. Scurtu ia ca argument, cînd datează eseuul,
notele didactice ale lui Eminescu, din vremea cînd
era suplinitor la Iași, existente în același manuscris
(2269).

M. EMINESCU

Proză și Versuri



EDITOR, V. G. MORTUN

IASI 1890

Ediția din 1890. Cuprinde *Sărmanul Dionis* și *Făt-
Frumos din lacrimă*

RUMANISCHE SCHRIFTSTELLER

MIHAIL EMINESCU

GEDICHTE
NOVELLEN

DEUTSCH

VON

MAXIMILIAN W. SCHROFF

GRAPH. KUNSTANSTALT
SAMITCA. A. G.
CRAIOVA. 1913.

Ediție în lb. germană — 1913

Metoda de inițiere este aceea de a ajunge la adevăr prin eliminarea soluțiilor absurde. Obiectul de cugetare rămîne tot apriorismul lui Kant, dar, pe măsură ce discuția înaintează, apar noi implicații, concentrîndu-se în final asupra tiparului etern, archaeul.

Noțiunea de *archaeu* și sensurile pe care i le dă Eminescu au îndreptățit critica să stabilească filiații cu misticismul naturalistic al lui Paracelsus și J. B. van Helmont (G. Călinescu¹).

Archaeul ar reprezenta ființa inalterabilă, „natura vizionară” (*Sărmanul Dionis*), ce călătorește de-a lungul timpului și spațiului în întrupări diferite: „singura realitate pe lume”, „unul și același *punctum saliens*, care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit, mișcă cojile, le mîină una-nspre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe cînd carnea zugrăviturelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie, ce pare vecinică”.

Reprezentarea ideii platoniciene prin mijlocirea, adeseori recunoscută, a eului metafizic schopenhauerian este aici, în ordine filozofică, de necontestat. Archaeul exprimă în fond esența ce stă la baza tuturor fenomenelor, prototipul lucrurilor și ființelor și regizorul unic al întâmplărilor. Dar Eminescu alătură sensuri noi și interpretează în sensul metempsihozei această idee.

Ce este epic, în ce punct vin în contact cu literatura aceste speculații? *Archaeus* ridică pe straturi metafizice o narațiune în care recunoaștem preocupările generale ale prozatorului, năzuința lui de a topi în pasta epică idei filo-

¹ Vezi *Opera lui Mihail Eminescu*, vol. I (cap. *Filozofie teoretică*) și vol. III, p. 145 și urm.

zofice. Debutază printr-o notă umoristică, delimitînd, în privința certitudinii, două tipuri de indivizi: unul, reprezentat de membrul gros de la primărie sau de comisarul de poliție — oameni ce pricep tot și nu se îndoiesc de nimic — altul, avînd natura chinuită a cugetătorului, pune sub semnul incertitudinii lumea pe care o vede și însoțește orice judecată a sa cu o umbră de neliniște.

„Netăgăduit — zice el, amuzîndu-se, dar țintind adevăruri mai grave — că sunt multe lucruri la priceperea cărora nu-l ajunge capul pe-un membru gros de la primărie sau pe-un subcomisar de poliție — deși aceștia sunt în genere oameni cari pricep tot. Cel puțin cînd e vorba de expropriarea unei găinării, de insuflierea de respect în cetățeanul măcelari cu măsuri false, oameni mai îndemînatici decît cei doi de sus nu cunosc. Totuși, ni se pare — (continuă prozatorul, cu falsă obiectivitate, într-un ton persiflant) se-nțelege că nu impunem nimănui părerea — că, afară de cumpene strîmbe și găinării în fața uliții, mai există oarecari lucruri, de o însemnătate secundară într-adevăr, de ex. filozofia, poezia, artele, tot lucruri cari scapă perspicacității numiților domni, dar a căror existență nu se poate nega.“

Între rînduri, autorul strecoară observații mai grave, reluînd ideile despre subiectivitatea reprezentării și incognoscibilitatea lucrului în sine. Considerațiile filozofice sînt în sensul celor din prologul *Sărmanului Dionis* („Într-adevăr, lumea cum o vedem nu există decît în crierul nostru [...], nu putem pricepe lumea în sine, și că toată explicarea ei este explicarea unor reacțiuni a crierilor noștri și nimic mai departe [...], lume și viață sunt un vis“...), și toată demonstrația lor se face prin disocieri ce îm-

brățișează planuri multiple, de la cele biblice la realitatea imediată. Speculațiile avîntate alternează cu considerații sociologice comune, într-o manieră de substituiri de elemente din sferă de percepție diferite, pe care am mai semnalat-o la Eminescu.

Alternînd tonurile, uzînd cînd de sarcasm și de batjocura subțire (îndreptată împotriva individului de rînd, a funcționarului birocrat de la primărie, sigur pe existență și univers!), cînd de expunerea savantă, aforistică, Eminescu vrea să spună că lumea în sine e *un problem*, că n-o putem pricepe și că, prin efortul înțelepților, pătrunde uneori în acest univers necunoscut cîte-o rază slabă, cite-o fulgerare a minții. Încheierea e, ca și în alte scrieri (în afară de cele cunoscute, să semnalăm și poemul cu preocupări metafizice: *La moartea lui Neamtu*, din 1870), că viața și lumea sînt un vis.

După propozițiuni atît de pline de miez și așa de solemn formulate, prozatorul revine, nemilos, la descrierea membrului gros de la primărie, individul necercetat de îndoieli. „Viața are pentru el însemnătate — zice Eminescu — numai întrucît se percepe taxa pentru înscrierea în condicele stării civile, moartea întrucît se percepe o taxă pentru îngropăciune și întrucît se adaogă cu *unul* numărul născuților și al morților.“

O clasificare introduce autorul și în privința învățaților. Mulți dintre ei au mistica noutății (*quid novissimi?*), cartea cea mai nouă fiind, pentru ei, și cea mai temeinică. Cunosc o mulțime de definiții, termeni, dar nu cunosc îndoiala, care e metoda cea mai sigură de a ajunge la adevăr. Înțelepciunea lor stă în formule, în cojile unor gândiri, căci o gîndire originală presupune spirit de observație și ela-

borare metodică. Învățații cuvîntului, cum le zice Eminescu, sînt, așadar, niște harnici sofiști:

„...cele citite trec ca niște coji moarte în hambarul memoriei, de unde iese la iveală apoi tot în aceeași formă.“

Venind vorba, așadar, de temeinicia cunoștințelor, Eminescu nu scapă prilejul a aminti simțirea sănătoasă și înțelepciunea adîncă a cărților vechi. În acestea se găsesc seminte de lumină, adevăruri incontestabile, scoase din reflecția nemijlocită. Bătrînii gîndiseră ceva, notau ceea ce le apăsă inima. Cu această disociere am intrat, de fapt, într-un domeniu al criticii eminesciene pe care l-am semnalat mai înainte (critica generațiilor!).

Narațiunea propriu-zisă se reduce, în fapt, la un dialog, cu prezentarea prealabilă a protagoniștilor. Într-o seară, la o cîrciumă, naratorul întîlnește (întocmai ca în *Geniu pustiu*) un personaj ciudat, un bătrîn ce poate fi asemuit cu moș Iosif sau cu meșterul Ruben convertit. Înțelept, disociativ, operînd cu analogii savante și argumente de bun-simț, dar în toate speculațiile sale detașînd un aspect al fenomenului și absolutizîndu-l (metodă obișnuită la idealiști), curiosul personaj face teoria archaeului și a apriorismului, a relativității adevărului și a subiectivității cunoașterii, adică divaghează pe marginea locurilor comune ale filozofiei idealiste, introducînd din cînd în cînd referințe de un interes epic particular.

Valoarea literară a scrierilor de acest gen este mai puțin remarcată la prima vedere. Urmărirea subtilităților dialogului cere, la lectură, o încordare spirituală pe care cititorul, obișnuit cu reprezentările concrete, cu epica

senzorială, o întreține mai greu, curiozitatea lui fiind, îndeobște, pentru caractere și anecdotă. Din epica romantică, Eminescu a luat modelul poeziei filozofice, încărcată de dialoguri și referiri savante. Simbolurile sugerează neliniștea unor suflete fragile, derutate de mecanica dură a vieții și înspăimîntate de „pozitivismul“ vulgar al filistinului. În fond, astfel de scrieri impun o tipologie determinată printr-o incertitudine funciară și prin înclinația spre meditație.

Eminescu evoluează în reprezentarea acestei tipologii de la eroul byronian, mesianic (Toma Nour, Ioan) la tipul cugetătorului faustian-romantic (Dionis, fiul împăratului din *Povestea magului călător în stele*), înțelept, așezat, socratic (moș Iosif, bătrînul din *La curtea cuncunului Vasile Creangă* și interlocutorul din *Archaeus*). Substratul lor comun este învederat. Importanța literară derivă din reflecția acestei categorii, definită nu în implicațiile ei psihologice, ci în condiția spirituală generală.

Sărmanul Dionis merge, epic vorbind, mai departe pe firul acestei tipologii, pătrunzînd în tainele unui suflet contradictoriu.

Aceasta nu se înțelese de la început — și manifestări de indignată opacitate, din partea contemporanilor, înnoite, apoi, de criticii dogmatici, dascăli obsedați de puritatea genului, pot fi semnalate în comentariile făcute pe marginea narațiunii. S-a văzut reacția junimiștilor. False sau autentice, mărturisirile lui Panu vin din partea unui fost junimist și reprezintă, cu siguranță, punctul de vedere al multor dintre cei ce ascultaseră, cu uimire, o atît de stranie punere la un loc a filozofiei cu reprezentările unei proze fantastice. Amestecul filozofiei va constitui, de fapt, punctul cel mai

des contestat. *Revista contemporană* (4 iunie 1873), polemizînd cu revista junimistă, face, prin Petre Grădișteanu, aluzii critice și la *Sărmanul Dionis*, apărut cu cîteva luni înainte. A. Densusianu în *Oriental latin* (2 iunie 1875, art.: *Critica unei critici*), iar mai tîrziu N. Xenopol, într-un *Portret* din *Telegraful*, produs și de *Literatorul* (nr. 4), găsesc, în scrierea lui Eminescu, exemple de aberațiune mintală. Mai receptiv se dovedește I. Nădejde, care, în *Istoria limbii și literaturii române* (Iași, 1886), înregistrează povestirea criticînd pe detractori: „Eminescu a scris o nuvelă *Sărmanul Dionisie*, foarte frumoasă ca formă, deși unii s-au indignat de purecii și de ploșnițele cu cari își petrece Sermanul Dionisie vremea, ba chiar nici nu au văzut că partea aceea e ironică și menită a caracteriza smintirea minții eroului“. Aici, susține I. Nădejde, „Eminescu plasticizează teoria celor ce susțin că timpul și spațiul nu sînt în lumea din afară, ci numai în mintea noastră, și deci că ar fi cu puțință un om din ziua de azi să-și schimbe cugetarea și să trăiască în așa-zisa vreme a lui Alexandru cel Bun ori în viitor, să se strămute în Lună ori în Soare. Așa face și Dionisie.“

La apariția nuvelei în volum (în ediția de versuri și proză, scoasă de V.G. Morțun în 1890, la Iași), critica pare mai convinsă de valoarea prozei fantastice a lui Eminescu. Într-un foileton din *Lupta* (1890, pag. 2) — publicație aflată sub direcția politică a lui G. Panu — N. Iorga apreciază *Sărmanul Dionis* pentru fantasticul romantic și sentimentul naturii.

Opiniile tînărului istoric contraziceau în bună parte pe acelea formulate, cu trei ani în

urmă, de Gherea (*Contemporanul*, an V, nr. 9 și 11, 1887). Criticul de la *Contemporanul*, într-un studiu cu observații, altfel judicioase, privitoare la izvoarele sociale ale pesimismului eminescian, formulase rezerve despre utilitatea și valoarea fantasticului, referindu-se îndeosebi la poezie. Din argumentație se deduce că probleme asemănătoare se puneau pentru întreaga literatură menită să ilustreze, după el, orice formulă ar adopta, propășirea omnirii. Fantasticul, asociat adesea tendinței de poetizare a trecutului, ar vădi neîncredere față de progresul umanității, așa încît aprecierea scrierilor de această natură trebuie făcută cu exigență. Într-un singur caz acceptă Gherea fantasticul: ca *unealtă* pentru creațiile poetice, și nu ca *material și scop*, exemplificînd prin Goethe și Dickens. Altfel spus, el cere fantasticului să prefigureze socialul (să sugereze *tabloul mizeriei*, să oglindească viața cu „credințele, îndoielile, așteptările ei“ etc.). Asemenea rol, ce cade în seama prozei strict realiste, o literatură de structură fantastică, romantică, nu-l poate îndeplini, altele fiind formele de sublimare a realității, și altele sensurile sale, așa încît rezerva lui Gherea e, în esența ei, nedreaptă.

N. Iorga, mai receptiv față de astfel de scrieri, vorbea de *realul romantic*, în care intră elemente de fantastic. Referitor la *Sărmanul Dionis*, el observă că „idei de ordine metafizică“ slujesc ca punct de plecare pentru „călătorii prodigios de urieșe [...], ori zile lungi de iubire în lună“¹. Realul romantic se alătură, zice Iorga, păstrînd și el oarecare rezervă față de caracterul compozit al nuvelei —

¹ *Lupta*, an. VII, nr. 1060, p. 2, 25 febr. 1890.

„beției de imaginație metafizico-magică“. De aici derivă caracterul ei „nu tocmai clar“. Subiectul ar fi de natură să deconcerțeze o minte nedeprinsă cu speculația metafizică, limba însă și tablourile de natură sînt, zice Iorga, admirabile. El apropie, în privința tipologiei, pe Dionis de Claude Frollo din *Notre Dame de Paris* — dar „frecat cu puțină metafizică neortodoxă venită din Germania“. Observațiile restrictive, oricum mai blînde decît altele, dispar cînd vine vorba de stilul scrierii, de arta evocării:

„Eminescu — zice Iorga — își scrie proza cu același condei colorat, puternic și fin, cu care ne-a dat *Satirile* și *Epigonii*. Sentimentul adinc al naturii, pe care o însufletește cu geniul său, arătînd pretutindeni adevărul cuvîntului, că orice tablou din natură e o stare sufletească [...], o imaginație de o putere halucinatorie și un sentimentalism dulce însufletește și dau o figură distinctă producțiilor sale de proză.“

Este, dacă nu ne înșelăm, prima apreciere estetică mai convingătoare dată epicii lui Eminescu.

Intrată în atenția criticii (prin succesive editări: în 1893, 1907, 1908, 1914), *Sărmanul Dionis* a continuat să stimuleze opinii diferite, adesea defavorabile. Anghel Demetrescu respingea irevocabil nuvela pe motivul, știut, că e stridentă și uzează de o frază barocă.

„Drept vorbind — mărturisește el, după ce contestă priceperea filozofică a lui Eminescu — această scriere [nu e] nici o operă de artă, nici una filozofică, ci un amestec straniu și neizbutit de filozofie și artă; nu este nici intuițiune, nici reflexiune, nu manifestă, nici nu probează. Eroul nu face nimic, nu are nici un simțămînt sau o pasiune autentică, ci debitează mai

mult sau mai puțin ce-a învățat. De aceea, cartea ne uimește, nu ne interesează... Expresiile sau construcțiile nemțești dau pe față limba și cultura străină sub a cărei influență se află.“¹

Obiecții privitoare la lipsa de armonie a operei revin și sub pana unor critici receptivi, de regulă, față de fenomenul literar. Ele pornesc, adesea, dintr-o convingere asupra căreia am avut prilejul să atragem atenția. Unul dintre purtătorii ei de cuvînt e și Ovid Densusianu, într-o epocă tîrzie, cînd se părea că mistica genurilor literare a dispărut. În *Evoluția estetică a limbei romîne*, lucrare citată și la începutul acestui studiu, învățatul filolog reia problema imixtiunii filozofiei în opera literară, observînd că pasajele în care Eminescu operează cu noțiuni teoretice „apar cît se poate de neliterare; sînt stîngace, sînt de proză cît se poate de lîncedă“. Un alt fragment constituie, iarăși, „tot ce poate să fie mai elementar chiar și în proză. Asemenea fraze, în care filozofia apare de tot neasimilată, cu un vocabular aspru, zgrunțuros, sînt departe de a intra în proza literară“.²

Mai utile sînt remarcile lui Ovid Densusianu privitoare la romantismul eminescian, refractar, potrivit părerii criticului, romantismului francez și apropiat, ca structură, de cel german. În această problemă (rămasă multă vreme obiect de litigiu în critica eminesciană), Ovid Densu-

¹ Anghel Demetrescu: *Mihail Eminescu*, în *Literatură și artă romînă*, an. VII, 1903, pp. 359—396, inclus în *Opere*, ed. îngrijită de Ovidiu Papadima, Buc., F.P.L.A., 1937.

² *Evoluția estetică a limbei romîne*, încheiere 1931—1932, p. 135.

sianu primește cu moderație ideea influențelor, observînd că romantismul german a înrîurit pe Eminescu, dar că poetul a topit în el elementele tradiției românești. În timp ce Alecsandri sau Bolintineanu ar fi adoptat superficial romantismul, sufletul lui Eminescu „a știut să tragă o linie de armonizare de la romantism spre tot ceea ce avea să se integreze inspirației lui“.

Discuția nu atinge însă originalitatea de substanță a romantismului eminescian, așa cum reiese, limpede, și din scrierile epice. În două studii mai vechi: *Eminescu și școala romantică germană*¹ și *Sărmanul Dionis*², H. Sanielevici depistase cîteva din izvoarele teoretice și literare ale nuvelei (idealismul postkantian al lui Fichte, „idealismul magic“ al lui Novalis, scrierile lui Tieck, Chamisso, Hoffmann, Eichendorff, Jean Paul etc.), remarcînd, totodată, într-un chip însă prea abstract, structura ei proprie. Originalitatea, recunoscută teoretic, nu iese prea limpede din comparația cu operele romantismului german.

Oricum însă, H. Sanielevici e cel dintîi care pune *Sărmanul Dionis* în contextul unor valori literare universale: „... poate fi pusă alături — zice el — de povestirile lui Hoffmann și de tot ce fantezia a creat mai interesant în literatura romantică a tuturor vremurilor, cu atît mai mult cu cît mijloacele întrebuițate de Eminescu sînt simple și sugestive, ferite de orice manierism și de orice complicație

¹ *Noua revistă romînă*, 1900, vol. I, nr. 4, pp. 134—141.

² *Viața romînească*, an. IV, 1909, iunie, nr. 6. Studiul a fost inclus în vol. *Cercetări critice și filozofice*, Buc., ed. Librăriei Alcalay (f.a.).

zadarnică... “ [...] „Ceea ce deosebește pe Eminescu de toți scriitorii însemnați pe care i-a avut țara pînă acum este faptul că el a fost tot pe atîta gînditor, cît și poet. Intelectual născut, înzestrat cu o cultură vastă, el a judecat de la o mare înălțime viața omenească, a știut să aleagă părțile eterne de cele trecătoare, și mai ales pe acelea le-a cristalizat în operele sale. Din acest punct de vedere, poate fi asemănat clasicului Goethe. Opera lui Eminescu rămîne nemuritoare, ca și dragostea pe care în versuri geniale a exprimat-o, ca și orizonturile filozofice asupra vieții și societății omenești, pe cari ni le deschide în poeziile și povestirile sale ...“

Cu șovăielile pe care le-am semnalat, proza fantastică și filozofică a lui Eminescu a continuat, în deceniile următoare, să formeze obiectul disocierilor critice, cu mai mare sau mai mică finețe, pînă ce, cercetînd faptele sub toate raporturile, G. Călinescu face adevărata exegeză a scrierii, operînd cu criterii diferențiate.

Ce surpriză estetică rezervă, din perspectiva prozei românești și universale, proza fantastică a lui Eminescu?

Privită de aproape, nuvela *Sărmanul Dionis* relevă o mare capacitate de cuprindere, între limitele celor două vise întrînd fapte proiectate pe spații vaste; o aspirație cosmică (uranică, spune G. Călinescu), izvorîtă din setea de sublim, de grandios a poetului, întărită de sentimentul, general la Eminescu, de detașare de concretețea terestră (ce implicații sociale se ascund în această dorință de evadare am precizat); o viziune sublim romantică

a universului; un simț neobișnuit al naturii, al peisajului simfonic; o adîncă nostalgie de puritate și armonie — aspirații și reprezentări pe care Eminescu le ridică pe fundalul unor principii idealiste, fragile din perspectiva timpului nostru.

Două tendințe se întîlnesc și se contrazic în proza lui Eminescu, în special în *Sărmanul Dionis*: o tendință puternică de afirmare a unei candori primordiale și a unor aspirații spirituale complexe, și tendința, ce vine din idealismul filozofic, de a pune la temelie lor o viziune magică și, am spune, un pesimism polemic; un titanism, afirmat în gesturi cutezătoare, și neputința de a învinge inerțiile și de a sparge coaja speculației metafizice; ciocnirea dintre o aspirație fundamental umanistă și premisa teoretică idealistă, care o îndepărtează tot mai mult de cîmpul ei de acțiune; contradicția între a dori și a nu putea, a cuteza gestul de eliberare și a-l înlănțui în finul păienjiniș al metafizicii — aceste tendințe se unesc în epica eminesciană, imprimîndu-i caracterul unui peisaj de stînci și genuni, peste care alunecă privirea poetului, aprinsă de dorințe și istovită de eșecuri.

Simbolurile din *Sărmanul Dionis* se regăsesc, în forme sublimite, și în poemele scrise în vremea studiilor, așa încît o referire, sumară, la cîteva dintre ele, e necesară înainte de a încheia prezentarea capitolului destinat prozei fantastice și filozofice. Cînd Eminescu manifestă interes pentru idealismul magic și afirmă elanurile titaniene, de a frînge rigorile spațiului și timpului, el încearcă, afectiv, și o dorință de evaziune, pe care am putea-o numi, ținînd seama de elementele ce intră în viziunea ei lirică, *serafism*.

„Serafismul“ e viziunea dominantă din postumele *Locul aripelor*, *Basmul ce i l-aș spune ei*, *Iubită dulce, o, mă lasă*, *Aveam o muză*, *Demonism*, *Odin și poetul*, cîteva tablouri din *Memento mori*, *Dacă treci rîul Selene*, alături, firește, de *Umbra mea* și *Sărmanul Dionis*. Comună acestor creații e atitudinea de detașare, sete de evaziune geografică, în zone cristaline, exilul din lumea mărunță, într-un cîmp al speranțelor, populat de fantasmе albe, de o floră liliată. Această viziune a paradisurilor imaculate se traduce, imagistic, prin preponderența termenului ce sugerează seraficul. În *Locul aripelor*, gîtul iubitei e „alb ca zarea“, umerii „de ninsoare“, aripile pe care le doarește la umerii acesteia sînt, tot așa, *albe*. În altă parte (*Basmul ce i l-aș spune ei*), aruncînd o privire spre existența cerească, vede pe Maica Domnului „zîna palidă“, înconjurată de îngeri ce cîntă din liră. Îngenuncheat pe un nor de argint (imaginea am întîlnit-o și în *Geniu pustiu!*), un înger — „alb ca lebedă pustiei, / Blînd ca glasul poeziei“ — cîntă *Ave Maria*.

Sînul „iubitei dulci“ (*Iubită dulce, o, mă lasă*) e de „vergină ninsoare“, iar al celei din *Aveam o muză* e imaculat ca „neua cea curată“. În poemul din urmă întîlnim poate imaginea cea mai sugestivă a serafismului:

Crinul luminei strălucea în mîină
Reflectînd dulce mîndrul ei obraz,
Razele dulci loveau fața-i senină,
Rotunzii umeri și-albul ei grumaz;
Părul lucea că auru-n lumină,
Straiul cădea de pe-umeri de atlas,
Ochi mari albaștri-n gene lungi de aur,
Și fruntea-i albă-ntunecată-n laur.

Întreg materialul figurativ sugerează, aici, naivitatea, imacularea, frenezia albului. Într-un cuvânt, viziunea serafică.

În *Demonism*, scepticismul adânc față de alcătuirea lumii găsește o compensație spirituală în evadarea în *borealism*, în inerția albă a ghețurilor. Poemul amintit este interesant și prin aceea că definește, la Eminescu, și ipostaza antitetică. Serafismul e asociat, mai totdeauna, cu demonismul, dar, în timp ce prima categorie se menține în cadrele stilizării poetice, afirmă o sete de purificare, un impuls de elevație, în fine, constituie o formă de evaziune, cel de-al doilea e o atitudine, în primul rînd morală, o ipostază a personalității romantice.

Accente de serafism și demonism aflăm și în proza fantastică, în primul rînd în *Sărmanul Dionis*. Vom avea posibilitatea să discutăm, după analiza celorlalte creații epice, modul cum se armonizează într-o structură unică, originală, aceste categorii romantice, bogat ilustrate de întreaga operă eminesciană.

Serafismul e, în narațiune, starea lirică ce însoțește, în clipele de extaz, de nostalgie paradisiacă, de desprindere de contingent, pe tipul eminescian, în ipostaza demonului spiritualizat, faustian. Pompiliu Constantinescu vede în eroul nuvelei „înruparea totalitară a demonului, cunoașterea ultimă a misterului”¹, faza în care personajul romantic, urcînd pe treptele demoniei, atinge punctul cel mai apropiat de visul lui suprem: acela de a ajunge la condiția demiurgului.

Observația e prețioasă. Dionis reprezintă, într-adevăr, în tipologia eminesciană, treapta cea mai spiritualizată a demonului. E un titan al spiritului. El vrea să stăpînească universul, să recucerească paradisul pierdut al fericirii, să cunoască starea de frenezie erotică, voluptatea viețuirii edenice, prin acțiunea spiritului. Soluția fericirii casnice, alături de un înger ce n-a cunoscut vreodată beția îndoielilor, pare, din perspectiva aspirațiilor lui Dionis, o sancțiune dulce, firește, o mîntuire ce ascunde însă amărăciunea eșecurilor pe alte planuri.

Am vedea, așadar, în *Sărmanul Dionis*, înaintea altor sensuri, un simbol al cutezanței spiritului uman, o metaforă grandioasă a puterii de elaborare a fanteziei, o proiecție pe pinze enorme a neliniștilor sufletului romantic. E chipul cel mai pilduitor și mai înalt liric de a sugera cum romanticul, înfrînt pe planul existenței reale, face să răsară, din imaginația lui demiurgică, universuri inedite.

Nuvela lui Eminescu se așază, așadar, în sfera unor opere universale, aparținînd unor creatori ca Goethe, Byron, Hoffmann, Novalis, legate prin preocuparea de a ilustra formele active, prometeice, ale spiritului uman, miturile existenței omului în istorie, în timp și spațiu.

¹ *Eros și Daimonion*, în *Revista Fundațiilor*, an. VI, nr. 7, 1 iulie 1939.

Pentru Eminescu, obișnuit a privi lucrurile istoric și a crea mari viziuni ale devenirii umanității, metempsihoza formează un punct de atracție: îi deschide perspective nebănuite de a urmări, așa cum voia el, un individ (în starea veșnică, de archaeu) sau o idee întrupată fenomenal, în variate exemplare, de-a lungul istoriei omenirii. Teoria archaeului, formulată mai târziu, dar existentă, în germene, în *Sărmanul Dionis* și *Umbra mea* vine să întărească filozofic năzuința de a da un tablou al succesiunilor istorice prin reconstituirea reîncarnărilor unui individ. *Avatarii faraonului Tlă* (ms. 2255, ff. 92—161), intitulată așa de G. Călinescu în 1932 (*Adevărul literar și artistic*, nr. 603, 26 iunie), a fost redactată în vremea studiilor de la Viena și Berlin. Apropierea ce se poate face între unele pasaje din nuvelă și versurile din *Egiptul* (1 oct. 1872), similitudinea de motive filozofice cu alte scrieri datate cu exactitate, o fixează în epoca inițierii sale în egiptologie și în filozofia schopenhaueriană (nu străină de metempsihoză și de reprezentările lumii antice). La Viena, audiase cursurile de filozofie ținute de Robert Zimmermann, Karl Sigismund Barach-Rappaport, Theodor Vogt, la Berlin pe acelea ale lui Dühring, Zeller etc. Urmărise, de asemenea,

prelegerile de istorie ținute de un renumit egiptolog, prof. Lepsius (*Istoria Egiptului și a monumentelor egiptene, Obiceiurile și moravurile egiptenilor*), citat, se va vedea, și de Gautier în *Le roman de la momie*, scriere ce a avut influență asupra lui Eminescu.

Apropierea, pe plan strict literar, de *Memento mori* (din care poetul a decupat fragmentul *Egiptul*, publicându-l în *Convorbiri literare*), se face și în alt chip.

În diorama (sau sociogonia, cum îi va spune T. Vianu) *Memento mori* (1872), compusă în stilul lui Hugo din *Legenda secolelor*, Eminescu, întorcând uriașa roată a istoriei, reconstituie în chip romantic, prin tablouri, viața umanității, din timpurile preistoriei până în epoca modernă. Ideea este de a ilustra intrarea în neant a lucrurilor prin acțiunea devoratoare a timpului („căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător“). În *Avatarii faraonului Tlâ*, concepută într-un stil asemănător (reconstituirea destinului unui archaeu), autorul urmărește întâmplările succesive ale faraonului, voind a dovedi eternitatea în „pieire și renaștere“, persistența arhetipului în forme fenomenale. Nuvela nu este terminată și are pagini lipsă în cuprinsul ei, șirul faptelor se urmărește cu dificultate. Ce leagă momentele epice între ele este ideea veșniciei prototipului.

Armonizarea de secvențe fără o legătură strictă, logică, între ele, constituie un procedeu literar comun în epocă. Unitatea clasică de timp, loc și acțiune, romantismul o sfârșimă, acceptând o singură rigoare, aceea a ideii. Romanul, povestirea sau poemul trebuie să aibă o idee sau un simbol ordonator, în jurul căruia se pot asambla, fără să fie

nevoie de o riguroasă determinare, reprezentările cele mai diverse.

„O povestire e ca un vis — spunea Novallis — fără raporturi logice. E un ansamblu de lucruri și de evenimente minunate, ca o fantezie muzicală sau suitele armonice ale unei harfe eoliene, ori ca natura însăși.“¹

În cazul narațiunii amintite, stilul liber de asociere al tablourilor e justificat de chiar ideea ce stă la baza compoziției: reîncarnarea în forme diferite, în timp și spațiu, a individului metafizic etern.

Eminescu cultivă aici fantasticul savant, nu în maniera lui Flaubert din *Salammbô*, ci în aceea, exotic pasională, a lui Gautier, cu accentul pus pe filozofie și pe evocarea lirică. Interesul pentru asemenea narațiuni, în care imaginația urmează îndeaproape descoperirile istoriei și arheologiei, completându-le adesea, era mare în epocă.

Studiul vechii istorii a civilizației umane, cu preferință pentru cea străveche, a Egiptului, luase, la începutul veacului al XIX-lea, o dezvoltare necunoscută până atunci. În 1830, Champollion reușește să descifreze enigma scrierii egiptene, dând impuls cercetărilor de egiptologie. Romanticii, sensibili la istorie, la exotic, la obiceiuri și moravuri inedite, găsesc în relatările oamenilor de știință subiecte prețioase. Cîmpul de investigație, în spațiu și în timp, al literaturii se lărgeste enorm. Thibaudet observa, de aceea, că „sensul istoriei și revelația trecutului, ca o a treia dimensiune“, ar constitui unul dintre elementele de originalitate ale romantismului, în raport cu poeticile anterioare.

¹ *Fragments inédits*, ed. cit., p. 220.

Din cercetarea pasionată a trecutului, se naște o literatură arheologică, exotică, fabuloasă, excelând prin descrieri de arhitectură și aventuri năprasnice. Ruina, sarcofagul, papirusul fascinează, capătă atributele unor personaje literare. Adeea scriitorul devine orientalist, egiptolog, indianist și așteaptă cu emoție, ca Gautier, confirmarea specialiștilor. Studiul pare să ia locul inspirației. Totul e, firește, un pretext pentru compoziții fabuloase, aventuri exotice, în care atitudinile și stările de spirit romantice (melancolia, plictisul, pasiunea viforoasă ori dezamăgirea calmă, tristețea senină), deghizate, se întrevăd.

Există, în cadrul unei asemenea literaturi, și opere ce dau extindere meditației filozofice și morale. De regulă, istoria servește, la acestea, ca suport pentru un simbol sau o idee cu sensuri mai adânci. Evocarea istorică devine, în acest caz, o necesitate de demonstrație, făcută, de bună seamă, cu mijloace literare. E, într-o bună măsură, și cazul *Avatariilor faraonului Tlă*, unde totul e ridicat la planul dezbaterii spirituale.

Eminescu, influențat, nici vorbă, de literatura exotică a timpului, pune reconstituirea istorică, „culoarea locală“, dialogul, tipologia etc. — elemente de epică propriu-zisă, ilustrate de el cu finețe — în legătură cu ideea persistenței, în timp, a unei monade spirituale, matca eternă a celor mai variate întrupări fenomenale. De la faraonul Tlă la cerșetorul Baltazar și pînă la demonul sceptic Angelos, în epoci diferite, archaeul (monada eternă, rătăcitoare) cunoaște trei ipostaze de existență fenomenală, în fiecare afirmîndu-și, într-o formă sau alta, structura sa particulară. Urmarind aceste reprezentări, Eminescu vine

în atingere cu o mai veche temă literară, dedusă din aprecierea lumii ca teatru.

Reîntroparea regelui Tlă sub chipul cerșetorului Baltazar e, din perspectiva acestui motiv literar, o ilustrare a ideii de proveniență antică, potrivit căreia, pe scena mare a vieții, fiecăruia îi e dat să joace un rol, mai important sau mai mic, cu posibilități însă egale de a-și afirma personalitatea. Nu însă asupra acestui sens insistă Eminescu. *Avatarii...* tinde să ilustreze chiar întruparea individului, geneza, în variate ipostaze, concretizarea monadei, lăsînd astfel să se întrevadă curiozitatea romantică pentru enigma existenței universale.

Egiptul fascinează pe Eminescu, și poemul, scos din *Panorama deșertăciunilor*, e o dovadă. Șirul întâmplărilor individului metafizic, Eminescu îl începe, în *Avatarii faraonului Tlă*, tot în Egipt.

Debutază cu descrierea Nilului și a divinei Memfis, cu o vibrație și o culoare ce amintesc de poem („Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de maur./Peste el cerul d-Egipt, disfăcut în foc și aur...“ etc.).

De la început, Eminescu nu respectă stilul de relatare exactă, utilizat îndeobște în literatura de reconstituire. El descrie cu vibrație lirică:

„Sara... sara... sfînta și limpedea mare își întinde pînzăriile transparente de azur sub luna care-n nălțimea departată a cerului trece ca un măr de aur neținut de nimic în eterul albastru... pustiile Nubiei lucesc verziu-sur ca cîmpii de gheață, pe care a căzut o ninsoare ușoară, și Memfis, divina Memfis, își ridică colosalele ei zidiri ninse de lună în depărta-rea țarei... pare că-ntr-o noapte de vară ar fi

nins deodată o pulbere de diamant peste toată lumea și urmele acelei străluciri ar fi muiat și-ndulcit aerul cel dulce al Egiptului, și numai Nilul își leagăna mișcătoarele și lungele lui maluri de papură pintre cari curg oglinzile lui mari, cari reflectă lumea cerului și pare că apele lui mișcându-se una peste alta ca lințoliu de cristal mișcător sună în adânc cîntarea cîntărilor. Ușor zboară luntrea mică și neagră asemenea unei cugetări pintre tablourile mărețe desfășurate de o parte și de alta a râului... orașe vechi ce-și construiesc zidurile lor sure și colonadele lor infinite în lumina nopților, piramidele — morminte de regi, crînguri de palmieri și numai pasări călătoare străbat cu aripele-ntinse într-un lung triunghi adîncimile fără de margine... unde merg... unde?”

Acest stil de descripție pasionată, fastuoasă, cu imagini uluitoare, e în tot momentul dublat de un altul, în care regăsim sugestia devenirii existențiale, exprimată adesea în formele aforismului, atât de obișnuit în creația eminesciană.

„Peste vecinicia undelor — zice Eminescu, operînd cu epitetul abstract, vrînd să sugereze eternitatea materiei, în raport cu precaritatea destinului individual! — zboară luntrea lui pînă ce dintr-o parte și dintr-alta a Nilului se ridică grădinele pendente... Două pe maluri, deasupra lor, ca pe umeri de munte, iarăși două, și-n nălțimile scărilor iarăși două... Erau scări urieșesti ridicate la soare, și fiecare treaptă era o grădină lungă, întinsă și toată lumea lor repezită pas [cu] pas la cer s-adîncea ca-ntr-o oglindă pas cu pas în infinitul Nilului... Grădinele pendente întoarse străluceau adînc-adînc în rîu și pintre ele părea că trece

luna ca o comoară în fundul apelor.“ Pe oglinzile cristaline ale Nilului, lunecă o luntre neagră, în care se află, bolnav, regele Tlă. Faraonul poartă în jurul frunții o cunună de flori de mac (floarea „uitării și a somnului“) și, la fel ca în *Egiptul*, intră în sala unui palat urieșesc, pe a cărui boltă sînt zugrăvite „zodiile cerului“:

El intră să vadă-acolo tot trecutul. I se
rumpe
A lui suflet, cînd privește peste-al vremurilor vad...

Regele Tlă descifrează viitorul, recurgînd la magia „pozitivistă“: toarnă dintr-o fiolă trei picături de apă într-o cupă plină cu apa sfîntă a Nilului, și deodată i s-arată avatarurile sale: vede în apa viorie „o muscuță de om, c-o cîrjă în mîna, bătrîn și pleșuv“, apoi „un peștișor vioriu, care semăna cu un tînăr frumos“ și „un om sinistru și rece, cu fața de bronz“. El are, astfel, revelația reîncarnărilor în timp. Zeița Isis, cercetată asupra viitorului, dă regelui imaginea efemerității destinului individual și a eternității archaeului, într-un comentariu, iarăși, în multe privințe, asemănător cu cel din *Memento mori*: „Pulbere? răspunse un glas din oglindă cu o rece și cruntă expresie de ironie... pulbere?... te-nșeli... ce ești tu, rege Tlă? Un nume ești... o umbră! Ce numești tu pulbere? Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu ești decît o formă prin care pulberea trece...“

Pe o tablă neagră, apare un cerc mare roșu, în care se profilează alegoria întrepătrunderii regnurilor: „Jos minerale, în care plantele își duceau rădăcinile... animalele

își duceau rădăcinile în plante, omul în animale; minerale în om, plante în minerale, animale în plante, omul în animale, și prin toate aceste forme tremura cercul roșu și făcea să joace formele negre pe firul ei roșu“, iar un glas sceptic, demonic, avertizează pe suferindul rege de zădărnicia existenței: „Rid de voi, regi ai pământului, rid de voi... Ce căutați a prinde eternitatea în niște coji de piatră, care pentru mine sunt coji de alună... În mine, în pieire și renaștere este eternitatea... Voi... o umbră ce mi-a plăcut a zugrăvi în aer...“

Faraonul, visător sfărîmat de durere, doritor de moarte, edificat asupra tristei sorți a omului, intră în locașul morților, închizînd poarta lumii după el. Într-o insulă în care se găsește o grădină cu boschete verzi, straturi de flori și cărări acoperite cu nisipuri de argint, toate ridicate deasupra unui lac subteran, sînt fixate, pe un pedestal scund, două sicrie. În unul e așezată Rodope, cu chipul de ceară, cu ochi mari închiși ca ai statuielor eline. Cadavrul e „de-o spăimîntătoare frumuseță“ și regele îl contemplă cu o dureroasă voluptate. O negură rece cuprinde creierii tristului Tlă și, în depărtare, la un orizont nedefinit, ramura de finic a Rodopei îl cheamă spre alte spații.

Faraonul încheie astfel ciclul unei existențe fenomenale, pentru a renaște, în alt timp și sub alt chip, ilustrînd, pe planul ficțiunii, migrațiunea și perenitatea tipului. În lungul somn de piatră, Tlă intră alături de Rodope: ei comunică și în moarte, pînă la o nouă întrupare, cînd iubirea, readusă pe un plan concret de manifestare, va cunoaște noi piedici în calea realizării.

Imaginea este de o mai largă circulație literară, și Eminescu o introduce în structura narațiunii, voind a dovedi, prin mijloacele expresiei figurate, ideea filozofică de mai înainte. Descrierea piramelor și a sălii mormintelor este solemnă, cu o hiperbolă romantică stăpînită: „În singurătatea pustiilor se-nălța piramida sură cu fruntea ajungînd nouii... Luna o ninge, încît părțile lovite de ea păreau de zapadă, părțile umbrite păreau de carbune, și lungă, țuguieță, gigantică, se-ntindea pe nisip umbra piramidei. Regele își făcu drumul pe dunga umbrei, un punct negru mișcător, pînă ce veni în apropierea ei. Deschise o ușă c-o cheie de aur, o închise iar după sine [...] era singur, singur într-un mare mormînt... El aprinse o făclă... Înăuntru se-ntindeau colonade, chipuri de zei, abia lovite de lumina roșie a făcliei, a cărei raze treceau fulgerătoare pe chipurile urieștii și negre de zei în umbra umedă a columnelor, încît părea că după fiecare piatră, din fiecare umbră sclipsesc ochi siniștri, izvoare subțiri roiau de sub picioarele zeilor și se pierdeau în pămînt... din cînd în cînd flacăra roșie a făcliei izbucnind mai tare zvîrlea dungi de lumină în deșertele hale, prin arcadele sumbre și sure, prin columnele reci...“

Fragmentul de mai sus, ca și altele, a fost pus în legătură cu descrițiunile din romanele lui Théophile Gautier, cu observația — trebuie subliniat acest fapt — că Eminescu nu alunecă spre narațiunea rece, minuțioasă și că, în genere, îi lipsește ambiția de a concura pe arheolog: metafora lui este stăpînită, dar nu frigidă și pedantă, deși exactitatea nu-i lipsește.

I. M. Rașcu, în revista *Îndreptar* (1930) și apoi în volumul *Convîngeri literare*, a depistat în *Avatarii faraonului Tlă* ecouri din *Le roman de la momie*. Reluînd problema filiațiilor, G. Călinescu (*Opera lui Mihai Eminescu*, III, p. 94 și urm.) aduce în discuție și alte scrieri ale lui Gautier, indicînd totodată direcțiile în care se afirmă, în sfera fantasticului, originalitatea lui Eminescu. Tema trebuie, firește, abordată mai ales din acest ultim punct de vedere. Comparativismul (excesiv în cazul operei lui Eminescu!) este util în măsura în care fixează creația într-un context literar universal, luminîndu-i, în același timp — și acest aspect e important — structura ei particulară, originalitatea de expresie și gîndire artistică. Măruntul comparativism, care găsește legături greu de înțeles între, de pildă, sentimentul naturii în poezia lui Eminescu și producția folclorică a unui trib asiatic (apropiere ce s-a făcut!), sau caută pentru o metaforă alte douăzeci din literatura universală, introduce opera într-un labirint de motive, imagini, stiluri, din care cu greu substanța ei originală mai poate fi dedusă. Cîteva decenii exegeza eminesciană în această direcție s-a orientat. G. Călinescu era, de aceea, îndreptățit să ironizeze morbul comparativist și să pună problema universalității lui Eminescu în alți termeni. Din această perspectivă, la ce concluzii se poate ajunge din comparația narațiunii *Avatarii faraonului Tlă* cu romanele istorice ale lui Gautier?

Sînt, mai întii, dovezi că Eminescu a cunoscut *Avatar*, *Le roman de la momie*, *Le pied de la momie* și alte scrieri fantastice. În finalul *Sărmanului Dionis* citează, s-a văzut, pe Gautier cu un pasaj privitor la metempsi-

hoză, în alte locuri descripțiile arhitecturii și ale peisajului egiptean sînt făcute în stilul savant grandios din *Une nuit de Cléopâtre* sau *Le roman de la momie*.

Scriitorul francez nu era cu desăvîrșire necunoscut convorbiriștilor în epoca în care Eminescu scrie *Avatarii*. Voltairianul V. Pogor traduce în 1871 poezia *După un bal mascat*¹, iar în 1873: *Iubesc munții*². A. Naum traduce și el, în același număr din revistă, *Comedia morții*, iar mai tîrziu Veronica Micle — *Cea din urmă frunză* (nr. 1/1877). În general, exista la *Convorbiri literare* interes pentru școlile literare franceze mai noi, paralel cu acela pentru literatura germană. Baudelaire, Hugo, Gautier sînt nume care încep să circule. Același Vasile Pogor, om de cultură franceză, traduce din Baudelaire, în 1870, *Țiganiii călători* și *Don Juan în infern*³, iar cu un an înainte tradusese din Hugo (*Conștiința, Broasca*), din *La légende des siècles*.

Din Adalbert Chamisso, *Convorbirile literare*⁴ publicase, în traducerea lui G. I. Lahovari, *Trubadurul modern*, iar din romanticul german Jean-Paul: *Noaptea anului nou a unui nefericit*⁵.

În perioada studiilor la Viena și Berlin, Eminescu are prilejul să cunoască în afară de scrierile fantastice ale lui Chamisso, Jean-Paul, E.T.A. Hoffmann, Novalis, literatura fantastică a lui Edgar Poe și pe cea a

¹ *Convorbiri literare*, an. V, nr. 16, 15 oct. 1871, p. 278.

² *Ibidem*, nr. 7/1873.

³ *Ibidem*, nr. 4/1870.

⁴ *Ibidem*, nr. 3/1869.

⁵ *Ibidem*, nr. 1/1867.

romancierilor francezi (s-au stabilit filiații cu Vigny, Musset). Gautier, în mod cert, îi era familiar. Interesul pentru evocarea istorică era mai vechi în literatura română. *Convorbirile* publică, în continuarea acestei tradiții, nuvele istorice privitoare la epoci îndepărtate. I.P.Florentin se avintă pînă în vremea cumanilor și pecenegilor într-o obscură scriere: *Tubutum*¹.

Deosebit de tot ceea ce se scrisese pînă atunci, Eminescu abordează filozofic trecutul, e sensibil la vechile practici magice, la credințe, obiceiuri, cercetînd faptele cu un ochi pasionat de filozof orientalist. Metempsihoza îndeosebi îl atrage, ca și pe Gautier și pe alți romantici. În *Avatar*, Gautier fixează metempsihoza pe un teren experimental, scoțînd, de aici, efecte fantastice. Doctorul Balthazar Charbonneau (să se rețină asemănarea de nume cu personajul lui Eminescu, Baltazar-Bilbao), traumaturg, consideră că spiritul e totul, materia nu e decît în aparență: „universul nu e poate decît un vis al lui D-zeu sau o irradiație a verbului în imensitate“. Crede în posibilitățile electricității intelectuale, o armă a voinței demiurgice, la îndemîna inițiatului: „Pot mototoli, după plăcerea mea, zdreanța corpului, opresc sau precipit viața, deplasez sensurile, suprim spațiul, sting durerea fără a avea nevoie de cloroform, de eter sau de alt drog anesteziac“².

Doctorul Charbonneau nu e un savant propriu-zis, ci doar cunoscătorul unei științe vechi, ce-i permite să deplaseze sufletul unui individ în trupul altuia, făcînd astfel un fel de încru-

¹ *Convorbiri literare*, an. V, nr. din 1870—1871.

² *Avatar*, éditions Nilsson, Paris, p. 91.

cișare artificială cu materiale imponderabile. Prin formule magice, el pune în trupul contelui Olaf Labinski sufletul lui Octave de Saville, creînd astfel un nou individ, Olaf de Saville. Această ipoteză fantastică permite lui Gautier o mișcare epică impresionantă.

Mai apropiat de stilul narațiunii lui Eminescu e Gautier în *Le roman de la momie* (1857). Aici, ca și în alte scrieri, el reînvie, din perspectiva fabulosului, lumea egipteană cu aventurile, luptele, arhitectura, obiceiurile și iubirile ei celebre. Curios e că, în acest cadru istoric și exotic, Gautier proiectează atitudini romantice. Cleopatra, în *Une nuit de Cléopâtre*, suferă de plictis și ține în acest sens un lung discurs. Se pasionează, la modul romantic, de aventuri stranii sau acuză dezolări colosale: „...je m'ennuie horriblement [...]; cette Egypte m'anéantit et m'écrase; ce ciel, avec son azur implacable, est plus triste que la nuit profonde de l'Érèbe: jamais un nuage! Jamais une ombre, et toujours ce soleil rouge, sanglant, qui vous regarde comme l'oeil d'un cyclope! Tiens, Charmion, je donnerais une perle pour une goutte de pluie! De la prunelle enflammée de ce ciel de bronze il n'est pas encore tombé une seule larme sur la désolation de cette terre; c'est un grand couvercle de tombeau, un dôme de nécropole, un ciel mort et desséché comme les momies qu'il recouvre; il pèse sur mes épaules comme un manteau trop lourd; il me gêne et m'inquiète.“¹

Simte, dureros, apăsarea unei arhitecturi fabulos-monstruoase, misterul granitului o de-

¹ *Une nuit de Cléopâtre*, Paris, Editions Garnier Frères, p. 10.

primă. „Fatale monstrum“ de care vorbea Horațiu capătă la Gautier attributele unei eroine romantice în mijlocul necropolelor egiptene.

Cînd scria povestirile și romanele sale, Gautier nu văzuse încă Egiptul. El observa lumea, cum mărturisește o dată, de la ferestra camerei sale pariziene. Manuscrisele vechi, papirusurile îl atrag și în semnele lor misterioase ghicește zguduitorile drame sentimentale.

Le roman de la momie aduce, în această epică fantastică, stilul decorativ, încărcat, hiperbolic și meditația filozofică, vizibilă, aceasta din urmă, într-o formă accentuată, și la Eminescu. Pretextul (și el de tradiție romantică) al papirusului găsit nu lipsește. Un tînăr lord, Evandale, și doctorul Rumphius descoperă în valea Biban-el-Molouk, în necropola regală, un papirus, din care află povestea dragostei unui faraon pentru Tahoser, fiica lui Pétamounoph. Faraonul e diabolic, dar dragostea pentru Tahoser îl umanizează: „eram un rege, ai făcut din mine un om“.

Apar magicienii, hieroglifiții, se desfășoară întreceri între vrăjitori (Mosché și Ennana, reprezentînd două credințe!). Ennana transformă trestiiile în reptile, Mosché și Aharon înroșesc valurile Nilului sau determină, cu forțele magiei, o invazie a broaștelor etc. Pe acest decor grandios, exotic, apocaliptic, se proiectează aventura erotică.

Dezlegarea povestirii e că lordul Evandale se îndrăgostește retrospectiv de Tahoser. Egiptul îl fascinează, îl stăpînește nu numai spiritual, ci și afectiv. Marile pasiuni ale antichității au fost totdeauna celebrate de romantici; Gautier le prelungește pînă în

epoca sa, asociindu-le atitudini și forme noi de manifestare.

Descripțiile sînt fastuoase, cîteva dintre ele sugerează panorama divinei Memfis, din *Avatarii faraonului Tlâ*, sau halele mari, unde, în oglinzi de aur, se proiectează cerul cu oceanele de stele. Necropola regală e prezentată de Gautier în stil doct-grandios:

„C'était une sorte de portique creusé carrément dans le roc vif: sur les parois latérales, deux piliers couplés présentaient leurs chapiteaux formés de têtes de vache, dont les cornes se contournaient en croissant isiaque.

Au-dessus de la porte basse, aux jambages flanqués de longs panneaux d'hiéroglyphes, se développait un large cadre emblématique; au centre d'un disque de couleur jaune, se voyait à coté d'un scarabée, signe de renaissances successives, le dieu à tête de bélier, symbole du soleil couchant. En dehors du disque, Isis et Nephtys, personifications du commencement et de la fin, se tenaient agenouillées, une jambe repliée sous la cuisse, l'autre relevée à la hauteur du coude selon la posture égyptienne, les bras étendus en avant avec une expression d'étonnement mystérieux, et le corp serré d'un pagne étroit qui sanglait une ceinture dont les bouts retombaient etc“¹.

Viziunea antichității e, întrucîtva, asemănătoare la Eminescu. Și el e sedus de arhitectura apocaliptică, de științele oculte, de dramele pasionale. Deosebirea apare atunci

¹ *Le roman de la momie*, texte établi, avec une introduction par Adolphe Boschot, Classiques Garnier, p. 162—163.

cînd Eminescu vede această lume nu atît sub latura senzualității violente, a pasiunilor nimicitoare, ci sub simbolul filozofic al unei existențe desfășurate în vecinătatea marilor mituri, într-o permanentă comunicare cu forțele ce prezidează destinul.

Regele Tlâ dialoghează cu Isis, vrînd să știe ce e eternitatea, citește semnele cerului și deduce din ele istoria trecută și viitoare a țării sale. Vede, profilîndu-se pe o tablă neagră, un cerc roșu de care sînt aninate, într-o scară a devenirii, ființele, în trecerile succesive.

Tot prin aceste complicate instrumente magice află de avatarurile sufletului său și are revelația reîncarnării, peste cinci mii de ani, alături de Rodope. Eternitatea se leagă de *pieire* și *renaștere*, adică de mecanica existenței, a întrupării, am zice, a archaeului. Piramidele, grădinile sînt coji efemere, forme supuse degradării.

Puse într-un context filozofic mai larg, acestea sînt însă și dramele spirituale ale lui Dionis, încît, de la Tlâ, în întrupările sale succesive (Bilbao, Angelo) pînă la Ieronim, Dionis, Toma Nour, Ioan — cu toate deosebirile de atitudini, titanice și demonice la ultimii — un tip în multe privințe asemănător străbate proza lui Eminescu.

Filozofia nu e unicul fapt ce deosebește pe autorul *Avatarurilor...* de Gautier și, în genere, de proza fantastică din secolul al XIX-lea. În chiar unghiul de vedere asupra trecutului, Eminescu își vădește originalitatea. Privirea aruncată de el asupra imensei necropole a istoriei e aceea a unui spirit modern ce asistă, îngrijorat, la destrămarea civilizațiilor, la trecerea lucrurilor, într-o lunecare

Pagină din *Avatarii faraonului Tlâ*

Se poate să scriem... în acest timp... și pentru că...

...și pentru că... și pentru că... și pentru că...

...și pentru că... și pentru că... și pentru că...

...și pentru că... și pentru că... și pentru că...

lentă, spre neant. Perspectiva pe care i-o dă contemplarea lumii, de la primele faze de manifestare pînă la cele apropiate lui, e de aceea tristă. Cea mai desăvîrșită expresie a acestei meditații ontologice o găsim în *Memento mori*, poem ce are, cum am semnalat, aspecte comune cu *Avatarii faraonului Tlâ*, pe planul gîndirii filozofice. Imaginea ultimă a istoriei, în evocarea grandioasă a lui Eminescu, e aceea a degradării, a stingerii lumii. Timpul nu dezleagă, ci leagă și mai strîns enigmele existenței, universul intră într-o stare de agonie, aerul e mort, în catapeteasma lumii soarele se îngălbenește, iar moartea își întinde neagra ei aripă peste lume. E, aici (ca și în *Scrisoarea I*), una dintre cele mai puternice viziuni a universului cuprins de fiorii morții. Atitudinea afectivă ce însoțește contemplarea lui ține de o melancolie amară, de o dîrză tristețe, provenită din neputința spiritului de a pătrunde tainele universului și de a opri procesul colosal de extincție:

Timp, căci din isvoru-ți curge a istoriei gîndire, Poți răspunde la-ntrebarea ce pătrunde-a noastră fire, La enigmele din cari ne simțim a fi compuși? Nu!... Tu măsurî intervalul de la leagăn pîn'la groapă. În ăst spaț' nu-i adevărul. Orologiu ești [ce sapă...] Tu, nedînd vo dezlegare, duci l-a dezlegării uși.

Pagină din Iconostas și Fragmentarium

Ș-aștăzi punctul de solstițiu a sosit
în omenire.
Din mărire la cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcînd schițele ei;
În zădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii
Și vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii —
E apus de zeitate, ș-asfințire de idei.

.....
Se-nmulțesc semnele vremii, iară cerul
de-nserare
Roșu-i de războaie crunte, de-arderi mari,
de disperare
Și idei a zeci de secolii sunt reduse la nimic;
Soarele divin ce-apune varsă ultimile-i raze
Pe-a istoriei cîmpie mult iubită și se lasă
În oceanul de-ntuneric, ce s-arată inamic.

.....
Marea valur'le să-și miște și să tremure
murindă,
Norii, vulturii mariumbrii, a lor aripi
să-și aprindă,

Fulgeri rătăciți s-alerge spintecînd aerul mort;
În catapetasma lumii soarele să-ngălbenească,
Ai peirii palizi îngeri dintre flacăre să crească
Și să rupă pînz-albastră pe-a cerimei
întins cort.

Fulgerele să înghețe sus în nori.
Să amortească
Tunetul și-adînc să tacă. Soarele să
pîlpăiască,
Să se stingă... Stele-n ceruri tremurînd
să cadă jos;
Rîur'le să se-nfioare și-n pămînt să se
ascunză
Și să sece-a lumii față, să se facă neagră.
Frunze
Galbene, uscate, cerul lumile să-și cearnă jos.

Moartea-ntindă peste lume uriașele-i aripe:
Întunericul e haina îngropatelor risipe.
Cîte-o stea întîrziată stinge isvorul ei mic.
Timpul mort și-ntinde membrii și devine
veșnicie.

Cînd nimic se întîmpla-va pe întinderea pustie
Am să-ntreb: Ce-a rămas, oame,
din puterea ta? — Nimic!!

G. Călinescu făcea observația că și în această perspectivă sumbră a morții universului, Eminescu manifestă preocuparea de a salva, filozofic, individul de la pieirea în neant, prin ideea, platoniciană și schopenhaueriană, a persistenței în timp și spațiu a archaeului. O asemenea reprezentare idealistă, magică, întîlnim în *Avatarii faraonului Tlă*, unde întrupările, adică migrația în timp a monadei spirituale veșnice, reprezintă la modul fabulos, spiritualist, o încercare de a dovedi perenitatea în *pieire și renaștere*.

A doua întrupare așază archaeul în straturile cele mai de jos ale societății medievale. Cerșetorul Baltazar din Sevilla, individ „îndrăcit“, are reminiscența „visului vieții“ lui. În vis, cunoaște sentimentul elasticității materiei („i se părea că corpul lui întreg e ceva ce se poate întinde și contrage și poate lua orice formă din lume“), ilustrînd, astfel, teoria formulată în *Archaeus*. Regresiunea pe scara regnurilor este o idee pe care mintea subiectivistă a filozofului din *Archaeus* o acceptă și, voind, se pare, a demonstra temeinicia acestui punct de vedere, Baltazar (Tlă) trăiește, pe plan oniric, clipa transformării sale în pasăre.

Visul lui este o succesiune de contrageri și elasticizări, de treceri de la o formă la alta,

prin acțiunea unei forțe ascunse. Sugestia întinde mai departe, Eminescu voind a arăta — metaforic, se înțelege — cum metempsihoză ar avea un echivalent și în ordinea materiei: avatarurile se produc nu numai în cadrul arhetipului, ci și pe scara lumii naturale, în sfera regnurilor. Visul proiectează acest gând halucinant, pur idealist, în cadre fantastice.

Din somnul regresivii (G. Călinescu observa că întreaga narațiune este o succesiune de adormiri), Baltazar se trezește sub chipul bogatului marchiz Bilbao. Aurul îi dă sentimentul puterii (după ce cunoscuse mai înainte umilința și nimicnicia sorții omenești). Fetișează „metalul rece și mort“, văzînd în el forța care leagă și dezleagă lucrurile, stabilește valorile lumii:

„Ah, — zice el încet — lume, am prins colțul fericirii în mînă... Am aur, și de-aș zice de o mie de ori aur, n-aș ști încă bogăția ce o am în puterea mea... Și ce nu poți cumpăra cu acest metal strălucit, în care toți demonii lumii trăiesc... Tot, tot! Mărire, renume, coroane chiar... plăceri... și ceea ce plătește mai mult... dreptul și puțința de a desprețui lumea întreagă...”

Ce costă inocența unei copile? pot întreba eu, ce, iubirea unei mame pentru copilul ei ucis, ce, onoarea unui tată, ofilită prin ofilirea fiicei sale.[...] Ce costă absoluțiunea bisericii pentru crimă... o sumă mare, dar o sumă... Ce costă mila lui Dumnezeu... s-o scoatem la vînzare... Ce, îndulcirea diavolului, ce, iubirea poporului, ce, gloria, ce costă opera unui geniu, cu care să-mi eternizez numele meu... Toate, toate sunt de vînzare.[...] Ce aș fi eu fără tine, metal rece și mort? Un cerșitor

pe stradele Sevillei... Ce sînt cu tine? Tot ce voi...”

Cu „cheia voinței omenești“ în mînă, Alvarez de Bilbao (Baltazar), substituit celui adevărat, cunoaște însă o fericire scurtă, căci „nemărginirea de posibilități“ a aurului este limitată și înșelătoare. Un înger corupt (Ella) dă bătrînului dovada fățarniciei omenești și a puterii părelnice a aurului. „Limba mistică a amorului“ rămîne nedezelegată, și eroul, căzut într-un negru pesimism, meditează asupra izvorului minciunii lumești: „Păreră, păreră... Gîndeam a căpăta cu aur un lucru adevărat... o recunoștință... o iubire... Nimic, decît păreră... Cerșitorul se va bucura c-am căzut... găsește o satisfacere, o mîngiere pentru durerea lui văzînd un om avut căzînd alături cu el... Cei bogați se vor bucura că văd rivalul ce li cumpără plăcerile că le-a lăsat cîmp liber... că femeile și vinurile s-au ieftinit, pentru că nimeni nu le mai plătește așa de scump... nimeni nu mai pune o măsură mare asupra valorii acestor lucruri [...] Aurul e izvorul fățării și-a minciunii... nimic adevărat... O, amor, amor...”

Monologul de mai sus, fulgerat de o violentă minie, amintește, ca și cel dinainte, de *Timon atenianul*, din care Eminescu a și tradus (ms. 2254, pp. 183—192), prin intermediul, probabil, al limbii germane.

Substituirea individualităților (Baltazar, Alvarez de Bilbao) e motiv întilnit des la romantici. Cerșitorul Baltazar ia locul marchizului Bilbao, cunoscînd, astfel, printr-o hotărîre a destinului, roluri diferite în teatru vast al vieții. Motivul lumii ca teatru apare, aici, sugerat prin schimbarea (substituirea) rolurilor. Într-o cartă veche a Spaniei, Bal-

tazar citește visul vieții sale (atracția ocultismului!), ia probabil cunoștință de noua ipostază pe care i-o rezervă soarta. Devenit gentilom bogat, cerșetorul duce o viață de plăceri pînă ce, s-a văzut, ruinat sau lăsînd să se înțeleagă că și-a împușinat averea, toți îl părăsesc, prilej pentru Baltazar-Bilbao de a privi lumea din unghiul unui aspru scepticism.

În noul său rol de marchiz, cerșetorul are prilejul de a-și dovedi generozitatea: dezleagă logodna nepotrivită cu doña Ana, fiica unui conte sărac, gest care provoacă încurcături burlești, deoarece adevăratul marchiz nu recunoaște hotărîrile alter-ego-ului său.

Sînt, în această secvență, cîteva detalii ce pun proza lui Eminescu în legătură cu alte opere fantastice. Ca în povestirile fantastice ale lui Hoffmann, pătrundem în castele părăsite, cu ușile ruginite, cu dulapuri și ascunzători necercetate de zeci de ani, cu buți de vin solidificat, în enorme hale subterane etc. Descrierea e făcută cu sobrietate. Eminescu, detașat de subiect, avînd de relatat scene pedestre, reduce metafora la o valoare exclusiv funcțională. Accentul se deplasează de pe imagine pe notația exactă:

„Un castel vechi c-o grădină părăginită se-nălța pe o coastă de deal... Părea mai mult o grămadă de pietre decît o zidire, cu murii ei risipiți, cu copacii uscați, pe a căror tulpină creștea generații tinere de arbori noi și subțiri... Era un parc cu o pădure veche, unde pe ruinele copacilor vechi și putrezi cresc cei noi și tineri... Trăsura intră în curtea plină de ierbărie și de huci sălbătic, ajunse la scări... el îi dete drumul și intră în înaltele și surele hale ale castelului, cu pereții reci

de piatră patrată, cu mobile antice și vestede, cu tablouri șterse și mohorîte, în cadruri de lemn negru... Astfel împlă bătrînul, c-o luminare de ceară într-un sfeșnic de argint, prin toate odăile largi și deșerte, și cu vise din bătrîni îl încunjurau acele portrete, care, serioase în cadrele lor, se uitau pare-că la el...“

Ritmul se precipită, totul fiind spus la un mod hoffmannesc. Se adoptă stilul prozei de aventură:

„El ajunse într-o cămară naltă și fără ferești... Afară de ușa pe care intrase, nu mai era o alta... El închise acea ușă după sine, trase pe dinăuntru un drug de fier peste ea... s-apropie de un perete de piatră pătrată și împinse într-un loc cu mîna... Păretele de piatră se-ntoarse ca-ntr-o țîțînă... el țușni iute cu lumînarea pin crăpătura deschisă și se trezi cu lumînarea-n mîna asupra unei scări ce ducea în jos...“

Aici, în niște boltiri în pereți, sînt așezate statui de piatră, reprezentînd cavaleri îmbrăcați în fier. Cînd Bilbao străpunge cămașa de piatră și sugă vinul transparent, trupul i se cutremură de plăcere. Statuile încep să joace, legănîndu-și taliile țepene. Scot sunete ciudate:

„— Să trăiască Almanzor [...]

— Să trăiască, răsunau suteranele...“

Priveliștea statuilor dansînd am mai întîlnit-o și în altă parte. Tot așa duelul individului cu propria umbră sau între tipul real și cel substituit lui (Baltazar-Bilbao). Imaginea luptei, fără a avea implicațiile dramatice privitoare la dedublarea personalității, pare scoasă din *William Wilson* a lui Edgar Poe sau din narațiunile ce dezvoltă mitul umbrei

pierdute. La Poe, ciocnirea dintre conștiința inflexibilă și pornirile superficiale, manifestate de individ în existența sa comună, ia aspectul unei dureroase, halucinante confruntări morale. Bețivul, măsluitorul William Wilson e în tot momentul secundat de un altul, de demnul, onestul William Wilson, gesturile celui dintii sînt comentate cu sarcasm de cel de-al doilea. Simbolul ascuns aici (al personalității bipolare!) a ispitit, mai tîrziu, pe Ion Barbu (poemul *Falduri*).

La Eminescu povestirea nu ajunge la astfel de înțelesuri. Esențial e la el modul de a particulariza o viziune halucinantă, spectacolul confruntării cu propria umbră.

O a treia reîncarnare fixează sufletul migrator al faraonului într-o societate dedată plăcerilor și experiențelor spiritiste. Angelo este o ființă solitară, un demon moale, cu ochii albaștri, de o întunecoasă transparență. Fără inimă, el disprețuiește femeile și întreaga diplomație erotică. Fapte necunoscute (lipsesc mai multe pagini din text) l-au dus la un „somn mortuar“, cum spune Eminescu în altă parte, și deșteptarea se produce într-un paraclis negru și înalt, sub privirile agresive de amor ale unei prințese sentimentale. În contrast cu Angelo, Cezara (sau Cezar — echi-vocul este deliberat întreținut, scriitorul voin-d a atrage atenția asupra caracterului viril al personajului) prezintă „spectacolul unei femei agresive“. Tiranică și sentimentală în același timp, „o grațioasă androgenă“, o „Hamlet-femeie“, ea întrunește contraste morale pe care în repetate rînduri Eminescu le-a subliniat la personajele sale. Angelo și Cezara aparțin, prin caracterul lor demonic, familiei morale din care fac parte Toma Nour, Poesis,

Ioan, Sofia, Dionis. Cezara este, dintre toate, personajul cel mai întreprinzător și mai demonic, în înțelesul adevărat romantic al cuvîntului. Agresivă și maternă, voluptoasă și înțeleaptă, satanică și angelică totodată, ea voiește, atrasă de frumusețea și moliciunea femeiască a lui Angelo, a-l prinde în plasa fără de scăpare a iubirii, mergînd pînă la a seduce pentru el un înger blond (Lilla, „exemplarul de crin“), numai pentru a-i dovedi catastrofa fericirii casnice.

Angelo este rezistent din rațiuni teoretice. Iubirea i se arată ca o nefericire, o durere cu infinite ipostaze, și, numai pentru a nu repeta cu încă una „vechea tragedie lumească“, el respinge farmecele femeii.

Un negru scepticism îl oprește (ca pe Ieronim) de la orice prețuire pentru femeie, chiar în ipostaza ei angelică:

„Un înger, doamnă! [...] Nu știi că mie nu-mi plac îngerii, cu privirea lor lină și cerească... Ei, cu toată ființa lor candidă, cu zapada cea castă a feței, a umerilor, a sîinului lor sunt o obsesiune a sufletului meu... Ea mi-ar muri și sărmanul diavol ar rămîne singur pe pămînt în pelița lui de sărbătoare... Apoi mă tem de un asemenea amor, mă tem cumplit... De voi fi rău, ea va fi blindă ca un miel... prin blestemele mele s-ar înmulți rugăciunea ei tremurătoare, cînd aș fi numai venin, ea și-ar săruta cruciulița ei de aur... Ah! aș fi nefericit, cum n-am fost niciodată și, ce e mai mult, m-aș înamora nebun, ea m-ar iubi asemenea [...]“

Aprehensiunea tînărului demon ține mai mult de firea lui complicată, tenebroasă, căci nu se înțelege prea bine de ce privește

unui înger, contemplată aproape cu extaz, îi stârnește atâtea reflecții amare.

Orgoliul nu durează însă, căci, intervenind simțurile, va cunoaște „amărăciunea dulce“, disperarea voluptoasă a sentimentului. Introdus în societatea „Amicii întunericului“, o societate mistică, cu preocupări preponderent erotice, patronată de doctorul Lys și animată de demonul androgin, Angelo are de ales între iubirea familială, monotonă, plicticoasă (deci ipostaza „unui bărbat al unei mici femei“), și ipostaza iubirii pasionale, devoratoare, pe care i-o oferă Cezara.

„Amicul meu, ai alegerea între două lucruri: între urît, ordinar, meschin și între durere, pasiune, turbare... între Lilla și mine — îi spune demonul amorului. — Eu nu te-nșel, ți-o spun dinainte: eu voi usca viața ta de m-alegi pe mine... eu te voi omori... De un singur lucru te asigur, nu ți se va urî cu mine[...]. Voluptatea cea crudă a dorinței și a durerii... iată ce-ți ofer...”

Spaima de urît a eroului romantic, de ceea ce este mecanic și meschin în ordinea vieții, îl face să opteze, se înțelege, pentru soluția iubirii distrugătoare, dar mărețe. El nu ezită a-și arăta sila de îngerii comuni și de iubirea lor prea banală, năzuind — dacă nu se poate abstrage sentimentului — cel puțin la formele lui pasionale: „Simt demonul din mine trezindu-se și strigându-mi sufletul cu glasurile lui... Asta-i, asta-i ce doresc... numai nimic în jumătate, nimica! nu meschin... totul întreg, sau să turbez de bucurie, sau să turbez de durere... turbarea, iată idealul meu.”

Societatea doctorului de Lys vrea să opună ideii de nimicnicie a destinului voluptatea plăcerii efemere. Dacă o soartă aspră ne dirijează,

explică doctorul într-un chip hedonist, trebuie să culegem fiecarei clipe fructul plăcerii ei:

„Îți voi arăta singura realitate a vieții—spune el neîncrezătorului, pseudostoicului Angelo — îți voi arăta adevărul scris în palmă... plăcerea... Amicii întunericului sunt amicii voluptății sufletești. Vei vedea cu ochii minții tale ceea ce n-ai mai văzut niciodată... vei bea viața ta în o mie de picături de lumină și de sălbatece simțiri... vei trăi... Este asta trăit, cum trăiește lumea? Cu sufletul gol, cu suferințele și bucuriile lor meschine, un nimic suspendat. Dacă suntem nimic, cel puțin de acest painjenis al gândirii noastre să se acațe toată lumina și tot întunerecul, cerul și iadul, deliriul și disperarea.”

Doctorul de Lys e, forțând lucrurile, un hedonist existențialist, terorizat de ideea neantului. Peisajul existenței comune îi pare dezolant. Ca toți eroii eminescieni, manifestă o silă filozofică de traiul filistinului, de aceea caută o compensație în spiritism și în plăcerile speculației. Dintre toate formele de evaziune cunoscute de eroul eminescian (inadaptabil!), aceasta e cea mai puțin eficientă sub raport spiritualist și cea mai conformistă moral.

Amicii acestei societăți oculte, stăpâniți de gândul vanității lumii, cercetează, prin intermediul spiritismului, duhurile, asistă la spectacolele valpurgice ori se dedau plăcerilor lumești. Copile diafane dansează în sunetele unei muzici divine, tineri în haine negre, cu veste albe, cu mînuși și bumbi de diamant la manșetă, cu o mică mască de catifea la ochi, curtează pe demonii îmbrăcați în tri-

couri de mătase cafenie și cu *pourpoin*-uri de atlas vișiniu.

Cezara oferă lui Angelo un spectacol muzical neobișnuit și, privind-o, tânărul are sentimentul regenerării sale morale („parcă-n sufletul lui se născu asemenea o sălbatică, viguroasă mândrie, își părea că e leul pustiilor...“).

O beție a simțurilor copleșește pe Angelo și Cezara (comparabilă ca intensitate pasională cu aceea dintre Ieronim și Cezara). În *Avatarii...* această dezlănțuire a simțurilor nu are nevoie de cadru naturalistic, paradisiac. Simțurile înving principiile:

„Mă prind de tine ca iedera de stejar, pînă ce corpul tău se va usca în îmbrățișările mele, cum stejarul se usucă supt de rădăcinele iederei... Te nimicesc, voi să-ți beau sufletul, să te sorb ca pe o picătură de rouă în inima mea însetată... îngere! [...] Sîngele lor fierbea ca mustul îngropat în pămînt... li se părea c-ar fi țîșnit pin pori și dacă ea și el ar fi avut rane la pieptul lor... desigur că în acest moment de viață concentrată sîngele lor ar fi comunicat reciproc și-ar fi concrescut organismele lor ca doi trunchi de copaci.

O voluptate era, aproape de desperare, o amărăciune dulce, care-i rupea parcă nervii și creierii, o slăbiciune moleșitoare cuprinse corpul. Toată natura lui semăna a coardă întinsă peste măsură [...].“

Ca și în *Cezara*, femeia e agresivă, demoniacă, lucidă și voluptoasă:

„...sînt toți demonii în mine... îmi e ca și cînd în fiecă picătură de sînge aș ave o scînteie de durere și voluptate. [...] Ce-aș da eu ca această simțire să ție vecinic în noi; în curînd va fi vestejit, în curînd sufletul și

inima lui se vor răci și îmi vine să plîng... îmi vine să fug, să las pe astă virgînă cu chip de Adonis să înflorească în umbra cugețarilor lui melancolice...“

Cezara trece peste *preindii* (nici nu le avea în mod serios, căci, spre deosebire de celelalte personaje eminesciene, ea nu vede absolutul, sublimitatea iubirii în *unicitate*, ci în... *diversitate*: „nu este cel dintii, nu va fi cel din urmă...“), și introduce pe Angelo în altă lume decît aceea spirituală și-l face să cunoască altceva decît bucuriile speculației.

Eminescu subliniază în *Avatarii faraonului Tlâ* ideea (în *Cezara* o va dezvolta!) că dragostea, în înțelesul ei comun, nu este decît mijlocul de reproducere a speței omenești, că manifestările de sublimă voluptate ascund, în adînc, instinctul conservării rasei. Schopenhauerian, în sensul explicat mai sus, demonul iubirii strecoară în inima naivă a lui Angelo gîndul unei existențe dirijate de un instinct egoist:

„Nu vezi tu că legi, state, monarhi, religii nu sînt decît aparatul greu pentru a face cu putință acest act murdar de reproducere și a vă arunca apoi în brațele monotoniei meschine, a urîtilui [...], a unei vieți care-mi face greață?"; „Și orb nebun ce ești... nu vezi tu că ești o unealtă, că bucurii, dureri, pasiunea, plăcerea ce o ai pentr-un sîn femeiesc [...] nu vezi că ești o unealtă în minele unui demon, că ești jucăria simțurilor tale, că nimic ce ai nu e al tău, că tu ești cauza involuntară, pe care natura, sau numește-o cum vrei, își scrie așa-numitele scopuri mărețe...“

Eminescu pune aici problema raporturilor omului superior cu viața terestră. Limitîndu-se

la dragoste (dragostea e forma cea mai puternică de manifestare a naturii umane, în condiția ei terestră!), face o disociere, existență și în *Lucașfărul*, dar soluționată altfel. Practic, Angelo are de ales nu între viața mărunță efemeră și solitudinea măreață a geniului, ci între două tipuri de iubire pămîntească: casnică, mediocră, sau pasională, devotoare. Ca și Hyperion, o respinge pe prima, acceptînd-o pe a doua, restrictivă, totuși, pentru personalitatea omului romantic. Așadar — între „urît, ordinar, meschin“ și „durere, pasiune, turbare“, între Lilla și Cezara.

În ce măsură intențiile celei din urmă se vor fi împlinit nu știm, căci narațiunea se întrerupe; este de bănuît că în curînd protagoniștii vor intra într-un somn de secole, pînă la o nouă întrupare.

Potrivit schemei inițiale a avatarurilor, și-rul reîncarnărilor s-ar fi oprit cu reprezentarea vieții unui om „sinistru și rece, cu fața de bronz“, dar, chiar fără această încheiere, narațiunea are o durată epică și o unitate dată de succesiunea momentelor. Partea cea mai solidă literar, unde scriitorul a introdus observații cu un caracter mai general, schițînd și o tipologie în sensul vederilor sale, este aceea care urmărește dialogul între vointara Cezara și demonul inert Angelo, adică ultima din ordinea reprezentărilor. Aici Eminescu se eliberează oarecum de modele, delimitează caractere, conferindu-le atribute mai apropiate de viziunea tipului romantic.

Cezara și Angelo ilustrează cuplul obișnuit al îndrăgostiților, autorul răstoarnă numai o schemă tradițională, punînd mai multă voință și inițiativă în caracterul femeii și o proporție sporită de sfîciune în acela al bărbatului.

Între Cezara din *Avatarii faraonului Tlă* și Cezara din nuvela cu același titlu, sau Poesis din *Geniu pustiu*, deosebirea este însemnată, totuși nu atît de mare încît să nu cunoaștem trăsăturile lor comune: intensitatea pasională, firea voluntară, telurică, ascunsă în chipuri angelice.

Protagonistei din *Avatarii faraonului Tlă*, Eminescu îi accentuează caracterul demonic și spiritul întreprinzător, voind a da imaginea unei vijelioase pasiuni. Dar acest demonfemeie nu este numai pasional, ci și faustian. De unde vine înclinația spre speculație și din ce motive scriitorul, care a redus, adesea, capacitatea spirituală a femeii la mici glume nevinovate și la inițiative ordonate mai mult din instinct, îi recunoaște, acum, o dimensiune intelectuală? Pusă în acești termeni, întrebarea rămîne deschisă oricărui răspuns, căci o necesitate estetică, în această privință, nu se desprinde din scriere. Pasivitatea lui Angelo vine, se pare, de la nostalgia după avatarurile sale anterioare. „Îmi pare ades — spune el Cezarei — că noi am mai trăit odată și că eu te-am iubit cu un amor nebun și copilăresc... Visez ades, și în fundul visărilor mele văd Egiptul cu toată măreția istoriei lui și-mi pare c-am fost rege și c-am avut o femeie frumoasă, ce se numea Rodope, și că acea femeie ești tu...“ Opunîndu-i un caracter activ și pasional, prozatorul accentuează luciditatea femeii, spiritul de disociere și virilitatea ei morală tocmai pentru a sugera ideea, de multe ori prezentă în scrierile eminesciene, că natura își realizează scopurile ei (scopul este, spune Cezara — traducînd o concepție comună filozofiei idealiste

romantice — reproducerea și perpetuarea speței), indiferent prin ce mijloace.

Tipul femeii satanice este, apoi, în tradiție romantică și — preluându-l — Eminescu îi dă o individualitate potrivită cu felul său de a vedea.

Accentuat fantastic, mergînd pînă la macabru, este, din aceeași sferă de preocupări, și *Fragmentul* din ms. 2255 (ff. 3 v.—5 v.). Scrierea urmează narațiunii *Iconostas și fragmentarium*, neterminată și aceea, fără a avea, însă, comun decît atmosfera romantică apăsătoare. Prin ponorul „pustiu și sur“ și „mlaștinile Bugeagului“ galopează un cavaler, un războinic ce vine nu se știe de unde și se îndreaptă spre o zidire veche, putrezită și acoperită de ierburi. Călărețul este pe urma unei aventuri, nici aceasta însă prezentată. „Onoarea și o irezistibilă dorință“ de a merge pînă la capătul lucrurilor îl decid să spargă tăcerea castelului.

Potrivit legilor genului hoffmannian sau poesc, și aici apare o lumină enigmatică la una din ferestrele turnului, se aud scîrțîituri de uși, bat clopote trase de mîini nevăzute, neîntîrziind să se ivească, la momentul potrivit, un om îmbrăcat în fier, căruia cavalerul aventuros îi taie o mîină. De-a lungul zidurilor negre, statui de marmură neagră țin săbiile ridicate, păzind un sicriu înconjurat de sfeșnice în care ard făclii înalte de ceară albă. De pe catafalc se ridică, îmbrăcată în giulgiu alb, o femeie, care întinde brațele către cavaler și-l sărută cu voluptate, punînd în mișcare, prin gestul ei, lumea pietrificată din jur.

Statuile, paradoxal, atacă pe intrus, zidirea se cutremură și se năruie sub impulsul unei forțe nevăzute. Însăpămîntat, cavalerul leșină. Lucrurile iau o întorsătură nouă, fără să știm însă din ce pricini; cavalerul se trezește într-o cameră somptuoasă, în vecinătatea unei femei frumoase, Angella. Narațiunea se oprește în pragul unei idile, făcînd să se risipească norii grei, tenebroși, ce acoperiseră pînă atunci această aventură.

Stilul dovedește fără echivoc familiaritatea lui Eminescu cu tehnica creației fantastice. În 1866, în *Familia*, tradusesse *novela suedică, Lanțul de aur* de Onkel Adam, iar în 1876, tot el, probabil, *Morella*¹ de Edgar Poe. Stilul epic din *Fragment e*, ca și în *Avatarii faraonului Tlă*, rece, exact, relatarea are un ritm potrivit previziunilor misterioase, ca în *Povestiri fantastice* și *Povestiri extraordinare*:

„Tăcere mortală... Cavalerul își legă calul de stîlpul unui fel de șură, s-apropie de casă și merse-n față-i cu pași lini și abia auziți. Era liniște ca-n mormînt. El se uită pîn ferestile de jos, dar își fixa ochii într-un întuneric nepătruns și nu putu cunoaște nimica. După un scurt monolog merse la poartă, de-a cărei ușior era atîrnat de-un lanț un ciocan greu. El îl ridică...“ etc.

În *Iconostas și fragmentarium* (ms. 2255, ff. 1-3 v., publicată de G. Călinescu în *Adevărul literar și artistic*, 19 iunie 1932), nota fantastică se unește cu observația sociologică, cu descrierea realistă a unui ghetou medieval:

¹ În *Curierul de Iași*, 8 oct. 1876. Unii cercetători susțin că povestirea ar fi tradusă de Veronica Micle și revăzută de Eminescu.

„Ciudată ca o scrisoare în ieroglife sta ulița jidovească a Sucevei în lună. Șiruri de case sărace, petecite, când uniforme ca legile Pentateucului, când pestriți și mestecate ca hainele rupte și lucrurile vechi din desagul unui jidov. În ferești, bucăți de steclă colorată, lipite cu hîrtii sfîșiate din Gemara, pe care se coc colacii de sărbătoare. Perdele de atlazuri înșirate pe-un fir de ață și singurul spectator, luna, privind când într-o casă, când într-alta, în toate deodată și pe rînd. El văzu cărți vechi în dulapuri vechi, sfeșnice de alamă, copii ce dormeau la pămînt, caftane de atlas și caftane sărace...”

Narațiunea sugerează o existență miserabilă. În umbra ei înflorește fanatismul religios, în laturile sale mai vulgare și mai descurajante. Levy Canaan vinde, pentru a putea merge la Ierusalim, pe fiica sa, Hagar, unui oarecare Ștefan, creștin, os, se pare, domnesc. Ginerele firesc, Ruben, avid de bani, solicită întreaga sumă, și bătrînul, cu liniște și chibzuință, îl omoară.

Nu este unica ispășire. Hagar este părăsită cu un copil și închisă într-un turn. Alienată, căzută într-o criză morbidă de misticism, ea deplînge trista-i soartă, chemînd mînia proorocilor biblici și răzbunarea Mesiei. Peste faptele sîngeroase ale povestirii, scriitorul lasă să plutească compasiunea sa.

Mai vizibile decît oriunde sînt, în aceste narațiuni, modelele străine, îndeosebi cele germane. *Iconostas și fragmentarium* pare o localizare inteligentă a unui subiect scos de prin cărți. Aceasta nu știrbește, bineînțeles, însemnătatea actului de creație ca atare și nu scade, în ochii cititorului, valoarea epicii. Alegerea temelor nu este, iarăși, întîmplătoare. Moti-

vele, cum s-a văzut, au o unitate, fac parte din aceeași structură fantastică și vehiculează idei și simboluri dintr-o sferă de percepție mai largă la Eminescu.

Definind trăsăturile generale ale literaturii din epoca studiilor (cînd este scrisă majoritatea lucrărilor epice), G. Călinescu observa că nota lor comună este „un romantism extravagant senzațional“, iar pe planul conținutului ceea ce obsedează pe autor este „problema sufletului și naționalismul“ (în înțelesul, aici, de probleme referitoare la națiune): „Din cauza lecturilor filozofice și sub imperiul vîrstei critice, Eminescu este stăpînit, ca orice tînar de altfel, de obsesia eternității. Toate însemnările și scrierile din această vreme tratează cu mai multă sau mai puțină filozofie această idee, rezolvată prin metempsihoză, evaziune din timp și spațiu, identitate în absolut, iar moartea, care-l cutremură și îl urmărește în toate poeziile... este conjurată... cu metafizică.“¹

Acest lucru este adevărat, dar raportîndu-le la întreaga creație din epocă, la epică în orice caz, se poate constata că aspirațiile metafizice alternează, se dublează și se ciocnesc adesea cu neliniști de ordin social și național.

¹ G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. II, Buc., Ed. Cultura națională, pp. 203—204.

Făt-Frumos din lacrimă

Cu *Făt-Frumos din lacrimă* și *Poveste indică* intrăm în alt domeniu al fabulosului, cel popular. *Povestea indică* (ms. 2255, ff. 272—273), cu varianta în versuri: *A fost odată un cîntăreț* (cca. 1873), pare a fi o traducere¹ sau adaptarea unui motiv literar. Anumite elemente de narațiune trimit la poemul *Înger și demon*. Și aici întâlnim o fată „bălaie ca o lacrimă a soarelui, dacă soarele a plîns vodată” și un tînăr demonic, care „se uita... cu o privire de profet în întunecimea cea blindă și albastră a ochilor ei mari”. Cîntărețul profetic răscolește popoarele contra regilor și a legilor aspre, pentru a cîștiga confirmarea unei iubiri mari: „a răsturnat legi și imperii ce durase mii de ani, a mutat popoare din țările în care șezuse mii de ani, a răscolit lumea”. Totul este însă zadarnic, deoarece, neputînd înfrunta singurătatea și durerea, îngerul blond, inspiratorul acestor aventuri năprasnice, moare.

Să se observe că în această scurtă poveste Eminescu introduce un simbol mai larg din poezia sa. Cîntărețul ce aspira la dragostea fetei de împărat nu este decît un Hyperion

¹ Cf. Perpessicius, în: M. Eminescu, *Opere*, V, p. 585, Editura Academiei R.P.R., 1958.

plebeu, ros de ambiții mari, cezarice. El pleacă în lume, ca Hyperion în ceruri, pentru a-și căpăta, prin fapte răsunătoare, nemurirea, adică gloria, în timp ce eroul *Lucea-fărului* solicită dezlegarea de absolut și veșnicie, coborîrea la măsura omului comun. O notație marginală a poveștii fixează acest simbol: „numai un zeu se uită astfel — cînd pentru amor lumesc se leapădă de nemurire“¹. Povestea sfîrșește cu sugestia curgerii ireversibile a Gangelui, adică a naturii, a materiei, ca o sfidare a măruntelor patimi omenești: „Numai vuirea înceată și lină a Gangelui luneca ironic pînă-n fundul întunecatelor sale gînduri“.

Varianta în versuri (publicată de Perpescius în *Opere*, vol. IV, pp. 493—494) nu cuprinde deosebiri esențiale. Cîntărețul e, la modul romantic, „frumos și simțitor“; sugestia originii lui plebeiene dispare aproape cu totul. Cîntînd la masa regelui, menestrelul se îndrăgostește de fata stăpînului său, fata asemenea de el. O Cătălină mai ambițioasă, fata regelui îi cere glorie lumească:

În veci nu pot să fiu a ta
De n-ai fi împărat.

Gloria fiind cîștigată, cîntărețul revine la castel, dar fata murise de durere. Moartă, ea e „frumoasă“:

Ca ceara palidă era
Și moale părul blond
Sta resfîrat amestecat
Cu aurul vergin.

¹ Ms. 2259, f. 273.

Preoții murmură rugăciuni, iar clopote vulesc încet și lin. Spectacolul e deconcertant și cîntărețul trăiește acut sentimentul zădărniceii:

Atit de mult am suferit
Dureri, mărirea grè,
Și astfel toate s-a sfîrșit
Și-ntreb: de ce? de ce?

Același înțeles privitor la vanitatea, efemeritatea existenței au și aforismele, în stil paremiologic, notate la sfîrșitul povestirii: „Omul ca iarba, zilele lui ca florile cîmpului“ sau: „Cu fiecare viață de om perdeaua cade“.

Făt-Frumos din lacrimă (publicat în *Convorbiri literare*, IV, 1 și 15 nov. 1870) este scris în timpul studiilor la Viena, într-o epocă neliniștită pentru poet, cum reiese dintr-o scrisoare către Iacob Negruzzi (16/4 sept. 1870): „Dacă e vreo fericire pentru care vă invidiez într-adevăr, apoi e aceea că puteți găsi în ocupațiunile literare mulțămirea aceea pe care realitatea nu e în stare a v-o da. La mine e cu totul dimpotrivă: într-un pustiu să fiu, și nu mi-aș putea regăsi liniștea. Veți vedea din stîngacele schimbări și din nepuțința de-a corege esențial pe *Făt-Frumos din lacrimă* că v-am spus adevărul.“¹

¹ *Studii și documente literare*, vol. I, Buc., 1931, pp. 313—314. În privința felului cum primesc jumiștii basmul lui Eminescu, găsim un indiciu într-o scrisoare a lui A.D. Xenopol, din 1870, adresată aceluiași I. Negruzzi: „Povestea lui Eminescu — zice el — mi-a plăcut acuma mai mult decît întia oară, cînd am cetit-o la Junimea. Tocmai partea a doua, care e cea mai frumoasă, nu se cetise atunci. În

Interesul lui Eminescu pentru folclor este mai vechi,¹ în consens cu preocupările scriitorilor din epocă pentru această „arhivă a popoarelor“, cum numise Herder literatura populară, scoasă la lumină de mișcarea romantică. Toți scriitorii de la 1848 arătaseră interes pentru creația populară. În 1852, Vasile Alecsandri publică volumul de *Balade populare*, completat în 1866 cu lirica. Miron Pompiliu și macedoneanul Caraiani, amândoi din cercul Junimii, scot și ei culegeri de poezii populare. Toate revistele vremii (indeosebi cele ardelenesti) acordă o mare însemnătate acestor expresii ale geniului popular, cum erau numite îndeobște în epocă. Chiar Maiorescu atrăgea atenția, în 1867 (*Poezii populare române*), comentînd culegerea alcătuită de Alecsandri, că literatura populară izvorăște din „plenitudinea simțămîntului“, că este și va rămîne „o comoară de adevărată poezie, și totodată de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinelor sociale, asupra istoriei naționale, și cu un cuvînt: asupra vieții poporului român“².

Eminescu culege folclor în timpul peregrinărilor prin țară și participă la ședințele so-

partea întii mențin că sînt prea multe înflorituri.“ Adversari ai stilului retoric, unii junimiști păstrează rezerve, așadar, și față de notația colorată a lui Eminescu.

¹ O cercetare exhaustivă a acestei probleme întreprinde acad. Perpessicius în prefața la volumul: M. Eminescu, *Opere*, vol. VI, Ed. Academiei R.P.R., 1963; vezi și art. *Eminescu și literatura populară*, de M. Pop, în *Gazeta literară*, 17 iunie 1964.

² T. Maiorescu: *Critice*, I, Buc., Ed. Socec, 1892, p. 120.

cietății „Orientul“, înființată la București, la 1 aprilie 1869, și patronată de Gr. H. Granda, directorul *Albinei Pindului*. Societatea avea ca model — observă Ilarie Chendi — gruparea romanticilor germani Görnes, Brentano și Arnim din Heidelberg, scopul ei fiind de a susține „cultura literară prin discuții, lecturi, comunicări intime și publicații. Se va ocupa — se spune în program — și cu strîngerea basmelor, poeziilor populare și a documentelor care interesează istoria și literatura patriei“¹.

Societatea prevede conferințe despre frumosul în artă, versificația romînă, despre poemele lui Ossian, Alfred de Musset, Heine, Lamartine, Hugo, Byron, Goethe, Schiller, Pușkin, Mickiewicz etc. Interesul e precumpănit pentru romantici. Nu sînt uitați nici scriitorii clasici. În afară de prezidentul cercului, sînt numiți doi secretari, V. Gr. Pop și I. Bădescu, amicul lui Eminescu. Acesta trimitea în 1870 *Convorbirilor* o culegere de poezii populare din Maramureș, însoțite de o scrisoare plină de patos sentimental. „Atras de frumusețea ce geniul poporului nostru știe să dezvolte în poezia sa, — zice el — am simțit una din cele mai vie plăceri să intru în modestele colibe ale țeranilor romîni, și să ascult expresiunile inimii și cugetării lor, în care adesea

¹ Cf. G. Bogdan-Duică: *Eminescu în societatea „Orientul“*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, an. II, 1931, nr. 7, p. 116 și urm. Programul societății apăruse în revista *Albina Pindului*, fiind reprodus în nr. 57 (1869) și de *Gazeta Transilvaniei*. Pe acesta îl descoperă Bogdan-Duică.

se manifestă idei de valoare nestimată și nepritoare.“¹

Eminescu primise însărcinarea, potrivit planurilor societății, de a strânge folclor din Moldova, alături de Basarab și V. Dimitrescu. Cert este că manuscrisele sale conțin o colecție solidă de poezii populare (*ms. 2262, 2284, 2286, 2306, 2307, 2308*) și câteva basme (*Călin nebunu, Frumoasa lumii, Borta vântului* etc.), fără a mai vorbi de motivele asimilate în operă.

Făt-Frumos din lacrimă se îndepărtează, prin descripțiile și simbolurile poetice, de modelul popular. Recent, în cadrul unei monografii dialectale,² a fost semnalată povestea *Sfăt-Frumos crescut din lacrimă*, în care întâlnim, cu mici excepții, elementele basmului eminescian. Nu există, însă, suficiente dovezi pentru a putea spune, cu certitudine, că este vorba de un prototip al basmului cult sau numai de o simplă preluare și difuzare a modelului eminescian. Mai sigur e că avem de-a face cu un proces de folclorizare.

Eminescu păstrează structura populară a basmului, tehnica acumulării orizontale de momente și fapte, reconstituie minuțios episoadele și tipologia tradițională, colorându-le însă romantic. Atributul stereotip este înlocuit cu epitetul poetic. Figurile capătă palori și ochi visători, nostalgici, peisajul este sensibilizat. *Făt-Frumos* ascultă tăcerea firii, „liniștită ei răsuflare, caldă și umedă“, iar insula spre care se îndreaptă, dus de dorul

¹ *Comorbiri literare*, an. V, nr. 1, 1870, 1 martie, p. 29.

² Teofil Teaha: *Grainul din Valea Crișului Negru*, Ed. Academiei R.P.R., 1961, pp. 187—190.

voiniciei, seamănă în chip izbitor cu insula lui Euthanasius din *Cezara* (exceptând desăvârșita rusticitate) și cu peisajul selenar din *Sărmanul Dionis*:

„Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede, ca seninul cerului. În fundul lui, se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur; iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, încunjurat de un crâng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mîndru palat de o marmură ca laptele, lucie și albă, — atît de lucie, încît în ziduri răsfrîngea ca-ntr-o oglindă de argint: dumbravă și luncă, lac și țărături.“

Desfășurarea și elementele basmului eminescian se cunosc. Debutază printr-o imagine abstractă, filozofică, marcînd de la început stilul liber, poetic, voluptatea de a medita (și de a divaga):

„În vremea veche, pe cînd oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decît în germeii viitorului, pe cînd Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pămîntului“ etc.

Făt-Frumos nu se naște oricum, nu e fiul iepei, al unei văduve sărace sau fructul tîrziu al unei dragoste împărătești, ci se zămislește din lacrima scursă din ochiul cel negru al Maicei durerilor. Această origine fabuloasă e și ea în spirit folcloric: mai totdeauna în basme, la nașterea eroilor, participă forțe supranaturale. Eminescu forțează lucrurile, în sensul mitologiei, dînd eroului o descendență divină, abstractă, neguroasă. Tiparele basmului sînt, în genere, respectate, dar numai formal. *Făt-Frumos* crește într-o lună cît alții într-un an, ajunge voinic, încearcă de două ori (nu de trei) buzduganul, despică bolta

cerului și, la timpul convenit, pleacă în lumea largă (în „toiul lui de voinică“).

Voinicia e un fel de boemă, fabuloasă, cu peripeții ce călesc caracterul și largesc cunoștințele eroilor. Ca-n povestirile romantice, adolescentul pleacă în lume, pentru a descifra misterul existenței. Făt-Frumos îmbină curiozitatea și sensibilitatea specifică firii romantice, cu însușirile tradiționale ale eroului popular. E generos, viteaz, inteligent, statornic în dragoste și, totodată, melancolic, sensibil față de natură. Pentru protagonistul basmului popular, natura e, îndeobște, un dat organic, funciar, de aceea o ignoră. Miracolele ei nu-l fascinează. Pentru eroul romantic (Făt-Frumos are multe din trăsăturile lui!), natura e un univers de enigme mirifice, de aici sentimentul extatic al viețuirii în lumea ierburilor și a găzelor, dorința de evaziune în spațiul agrest.

Horind și doinind, Făt-Frumos trece prin briie „melancolice“ de stînci, făcînd să amuțească, prin cîntecele sale, vulturii de pe virfurile sure. Ca în vechea pastorală, ciobanii tineri stau rezemați c-un cot de stîncă și c-o mină pe bită, în timp ce în piepturile lor încolțește „un dor mai adînc, mai întunecos, mai mare — dorul voiniciei“. Fetele, tot așa, varsă lacrimi de dor. Dorul sau dorul de voinicie e o stare morală specifică adolescenței, și Eminescu îi conferă atributul romantic al neliniștii, al durerii fermecătoare, atunci cînd o asociază sentimentului erotic.

Cînd ajunge să descrie palatul împărătesc, unde stă adversarul tatălui lui Făt-Frumos, Eminescu desfășoară în voie, peste schemele folclorice, imagistica lui bogată, cunoscută. Nu lipsește lacul cu unde limpezi, apoi,

firește, luntrea aurită, scările de marmură albă udate de apa cristalină, săli înalte susținute pe stîlpi și pe arcuri de aur, candelabre puternice, cu sute de brațe. Împăratul se dovedește a fi om bun, nefericit în dragoste, melancolic și singuratic. Frăția de cruce se leagă, trecînd peste vechile animozități ale părinților, și Făt-Frumos pornește să scape mai întîi împărăția prietenului său de Mama-Pădurilor. Hulpava babă e o ființă a Tartarului; Eminescu o înfățișează prin aglomerare de comparații hiperbolice, la un mod fabulos: călărește pe Miazănoapte, are aripi vîntoase, fața adînc brăzdată „ca o stîncă buhavă și scobită de pîraie“, „c-o pădure-n loc de pâr“. Ochii ei, „două nopți turburi“, gura — „un hău căscat“, dinții — „șiruri de petre de mori“.

Baba are o față visătoare, romanțioasă. Stilizarea e, în ceea ce privește pe acest personaj, atît de accentuată, încît în multe din gesturi și atitudini recunoaștem reacțiile personajelor lui Eminescu. Fiica cu ochi albaștri „ca undele lacului“ întîmpină pe curajosul Făt-Frumos ca Maria pe Dionis și Poesis pe Toma Nour, sau oricare altă eroină cunoscătoare a magiei poetice: „Bine-ai venit, Făt-Frumos, zise ea cu ochii limpezi și pe jumătate închiși, cît e de mult de cînd te-am visat! Pe cînd degetele mele torceau un fir, gîndurile mele torceau un vis, un vis frumos, în care eu mă iubeam cu tine; Făt-Frumos, din fuior de argint torceam și eram să-ți Țes o haină urzită în discîntece, bătută-n fericire; s-o porți... să te iubești cu mine. Din tortul meu Ți-aș face o haină, din zilele mele o viață plină de desmerdări.“

Peisajul este, de asemenea, sensibilizat în funcție de mișcările și frământările morale ale protagoniștilor. Când Făt-Frumos izbește sănătos cu buzduganul și risipește creierii Mamei-Pădurilor, cerul încărunește de nori, vântul „geme rece“, șerpi roșii rup din „poala norilor“, apele latră, iar tunetul străbate ca glasul profund al proorocului pierzaniei. Astfel de interpretări ale materialului folcloric exasperau pe rigidul M. Dragomirescu, care aducea basmului eminescian învinuirea că este dezzechilibrat și fără un stil uniform popular (cuprinde „elemente prea străine de geniul poporului nostru“, „pline de o bolnăvicioasă strălucire“, limba având „pete“, adică neologisme poetice)¹.

În firea eroilor populari pătrund sentimente și atitudini neobișnuite. Am citat pînă acum reacții în sprijinul acestei idei, se mai pot da cîteva. Împăratul, dușman al tatălui lui Făt-Frumos, este sensibil, nostalgic, măcinat de îndoieli. O dragoste neîmplinită îl dispe-rează: „Vezi tu lebăda cea îndrăgită de unde? Tînăr fiind, aș trebui să fiu îndrăgît de viață, și cu toate astea de cîte ori am vrut să-mi fac samă!“ Fata Genarului, visătoare însingurată „ca un geniu într-un pustiu“, convorbește cu stelele, avînd, se pare, o înclinație ascunsă pentru magie și astrologie, ca alte personaje eminesciene.

Chiar în desfășurarea basmului, Eminescu introduce viziuni de-ale sale, corectînd în spirit romantic stereotipia narațiunii populare. Genarul este un creștin de treabă; puterea

¹ M. Dragomirescu: *Proza epică a lui Mibail Eminescu, Critice*, Ed. Casa Școalelor, 1928, vol. II, p. 205.

lui nu stă în duhurile întunericului, ci în Dumnezeu. Deține, totuși, puteri supranaturale, nu la îndemîna omului de rînd.

În privința acestui personaj, se poate observa că el nu aparține tipologiei populare; pare mai degrabă o ficțiune a naratorului. Privit caracterologic, genarul e un zmeu cu atitudini pronunțat romantice. E „mîndru și sălbatic“, generos și aspru, totodată, vinează toată ziua, cunoaște limba animalelor, vrăjitoria, semnele naturii etc. E înconjurat de animale fabuloase (un motan cu șapte capete, un cal cu două inimi), știe să lege și să dezlege farmece, dar, curios, are suflet de creștin evlavios. Când Făt-Frumos îi fură fata, iartă pe hoț: „Făt-Frumos! [...] mult ești frumos, și mi-e milă de tine...“, amenințîndu-l numai cu o pedeapsă cumplită dacă va repeta gestul. Faptul se întîmplă, și Făt-Frumos, aruncat în cer, e ars de fulgere, și din el cade pe pămînt o mîină de cenușă, din care răsare un izvor. Intervine, cum se știe, divinitatea și Făt-Frumos, readus la condiția lui omenească, pornește din nou spre castelul Genarului, reușind de data aceasta, cu ajutorul țîntarului, al racului și al unui cal cu multe inimi, să răpească fata ce are, s-a văzut, o mare dorință de a-și părăsi tatăl.

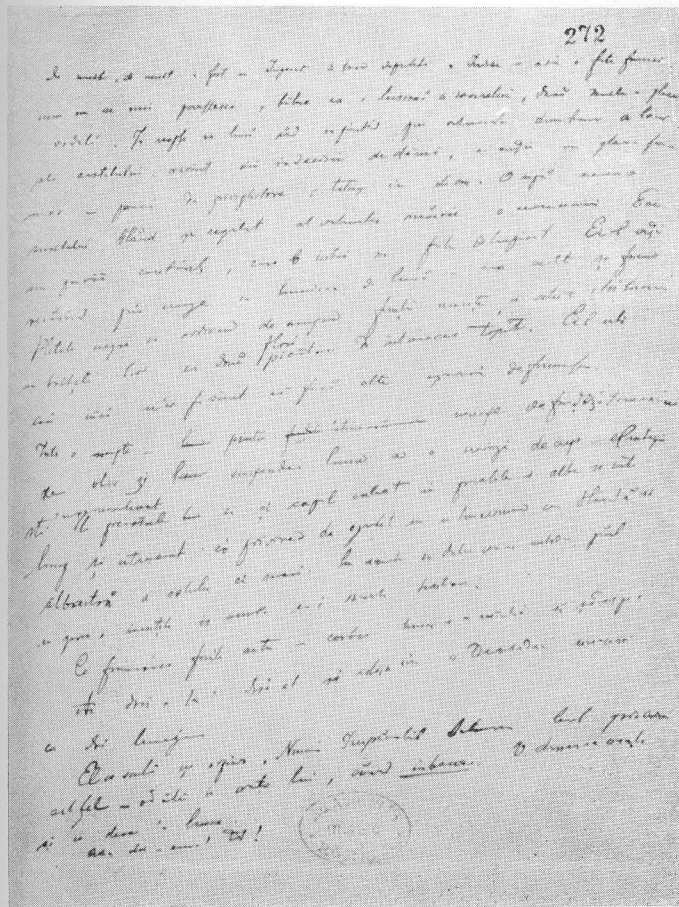
Momentele dobîndirii calului fabulos, fuga etc. sînt tipic populare. Eminescu, sedus de fantezia populară, nu strică schemele, le dă numai o gradație epică aparte. Intervenția (stilizarea) privește îndeosebi descripția, inexistentă sau sumară în basmul popular, din motive pe care le-am semnalat. Ea capătă o însemnătate deosebită în cuprinsul narațiunii. Iată, de pildă, un răsărit de lună, înfățișat cu

bogată imagistică, proiectat pe un decor tipic romantic:

„Trecea prin codri pustii, prin munți cu fruntea ninsă, și, când răsărea dintre stînci bătrîne luna cea palidă ca fața unei fete moarte, atunci vedea din cînd în cînd cite o streanță uriașă atîrnată de cer, ce încunjura cu poalele ei vîrfurile vreunui munte — o noapte sfîrticată, un trecut în ruină, un castel numai petre și ziduri sparte“, sau priveliștea castelului, ridicat pe o stîncă de granit, răsfrînt în apele mării:

„Cînd se luminează de ziuă, Făt-Frumos vede că șirul munților dă într-o mare verde și întinsă, ce trăiește în mii de valuri senine, strălucite, cari treieră aria mării încet și melodios, pînă unde ochiul se perde în albastrul cerului și în verdele mării. În capătul șirului de munți, drept asupra mării, se oglindea în fundul ei o măreață stîncă de granit, din care răsărea ca un cuib alb o cetate frumoasă, care, de albă ce era, părea poleită cu argint. Din zidurile arcate răsăreau ferestre strălucite, iar dintr-o fereastră deschisă se zărea, printre oale de flori, un cap de fată oacheș și visător, ca o noapte de vară...“

Sfera mijloacelor artistice populare e aici părăsită. Atitudinile scriitorului se fac simțite nu numai privitor la tipologie, ci și pe planul expresiei. Se cunoaște stereotipia atributelor morale din basmul popular. Eroul e viteaz și frumos sau rău și monstruos. Fără a depăși propriu-zis aceste tipuri antitetice, Eminescu le completează în sensul individualizării lor. Și în privința materialului figurativ el se abate adesea de la tiparele folclorice. De regulă, acolo voinicul fuge ca vîntul sau



Pagină din Poveste indică

Dacă e v-o fericire pentru care vi mărădăz întru adăvăr
poi e aceea, că puteți găsi în ocupațiunilor literare omnișimice,
ceea, pe care realitatea nu e'n stare de a v-o da. La mine
eă totul d'impotrivă; într-unu punctu să fii, și nu mi aju
tate așăși înviesc.

Veți vedea din stângacele schimbări și din neputința de
corecție esențială pe felul furtivă, că V-amis spusu adăvărul.
De-accea v-o rog, mai cititi-l Dr. și ștergeți, ce veți
crede, că nu se potrivește căci eu nici nu mai sciu ce se
potrivește și ce nu!

În fine amis vorbitu cu Stavici, pentru articolele ampu
'Ingușilor. Bietul omis s'a cam descurajat, cându a citit
studiiile de Kenopol; pentru că simțiu că n-o să poată scrie
nici odată astu felu; dar asta a fostu totodată impulsul
de căpetenie, care-l va face să v'o dea nice articole

Fragment dintr-o scrisoare către Iacob Negruzzi
— 1870

ca gândul ori ca săgeata. În basmul eminescian comparația e mai poetică și mai abstractă:
„Ei fugeau cum fug razele lunii peste adâncile valuri ale mării, fugeau prin noaptea pustie și rece ca două visuri dragi.“

Procesul de spiritualizare, de abstractizare a materialului folcloric, semnalat de toți comentatorii operei eminesciene, e, sub raport artistic, de mare efect. I s-au căutat basmului izvoare populare și străine. În privința celor dintii, toată lumea e de acord că Eminescu utilizează mai ales *spiritul* creației orale, momentele ei tipice, fără să poată fi depistat un model sigur pe care scriitorul să-l fi avut în vedere. În ceea ce privește sursele străine, și aici apropierea s-a făcut de literatura germană, exagerându-se, firește. N. Iorga, în articolul din *Lupta* (25 febr. 1890), contestă scrierii caracterul de poveste, acceptându-l pe acela de legendă. Privitor la erou, acesta, nici vorbă, ar lăsa să se simtă, gingaș cum e, „originea lui germanică și filiațiunea lui din Heine ori Hoffmann“. Cu toate acestea — zice N. Iorga — „e un giuvaer povestea (!?) aceasta; nicăiri limba românească cultă n-a ajuns la așa de mare mlădiere și elasticitate“ [...] „Fantasticul ajunge la dimensiuni uriașe și n-are nimic a face cu acel al adevăratelor povești [...]. Avem povești cu strigoi, dar nici una n-are caracterul acesta lunatic și fioros. *Făt-Frumos din lacrimă* e din aceeași familie de visuri romantice, îngrozitoare și triste, ca și strigoi, dar nu e poveste, ci legendă, admirabil de dureroasă și gingașă.“

În privința filiației cu Heine și Hoffmann, apropierea nu se poate susține. Sursa fantasticului eminescian e, aici, populară și N. Iorga

exagerează cînd caută modele străine¹. Eminescu stilizează numai în chip romantic, spiritualizează fantasticul, lărgeste cadrul descripției și asociază personajelor tradiționale trăsături romantice. Făt-Frumos e și el în fond un titan, reprezentînd varianta populară, fabuloasă, a titanismului eminescian. Pompiliu Constantinescu nu se îndepărta de adevăr cînd fixa eroul basmului pe o treaptă a demoniei:

„Făt-Frumos, după ce înlătură răul, se integrează în natura lui demonică, de forță suprafirească (în înțelesul goethean) și în absolutul iubirii.“²

Prin ce s-ar manifesta titanismul lui Făt-Frumos, din perspectiva înțelesului pe care îl are, la Eminescu, această atitudine? Fără a forța faptele, trei însușiri pun acest personaj în galeria „demonilor“ sau titanilor eminescieni. Mai întii, cutezanța lui lucidă, spiritul activ, prometeic, rămas, firește, în cadrele fabulosului popular. Făt-Frumos e, cum am zis, un boem, fascinat de fapte mari, atras de dorul de voinicie. Luptă împotriva spiritului rău (Muma-Pădurii, baba vicleană, Genarul), își pune forțele în slujba unei umanități. Alți eroi eminescieni (Toma Nour, Dionis, Ioan) sînt niște satani inconformiști, suferă de „nevroza“ romantică („Weltschmerz“, atonia). Cel din *Făt-Frumos din lacrimă* e mai senin, suferința lui e... dorul, noțiune ce a

¹ În *Istoria limbii și literaturii române* (1886), I. Nădejde semnala basmul lui Eminescu, apreciindu-l ca „o adevărată poemă-n proză, puțin — zice el — dacă-și mai îngrijea stilul ar fi fost o bucată fără păreche în literatura poveștilor“.

² *Eros și Daimonion*, rev. și an. cit., p. 97.

fost apropiată de melancolia romantică. Făt-Frumos aspiră, apoi, ca toți eroii eminescieni al absolutul iubirii. Cunoaște pe fata Mumei-Pădurilor și fulgerător se îndrăgostește, rămî-nînd statornic în pasiune. Ileana, tot așa, orbește vărsînd lacrimi. Regăsim în această ardoare a iubirii, ca și în aceea a prieteniei (oricîte eșecuri are Făt-Frumos, nu încalcă făgăduința făcută fratelui său de cruce!), una dintre formele de manifestare, limitată evident dacă o raportăm la personalitatea romantică în general, a titanismului. Neobișnuit e numai faptul că Eminescu a greșit aceste atitudini pe un fond de fabulos popular. Elementele artistice propriu-zise, introduse de autor, au ca efect, cum s-a observat, intensificarea ornamentului, a culorii și totodată sporirea senzației de exactitate a notației. Tudor Vianu făcea, în acest sens, în *Arta prozatorilor români*, remarci prețioase:

„Peste materia comună și cîteva detalii stilistice-ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sînt, de pildă, frazele stereotipe revenind ori de cîte ori anumite situații analoage se refac, elementele artistice ale povestirii se dilată și cresc peste nivelul obicinuit poporului. Intensitatea fastuoasă a culorii deosebește basmul lui Eminescu de modelul lui popular.“¹

Fabulosului îi sînt substituite viziuni pe care Eminescu le-a fixat și în lirica sa. Elocventă rămîne, în acest sens, imaginea cavalcadei scheletelor, reîntîlnită în poezia *Rime alegorice* (cca. 1875 — 1876). După uciderea babei și aducerea Miazănoptii cu două ceasuri

¹ T. Vianu: *Arta prozatorilor români*, Ed. Contemporană, 1941, p. 108.

mai devreme decât prevedea sorocul, schelele ascunse în nisipul pustiuului se urcă spre lună, pentru a lua parte la „benchete“ valpurgice. Sufletele lor înveninate amenință pe fugari, și Făt-Frumos este sfătuit să rămână locului. Adormit, eroul avu acest vis macabru:

„Iară din întinsele cîmpii se răscoleau din năsip schelete nalte... cu capete seci de oase... învălitate în lungi mantale albe, țesute rar din fire de argint, încît prin mantale se zăreau oasele albite de secăciune. Pe frunțile lor purtau coroane făcute din fire de raze și din spini aurii și lungi... și încălicați pe schelete de cai mergeau încet-încet... în lungi șiruri... dungi mișcătoare de umbre argintii... și urcau drumul lunei și se perdeau în palatele înmărmurite ale cetății din lună, prin a căroră fe-rești se auzea o muzică lunatecă... o muzică de vis.“

În poezia postumă citată, priveliștea saba-tică a scheletelor este pusă în contrast cu imaginea unei lumi de comediantși și „măști rizînde“. Gîndul lui Eminescu, contemplînd veselia zgomotoasă a măștilor, este sceptic, de un pesimism polemic, ca în *Glossă*.

Ideea mai profundă a *Rimelor alegorice* este că viața rămîne un vis al morții; concretizînd-o în spiritul romantismului macabru, poetul proiectează faptele reale în lumea umbrelor:

La miezul nopții vezi pustia plană
Născînd de suptu-i mîndră caravană
De morți în văluri lungi și, trează,
Mergînd încet spre-un vis: Fata-Morgana.
.....

De prin deșerturi lungi și depărtate,
În șiruri vin scheletele uscate.

Pustiu-atunci, cu caravane-sate,
Dormea ca mort sub luna care bate.

O caravană lîngă mine trece,
Naintea ei vine-o suflare rece.
În șiruri lungi se strecur și se strecur:
Eu număr unul, număr doisprezece.

Dintre scrierile epice, *Făt-Frumos din la-crimă* este aceea care a intrat mai adînc în conștiința poporului, fiind adesea, ca și roman-tele, supusă unui proces de folclorizare. Re-dactarea îngrijită a basmului, stilizarea și completarea fabulosului folcloric îi conferă atributele unei lucrări rotunde, originală prin fantezia și modul îndrăzneț de a intro-duce, pornind de la structura motivului popu-lar, metafore și viziuni proprii lui Eminescu. Pe această cale — alta decât cea urmată de Creangă, care a obiectivat basmul popular, i-a imprimat timbrul unei epici cuprinzătoare — au mers Odobescu și, într-o oarecare măsură, Slavici. Acesta din urmă introduce, de pildă, mai multe planuri în desfășurarea epică (*Zîna Zo-rilor*), iar autorul eseului *Pseudo-cynegeticos* sti-lizează și dă o structură cultă basmului bis-oceanului.

Dintre toate, opera lui Eminescu este aceea care își dobîndește o originalitate aparte prin coloritul romantic și fabulosul liric.

«FIZIOLOGII» REALISTE DIN PERSPECTIVĂ ROMANTICĂ

Aur, mărire și amor • La curtea cuconului Vasile Creangă • Visul unei nopți de iarnă • Părintele Ermolachie Chisăliță • Moș Iosif

Cu *Aur, mărire și amor, La curtea cuconului Vasile Creangă, Visul unei nopți de iarnă, Părintele Ermolachie Chisăliță* și, prin anumite laturi, *Moș Iosif*, mai toate scrise după vremea studiilor, pătrundem în altă sferă a epicii lui Eminescu, sfera prozei de observație realistă. Idei pe care gazetarul de la *Curierul de Iași și Timpul* le susține în articolele sale polemice apar și în narațiunile semnalate mai sus, sub forma, îndeosebi, a dialogurilor epice și a „fiziologiilor”, — și unele, și altele în tradiția literaturii noastre. În astfel de narațiuni, mai toate fragmente din lucrări vaste, neterminate, întâlnim o față nouă a prozei lui Eminescu, alta decât aceea din povestirile sale fantastice și filozofice. Ele ne pun în lumină un prozator moralist („fiziolog“), un portretist remarcabil, într-o manieră diferită de cea cunoscută pînă acum, un observator atent al contemporanilor, peisagist sobru, echilibrat. E însă greșit a socoti că Eminescu părăsește atitudinile romantice, că ideile și viziunile sale fundamentale se schimbă. Nici vorbă de așa ceva la un prozator structural romantic ca Eminescu, ci de o potrivire a procedeelelor artistice după cerințele observației sociologice și morale, etnografice și istorice. În funcție de sfera reprezentărilor sale despre lume, de natura materialului isto-

ric explorat, se modifică și stilul de a nara, scade rolul metaforei romantice, al imaginii lirice, făcând tot mai mult loc notației exacte, sugesției detaliului, portretului realist. Ca atitudine de detașare intervin mai des ironia și, în genere, procedeele comicului. Unii judecă, pornind de la toate aceste elemente, că Eminescu ar aparține, printr-o parte a operei sale, și realismului critic. Apreciere greșită, căci realismul critic, afirmat la noi o dată cu Caragiale, presupune conștiința *demistificării*, ideea veridicității și multe alte trăsături particulare, pe care, hotărît, în creația lui Eminescu nu le aflăm în mod expres. Aceasta nu poate însă, pe de altă parte, duce la concluzia că autorul narațiunilor *Aur, mărire și amor, La curtea cuconului Vasile Creangă*, al numeroaselor pagini de descripție exactă din *Geniu pustiu* și *Sărmanul Dionis* n-ar avea simțul realului, n-ar pune în notație exactitate, iar în comentariu, reflecții pătrunzătoare, acute, despre viața societății.

Și teoretic, Eminescu susținea proza de observație psihologică, bazată pe cercetarea realității naționale. De mare stimă se bucură, în ochii lui, scriitorii ce reprezintă specificul unui popor, cu tradițiile și moravurile lui. De aici vine prețuirea, aparte, pentru Gogol, apoi pentru Fritz Reuter, Bret Harte, Petöfi, Creangă, Slavici. Într-un articol din 1876, despre *Comedia franceză și comedia rusească*¹, făcând o disociere între două tipuri de comedie, exprimă tranșant preferința pentru piesele comice substanțiale, în care pot fi receptate ecouri din viața societății. Gogol, din acest punct de vedere,

¹ V. *Curierul de Iași*, nr. din 5 dec. 1876, și vol. M. Eminescu, *Opere complete*, 1914, pp. 410—411.

e un realist energic: „ș-a-nrădăcinat în minte viața reală a poporului rusesc; tipurile sale sînt copiate de pe natură, sînt oameni aieva, precum îi găsești în tîrgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești“ și, mai departe, diferențiînd și mai net cele două tipuri:

„Ca toți scriitorii, care nu se sîlesc să ne spuie ceva, pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr, Gogol nu vinează nicăieri efectul, pentru că el n-a scris pentru tantieme, nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simțea și vedea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulile lui Aristotel. Și după a noastră părere bine a făcut. Interesul febril, pe care ni-l însuflă comedile franțuzești moderne, în care planul piesei se-ntemeiază sau pe adulterii sau pe încercări de adulteriu, făcînd din păcatele femeilor și bărbaților picanterii dramatice, pipărate cu expresii lunecoase și situații și mai lunecoase: toate astea Gogol nu le cunoaște [...] Rîdem și... după opinia unora, adevărata comedie trebuie să te facă melancolic..., ne întristăm“.

Trecem peste discuția privitoare la esența comediei, reținînd numai că opera literară trebuie să fie oglinda unei realități naționale. Ideea e și mai ferm reluată într-un articol din *Timpul* (28 martie 1882), privitor la *Novele din popor* de Ioan Slavici. Eminescu formulează aici tezele referitoare la literatura națională. Mai înainte, cu alte prilejuri, manifestase rezerve față de scrierile ce pun preț din cale afară de mare pe senzaționalul facil. Pe Ponson du Terrail, tradus mult în epocă, îl găsea „nesănătos“, făcut „să sparie babele“; la fel, Eugène Sue, autorul *Misterelor Parisului*, ilustrează, după Eminescu, o prodigiozitate

literară detestabilă: „are mult talent, dar e un scriitor cu cotul, pentru care producția devenise meserie.“¹

La antipodul unei asemenea literaturi se află literatura lui Creangă și Slavici, Bret Harte etc. Autorul *Novelilor din popor* (descoperit de Eminescu, corectat, adesea, în epesiile prea „șirieniști“) e, înainte de toate, „un creator pe deplin sănătos în concepție, problemele pe care le pune sînt desenate cu toată finețea unui cunoscător al naturii omenști; fiecare din chipurile care trăiesc și se mișcă în novelele sale e nu numai copiat de pe ulițele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă în exterior cu țăranul român, în port și în vorbă, ci cu fondul sufletesc al poporului, gîndesc și simt ca el“.

Ceea ce apreciază, așadar, Eminescu la Slavici e desăvîrșitul spirit realist, finețea observației psihologice, arătînd deschis rezerva sa față de scrierile literare etnografice, pitorești. Iată o idee antisămănătoristă *avant la lettre*. Două condiții sînt, după Eminescu, necesare actului literar: una teoretică („actul intelectual al observației și conceperii“, concepția estetică propriu-zisă) și, strîns legată de ea, condiția izvorîită din împrejurarea că o operă artistică e oglinda unei realități sociale și naționale. Așadar, efortul de cunoaștere și observație intelectuală trebuie să se îmbine cu efortul de „rezumațiune a unor elemente preexistente din viața poporului“.

Esteticul e, pentru Eminescu, o categorie dependentă de alți factori (nu e, așadar, un

¹ Despre revistele literare, în *Curierul de Iași*, 5 ian. 1877, și în *Scrieri literare și politice*, 1904, vol. I, p. 307.

„autonomist“) și, din perspectiva determinării de mai sus, el ironizează pe acei scriitori („numărul lor e legiune“) care, „sugîndu-și condeii în gură, scornesc fel de fel de cai verzi, creațiuni ale fanteziei pure fără corelațiune cu realitatea“.

Ideea e că opera artistică trebuie să reprezinte, în chip adecvat, autentic, ființa națională: „Descriind situații factice, personaje factice sau manierate, sentimente neadevărate sau simulate, umflînd un sentimentalism bolnav în volume întregi, acești autori — numărul lor în străinătate e foarte mare — au un public mai numeros de cum ar merita și primejdiesc în mare grad gustul, sentimentul adevărului și bunul-simț.“

Credem că nici o literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decît determinată ea însăși la rîndul ei de geniul național.“¹

Eminescu nu uită nici individualitatea artistului, modul particular de a observa; acestea nu se pot manifesta, însă, în afara determinărilor naționale. Pentru a produce ceva permanent, talentul trebuie „să intre cu rădăcinile în pămîntul, în modul de-a fi al poporului lor.“ Pe Eliade și Grigore Alexandrescu îi consideră „cosmopoliți“, în timp ce Alecsandri, Negruzzi, legați de tradițiile naționale, „și-au încuscrit din capul locului talentul [...] individual cu geniul poporului românesc“.

Subliniind condițiunea națională a literaturii, Eminescu nu ignora pe cea artistică propriu-zisă. În spiritul lui Maiorescu, cere

¹ Art. cit., reprodus în ediția îngrijită de Ion Crețu, vol. II, p. 437 și urm.

„adîncime psihologică“, actul intelectual de observație și concepere. În *Budulea taichii* remarcă, vădit satisfăcut în exigența sa, în afara fineții și profunzimii observației morale, nota de detașare umoristică, proprie și ea, crede Eminescu, geniului național. Ironia e o formă de apărare a fondului grav: „Adîncimea mării seriozității morale a autorului e acoperită cu bruma ușoară a bătăii de joc.“ Credința lui Eminescu e că „se poate scrie umoristic și romînește“. Prețuind pe Slavici, Creangă, pentru concepția lor sănătoasă în literatură (reflectă „seninul neamului romînesc“, „curăția morală“, „tinerețea etnică“), Eminescu destinează literaturii și scopuri etice. Direcția *Literatorului* și a altor „întreprinderi scandaloase“ îi stîrnește reflecții polemice. Scriitorii atașați unei asemenea vînovate orientări își culeg subiectele literare din spitale, balamuc și cîrciume, ignorînd realitatea în formele ei plene și reprezentative. Ferm în această privință, Eminescu nu are vreo prețuire aparte pentru „romanele genealogice“ ale naturalistului Zola și, în genere, pentru „exemplare de caracterologie patologică“.

Modesta recenzie are, într-o epocă de interferență a școlilor literare, valoarea unui program, cel puțin pentru gîndirea estetică a lui Eminescu. Nu este, firește, singura și cea mai însemnată manifestare teoretică, dar rămîne, fără îndoială, pilduitoare, deoarece deschide ochii cercetătorului asupra modului cum vedea autorul *Luceafărului* dezvoltarea literaturii romîne, asupra preferințelor sale estetice. În unele privințe, scriitorul umflă, firește, lucrurile, generalizează unilateral, arătîndu-se impenetrant în ceea ce privește

„cosmopolitismul“ literar, uitînd că și el a purtat toată viața vina de a fi introdus la noi alte formule literare. Eliade și Gr. Alexandrescu nu sînt mai puțin reprezentativi decît Alecsandri sau C. Negruzzi, deși ei au manifestat o curiozitate aparte pentru literatura europeană.

Cu aceste, inerente, exagerări polemice, principiile expuse indică un mod estetic sănătos de a orienta literatura pe căile deschise de tradițiile naționale, avînd grija de a cere, în tot momentul, sporirea exigenței estetice, îmbogățirea fondului spiritual al literaturii.

Principiile sale continuă pe acelea formulate, cu cîteva decenii în urmă, de generația de la 1848. Le dă o fundamentare estetică mai stringentă, dublează entuziasmul patriotic cu rigoarea cercetării teoretice a fenomenului, scoțînd idei cu adevărat însemnate pentru literatura romînă. Se pune întrebarea dacă această supunere realistă la obiect, pe care o cere, acum, Eminescu nu vine în contradicție cu întreaga lui literatură fantastică, intens romantică, cosmogonică și halucinantă. Se poate răspunde că poetul nu insistă asupra formulei, manifestă numai rezervă față de formele desuete, lipsite de autenticitate, fructe ale unei închipuiri superficiale.

Deplasarea spre realism, de care vorbesc cercetătorii mai noi¹, nu trebuie înțeleasă ca o părăsire a pozițiilor romantice și nici ca o integrare a ideilor eminesciene într-un concept aparte de *realism*, propriu, de pildă, la acea epocă lui I.L. Caragiale. Eminescu

¹ Vezi în acest sens: Aurel Martin: *Eminescu, opiniile estetice*, în *Gazeta literară*, nr. din 4 și 17 iunie 1964.

punea, la 1880, în spirit pașoptist, problemele literaturii naționale, înțelegînd prin *realism* o concepție favorabilă apropierii poeziei, teatrului și prozei, de realitățile sociale și naționale, principiu pe care-l apărase, vehement, și la 1870.

Aducerea în discuție a articolului din *Fintina Blanduziei*, din 1898, în care sînt negate principiile romantismului, nu poate fi luat ca argument, în privința concepțiilor estetice ale lui Eminescu, întrucît, cum s-a dovedit, articolul nu-i aparține, fiind doar o traducere din Max Nordau, la care se adaogă un pasaj final, și acesta incert în privința paternității.

Sigur că, de la debutul sub semnul romantismului și al „clasicismului“, concepția artistică a lui Eminescu cunoaște, pînă în 1883, și alte ipostaze; ele nu anulează însă pe cele inițiale, ci le completează, în limitele unei gândiri și ale unei sensibilități fundamentale romantice.

O parte din scrierile sale în proză, concepute mai înainte, gravitează în jurul preocupării de a oglindi viața societății românești. Caracteristica lor e, cum am spus, nota de exactitate în descripție, comentariul ponderat, ironic, „răceala“ expunerii, alternînd cu explozii imagistice.

Atitudinile romantice sînt, acum, estompate, adesea măscate într-un text ce vrea să fie sobru și nu reușește totdeauna. Spiritul polemic, îndelung stăpînit, izbucnește adesea violent, făcînd țândări crusta unei proze voit obiective.

Înverșunarea contra „roșiilor“, a aceluși soi de oameni, de tot coboriți, sub raport moral și incapabili, după Eminescu, a înțelege nevoile reale ale poporului, transpare, de pildă, în fragmentul *Aur, mărire și amor* (ms. 2255, ff. 85—91, scris cu aproximație în 1874)¹. Ne găsim, în 1840, în atmosfera unei „soarele“, în lumea protipendadei ieșene.

Înainte de a ajunge la relatarea propriu-zisă a faptelor, autorul face, după o scurtă introducere lirică, o descripție realistă a mediului: străzile luminate slab de fanarele cu untdelemn și pavate cu trunchi de stejar, huruitul trăsurilor, glasul voios al unui chefliu etc. Trece, apoi, la înfățișarea minuțioasă a interiorului casei: covoarele lucrate de scoarți pricepuți, acoperămîntul podelelor, jilțurile, mesele de nuc lustruit și celelalte obiecte, ce dau o idee despre „barbara superfluență de mobile scumpe aduse din străinătate“ și așezate, babilonic, în casa unui parvenit. Iată nota acestei literaturi polemice:

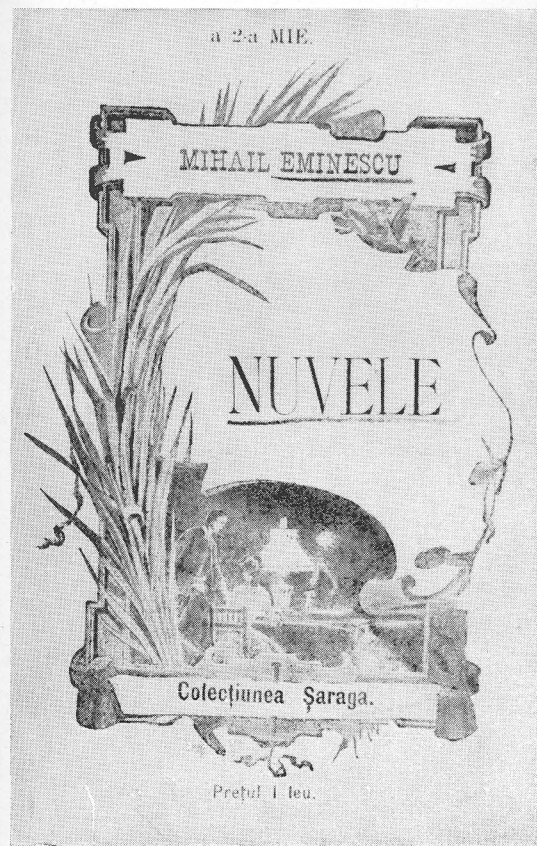
„În catul de jos al unei case mari se adunase o societate aleasă pentru joc de cărți, societate compusă din membrii unor familii din cele mai cu influință, din mai mulți consuli străini care-și făureau principala ocupațiune a vieții lor în jocul de hazard, al cărui cult atît de stricăcios l-au introdus la noi cu deosebire risipitoarea ofițerime rusească. Pereții salonului, altfel albi, erau acoperiți cu covoare lucrate de scoarți din țară, un ram de meserie care-a-nceput a se pierde cu totul. Mărginele acestor covoare sau scoarțe era cua-

¹ G. Călinescu publică, în rezumate, această narațiune prima dată în *Adevărul literar și artistic*, nr. 602 din 19 iunie 1932.

drate roșii și verzi, iar în mijloc, țesut în linii, cite-un idil întreg. Colo o fată dă iarbă verde unei capre, dincolo doi copii îmbrăcați ca-n poveștile dramatizate și cari, prin pozițiunea lor, par a afecta reciproce intențiuni subversive. Scîndurile de pe jos erau ceruite deschis cam în culoarea alămîiei, în opozițiune cu ceruiala întunecată ce se întrebuintează. Dară auroasa lor netezime se vedea numai p-ici, pe coala, căci podelele erau acoperite cu scoarțe trainice de lînă în patrate, ce reprezentau în piezișurile lor toate colorile simple. Pe jilțuri, cu sprjoane nalte boltite și negre, a căror scaun îmbrăcat cu lînă verde, ședea [...] societatea...

Am vrea să-i dăm a înțelege cititorului cum că acesta nu era un salon principal de paradă, căci într-acelea l-ar fi uimit luxul [...], ci o odaie mare destinată plăcerilor intime a băutului de ceai, a jocului de cărți și a limbuției răutăcioase asupra tuturor întîmplărilor, altfel atît de corupte de pe vremea aceea“ etc.

Ne aflăm într-o familie influentă, de prim rang, unde se face o birfă subțire, într-un limbaj ce seamănă cu acela al coanei Chirița. Sînt, aici, reprezentanții a cel puțin două generații. Lîngă un divan turcesc stau, jenați de surtucurile moderne cu care sînt îmbrăcați, oameni din generația veche. Rezistența lor față de moda Apusului n-a fost, se vede, prea mare din moment ce au lepădat caftanele. Alături ies în relief junii ofițeri din clasa adiotanților domnești, surtucarii franțuziți, plini de ei, disprețuitori de obiceiuri tradiționale. Prozatorul nu are răbdare, renunță la obiectivitatea „rece“: „Din acest soi de oameni — observă el — s-a recrutat apoi în urmă acel contingent de așa-numiți oameni mari ai Romîniei, a căror cel mai mic defect



Volumul de *Nuvele* — Iași, 1893



Ediția de *Proză literară* — 1908

era acela că nu știau carte. Aceștia apoi au încurcat lumea amar de vreme, vrînd ca să-și recîștige valoarea unei vieți pierdute-n cărți. Nu creadă cineva că vorbesc din ură sau din predilecțiune pentru cele trecute. Nici prin minte nu-mi trece.“

Că nu este așa dovedește în chip pilduitor revărsarea miniei, pierderea unghiului de vedere obiectiv în relatarea faptelor. Pentru un romantic polemist ca Eminescu, lucrul era firesc. Ceea ce vrea să sublinieze autorul este lipsa de cultură adevărată, tirania „nimicurilor“, degradarea bunelor obiceiuri.

Seria „fiziologiilor“ se completează. Un bătrîn cu înfățișarea prietenoasă și senină răspunde „c-un fel de superioritate bunomă la rătăcirile unei tinerimi nătînge și pretențioase“. El reprezintă în ochii lui Eminescu, adversar al noii clase de parveniți, generația veche, legată de tradiție. Un tînăr muzician este îmbătrînit înainte de vreme. Un altul, de tot june, solicitat de dame, prezintă trăsături demonice: ochii de un albastru-întunecos, pe față „umbra sentimentalității“ — semnul, după prozator, al unei candori tulburate de elanuri erotice. Înclinația lui este spre o pozițiune „leneșă și călduroasă“, adică, în termeni romantici, spre reverie.

„I-ar fi fost urît, dacă urîtul n-ar fi fost atît de dulce, un urît ca mirosul florilor de măr, cari cad scuturate de vînt, urîtul melancolic, ce naște în om după ce a citit un idil sau o poezie liniștită, intuitivă, cu bucurii și nefericiri modeste...“ S-a înțeles că blîndul demon cercetează cărțile și că, peste firea sa predispusă la melancolie, se aștern impresiile livrești, imprimînd caracterului atitudini la modă atunci. Urîtul („ce monstre déli-

cat“) e o suferință romantică, căruia Baudelaire îi dedica un poem.

Iorgu, tînărul romanțios, este, ca și Angelo din *Avatarii faraonului Tlâ* și Ieronim din *Cezara*, obiectul agresivității unei dame cochetă. Iubește, însă, și el un exemplar de crin, și nu știm ce întorsătură vor lua lucrurile, deoarece narațiunea se întrerupe.

Remarcabilă e, în acest fragment epic, portretistica. Un arhimandrit cu barba sură povestește cu jovialitate lucruri pe care o față bisericească n-ar fi trebuit să le știe. Un consul, lăsînd treburile diplomatice pe seama subalternilor, joacă de trei zile și trei nopți ștos. Un bătrîn, cu fruntea pleșuvă și părul alb, bine drămuț pe cap, ascultă clevetirile damelor și privește ironic rătăcirile tinerimii „nătinge și pretențioase“. De pe pereți privesc cu solitudine sfidătoare Dochia și Traian, Mihail Grigore Sturza, Kyrio Kyr Veniamin Kostaki, mitropolit al Moldovei și Sucevei etc., umbre dojenitoare ale trecutului. Eminescu pune aici față în față, la modul figurat, fără însă prea mare efect, pe străbuni și pe urmași, vrînd să scoată o concluzie de ordin moral.

Portretul tînărului ce suferă de un plictis *dulce, melancolic*, e cel mai bine realizat. Recunoaștem la el trăsăturile eroului romantic, și în primul rînd demonismul:

„Fruntea lui naltă, albă, foarte netedă și rondă se perdea sub părul lung, moale și negru strălucit, care era înflăcă în vițe naturale mari, cari înmulțeau strălucirea părului. Fața lui era vînată de albă și fiindcă răsese fulgii de barbă neagră, ce începuse a împli părțile în josul urechei, el părea pudrat cu brumă de pe struguri, nasul era corect și plin, parcă tăiat în marmură, ochii mari sub niște

sprîncene arcate cu măiestrie erau întunecoși, dar de o culoare nedescriptibilă. Păreau negri, dar, privind bine sub lungile lor gene, ai fi găsit că sunt de un albastru întunecos, demonic, asemenea unui smarald topit noaptea. Poate că, neumbriți de gene atît de lungi și atît de dese, n-ar fi părut atît de întunecoși, poate că lumina, neoprită de acea mătase brună, ar fi limpezit noaptea voluptoasă a acelor ochi. Aveau albăstrimea transparentă a strugurului negru (a sinelei topite în apă). Dacă a cunoscut cineva ochi frumoși, la a căror vedere se cutremură orice fibră, pe care i-ai privi cu o intensivă și, ca să zic, dureroasă plăcere, atunci erau ai lui ...“

După alte detalii privitoare la aspectul vestimentar, portretistul revine asupra fizionomiei:

„Expresiunea feței lui era tristă — dar nu dureroasă. Cel puțin umerii obrazului cam ieșiți arătau că rotunzimea lui slăbise și făcuse loc acelei umbre dulci și interesante în mijlocul obrazilor, care le șade atît de bine oamenilor tineri — umbra sentimentalității. Această umbră, semnul setei de iubire, este la amîndouă sexele irezistibilă.“

În privința portretului, se observă că Eminescu are tendința de a privi cu lupa reliefurile fizionomiei și de a nota cu exactitate totul (fruntea *naltă, albă, netedă și rotundă*; părul *lung, moale și negru*; fața *vînată de albă*, pare pudrată cu brumă de struguri; ochii *mari, întunecoși, albaștri, demonici* etc.).

Aceleași elemente le privește și cu altfel de lupă, măritoare, încît formele, liniile iau dimensiuni urieșești. Plăcerea romanticului de a deplasa liniile, de a ridica detaliul la proporții

neobișnuite, de a abstractiza concretul și de a relativiza adevărurile exacte, dublează și, pînă la un punct, întunecă, în portretul de mai sus, sîrguința de a înregistra cu obiectivitate redatele. Avem, astfel, un exemplu elocvent de modul cum, la Eminescu, două formule literare se întîlnesc, ieșind biruitoare aceea care-i este structural intimă.

În legătură cu atmosfera vieții sociale din *Aur, mărire și amor*, trebuie amintită și narațiunea în versuri: *Pustnicul* (ms. 2286, pp. 26—30), scrisă, cum spune G. Călinescu, în stil mussetian. În același cadru ieșean evoluează, în săli îmbrăcate în atlas alb, cusut cu frunze verzi și flori vișinii, o societate jovială, curtenitoare, de juni ofițeri în uniforme sclipitoare și copile „gingașe și maies-toase“, cu părul lung, desfăcut, căzut pe brațele goale, marmoreene. O tînără cochetă, netrecută de 18 ani, trimite priviri agresive cînd unui june „Fant“, cînd unui ghiuj „cu mîntea căpietă“ — „urît și-avar, sinistru și pleșcan“, cînd unui general robust — „strigău și prost ca și un bou de baltă“.

Cîntînd ironic, invocînd și pe Byron și pe Hugo, Eminescu se detașează de eroii săi, se amuză, se încruntă aruncînd, cînd iritarea lui nu mai poate fi stăpînită, epitete infamante asupra sufletelor goale („abisuri sînt în suflete“). Ironia romantică e un procedeu pe care scriitorul îl va folosi ori de cîte ori, avînd de negat ceva, pregătește soluțiile vitriolate ale pamfletului.

Problema generațiilor, numai sugerată în *Aur, mărire și amor*, e pusă în termeni tranșanți în *La curtea cuconului Vasile Creangă* (și, în contextul unei proze preponderent filozofice, *Moș Iosif*). *La curtea cuconului Vasile*

Creangă (ms. 2255, ff. 162—167, cunoscută și sub titlul de *Boierimea de altădată*¹) a fost scrisă, după cum se poate deduce din caracterele grafiei, după 1875. Și aici, povestirea debutează cu o minuțioasă descriere geografică și sociologică a mediului, făcută în stil sobru, cu epitete poetice reținute.

„Pe cînd țara de jos a Moldovei e semănată numai de coline, cari arate primăvara par, cu brazdele lor răsturnate în soare, niște mușunoaie mari și negre, în țara de sus colinele devin dealuri și văile — rîpe. Cei denți înaltă coaste albe și neroditoare de lut, pin rîpele adînci cresc ierburi mari și nepăscute, pietre grunțuroase, dar fără consistență, se văd clădite ca păreți în huma cenușie și umedă și prin adîncituri de bălți și pîraie leneșe se așază pe grunzurii pămîntului o salitră albă și strălucitoare ca bruma. Spata dealurilor e adesea întinsă, șeasă ca palma și de o productivitate mare și regulată, de aceea adevăratul grînar al Moldovei rămîne țara de sus... [...] Pe valea Siretului, întinsă sub arcurile de safir ale cerului, — aici metafora romantică decorativă intervine (n.n.) — ale căror fluvii de aer tremurau de căldura soarelui de vară, stau risipite, cu întunecata lor umbră, păduri și dumbrave, dosind pintre ele sate întinse, încungiurate cu șanț, a căror căsuțe mici și acoperite cu paie și stuf dogorît par ca niște stupi scunzi, și din fumul ce le împle atmosfera, biserica-și ridică turnul ei

¹ G. Călinescu a intitulat-o așa, publicînd-o în *Adevărul literar și artistic*, 19 iunie, 1932; G.T. Kirileanu, în art. *Manuscrisele lui Eminescu* (*Buletinul Mihai Eminescu*, an. XIV, 1943, fascicula 21, p. 2 și urm.), transcrie fragmentar aceeași narațiune-

boltit și rătund, acoperit cu tinichea albă, care strălucește frumos în soare, ca o argintoașă gândire din mijlocul satelor cufundate în tăcere și a verzi și-ntunecatei lumi a pădurilor. Siretul, în vărătica sa lene..." etc.

Prozatorul trece, după o lungă prezentare a peisajului, la mici acorduri romantice, amintind, prin elementele de decor și atmosferă morală, de pastelul *Sara pe deal*. Satul are caracterul unei așezări patriarhale: liniștea și tăcerea, armonia duioasă a cimpurilor, opulența, viața fără zguduirii, toate caracterizează traiul bucolic dus la curtea cuconului Vasile Creangă. Descripția surprinde prin bogăția de note vizuale, olfactive și auditive, ca într-o zonă a *corespondențelor* baudelairiene, adusă la proporțiile peisajului autohton.

„Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului, buciumul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împlie satul, carile vin cu boii osteniți, scîrțîind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sărei, talangele turmelor, apa fîntinelor, cumpenele sună, scrînciobul scîrțîie-n vînt, cîinii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plîn și languros sunetul clopotului, care împlie inima cu pace.“

Aici tronează bătrînul Creangă, tip de boier patriarhal, elogiât de Eminescu din rațiuni sociologice. Bătrînul n-a lepădat obiceiurile străvechi: învățătura lui este puțină, dar adîncă, iar înțelepciunea și isteția îi sînt firești. Om al pămîntului, vesel și glumeț la petreceri, îngăduitor cu supușii, ager la minte, el prețuiește — zice Eminescu — mai mult decît „pretențiosul semidoctism de azi“. Și-a format în jurul curții un cerc de boiernași

ruinați și de refugiați străini. Deprinderile sînt acelea ale unui boier cu veleități senioriale: curtea este înconjurată de rude scăpătate, de fiii boierilor din împrejurimi, veniți să învețe a gospodări pămîntul, de amploiații din cancelaria domeniilor, de călugări, nelipsind stalmaistru, doctorul casei, lăutarii și, la urmă de tot, scriitorășul care face acrostihuri pentru cucoană și fintosmosuri potrivite la zile mari.

Femeia cuconului Creangă, mai tînără, are — observă Eminescu — înfățișarea unei regine din epopeile nordice. Damă înaltă și albă la față, cu ochii, se-nțelege, mari și albaștri, cu un suris voluptuos, totdeauna lipit pe buzele sale (apanajul „femeilor frumoase și fără dorințe“ — comentează autorul!), ea se plimbă, voievodal, prin odăi, cercetînd totul cu ochii și îndreptînd neregulile prin gesturi delicate. Astfel de exemplare țin, zice Eminescu, „mărirea casei și a neamului.“ Unirea dintre Vasile Creangă și nobila moldavă e ca între muzică și „proza bonomă“.

Dintre scutierii, foarte pestriți, ai acestui senior patriarhal, poetul Porfirie Rufă și filozoful Iosif, fratele mai mare al stăpînului, se remarcă, primul — prin aerul de linge-blide sceptic, celălalt — prin înțelepciunea de om al vechimii.

Înțeleptul și, pînă la un punct, fericitul Iosif duce o viață tolstoiană, lepădîndu-se de bunurile și binefacerile „civilizației“ (o civilizație, aici, de tip feudal). E un spirit religios, fără a fi însă fanatic: a citit pe părinții bisericii, a călătorit și a studiat la Muntele Athos, universitatea ortodoxismului, cunoaște pe degete *Biblia* și pravilele mirene și bisericesti, nearătîndu-se ignorant nici față de științele pozitive. Duce o viață de pustnic,

dedicată binelui, trăind din zugrăvirea și vânzarea icoanelor.

Are apucături de pustnic, dar nu părăsește oamenii pentru că îi iubește, alegînd, pentru aceasta, o formulă de compromis. Duce în lumea mireană o existență de anahoret, ocotind pe cît îi este cu putință tentațiile vieții lumești. Mănîncă azimă coaptă pe vatra sobei, bea apă curată de izvor, doarme pe un pat sărăcăcios, își coase și își repară singur veșmintele.

Acest Solomon al curții tălmăcește visele convivilor, uzitînd de spiritul său de observație. El se informează în prealabil asupra dorințelor persoanei respective și, după aceea, edificat, trece la descifrarea viselor, convins fiind că oamenii visează ceea ce, pe plan real, rămîne neîmplinit. Pentru visele copiilor, măsura lui este schimbată. Fiind o manifestare a reprezentării și a simțirii nealterate de nici un instinct degradant, visul copiilor ține de domeniul basmului. Înțeleptul Iosif, „în naiva sa religiozitate” și în spiritul romantic al lui Eminescu, crede că „pe cînd visele oamenilor vîrstnici erau născute din dorințele lor egoistice, visele copiilor [...] nu puteau fi decît insuflarea îngerului păzitor. În aceste, el încifra un fel de înțelepciune, care în faptă nu era în ele și care era adaosul minții lui.”

Antiteza înțeleptului Iosif este cuconul Drăgan Ciufă, boier sărăcit și închipuit; „prost ca gardul”, senil, el are ambiții mari, năzuind a deveni domn, încurajat fiind în această tristă megalomanie de regimul post-fanariot, care ridicase domni din rîndurile boierimii pămîntene. Eminescu ia în rîs aceste ambiții, arătîndu-se disociativ în idilizarea

boierimii de altădată. Iată, din cîteva linii, portretul lui Drăgan Ciufă:

„Capul lui era un calup chelbos, nasul mare, fața slutiță de vărsat și niște mustăți zborșite, groase și roșii...”, personajul fiind, mai încolo, comparat cu un morcov chel.

Scrierea rămîne însă, pe latura cea mai însemnată, o apologie a boierimii patriarhale, adică a acelei clase legate de pămînt, pe care Eminescu o va opune, alături de clasa țărănilor și a meșteșugarilor tradiționali, noilor pături liberale, parazitare, ridicate pe ruinele vechilor așezări. Critica regimului liberal Eminescu o face, cum s-a văzut, din perspectiva claselor „productive”, făcînd eroarea de a crede că o societate, rămasă la structura ei patriarhală, ar fi fost mai bună. Pentru el, Vasile Creangă reprezintă un element al acestei structuri, un pion al rezistenței morale în fața degradării aduse de infiltrarea „formelor goale”. Astfel de considerente sociologice îl vor duce la concluzii retrograde privitoare la progresul societății romînești.

Ar fi, totuși, o greșeală gravă dacă s-ar trage de aici concluzia că Eminescu vroia să întoarcă, cu adevărat, roata istoriei și să propună, ca soluție de viitor, formula unei societăți patriarhal-feudale. Învinuirile de acest fel, aduse scriitorului, pornesc dintr-o cercetare superficială a scrierilor ziaristice.

Eminescu nu era, cum s-a zis, un orb reacționar, ci un *organicist*, un fiziocrat, vederile sale se raliază, social, unui conservatorism progresist.¹ Nu-i trece prin gînd că mai

¹ Vezi în acest sens și articolul lui George Ivașcu: *Patriotismul lui Eminescu, Contemporanul*, 12 VI 1964.

poate fi reînviată epoca de la 1400 („dacă îmi place uneori a cita pe unii din Domnii cei vechi, nu zicem cu asta că vremea lor se mai întoarce“ — spune el undeva), ci consideră că progresul social favorabil pentru clasele productive nu poate fi realizat decît dezvoltînd formele existente, tradiționale. Exaltarea trecutului patriarhal, eroic, cu un atît de adînc simț moral, pornește — cum am arătat — din rațiuni critice față de imposura contemporană.

Remarcabil este, în *La curtea cuconului Vasile Creangă*, în afara descrierilor, portretul. Eminescu fixează deodată tipologia, mergînd fără șovăire la psihologia individului. Metoda cu care operează (pictura în alb și negru) abuzează de epitete generale, sublim poetice, cînd personajul este prezentat cu simpatie, polemice, atingătoare cînd ipochimenul nu cîștigă, ideologic sau moral, pe scriitor. Dar chiar în această distribuire darnică de atribute se poate observa un echilibru, o răbdare pe care Eminescu, spirit vulcanic, nu le are totdeauna. Punerea față în față a vechii generații și a celei noi Eminescu o prevedea, literar, și în comedia rămasă în proiect *Gogu tatii* (ms. 2254, f. 262).

Moș Iosif (ms. 2286, ff. 2—5) vine, tot așa, cu înfățișarea unui tip rămas pe ređuta patriarhalității. Asemănarea lui cu Iosif din *La curtea cuconului Vasile Creangă* este izbitoare, în așa chip încît portretul celui dintîi pare o dilatare a celui din urmă.

„Visătorul zahastru“ se mistifică „cu o măiestrie rară“. Toate dezlegările, insuflate de rațiune, el crede că vin de la combinațiile astrologice. Această autoiluzionare îl face să unească în cercetările sale înțelepciunea verse-

telor cu cea a științelor pozitive, anticipînd, așadar, un întreg curent, dezvoltat mai tîrziu în cadrul filozofiei mistice moderne. Eminescu are intuiția acestei blînde mistificări și o acceptă, deoarece moș Iosif reprezintă o generație sănătoasă moral. Geocentrist, polihistor, astrologist cu înclinații spre o magie „pozitivă“, ascetul crede că viața popoarelor și a individului poate fi influențată de o stea (neoplatonism!). Oamenii se deosebesc între ei după criterii magice, unii sînt pătrunși de puterea „suprafirii a unei stele“, alții (cei mai mulți) „n-au legături decît cu coaja pămîntului“. Tot așa gîndește și savantul, astrologistul, anahoretul din *Povestea magului călător în stele*:

Spun mite — zice singur — că orice om
în lume
Pe-a cerului nemargini el are-o blîndă stea,
Ce-n cartea vecinicii e-unită cu-a lui nume,
Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea;
De-aceea-ntreb gîndirea-mi, ca să-mi
răspund-anume,
Din marea cea albastră, care e steaua mea?

Poem al aspirațiilor cosmice, al unei idile astrale, ivite în negrul ascetism, *Povestea magului călător în stele* proiectează la modul fantastic un tip pe care Eminescu l-a înfățișat în ipostaze diferite. Moș Iosif este un astfel de învățat, ce-a strîns sub fruntea lui „un ev-de-nțelepciune“ biblică.

Întreaga istorie nu este pentru el decît o pregătire a creștinismului, un triumf asupra ereziilor păgîne. Acest biblic neclintit citise pe enciclopediști și cunoscuse apatia, deoarece „dovezile lor îi păreau silite, căci se-ndreptau toate contra unei axiome, pe care el nu per-

mitea nimănuî s-o nege: atotputernicia lui Dumnezeu“. Moş Iosif uneşte, aşadar, spiritul biblic cu cel patriarhal, păşind în meditaţiile sale pe calea unei deliberate mistificări. Moş Iosif e, în esenţă, omul unei epoci apuse, legat de alte valori morale şi spirituale; un inadaptat ce caută o formă de rezistenţă spirituală în preceptele *Bibliei* şi în ştiinţele oculte. Afectiv, Eminescu acceptă această nevinovată iluzionare:

„Orcînd venea în contact cu vîin om tînăr, de care se lipise ideile Apusului, el se simţea lovit de o lume cu totul nouă în toate ale ei, o lume nu mai bună, nu mai frumoasă, dar cu totul alta. Şi ceea ce-l jena mai mult era că această lume contrazicea în cuvîntul ei cuvîntul aceluia pe care el şi-l pusese ca ţinta istoriei omeneşti. [...] De aceea, mirarea lui era mare cînd vedea că, pe zi ce merge, tocmai aceste idei se lăţesc, pe care el le credea ca un pas înapoi al lumii, iar nu unul înainte. De aceea, el se îndoia dacă lumea aceea înaintată, la care semenii lui îşi trimeau copiii, era într-adevăr înaintată. Aceste îndoieli apoi îl făceau să consulte astrologia, dar fiindcă el singur nu ştia ce să-şi răspundă, de aceea astrologia răspundea lucruri a căror înţeles obscur el nu-l pricepea [...]“

Tipul anahoretului, întîlnit şi în *Povestea magului călător în stele*, *Strigoii* etc., reprezintă o categorie (sau un simbol moral) pe care Eminescu, în repetate rînduri şi sub diverse ipostaze, o va înfăţişa.

Dacă prin *Moş Iosif* ne întoarcem la proza filozofică (naraţiunea are tangenţe, prin reflexivitatea ei accentuată, cu *Sărmanul Dionis*,

Archaeus, Umbra mea!), cu *Ioan Vestimie* (ms. 2255, ff. 268 v. — 280 v., scrisă cu aproximaţie în anii 1878—1879¹) intrăm, deodată, în sfera realităţii imediate, însoţiţi însă de o umbră spiritualistă. Am citat mai înainte ideea lui Novalis referitoare la aureolarea locului comun, definitorie pentru maniera romantică. *Ioan Vestimie* este un clar exemplu de spiritualizare a banalului. Funcţionar umil, cardiac, personajul intră într-o stare de amnezie, un fel de moarte conştientă, de veghe postmortală, cînd sufletul (potrivit unei vechi credinţe) rătăceşte trei zile în jurul trupului.

Povestirea nu este decît reprezentarea acestor rătăciri, în care se proiectează dorinţele neîmplinite ale celui trecut în lumea umbrelor. Devenit strigoi, Ioan Vestimie colindă cafelele, ascultă pe amicii care joacă *lansquenetus*, citeşte în ziare anunţul morţii sale şi are aventuri erotice neaşteptate, fiind îndrăgit amarnic de o prinţesă „înaltă şi bărbată, tînără şi frumoasă, puternică şi dulce totodată“, ca *Cezara* — demonul amorului din *Avatarii faraonului Tlă*. În buduarul viôriu, unde umilul angloiat nu călcase niciodată, acest *alter ego* pătrunde hotărît şi se dă plăcerilor unui „vis ceresc“. O împrejurare stranie îl aduce, tot aşa, într-o grădină mare, în vecinătatea unei fete îmbrăcate în alb, apoi la un bal al protipendadei, avînd tot timpul sentimentul că poate face ceea ce vrea şi pătrunde oriunde doreşte, ca într-un vis lung şi frumos, în care se petrec fapte nerealizate pe planul

¹ Cf. Perpessicius: *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor*, E.S.P.L.A., 1957, p. 344; fragmentul este intitulat aici: *Moartea lui Ioan Vestimie*.

existenței reale. Aceasta este, în fond, și sugestia scrierii.

Eminescu manifesta, s-a văzut, interes pentru magie¹, spiritism (*Povestea magului călător în stele, Strigoii, Sărmanul Dionis* etc.), cercetînd adeseori consecințele morale ce decurg din luarea de contact cu superstițiile, eresurile. *Ioan Vestimie* fixează astfel de erezii într-un cadru concret de existență. Deosebirea de alte scrieri vine de acolo că, în fragmentul epic, dispare tonul romantismului macabru, senzația de mister filozofic, de timp neguros, indefinit, scade, în general, fascinația mitului. Planul în care se petrec migrațiunile sufletului după moarte e, în *Ioan Vestimie*, cel al vieții comune (cafeneaua, jocul de cărți, buduoarul unei contese, balul unde cîntă un violonist ofticos, cancelaria etc.), fără sugestia de teroare mistică.

Avem, de bună seamă, de-a face cu o superstiție dramatizată, pusă în spectacol. Tonul relatării are, adeseori, inflexiuni ironice. Detașarea de viața mărunță a personajului se vede

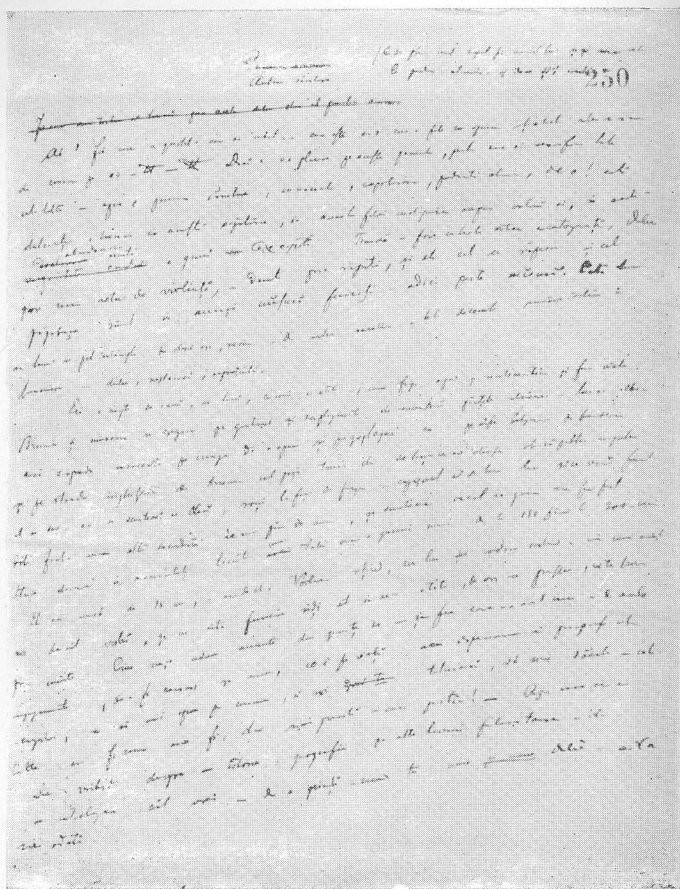
¹ În afara literaturii propriu-zise, Eminescu arăta o anume curiozitate pentru fenomenele de vrăjitorie. Într-o *Dare de seamă asupra unor conferințe de V. Pogor și V. Conta*, din *Convorbiri literare*, referindu-se la prelegerea lui Conta despre *fetișism*, observă, în chipul arătat mai înainte: „Credința că, pe cînd omul doarme, sufletul lui iese din trup și umblă pe unde vrea a dus apoi la vraja prinderii sufletului prin chemări mîngîioase, a închiderii lui în ceară și într-o vișă de păr și a nimicirii lui“. Eminescu are, firește, în vedere narațiunile populare. Din ele trage, cum va face și în poezie, simboluri pe care le va transpune în alt context de literatură, predominant spiritualist.

cît de colo. Ioan Vestimie nu era, zice autorul, sortit să fie om mare, și, nefericitul, nici nu pretindea altceva decît să ducă o viață mecanică, parcurgînd zilnic drumul de acasă la cancelarie, de aici la cafenea, unde citește ziarul, și, apoi, iar acasă. Memoria îl lasă, uită pînă și numele unei fete (*fetițe*, zice prozatorul în deridere) cu care coresponda de 16 ani. Un soi de afazie pune stăpînire pe el și, atunci, existența lui ia alt curs. I se deschid perspective nebănuite de existență, tot ceea ce se închiricise în el, de-a lungul atîtor ani de trai domestic, capătă dimensiuni nefirești.

E, desigur, riscant să descoperi aici un simbol filozofic mai adînc privitor la moarte și la limitele existenței individului. Scrierea, printr-o programatică lipsă de gravitate, prin evitarea prelungirii faptelor în mit (împrejurare ce nu se repetă în poeme, unde concretul capătă, totdeauna, largi aripi spiritualiste!), pare o divagație pe marginea unei întîmplări sinistre, date o singură dată omului. Aici, Perpessicius a intuit exact, cred, esența narațiunii, cînd observă că în ea se epiloghează „cu o seninătate și cu un umor macabru de cea mai subtilă calitate, în marginea conștiinței sufletului după moarte“¹.

Atmosfera din *Aur, mărire și amor* o reîntîlnim, cu o nuanță de fantastic hoffmannesc, în fragmentul *Visul unei nopți de iarnă* (ms. 2255, ff. 265—266, 232—249), datînd din epoca activității gazetărești. La o petrecere cu tachinării caragialești: „Ai venit să pe-

¹ Vol. cit., p. 344.



Întîia sărutare [facsimil]

Chisăliță (ms. 2255, ff. 188—194 v.), compusă într-un stil deosebit de oricare altul din scrierile sale. Operînd cu ironia grotescă, prozatorul schițează portretul unui preot de țară, popa Melesteu, recurgînd adesea la resursele de pasișă ale epopeii. Părintele, ignorant, bețiv și arțăgos, aducînd prin înfățișare mai mult a tilhar decît a om de cult, suduie aprig în biserică și trece la argumente con-
tondente cînd dascălul Pintilie Buchilat în-
trece măsura în vreo privință:

„Cîteodată Buchilat greșea la glasuri.

— Buchilat! striga popa din altar.

— Aud, părinte.

— Paritimia, glas al șaptelea... [...] mă-ti!

— Eei! părinte! Apoi, bine se cade să mi se spurci în obrazul meu! Apoi, zău nu se cade!

— Taci, că te rup, zicea părintele cu o apostolicească liniște.“

Prin stilul oral, schița pare scrisă în genul unei *snoave*, *drăcii* de-a lui Creangă. Lui Șerban Cioculescu verva de aici îi amintește de pasta flamandă, bruegheliană¹.

Popa trece, ca înălțime, stînjenu, umblă țepăn, are părul și barba roșie. Cele mai mari merite ale lui decurg din împrejurarea că este prost și „bețiv“. Fiînd „leneș, rău și tîrziu la minte“, tatăl său, porcar în sat, l-a destinat carierei ecleziastice. Ermolachie știe, lăutărește, evangheliile pe de rost, iar cînd le uită pune pe palamar să zică *Tatăl nostru*, iar el îl secundează cu sunete ciudate, prelungitoare: „gagagaga“. Cînd deschide

¹ Ș. Cioculescu: *Universul rural eminescian* (*Gazeta literară*, nr. din 11 iunie, 1964).

cărțile, potcapul croit prea mare îi cade peste ochi și slujitorul altarului suduie urît.

Deosebit în felul său, „om cu duh și cu multă cunoștință de ale lumii“, e dascălul Pintilie Buchilat, pe care popa îl admonestează sever, mirenește. Acesta acuză pe Ermolachie că nu știe carte, cel din urmă susține același lucru despre rivalul său, și — comentează autorul — amîndoi nu se înșelau. Nicodim Parpalac, palamar onorific, e ambițios, greu de cap, știe crezul pe de-a rostul și bate clopotele într-o dungă, trezind panică în rîndul enoriașilor. Umblă pe la prohoade și pomene cu Basaltirea și Vangheliu, serios și mîndru.

La o utrenie i se întîmplă lui Ermolachie Chisăliță o *pătăranie*, relatată cu vervă umoristică. Lui Buchilat îi ia foc anteriorul, Nicodim, trezit din somn, crede că s-a aprins biserica, strigă, fuge, acuzînd imixtiuni diavolești. Popa, cu cojocul în cap, luat drept necuratul, e închis în biserică; Pintilie trage alarmat clopotul, cineva cere smoală să dea foc bisericii, totul terminîndu-se cu o bătaie crîncenă, poească.

Scrierea, în totalitatea ei, este plină de spirit, de un comic savuros, țărănesc. Merită a fi reținută invocarea către muză, în stil homeric, străbătută de un rîs sănătos, presărată cu glumele aparent grave ale personajelor lui Creangă. Autorul se preface a-și lua în serios eroii și a-i prezenta într-un moment de vijelios eroism, dar în ascuns se amuză, pasișînd fraza unei epoei burlești:

„O, muză! învață-mă să cînt tragicul acestei scene, vedeți-l pe micul Buchilat sărind să ajungă funia de la clopot și trăgîndu-l tot în sărituri, vedeți pe boarul alarmînd satul

și trăgîndu-l cu toaca ca la mănăstire. Popa urla în biserică de cădea tencuiala de pe pereți.

Și cine, o, muză, [nu] cunoaște numele acele ilustre a acelora cari, pentru ca să deie foc bisericii, se adunase în țintirim. Înainte merge cu o prăjină lungă viteazul Mitruță Buruiană. Lui îi urmează cu parii strașnicii și înțelepții Ftoma lui Culbeci și mărinosul Toader Zurgalău. Și pe cine mai zărește ochiul meu în strălucitele șiruri? Oare nu-i acela teribilul Damian Cușmă-Lungă? Și oare cine te întrece în fapte strălucite pe tine, de berbeci adunătorule, Curcă? Și v-am văzut și pe voi pe calea mării, pre tine între toți isteții cel mai cu cap, Văsălie Cotcodac, și pe tine, Neagule a lui Șolomon!...“.

Schița nu e terminată, și din însemnările răzlete, rămase în manuscris, se înțelege că Popa Melesteu încearcă să pedepsească satul pentru rușinea pățită, dar molitvele citite și invocarea urgiei dumnezeiești nu-l ajută la nimic. Ermolachie Chisăliță se gîndește, atunci, să citească blestemele Sfîntului Vasile, dar, iarăși, coada diavolului e lungă, părintele nu știe să citească.

Altfel, personajul trăiește abstras din istorie. Amintirile sale se rezumă la persoana lui Mavrocordat, căci, pe atunci venise o poruncă de la Mitropolie să fie ras, pentru că schimbase, la liturghie, vinul cu spirtul. În clipe mai fericite, de inspirație, face și stihuri, de unde se poate deduce că Ermolapie Pisăliță, cum zice el mai de-a dreptul, știe, totuși, să scrie. Stihurile izvodite au înțelesuri lumești:

Căci la preoțeasca casă
Nici tu popă, nici tu masă.

Ș-apoi eu nu-mi dau malaiul
Să-l mănince parpagaiul.

sau:

Pasăre cu mîndre glasuri,
Nu ești tu de-a noastre nasuri,
Ci de nasuri boierești,
Parpagai, te protivești.

Figura lui Ermolachie Chisăliță trebuie să fi amuzat nespus pe Eminescu, căci o găsim inclusă și în alte proiecte literare. Într-o încercare de poveste dramatizată, niște săteni șugubeți se jeluiesc împăratului pentru diverse pricini, și în rîndurile mandatarilor se află, alături de Pepelea, Naplea, Strolea, Baba Cassandra, și dascălul Ermolachie Chisăliță. Vorba lui e savant-cronicărească, dichisită, obsecvioasă:

„De vreme ce toată cinstea și toată închinăciunea a se da împăratului de Dumnezeu este poruncit, iar noi avînd pricini la Domnie, iată ni s-au luminat și cădem în genunchi — însă încă nu știe glasul nostru să vadă și urechile să vorbească de mărire ca aceasta ca și care decît care nu se mai află Împărățiile Voastre și nici mă uimesc, dacă nu văd de cite toate cele care de care și iacă că nici nu știu ce să fac“¹.

Această doctă poliloghie trezește admirație („Mă! da frumos mai vorbește!“), întreaga poveste fiind parcă scrisă pentru plăcerea dialogului. Ea dovedește, în orice caz, ca și schița, o remarcabilă virtuozitate a replicii, un simț al comicului țărănesc, demn de joialul genial Creangă.

¹ Cf. G. Călinescu: *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. cit., vol. V, p. 285.

Tot ca o scriere de moravuri, cu un patos de roman polițienesc, se organiza, în proiectele lui Eminescu, și scutul fragment epic intitulat de cercetători *Falsificatorii de bani*. În textul schiței *Părintele Ermolachie Chisăliță* sînt intercalate două scrisori ce fac parte din *Falsificatorii de bani*.

Un oarecare Șobolțof (sau Șobolțef), om, se vede, din administrația statului, scrie altuia, Cezar, informîndu-l că a reușit să dea de urmele unei bande de falsificatori. Printr-o „comunicare modestă și inocentă“, fără să alarmeze publicul, el speră să prindă pe capii acestei bande și cere, în acest sens, idei de la superiorul său. Mai perspicace, Cezar îl sfătuiește să fie prudent, pentru a nu trezi suspiciuni în cercurile înalte:

„Șobolțof! Am motive de-a crede că descoperirea mea ș-a d-tale n-ar fi bine văzută în cercuri așa-zise înalte. Cine știe pe conta cui și de cine s-au lucrat în acele spelunce!“

În consecință, îi recomandă să adreseze un raport oficial, ferindu-se a înregistra, dintre complici, pe oamenii cu o poziție socială solidă. Are, în acest sens, și o cugetare:

„Amicul meu! lumea-i o plasă de păianjen, muștele mari trec prin ea, muștele mici se-n-curcă vrînd a trece prin ea. Sîntem muști mici.“

Amară sub formule comice este narațiunea-eseu *Contrapagină*¹ (ms. 2255, ff. 206 r.—208v.), datînd, după anumite indicații de grafie din

¹ Eseul a fost semnalat prima dată de Perpessicius în *Revista Fundațiilor* (an. VI, 1 iulie, 1939, nr. 7, pp. 20—26). O analiză amănunțită a scrierii face și în studiul din vol. *Mențiuni de istoriografie literară folclor*, p. 308 și urm.

epoca în care Eminescu redacta primele capitole din *Geniu pustiu* (1868—1869). Discutarea ei tocmai acum, după alte povestiri concepute și scrise ulterior, este dictată de considerente tematice și stilistice.

Contrapagină avea, se pare, menirea de a deschide un volum de *novele originale*, atrăgând atenția cititorului, într-un mod persiflant, autoironic, asupra fizionomiei vieții literare din epocă. Este o „carte de calicie“, scrisă de un autor român, „cinic nesperios“, care — se vede din epistolă — are cunoștință de literatura la modă (Paul de Kock și M-me George Sand) și de obtuzitatea doamnei Lume. Intervin, travestiți într-o anecdotă complicată, *ms.* Destin, Gura-lumei, Opiniunea publică, jurnaliștii și, bineînțeles, mărunta personalitate a scriitorului, intimidată de atâtea prestigioase spirite; intimidată, însă, cu deliberată exagerare, căci autorul se umilește și se micșorează din necesități strategice.

Întregul eseu este o astfel de autopersiflare, cu note umoristice, voind a arăta cu înflorituri meșteșugite de umorist cum *ms.* Destin și doamna Lume mistifică adevărul, degradează limba și acționează tiranic, prin lipsa lor de gust, asupra soartei literaturii.

Lumea e o „damă cochetă“, capricioasă; ceea ce ea decide, *monsieurul* Destin rectifică. Eminescu se amuză, firește, introducând și numele său (ME — *feuilletoniste ennuyant* — *sufler de teatru*) în această piesă bufă. Ideea lumii ca spectacol, în care fiecare joacă un rol, e comentată, aici, cu subtilitate ironică.

Există, sugerează eseistul, o nepotrivire între ceea ce predestinează lumea și ceea ce hotărăște Destinul. Cînd, de pildă, cea dintîi decide că D-l Petrică Moft e „farsor *en gros*

et en détail“, Destinul, mai generos, vede în Petrică *Compte Moft*, un om politic; Costică *Urlă cu minavetul* devine, în avatarurile existenței comune, Constantin *Urlatoriu*, „*poète et grand homme de lettres*“; Tache Caraghiozlic, îndeobște *comediant*, este cunoscut sub numele de Constantin Carragio, *artiste dramatique*. Tot așa, Coltuc Birzea, „vacari sau în cazul cel din urmă Bostan-bașa“ — apare sub titlul nobiliar de *Prince Coltuque Barze, Ministre secrétaire d'Etat aux Affaires* etc.

Sînt și întorsături mai dureroase. Lumea vede în Schubert un compozitor de geniu, în L. Burghard, poet de geniu, în Torquato Tasso — epic de geniu, pentru ca, printr-o cruzime a Destinului, aceștia să rămînă, în realitate, muritori de foame la Viena și Berlin, sau pur și simplu idioți (adică nebuni).

Eseul are, firește, niște chei, vizează personalități din epocă. Pe această cale burlescă, umilul sufleur trebuie să-și fi vărsat năduful față de sinistre oficialități, dobitoci patenți, parveniți, ridicați în ranguri. Cînd signora Lume dictează, zice Eminescu, că A. Creață e, hotărît, un „dobitoc în piele [de] om“, Destinul (soarta care învîrte scrînciobul măririlor și decăderilor!) pune ipochimenul în rolul de ministru al instrucțiunii. Atunci, comentează eseistul, „acest ministru nu e decît forma sau formalitatea fondului, [nu] e decît haina ce îmbracă corpul, nu e decît numirea minis[tru] ce îmbracă individul dobitoc, nu e decît tichia de mărgăritar ce îmbracă, ce ascunde chelboșia“.

Contrapagină se încheie cu un răvaș de tot hazul, în care, cu o sfidătoare umilire, autorul își prezintă *marșa*, adică scrierile, cerînd (sim-

bolic, firește!) o carte de *trecere* sau de *petrecere*. Nu lipsește nici calamburul, vorba în doi peri, palavra incisivă:

„Să vă spun, oare, de v-o fi interesînd cum petrec *eu*, [cum] trăiesc *eu*? Zău, dacă ar fi fost acesta scopul scrisorii mele, mai bine n-o mai scriam, căci cutezarea mea, oricît de mare să fie, n-a ajuns încă pînă acolo, ca să cred că v-ar interesa într-un grad oarecare să știți cum se află umilita mea personalitate.“

Astfel de parodii — grave, amare — indică o stare de spirit frecventă la romantici. Eminescu, descurajat în repetate rînduri de opacitatea contemporanilor, recurge la pastașa inteligentă cînd diatriba îl obosește.

Resursele epice ale umorului, Eminescu le utilizează și în „narațiunea originală“, *La aniversară* (publicată în *Curierul de Iași*, 9 iulie 1876), și în varianta ei anterioară, *Întîia sărutare*¹ (ms. 2255, ff. 250—254). Elise și Alec sînt, în povestirea din urmă, ajunși la vîrsta unei bătrîneți senine, luminate de un copil, fructul unei dragoste nestrămutate. Amintirea primei sărutări stăruie în acest cămin, amenințat de procese și lipsuri materiale. Morala banală a scrierii este că nu există fericire fără dragoste, și toată preocuparea este de a ilustra epic acest loc comun al eticii. Ceea ce Eminescu nu realizează aici se împlinește în *La aniversară*. Gesturile pure ale adolescenților, insinuarea dragostei și despărțirea de lumea copilăriei, trecerea spre nubilitate se fixează pe un fond liric, cu nuanțe de umor blind, șagalnic. Ermil și Elis se gratulează copilărește, cu nume ilustre, scoase din istorie (Cleopatra, Gajus Iulius Caesar Octavian August) sau din cărți (Tolla, de pildă, este dintr-un roman de Edmond About²), și în

Publicată fragmentar de G. Călinescu, în *Adevărul literar și artistic*, 3 iulie 1932.

² Eminescu numea astfel, în scrisori, pe Veronica Micle.

acest joc nevinovat transpar primele semne ale pasiunii.

Remarcabilă este, aici, sobrietatea, am spune afectuoasă, a naratorului, cenzura umoristică a unei idile predestinate de regulă la relatări sentimentaliste. Eminescu, conștient de termenii comuni ai subiectului, punctează cu discreție nuanțele lirice, detașându-se, pentru a putea comenta mai bine gesturile protagoniștilor și înaintarea lor în jocul înlănțuitor al iubirii. Trecerea de la exultanța pasională la falsele amărăciuni și supărări este, iarăși, bine marcată în cuprinsul povestirii. Întrezărim, aici, ipostaza iubirii în faza ei inițială, nedeslușită, ascunsă îndărătul unei curajoase sficiuni și dureroase spaime. Este momentul pur al dragostei virginale, al logodnei, al jocului „de-a sfiala“, cum va spune, mai târziu, Arghezi.

Ermil gândește adânc la egalitatea a două ipotenuze și mâna lui scrie mecanic: „Regină, te iubesc“. Regina e verișoara Elis, sfioasă și imperativă în același timp. Când adolescentul bate câmpii, perorînd despre istorie, geografie, astrologie, Elis, cu un simț mai hotărît al realului, îl admonestează (în gând, firește):

„Ah! că prostu-i [...] nu poate vorbi și el de altceva, azi cel puțin...“

Mica diplomație a lui *tu* și *d-ta*, cu trecerile de la o fază la alta de intimitate, elanurile și retractările subtile, ocolurile ce nu mai ajung la țintă, grațioasele disimulări, subita gravitate, după momente de familiaritate neîngăduită, în fine, faze ale unei idile romantice, în clipa sacră a declanșării, sînt cu finețe marcate în *La aniversară*.

Relatarea, cu accentul pus pe stilul despletit, potrivit naivității și beției senzoriale a adolescenților, e întretăiată de replici spirituale, pornite din unghiul unei ironii îngăduitoare:

— Domnule, zise ea deodată c-o seriozitate mare, astăzi ne-am permis o mulțime de lucruri foarte nepermise — numai astăzi, și-mi pare rău... că trebuie să... să...

— Ei, să?... Iar această mîna de povătuitor... Eu nu sunt copil, Elis... să știi că nu sunt... Iaca, de exemplu...

— De exemplu?...

— Nu te voi mai strînge de mîna, nu ți-o mai spune pe nume... de azi înainte.

« O! », gîndi ea în sine cu părere de rău, dar ce era să zică. Șezură pe banca de piatră de lîngă porțiță... Ea-i întoarse spatele și-și mușca unghiile... el se uita în omăt... Prost lucru!“

Și, după alte clipe de meditație solemnă:

— Vezi tu, Ermil? [...] tu crezi... tu crezi că eu am apă-n vine... că eu... că eu nu te iubesc?... Dar să-ți spun ție... eu nu sunt aspră... Ce-ai zice tu dacă... dar te rog să nu spui nimărui... dacă... dar zău, să nu spui...

— Ce?

— Vezi tu! formal te-am oprit... am fîgăduința ta că nu mă vei săruta niciodată. Așa-i?

— Așa!

— Ca să nu mai zici că eu nu te iubesc, zise supărată, ca să zici că eu te iubesc, repetă c-o rușinoasă grație, astăzi... astăzi...“

O schiță atît de naivă și romanțioasă, în multe privințe, tulbură și astăzi, prin discreta poezie de dragoste, prin parfumul ei adolescentin.

Nuvela *Cezara*¹ (publicată tot în *Curierul de Iași*, 6, 11, 12, 15 și 18 august 1876), raportată prin structura ei la romantismul lui Jean-Paul, expune vederile sociologice și filozofice ale lui Eminescu în privința vieții sociale, a statului, a progresului, a morții, în înțelesul, aici, de reintegrare în circuitul materiei. Ea oferă, totodată, o altă ipostază a iubirii, cea pasională, asociată voluptății panteiste. Întrebarea e cum reușește Emi-

¹ Numele de *Cezara*, întrebuițat și în alte scrieri, ar fi scos din *Titanul* lui Jean-Paul (cf. G. Călinescu: *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. III, p. 198), iar acela al lui Castelmare îl luase, probabil, din scrierea lui Iacob Negruzzi: *Primblări (Convorbiri literare, an. II, 1868—1869, p. 121; cf. G. Călinescu, vol. cit.)*.

Alte date bibliografice. Ms. 2286, ff. 62v.—63, cuprinde, cu câteva deosebiri, finalul nuvelei tipărite în *C. de I.*, în locul Cezarei apare *Oceana*.

În ms. 2255, f. 255, se găsește un fragment care reprezintă, după toate probabilitățile, continuarea nuvelei, intercalându-se ca moment al acțiunii înaintea fragmentului intitulat *Moartea Cezarei*. E o imagine, mai detaliată, a unui eden terestru, a unei voluptăți erotice întunecoase:

„Ei se simțeau inocenți ca-n ziua cea dentii. Era mai multă copilărie decât vină în desmerdările lor, și jeraticul din cămin aruncînd din cînd în cînd câte-o limbă albăstruie lumina basreliefului lui Adam ș-a Evei. Și ei înșii, îmbrățișați astfel, li se părea a repeta acea istorie antică; zilele întii ale traiului din paradis...” etc., etc. (v. *Proza literară*, E.P.L., 1964, pp. 350—351.)

În articolul *Ultima formă a nuvelei „Cezara”* (*Limba română*, nr. 5, 1961), I. Crețu comentează o variantă a nuvelei, apărută în ziarul *Epoca*, în nr. 177—184, din 29 iunie, 1, 2, 6 și 7 iulie 1904, care s-ar fi cules,

nescu, într-o narațiune ce are în centru o idilă pasională, să-și fixeze opiniile în cele mai diferite și mai îndepărtate domenii ale vieții sociale? Răspunsul este că, pe o cale foarte firească, aceste vederi sociologice ajung la cititor fără a dilata prea mult cadrul povestirii.

Călugărul Ieronim, prezentînd în firea lui „un ciudat amestec de vis și rațiune rece“, intră, de la început, în galeria demonilor.

cum susține autorul articolului, după un șpalt corectat de Eminescu și descoperit după moartea poetului. Însă, cum șpaltul nu s-a păstrat, intervenția lui Eminescu în această ultimă formă a nuvelei poate fi pusă la îndoială. Din compararea variantelor din *Curierul de Iași* și *Epoca*, I. Crețu trage concluzia că modificările survenite merg pe linia conciziei în expresie și a întăririi elementului epic. Grupate, aceste modificări formează următoarele categorii:

1. Pasaje descriptive suprimate integral;
2. reflexii ori considerații subiective ale autorului înlăturate;
3. fraze și propoziții, ori numai părți de propoziții abandonate;
4. adjective și alte determinative suprimate;
5. alte categorii de cuvinte înlăturate;
6. unele cuvinte schimbate cu echivalentul lor;
7. forma schimbată a unor cuvinte;
8. îndreptarea unei erori.

Dar, cum precizam mai înainte, autenticitatea acestor modificări nu este probată.

În ms. 2276/II, ff. 43—61v., apare un fragment al nuvelei foarte apropiat de textul tipărit în *C. de I.*; cuprinde, cu deosebiri de grafie și mici diferențe față de textul tipărit, capitolele VI—VIII, pînă aproape de sfîrșitul nuvelei.

În mănăstire are preocupări nepermise, profanatoare, desenînd pe marginile cărților de cult profiluri de femei, popi, cavaleri, cerșetori — „viața în realitatea ei“ — cu încuviințarea bătrînului Onufrei, dedat și el „pasiunilor lumești“.

Venind la oraș, tînărul este remarcat de contesa Cezara Bianchi, ființă ce ascunde sub o înfățișare angelică pasiuni telurice. Dragostea Cezarei este agresivă. În calea realizării ei stă un spirit malefic, marchizul Castelmare, logodnicul acceptat din rațiuni materiale. Amintind și pe bătrînul sihastru, Euthanasius, unchiul lui Ieronim, dezbrăcat de „haina deșertăciunii“ și reîntors la o viață primară în mijlocul naturii, am semnalat elementele acestei narațiuni — asemănătoare, în multe privințe, cu dramele sentimentale din epocă.

Pornindu-se de la astfel de corespondențe, s-a făcut observația că *Cezara* n-ar fi decît traducerea vreunei obscure scrieri franceze sau italiene. Ipoteza este neîntemeiată, chiar de s-ar găsi vreun izvor literar, nuvela este atît de eminesciană prin simbolurile și filozofia ei practică, încît e arbitrar a-i contesta originalitatea de substanță. Descoperirea a tot soiul de dovezi pentru a proba lipsa de maturitate epică și patosul de roman-foileton rămîne un indiciu neînțeles de severitate critică. Pentru Lovinescu, *Cezara* suferă de „lipsă de determinare, de timp, de spațiu, de caracterizare psihologică, și e îmbibată de un romantism atît de autentic, încît nu rezistă analizei“¹, în ipoteza că romantismul reprezintă o formulă artistică degradată de

¹ *Critice*, vol. X, 1929, p. 11.

timp. Scrierea ar avea valoare numai prin elementul liric, „tradus în admirabile pagini poetice, de descriții sau de viziuni fantastice“, și prin „fixarea cîtorva din tiparele sensibilității eminesciene“. Elementul liric este, într-adevăr, preponderent, însă nuvela prezintă și însușiri epice pe care vremea nu le-a atins. Contestarea globală a romantismului, în valorile sale epice, este, apoi, opera unui estetism rigid, de neacceptat. În *Cezara*, descrițiile și monologurile lirice au consistență artistică și, din orice punct le-ai privi, prezența lor într-o scriere tipic romantică nu este, cum s-a afirmat, atît de supărătoare. Perisabile rămîn unele dialoguri duioase, în maniera sentimentalistă a lui Alecsandri, și dilatarea frazei, diluarea ei cu diminutive. Peste acestea, însă, sensibilitatea eminesciană, în marile ei aspirații și neliniști, ordonează șirul faptelor și imprimă anecdotei pasionale un patos al dezbaterei etice, al iubirii și al morții, gîndite ca stări fundamentale ale destinului uman. În privința caracterelor, Eminescu procedează ca și în alte creații, esențializînd datele psihologice, reducîndu-le la trăsături unice, definitorii pentru un tip demonic sau angelic. Aceste entități sînt generale la romantici, și a le contesta aprioric valoarea estetică, din perspectiva realismului obiectiv, nu poate duce, am arătat, decît la simplificarea și uniformizarea valorilor literare.

Ieronim prezintă caracteristicile comune ale eroului eminescian, accentuînd doar, filozofic, înclinațiile schopenhaueriene. Amorul este, pentru el, un venin dulce, o „nenorocire și fericire“ totodată, izvorît dintr-un instinct josnic și ascunzînd o plăcere animalică. Obosit de priveliștea unei iubiri „dobitocești“ („Ce

le-abate și la paseri de vreo două ori pe an“), el vrea să se ridice la abstracțiuni chiar și în acest domeniu prin excelență sensibil și concret. Sentimentul, purificat de instinctele comunei voluptați, se absolutizează, ca pasiunea pentru un astru. Avem, aici, o cheie a ceea ce s-a numit adesea, la Eminescu, ca și la alți romantici, expansiunea cosmică, delirul uranic: „Dacă te-aș pute iubi ca pe-o stea din cer... da! — încredințează el pe Cezara. Dar dacă suspin, dacă doresc... n-aud eu din toate părțile aceleași suspine ordinare, aceleași doruri... ordinare; căci care-i scopul lor? Plăcerea dobitocească, reproducerea în mușinoiul pământului de viermi noi, cu aceleași murdare dorințe în piept, pe cari le îmbracă cu lumina lunei și cu strălucirea lacurilor, aceleași sărutări grețose, pe cari le asemănă cu zuzurul zefririlor și cu aiurirea frunzelor de fag[...] Privește-ți-i, acei tineri cu zimbiri banale, cu simțiri muieratice, cu șoapte echivoace, vezi acele femei, cari li răspund prin ochiri voluptoase și mișcându-și buzele, vezi! împrejurul acestui instinct se-nvrtește viața omenirii... Mîncare și reproducere, reproducere și mîncare! Și eu să cad în rolul lor? [...] Eu mă uit în sus, asemenea statuiei lui Apoll... fii steaua cea din cer, rece și luminoasă! — atunci ochii mei s-or uita etern la tine!“

Imaginea solitudinii sfidătoare o vom întâlni, mai târziu, în *Luceafărul* și în poemele erotice grupate în jurul acestei capodopere. În *Odă în metru antic*, publicată în 1883, însă concepută (ca un poem închinat lui Napoleon) în perioada berlineză (1873—1874), găsim imaginea statuii îndreptate, cu ochii ei orbi, spre steaua singurății.

Prefigurarea acestei atitudini lirice (cu referire specială la erotică) o aflăm în *Cezara*. Ieronim e, într-un anumit sens, un Hyperion coborât la condiția terestră. El are nostalgia solitudinii. Pompiliu Constantinescu observa bine, în legătură cu acest personaj, că simbolizează „îndemnul la platonism“, în timp ce Euthanasius simbolizează îndemnul la Nirvana, iar Cezara („O Cătălină năvalnică“) îndeamnă la pasiune.¹

Ieronim aparține — e limpede — familiei demonilor eminescieni, alături de Toma Nour, Ioan, Angello, Dionis, Hyperion (dacă îl luăm ca erou simbolic!), cu mențiunea că, spre deosebire de ceilalți, el cunoaște și voluptatea izbăvirii. Apropierea se poate face mai ales de Dionis. Și unul și altul caută o posibilitate de a se realiza erotic și spiritual și o găsesc prin evadarea în spații paradisiace (în lună sau într-o insulă izolată).

Demonul e, firește, frumos, „serios și nepăsător“, întunecat („întunecatul său geniu infernal“), uritor de femei, singuratic, arătînd un dispreț schopenhauerian față de măruntele patimi. În stilul său, Eminescu descrie „fruntea înaltă și egal de largă, asupra căreia părul formează un cadru luciu și negru, [ce] stă așezată deasupra unor ochi adînciți în boltele lor și deasupra nasului fin“, gura „cu buze subțiri“, bărbia „rotunzită“, ochii „multămiți [...] de ei înșiși [ce] privesc c-un fel de conștiință de sine, care ar pute deveni cutezare“ — expresia lor fiind „un ciudat amestec de vis și rațiune rece“. Ieronim are despre lume o imagine infernală (aceeași din *Demonism*, din *Scrisoarea I* și *Scrisoarea IV*),

¹ *Eros și Daimonion*, rev. și nr. cit.

pământul i se pare a fi un mușuroi în care viermuesc, cu josnicele lor patimi, oamenii, ființe inferioare, conduse, în toate actele, de un instinct egoist. Ideea schopenhaueriană a egoismului Eminescu o afirmase și în *Sărmanul Dionis*. În *Cezara* ea capătă o expresie aparte, fiind implicată în gesturile cele mai fine ale omului, în acțiunile cele mai personale. O lege implacabilă ordonează lucrurile și aceasta nu poate fi, dacă cercetăm lucrurile filozofic, decât voința de a trăi, dăătoare de dureri. Moartea, pe de altă parte, se ivește implacabil la orizontul existenței și din contemplarea ei Ieronim trage viziunea baudelairiană¹ a putrefacției femeii. De aici idealul abstragerii, refularea formulată mai încolo în chip filozofic:

„Să cerșesc o sărutare? zice el Cezarei. Să fiu sclavul papucului tău, să tremur când îți vei descoperi sînul... sînul, care mîni va fi un cadavru și care, după ființa sa, este și astăzi? [...] Nu, nu mă voi face comediantul aceluia rău, care stăpînește lumea; mi-e milă de tine, de mine, de lumea întreagă. Mai bine mi-aș storce tot focul din inimă, ca să se risipească în scînteii, decât să animez cu el o simțire, pe care-o cred nu numai culpabilă, ci ordinară... Lasă-i să se mîngîie în simțurile lor, lasă-i să se iubească, lasă-i să moară cum au trăit; eu voi trece nepăsător prin această viață, ca un exilat, ca un paria, ca un nebun...! numai nu ca ei...”

Idealul lui Ieronim e bronzul, adică singurătatea, răceala mîndră. Gestul de negație

¹ Vezi în legătură cu acest subiect și articolul lui Al. Piru: *Eminescu și Baudelaire*, în *Contemporanul*, 12 iunie 1964.

(„dacă lumea ar trebui să piară și eu aș pute s-o scap printr-o minciună, eu n-aș spune-o, ci aș lăsa lumea să piară“) pornește dintr-un divorț total, ireparabil, cu existența comună. Dar, cum se va vedea, atitudinea teoretică, de-un atît de vijelios nihilism, izvorîtă dintr-o tristețe ontologică, e infirmată pe planul filozofiei practice.

Refractar față de dragoste, Ieronim cade săgetat de o pasiune puternică. Inima lui „somnolentă“ se înflăcărează, și o primă expresie a înstăpînirii sentimentului în sufletul său demonic este limitarea libertății de a visa: „nu mai avea acea libertate de vis, care era esența vieții sale și singura fericire a unui caracter mulțămît, fără amor și ură“.

Intrînd în conflict cu ambițiosul și revendicativul marchiz („o natură comună, consecventă și puternică“), Ieronim se refugiază, după un duel scandalos, soldat cu rănirea gravă a lui Castelmare, în insula lui Euthanasius. Aici e un paradis terestru, izolat de civilizația omenească. Sihastrul murise, reîntrase adică în circuitul etern al naturii, printr-o adormire lentă, sub pîriul care-l unește cu ierburile și pământul.

Voluptatea acestei stingeri a fost adeseori pusă în legătură cu dorința schopenhaueriană de anulare, de intrare în neant. În legătură cu aceasta, și cu altele, trebuie făcută o distincție importantă, privitor la raporturile lui Eminescu cu filozofia lui Schopenhauer. Atitudinile cercetătorilor evoluează, aici ca și în alte probleme, între două poziții opuse. Pentru unii, autorul *Lumii ca voință și reprezentare* e totul, el l-a creat, spiritual, pe Eminescu, i-a dominat pînă la mici amănunte opera, i-a format părerile etice și filozofice,

i-a dat, în fine, o concepție unitară despre existență. Alții, dimpotrivă, neagă cu jumătate de glas această influență, o socotesc minoră și, practic, însemnată pentru opera poetului.

Fără a face dosarul acestei dezbateri¹, amintim că, în studiul său din 1889, Maiorescu așeza ideologia, lirismul lui Eminescu în constelația pesimismului schopenhauerian („Ce e drept, el era un adept convins al lui Schopenhauer, era prin urmare pesimist...“), făcând o disociere reluată, după aceea, în diverse forme de către critică: pesimismul nu se reduce „la plîngerea mărginită a unui egoist nemulțumit de soarta sa particulară“, ci se etereizează, se abstractizează „sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște“.

Pentru alți contemporani, filozofia lui Schopenhauer a alterat fondul prim, optimist al poetului, inculcându-i gândiri sumbre, păreri detestabile despre lume. Comentariile ulterioare nu s-au abătut de la aceste linii. „Izvoariștii“ au mers, uneori, atît de departe încît au recunoscut lui Schopenhauer — pornind de la filiațiile spirituale cu Eminescu — titlul de „filozof clasic al romînilor, cel ce ne-a creat spiritualicește, prin Eminescu, dîndu-ne un loc sub soarele culturii europene“. O asemenea sfruntată enormitate apărea într-un tratat de filozofie.² „Înainte de a aparține

¹ Vezi în acest sens și studiile mai noi: *Eminescu și Schopenhauer*, de Liviu Rusu; N. Tertulian: *Semnificația critică și polemică a pesimismului eminescian*, (*Viața romînească*, nr. 4—5, 1964) și M. Călinescu: *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*, E.P.L., 1964.

² *Istoria filozofiei moderne*, II, p. 352 și urm., București, 1938.

altora — se spune aici — [Schopenhauer] ne aparține nouă. [El] l-a plămădit pe Eminescu și Eminescu pe noi. Unde ar putea fi exagerarea?“ se întrebă exegetul. Chiar, unde poate fi exagerarea, cum de acest gînd n-a venit înainte altora, cînd iată, faptele sînt atît de limpezi? „E fapt doar — scrie cu uitare de sine eseistul — că nici un popor din lume (inclusiv nemții) și nici o altă cultură nu pot face dovada unei atît de mari intimități cu Arthur Schopenhauer, ca noi romîinii.“ Norocul nostru (șansa unică) se datorește dispoziției congenitale de a avea o privire *asiatică* asupra problemelor vieții, dispoziție comună și germanilor. Așadar: „eurasiatismul structurii noastre și destinului nostru de călăuză prin Bugeac și feribood la Bosfor a fost baza pe care Eminescu s-a înțeles (pentru noi) cu Schopenhauer și l-a făcut primul ctitor al spiritualității romînești“.

Chiar dacă exagerările de acest fel rămîn singulare, nu e mai puțin adevărat că filiațiile cu Schopenhauer (reale) au fost mult speculate, în așa chip încît s-a lăsat impresia că Eminescu n-a făcut decît să gloseze poetic ideile din *Lumea ca voință și reprezentare*. Pe de altă parte, alți cercetători consideră raporturile cu filozofia schopenhaueriană limitate și neimportante, sub aspectul conținutului. Fondul operei eminesciene ar fi rămas în afara acestei sfere de influență. Am semnalat mai înainte cîteva opinii în acest sens. Mai poate fi amintit studiul, altfel pătrunzător, al lui Liviu Rusu: *Eminescu și Schopenhauer*¹. Autorul susține aici ideea, justă în esența ei, că există o contradicție în opera lui Emi-

¹ *Viața romînească*, nr. 4—5, 1964.

nescu între aprecierea teoretică și starea afectivă, imaginea propriu-zisă. Ceea ce se afirmă, în planul ideilor, e infirmat pe plan literar. În *Memento mori*, viziunea destrămării universului e practic anulată, în câteva tablouri, de descripția unei naturi luxuriante. De aici, autorul trage concluzia că, de pildă, în *Sărmanul Dionis*, teoretizările „sînt cu totul străine subiectului adevărat al nuvelei, nu era nevoie de nici o demonstrație filozofică pentru a transpune acțiunea în trecut și în alte spații“.

În acest caz, ele pot fi cu ușurință îndepărtate, pentru ca narațiunea, ușurată de podoabele speculației, să poată rămînea cu adevărata ei înfățișare. Dacă îndepărtăm însă aceste „teoretizări“ observăm, stupefiați, că nuvela își pierde armonia, rotunjimea, pare fragmentată și fără ax. Premisele filozofice sînt niște rampe de lansare a fanteziei, au o justificare, favorizează, la modul povestirii romantice, zborurile imaginației, elanurile titanice, regresivitatea și ascensiunile, înfrîngerea timpului și a spațiului. Inutil totul, un adaos netrebuincios? Greu de acceptat. Eminescu este, firește, un gînditor original și un artist și mai original. Spațiul culturii sale e întins, mintea lui, avidă, cercetează totul, antichitatea greco-latină, istoria și filozofia antică, clasicismul, mișcarea romantică etc. Dar Schopenhauer? Schopenhauer, cu sarcasmul lui demistificator, i-a stîrnit interesul, și opera ne arată cîte temeuri sînt pentru a considera raporturile cu gîndirea filozofului german ca nefiind superficiale și nici întimplătoare. Acestea aveau un punct de sprijin în însăși contradicțiile epocii și în datele unei adolescențe zbuciumate. Filozofia lui Schopenhauer, cum

s-a arătat, exercită o funcție polemică, pornește dintr-o adîncă, feroce ostilitate față de morala egoistă burgheză, ajungînd la mizantropie și scepticism ontologic, la o fățișă ură față de individ. Pe terenul criticii acerbe a egoismului burghez, Eminescu se întilnește cu Schopenhauer, cu deosebirea, importantă, că autorul *Lucefărului*, chiar în clipele de negație amară, face o critică nuanțată, din unghiul unui umanism fundamental. Toată creația eminesciană e străbătută de ideea frumuseții morale a omului, de prețuirea însușirilor lui, și, din această perspectivă, deosebirile față de filozoful german ne apar a fi structurale.

Nu este locul să analizăm amănunțit aceste raporturi, trebuie totuși să amintim, privitor la *Cezara*, că idealul erotic, idealul anahoriei (sihăstriei), ideea egoismului implacabil, a naturii josnice a relațiilor dintre indivizi — toate sugerate de filozofia lui Schopenhauer — sînt, în cuprinsul nuvelei, soluționate într-un chip ce dovedește indiscutabil detașarea lui Eminescu de modele, și originalitatea viziunii sale. Schopenhauer pune, cum se știe, în chip tranșant problema dragostei, ca expresie a instinctului sexual. În capitolul XLIV (vol. II) al *Lumei ca voință și reprezentare*, intitulat *Metafizica amorului*, filozoful german consideră că, oricît de eterate ar fi formele de manifestare ale iubirii, ele au rădăcini în instinctul de conservare a speței. Acesta, fără nici un scrupul, se insinuiază în toate actele individului („acaparează forțele și gîndurile categoriei tinere a umanității, e scopul final aproape al tuturor aspirațiilor omului; cînd vrea, exercită o influență rea asupra afacerilor cele mai grave, intrerupe în tot momentul

ocupațiile cele mai serioase, aduce la o stare de dezordine momentană capetele cele mai eminente.“¹), făcînd, într-un cuvînt, din omul onest, un mizerabil.

Pentru a-și realiza scopurile, natura ia masca unei admirații obiective. Dragostea inclusă în aceste relații de mistificare a individului e, așadar, o simplă stratagemă. Omul trăiește o iluzie în brațele femeii; în realitate, elanurile, gesturile cele mai înalt emotive se ordonează potrivit unui instinct tiranic. Există o fatalitate a cărnii, un egoism al plăcerii, o lăcomie a simțurilor, care fac ca omul, trăind în așteptare și în deziluzie (după satisfacerea pasiunilor) să se chinuie absurd. Individului îi este dată, așadar, o durere pe care nimic n-o poate curma decît gestul energic de negare a voinței de a trăi.

„Viața — zice Schopenhauer (cap. *Despre neant și despre suferințele vieții*²) — ne înșeală fără întrerupere, *en détail* și *en gros* [...] Fericirea se găsește totdeauna plasată în viitor, sau în trecut, iar prezentul e ca un mic nor așezat în fața luminii solare, alungat de vînt într-o parte și în alta: înaintea lui, în urma lui totul strălucește de lumină, numai el singur aruncă totdeauna o umbră. Așadar, prezentul este nesatisfăcător, iar viitorul este nesigur și trecutul — ireparabil!“

Totul ne duce la concluzia fermă că „aici jos nimic nu e demn de dorințele, de activitatea și de luptele noastre, că toate, în fine, sînt vanități“. Neantul singur ar fi obiectiv

¹ *Le monde comme volonté et comme représentation*, II, pp. 806—807; traduit par I.A. Cantacuzène, Bucarest, 1886.

² *Op. cit.*, p. 869 și urm.

(„realul în timp“), corespunde esenței intime a lucrurilor. Lumea e un *pandemonium*, un infern, superior aceluia zugrăvit de Dante prin faptul că fiecare individ e condamnat să fie demonul aproapelui său. Din această perspectivă, optimismul nu pare decît o aberație (doctrina lui Leibniz este, după Schopenhauer, sofistică — și „nu numai falsă, dar și imorală“). Posibilitatea de a ieși din aceste cercuri ale suferinței, Schopenhauer o pune în legătură cu cunoașterea filozofică, estetică și științifică, cunoașterea în genere, ce duce la ideea de zădărniciie a existenței.

Aprofundarea durerii, luciditatea suferinței, anularea voinței prin ascetism, într-un cuvînt, negarea lumii constituie iarăși calea eliberării morale a omului. Moartea e suprema lui izbăvire. De aceea, Schopenhauer, căutînd un suport teoretic în vechile doctrine religioase, propovăduiește *Nirvana*, idealul renunțării. *Nirvana* se opune afirmării lumii (*Sansara*). Suferința e „o virtute purifiantă și sanctificantă“¹, și, în lumina acestui adevăr, Schopenhauer proclamă solemn că „moartea e în realitate scopul suprem al vieții [...], toată viața nu e decît o preparație și un preludiu“. Recunoașterea acestui adevăr constituie apanajul celor aleși, al *asceților*. Mortificarea voinței, aneantizarea iluziilor, revelația că viața se arată ca „o baie de purificație, al cărei ingredient eficace e durerea“², fundamentează, moral, idealul *ascetismului*, pe care filozoful îl recomandă omului.

¹ *Op. cit.*, cap. XLVIII, p. 913 și urm.: *Teoria negației voinței de a trăi*.

² *Op. cit.*, p. 970.

În ce măsură ideea negării voinței de a trăi, idealul ascetismului, câștigă pe Eminescu, liric al vieții plenare, fascinat de lumea naturii, de pasiunile titanice, de exploziile senzualității, creator cu atât de acut simț al realului? Euthanasius și Ieronim cred în ideea egoismului ca lege universală, manifestă scepticism față de contingenta imediată, caută soliditatea, abstragerea hyperioniană, dar, paradoxal, atitudinea lor de negare pornește din sentimentul că o existență armonioasă, pasiunile mari, stările de elevație nu pot fi realizate decât în cadrul purifiant al naturii. Lumea (înțelegând o societate dată), îndepărându-se de legile naturii, a făcut ca omul să-și piardă sentimentul purității și, pentru a-l redobândi, trebuie să se exileze în zone unde viața primară este posibilă. *Cezara* e, din acest punct de vedere, un poem al regresivității spre starea adamică, un simbol al recuceririi armoniei, într-un spațiu ascuns ochiului mediocru, mortifiant al societății.

Din împrejurarea că Euthanasius susține idealul *sihăstriei*, că leapădă haina zădărniciilor lumesti, s-ar putea trage concluzia că Eminescu avea în vedere anahoretul, sfântul eliberat de voința de a trăi din filozofia lui Schopenhauer. *Sibastrul* eminescian e, însă, în esență — cu toate punctele comune în înțelegerea societății, a iubirii și a morții — altceva decât ascetul. Nu putem ignora, firește, faptul că eroul eminescian crede în instinctul polarizator, în forța *instinctivă* a istoriei, în mecanismul implacabil ce dirijează destinul omului, în durere și tristețe ca stări ce corolează orice acțiune sau gest, dar toate acestea se îmbină cu un sentiment de euforie vitală, cu ideea de regenerare morală, de întoarcere

la starea plenară a naturii. Euthanasius e un iubitor de elementaritate. Ieronim și Cezara — un Paul și-o Virginie mai reflexivi, mai demonici. Toți au cultul naturii, al vieții primitive, disprețuiesc convențiile profanatoare și iau aminte la ordinea viețuitoarelor. Sint niște fiziocrați pasionați, voluptuoși.

Ascetismul lui Euthanasius ne apare, tot așa, ca o formă a plăcerii naturiste, a desfătării bucolice. „Simt că măduva mea devine pământ — scrie el lui Ieronim — că singele meu e înghețat și fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc. Mă sting. Și nu rămâne decât urciorul de lut, în care au ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pîrîu; liane și flori de apă să încunjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi strășese părul și barba cu firele lor... și-n palmele-mi întoarse, spre izvorul etern al vieții, « soarele », viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Riul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturei, dar să mă ferească de putrejună. Astfel, cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrîn rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată.“

Tot de la Euthanasius, Ieronim ia cunoștință de ipostazele iubirii și ale feminității, de legile progresului și de forma ideală de organizare a statului. Pe femeie, pustnicului îi place a o reprezenta, pe pereții chiliei sale, sub înfățișarea inocenței agresive, iar bărbatului îi rezervă un „fond de întuneric și mîndrie“, un orgoliu ursuz care să stimuleze inițiativa Venerei candidă. El numește amorul ideal „păstoresc“ și nu poate dezlega enigma

tristeții ce urmează totdeauna clipelor de plăcere.

Mai sigur se arată în legătură cu organizarea socială. Euthanasius este, ca și Eminescu de altfel, un fiziocrat, un adept al statului natural, luînd ca model statul albinelor: „Ce ordine, măiestrie, armonie în lucrare! De ar avè cărți, jurnale, universități, ai vedè pe literați făcînd combinații geniale asupra acestei ordine ș-ar gîndi că-i făptura inteligenței, pe cînd vezi că nu inteligența, ci ceva mai adînc arangează totul cu o simțire sigură, fără greș [...] Apoi revoluțiile. În tot anul o revoluțiune contra aristocrației, a curtizanilor reginei, — minus contractul soțial, orațiunile parlamentelor, argumente pentru dreptul divin și dreptul natural. Cinis et umbra sumus.“

În repetate rînduri, Eminescu a polemizat în articolele sale cu ideea rousseauistă a contractului social, adică cu acea structură de stat impusă pe cale rațională. El rămîne adeptul unui stat ca „așezămînt al naturii“, și nu al inteligenței omeneste. „Romînul și liberalii în genere — spune el într-o intervenție polemică din *Timpul* (*Clasele superioare*) — își închipuie că statul e rezultatul unui contract sinalagmatic, a unei convențiuni stabilite între cetățenii săi. Noi credem, din contră, că el e un product al naturii, că asemenea unui copac din pădure își are fazele sale de dezvoltare, asemenea oricărui organism, își are evoluțiunea sa.“

Ce formulă de stat acceptă Eminescu, se știe: ferită de demagogie și despotism, „normală și sănătoasă“, bizuită pe clasele producătoare și condusă de o „oligarhie“ recrutată din sînul claselor „pozitive“, păstrătoare a tradițiilor (în primul rînd aristocrația

legată de pămînt). Figurarea acestui ideal fiziocratic, cu implicații retrograde cînd faptele sînt cercetate riguros sociologic, găsim în descrierile lui Euthanasius. Credința lui nestrămutată este că egoismul și deșertăciunea macină omenirea și că singura modalitate de a-i rezista rămîne întoarcerea la formele statornice ale naturii. Această regresivitate se îmbină, la Eminescu, cu dorința — romantică — de solitudine. În insula lui Euthanasius, Ieronim și Cezara, despărțiți de restul lumii, de convențiile tiranice, ating absolutul, expresia sublimă într-un domeniu al vieții interioare, asociat, adesea, impulsurilor primitive, năzuințelor degradante. Ei regăsesc, astfel, beatitudinea cuplului inițial, în singurătatea naturii, într-o regresivitate purificatoare: una dintre multele iluzii ale romanticului, împiedicat — ca și albatrosul lui Baudelaire — de aripile urieștii să se miște pe terenul realității obișnuite.

Schopenhauerismul lui Eminescu e, așadar, în *Cezara*, o atitudine teoretică și aceea nuanțată, contrazisă de un sentiment extatic de viațuire panteistică, de frenezie erotică, de cultul pentru stările primare, colcăitoare de vitalitate. Artistic, nuvela trăiește prin acestea din urmă. Avem de a face cu o proză în care regăsim formele de manifestare ale eului eminescian în fața citorva probleme esențiale ale existenței (iubirea, moartea, organizarea socială etc.). Este vorba, așadar, de *stări lirice*, introduse într-o pastă epică. Intriga e comună, tehnica narării de asemenea simplă, deși Eminescu, în spiritul nuvelei foiletonice, întrerupe adesea comentariul, se scuză că nu poate continua, solicită părerea cititorului dacă trebuie să dezvăluie taina, dacă

se cade să spună totul, cu voce tare, când eroii săi vorbesc pe șoptite.

Într-un moment de intensitate pasională a eroinei, nuvelistul pune la îndoială eficacitatea și decența analizei („n-ar fi păcat analiza simțurilor ei?”), lăsînd să se înțeleagă că e un sacrilegiu a tulbura o atît de adîncă simțire și totodată, întrucît faptele se petrec la sfîrșitul capitolului, vrînd să sugereze cititorului că o asemenea revelatoare analiză ar putea-o întreprinde în capitolul următor. Lasă, apoi, acțiunea suspendată, amînînd tactic dezlegarea faptelor mai încurcate. Cînd Ieronim este atacat de Castelmare și duelul devine inevitabil, cineva cade răpus, iar umbra supraviețuitoare dispăre într-o casă apropiată. A cui poate fi ea? Misterul e dezvăluit pe jumătate, căci, lăsînd în viață pe Ieronim, scriitorul pregătește cititorului surpriza de a nu ucide nici pe Castelmare. Astfel de nevinovate trucuri sînt frecvente la romantici, și Eminescu le aplică, în desfășurarea nuvelei, fără prea mare originalitate. Întîlnirea protagoniștilor, iubirea fulgerătoare a Cezarei, rezistența călugărului, intervenția contelui, duelul, refugiarea în insula bătrînului și-hastru (cu concursul binevoitor al providenței), moartea contelui Bianchi, retragerea Cezarei la mănăstire, descoperirea insulei și, în sfîrșit, regăsirea amantilor, în raiul lui Euthanasius, sînt momentele mai importante ale narațiunii și ordonarea lor lasă să se întrevadă consultarea unor modele obscure. Profunzimea narațiunii nu trebuie căutată aici, ci, cum am spus, în poezia naturii și în sugestia unei iubiri devoratoare (pe aceasta din urmă am analizat-o, succint, atunci cînd am prezentat tipurile erotice eminesciene).

Cezara ilustrează, în chipul cel mai tulburător, iubirea în faza declanșării simțurilor, iubirea agresivă, *harmăsărească*, cum a definit-o, cu o expresie ce a scandalizat, G. Călinescu. Nu e, repet, unica ipostază. Eminescu cunoaște, ca orice creator ce vede universal, toate fazele pasiunii, de la cea serafică, *albă*, la euforia senzuală, beția simțurilor, nelipsind nici ipostaza iubirii abstracte, spiritualizate. Unii comentatori, socotind că punerea accentului pe senzual ar micșora pe Eminescu, cad în eroarea de a exagera latura spiritualizată a eroticii. Nici reducția la tipul *văduvoarei tinerice*, la lăcomia simțurilor, nu poate fi dovedită fără a face abstracție de numeroase poeme (grupate în jurul *Lucea-fărului*), în care atitudinile spiritualizate, hyperioniene, sînt izbitoare. G. Călinescu avea, firește, dreptate să spună că Eminescu nu e un mistic, nu sugerează transcendența femeii, ca Dante, ci o fixează, totdeauna, în cadrele comune (naturale) de sensibilitate. Este însă tot atît de adevărat că Eminescu nu se menține pe planul pur al emoției, ci pune cu gravitate, chiar în romanță, un înțeles mai general al existenței, o cugetare cu implicații mai adînci. În elegiile erotice (*S-a dus amorul, Cînd amintirile, Adio, Ce e amorul?, Iubind în taină, Pe lîngă plopii fără soț*) apărute după 1880, sentimentul iubirii stinse rămîne dominant, totul se desfășoară pe planul amintirii, iubirea s-a pierdut într-un apus misterios și nostalgic. Poetul iubește acum o fantasmă a trecutului, sinonimă amintirii. Aici sentimentul apare spiritualizat, după cum în altele (din perioada debutului și din jurul anului 1876 — ciclul „veronian”) ceea ce domină

e pasiunea nedisimulată, iubirea în forma ei înalt senzuală.

Cezara e, din această perspectivă, ilustrarea freneziei pasionale. Beția simțurilor Cezarei ametește și pe rezervatul Ieronim. Femeia de aici e chiar întruparea Venerei concupiscente. Când vede pe călugăr, ea e cuprinsă deodată de o „dulce turbare“, de o „indefinibilă, resignată dorință“, întunecoase simțiri o învăluie, rupînd zăgazarile sficiunii. În concepția lui Eminescu, ea ar reprezenta „inocența primitivă“. Elanurile, constrîngătoare pentru bărbat, sînt elanurile firii. Toată teoria lui Ieronim despre nenorocirea amorului, despre „plăcerea dobitocească“, nu rezistă în fața acestei izbucniri de vitalitate. Bărbatul acuză somnolența inimii, răceala, o liniște și o melancolică pace în adîncimea sufletului. Dar ezităriile sale dispar, simțurile se aprind, deîndată ce Cezara intră violent în orizontul existenței lui. Un *ce* nelămurit, o senzație acută de topire, de stingere morală pune stăpînire pe el. E numai preludiul viitoarelor declanșări pasionale:

„Tu, regină a sufletelor — zice el — nu ești curată ca izvorul? mlădioasă ca chiparosul? dulce ca filomela? tînără ca luna plină, copilăroasă ca un canari, iubită ca o dumnezeire? [...] Vîno cu mine... vîno cu mine acasă... Voi da-ntr-o parte perdeaua din fereasta odăii mele și vom privi toată noaptea la cer... Ah, te iubesc! țipă el apăsător... te iubesc!... o văd prea bine că te iubesc.“

Punerea față în față a lui Ieronim, de acum, pîrjolit de vîpăile de iad ale iubirii, cu cel dinainte, orgolios și disprețuitor de patimi omenești, e pilduitoare. Eminescu sugerează aici procesul de regenerare umană a demo-

FOILETON.

LA ANIVERSARĂ.

Ea se numea Cleopatra, iar el Gaius Iulius Cezar Octavian August. Adică ea cîntăce un roman ț'ar și volt să fie de douăzeci și șase de ani și nu eră de cît de paisprezece; el istoria Romanilor și volă să fie de patruzeci de ani. Eră numsi de optsprezece și ămblă la școală. Cu toate acestea astăzi în ziua sf-tului Ermil el uitase pe Octavian August și așepta felicitări de ziua lui. Tata l-a dat un ceasoric frumos, mama o be-ecetă de toaletă, sora o păreche de papuci, Ellis nimic. Elis—adică Cleopatra, vară-sa. El se retră-ese în odaia lui, unde clasicii er-u așez-ți pe-un scriu în religioasă regulă și nevîol-bilitate și se primblă cu pași mari pria casă. Eră brunet și cam poetic. Avea ochi albastri, ceea ce vra să zică mult și eră frumos băiet. Acum stătù cu mirare înaintea oglinzii, se uită cu mirare în ochii lui proprii și păreă că-i întrebă ceva. „Tolla mi-a făcut-o.“ Eră o vreme, în care în urma unui roman spaniol regina de astăzi a Egiptului se numea Tolla. El se numea pe atunci Bertrand... tempi passați!

„Nimic! nimici!—și eu l-am dat de ziua ei o păpușă. Adică ce eu l-am dat! Dacă

*) Narațiune originală.

La aniversară. în *Curierul de Iași* — 1876

atit de frumoasă, capul ei se ridica c-un fel de copilăroasă mândrie, astfel cum și-i ridică caii de rasă arabă, ș-atunci gîtul nalt lua acea energie marmoree și doritoare totodată ca gîtul lui Antinous.“

Atributele generale fixează la Eminescu o categorie morală, de regulă pe aceea a firilor demonice. Cezara este, totuși, cea mai puțin apropiată de tipul femeii demonice. Reprezentînd o ipostază generală a feminității și nu un tip individualizat, Cezara ilustrează, prin atitudinile ei, formele sau fazele unei pasiuni elementare.

Mai elocvente, literar, sînt momentele de intensă vibrație pasională. Cînd vede pe Ieronim în cabinetul pictorului Francesco, conțesa are o senzație de sufocare, o mare tulburare fizionomică vestește declanșarea pasiunii (vrea să răcnească, își astupă gura cu mîna, sîinii se zbat, îi sar bumbii de la pieptăraș, mîinile îi cad în jos de emoție). Inițiativa aparține, iarăși, tot ei. Trimite călugărului o scrisoare de o fermecătoare nerușinare, umilindu-se, la modul inocenței viclene, acuzînd suferințe insuportabile, fiind încrezătoare cu toate acestea (are harul speței!) în izbîndă:

„Iartă, zice ea, dac-o femeie îți spune că te iubește. O femeie frumoasă și tînără, căci știu că sunt frumoasă. Dar știu eu... tu ești atît de mîndru, știi a privi atît de rece... Ah! Cum aș topi gheața ochilor tăi cu gura mea — iubite! De ce să mai îmbrac amorul cu vîlul rușinei... cînd te iubesc, cînd aș primi să fiu servitoarea ta, numai să mă suferi într-un colț al casei unde vei locui tu, să suferi ca să sărut perina pe care va dormi capul tău. Vezi tu ce copil supus, umilit, este amorul“ etc.

Nu spunea, firește, adevărul. Umilința așteptării o disperează („am disperat iubindu-te“). Caută împlinirea și, trecînd peste piedici ce tîn mai mult de natura complicată a intrigii nuvelei, o realizează. Curios că rezistența lui Ieronim e mai mult îmbietoare. Mai întîi, el acceptă să transpună totul în artă (face schițe în care dă expresie de nevinovăție, de „dulce resignațiune“ — îngerului!), fapt ce nu scapă perspicacelui Euthanasius. Cînd Ieronim, dînd toate elementele nesperatei idile, zice categoric: „n-o iubesc, nu“, sihastrul glosează, cu scepticism: „O iubești, fătul meu, fără s-o știi. Cinis et umbra sumus.“

Senzualitatea de animal tînăr a Cezarei e sugerată prin cîteva scene, exemple cu adevărat majore la Eminescu de sublimare a elementarului. Cezara îmbrățișează trunchii și strigă cu satisfacție: „Ieronim, te mușc“. Se lasă, apoi, mîngîiată de valuri, cu sentimentul unei dăruii totale, aproape fiziologice („se lăsa amorului ei cu marea!“). Brațele de spume ale oceanului o primesc și ea se întinde, cu voluptate, pe patul de valuri:

„În zile calde, ea se dezbraca [...]. Chip minunat, arătare de zăpadă în care tînăra delicateță, dulcea moliciune a copilăriei era întrunită cu frumusețea nobilă, coaptă, suavă, pronunțată a femeiei [...]; cînd piciorul ei atingea marea, cînd simte apele muindu-i corpul, surîsul său devine iar nervos și sălbatec ca toată copilăria ei; în luptă cu oceanul bătrîn, ea se simte reîntinerind, ea surîde cu gura încleștată de energie și se lasă îmbră-țoșărei zgomotoase ale oceanului [...].“

Ca și în alte pasaje, Eminescu îmbină *nep-tunismul* cu o delicată poezie senzorială. *Marinele* sale participă la realizarea imaginii iubirii, proiectate pe spațiile întinse ale universului.

Aici oceanul, în alte creații ghețurile nordice, împărăția lui Odin, apoi codrul, izvoarele, tărimurile lunare — toate sînt niște imense oglinzi în care se răsfrîng miile de chipuri ale dragostei. Cea mai înaltă expresie a îmbinării poeziei naturistice cu poezia pasiunii erotice o întîlnim în finalul nuvelei. Cezara descoperă, într-una din escapadele ei oceanice, insula lui Euthanasius. Pășește în ea goală, ca Eva, detaliu care vrea să simbolizeze, în chip biblic, regăsirea paradisului. Peisajul transcendent, eteroscopic, cum s-a observat, e prin multe aspecte asemănător cu cel din *Memento mori*, *Miradoniz*, *Sărmanul Dionis*, *Dacă treci riul Selene*, în care Eminescu se relevă un mare liric descriptiv.

O viziune paradisiacă găsim și în *Cezara*. Stele *mari și albe* tremură pe cer, luna argintoasă sfîșie valuri de nori, noaptea e îmbătată de mirosul snopilor de flori, pe dealuri fumegă neguri, apa lacului din dumbravă e poleită, țărmiu zac într-o adîncă liniște, copacii cu umbre *mirositoare* aruncă reflexe albastre. Cadrul paradisiac e și mai bine sugerat în descrierea lui Euthanasius, de la începutul nuvelei:

„Este o frumuseță de zi, — scrie el lui Ieronim — acum cînd îți scriu și sunt atît de plin de dulceața cea proaspătă a zilei, de mirosul cîmpiilor, de gurele înmiute ale naturei, încît pare că-mi vine să spun și eu naturei ceea ce gîndesc, ce simt, ce trăiește în mine. Lumea mea este o vale, încunjurată din toate părțile de stînci nepătrunse cari

stau ca un zid dinspre mare, astfel încît suflet de om nu poate ști acest rai pămîntesc, unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este — o stîncă mișcătoare ce acopere maestrul gura unei peștere, care duce pînă în lăuntru însulei. Altfel, cine nu pătrunde prin acea peșteră, crede că această insulă este o grămadă de stînci sterpe înălțate în mare, fără vegetație și fără viață. Dar cum este inima? De jur împrejur stau stîncile urieșești de granit ca niște păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă și desigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbatice, de ierburi nalte și mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Și deasupra păturei afî-nate de lume vegetală se mișcă o lume întregă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbracați în catifea, fluturii albaștri împlu o regiune anumită de aer, deasupra căreia vezi tremurînd lumina soarelui. Stîncele nalte fac ca orizontul meu să fie îngust. O bucată de cer am numai, dar ce bucată! Un azur întunecos, limpede, transparent, și numai din cînd în cînd cite un nourel alb, ca și cînd s-ar fi vărsat lapte pe cer. În mijlocul văii e un lac, în care curg patru izvoare cari ropotesc, se sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele toată ziua și toată noaptea. E o muzică eternă în tăcerea vărătică a văiei și prin depărtare, prin iarbă verde, pe costișe de prund, le vezi mișcîndu-se și șerpuind cu argintul lor fluid, transparent și viu, aruncîndu-se în brațele bulboanelor, în care se învîrtesc, nebune, apoi repezindu-se mai departe, pînă ce, suspinînd de satisfacere, s-adîncesc în lac. În mijlocul acestui lac, care apare negru de ogîndirea stufului, ierbăriei și răchitelor din

jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă...“ etc., etc.

Am reprodus pe larg această descriere, deoarece, adeseori comentată, ea a fost pusă în legătură cu alte scrieri din literatura universală. Pentru unii, insula din *Cezara* e chiar insula Svetadvîpa, din tradiția hindusă și budhistă. Ea ar ascunde simboluri ecumenice, ar sugera *manifestarea, creația sau moartea*, în cadrul unei geografii mitice. Pentru alții, ar reprezenta chiar Nirvana într-una din înfățișările ei. Sau *forma* eternă, în mijlocul unui univers în statornică devenire. Întorcînd faptele pe toate părțile, s-a putut scoate și ideea că paradisul lui Euthanasius, scăpat de legile morții cosmice, de mișcare, ar participa, în concepția lui Eminescu, la o realitate absolută.

Firește că nuvela simbolizează regăsirea armoniei edenice, a stărilor plenare, a beatitudinii erotice, dar a pune toate aceste sugestii într-un cadru mistic, a încerca să descoperi în fiecare detaliu o figurație biblică, mi se pare a ignora tocmai ceea ce este esențial la Eminescu: atitudinea voluptuos lumească, unghiul purității morale, nostalgia de plenitudine. Sentimentul de participare morală transpare în toate secvențele descrierii. Dovada cea mai sigură e că peisajul nu e spiritualizat, la modul mistic, ascetic, ci e chiar expresia unei întrepătrunderi, de esențe, de culori, de reliefuri, de lumi rămase la frumusețea lor inițială. Eminescu arată în ce mod ar trăi omul, dacă s-ar desface de egoismul lui atavic și s-ar izola de contingentul profanator. Acest lucru ar fi posibil prin întoarcerea la starea de dinaintea păcatului originar. E, de bună seamă, o soluție roman-

tică, poartă toate însemnele atitudinii fanteziste față de real. Dar nu e mai puțin adevărat că la baza ei stă, cum arătam la începutul acestui volum, o gravă conștiință a alienării individului, un sentiment acut al inadaptabilității. Regresiunea spre formele inițiale de existență pornește tocmai, ca și în cazul evadării în timp, dintr-un asemenea mobil moral.

Uluitoare, de mare efect artistic, este fuziunea dintre descriptiv și senzitiv, dintre evocarea peisajului transcendent și manifestarea directă a elanurilor erotice. Eminescu e în această privință neîntrecut. În insula lui Euthanasius — lacul, arborii, florile, toate vibrează, participă la emoția iubirii. Natura pare o orgă ce reproduce, la dimensiunile ei colosale, cîntecul erotic, îl transformă într-o melodie gravă, siderală. Romanticii compară adesea natura cu o harfă eolină, care dă o amplitudine neobișnuită emoțiilor intime ale omului.

În *Cezara*, se acordează acestei harfe o francă senzualitate, o exaltare păgînă a simțurilor. Cezara pătrunde goală în paradisul lui Euthanasius, făcînd, deodată, să vibreze totul, ca la mișcarea unei vergele magice. Vede pe Ieronim, crede că totul e halucinație, se crede nebună, plînge și țipă de plăcere.

Cezara trăiește estetic și prin lirismul naturalistic, prin efectele scoase din fuziunea dintre auditiv, vizual și olfactiv, în cadrul unei descripții fastuoase.

Ambiția de a descifra simboluri plastice, muzicale și olfactive, în peisajul obișnuit, e comună la romantici. Ei caută (înaintea simbolistilor) un echivalent spiritual și moral

pentru culoare, sunet și miros. Albul ar sugera imacularea (e culoarea revelației). Galbenul traduce în câmpul corespondențelor sentimentul de comunicare cu demiurgul (e culoarea așteptării revelației) etc.

Fără a avea propriu-zis o concepție în acest sens, dar intuind efectele ce se pot trage din considerarea universului ca o unitate indestructibilă, Eminescu aplică, în opera sa, teoria corespondențelor. Umbrele copacilor din paradisul lui Euthanasius sînt colorate, tremurul lacului e inefabil, muzical, mirosul florilor, tot așa, participă la „o muzică eternă în tăcerea vărătică a văiei“. Să luăm alt exemplu. În poemul *Dacă treci râul Selene* (1873), ne întîmpină o pădure de simboluri, într-un univers paradisiac, unde cele trei elemente (vizual, muzical, auditiv) se suprapun.

Palatul Selenei, sprijinit pe coloane argintoase, e așezat în mijlocul unui codru cu arbori vrăjiți și albe cerboaice:

Într-un codru măreț, unde arbor legat
e de arbor,
De liane ce spînzură-n aer snopii de flori,
Unde prin vechii copaci-și fac albinele stupii
sălbateci,
Plini de faguri de miere, ce curge ca auru-n
soare,
Cu de ghirlânzi uriașe copaci, din a lor
rădăcine
Pînă la vîrfii din nori cu liane încolăciți-s,
Care cu snopi de flori i-nconjoară, mărirea
le-ngroapă,
Dacă prin codri pătrunzi dai de-o vale
frumoasă și verde
Pe al căreia deal se întinde o mîndră
grădină.

Mari cireși cu boabele negre, cu frunza lor
verde,
Crengile-ndoaie de greul dulcilor, negrelor
boabe,
Meri, cu merele roșii ca fața cea dulce-a
Aurerei
Mișcă în vînt frumoasele, mari, odorantele
roade;
Iară pe marginea mîndrei grădini înălțată-i
în huciuri
Vița de vie cu frunza întoarsă ce umbră
dorește
Și cu strugurii vineți și galbeni ce îmflați stau
în soare
Vineți cu brumă sunt unii, iar alții
cu boabele galbene c-aurul,
Fluturi le-nconjoară ca dulci corăbioare
de colori și lumini; etc.

Părul blond, despletit al luni, căzînd în valuri, peste acest peisaj e, spune poetul, „îmflat cu dulce de miroase și cîntec“. Asocierea atributelor auditive și olfactive cu cele anterioare, predominant plastice, pornește la Eminescu din intenția, vizibilă și în alte scrieri ale sale, de a ridica unitatea percepției pe un plan simbolic. Ca poet al descriptivului, al stărilor de germinație sau de extincție a universului, Eminescu e fără egal în literatura noastră. În *Memento mori*, *Scrisoarea I* și alte scrieri, aflăm viziunea îmbătrînirii timpului și a agoniei universului. În *Sărmanul Dionis*, *Cezara*, *Miradonix*, *Dacă treci râul Selene*, descifrăm imaginea cea mai înalt lirică a universului paradisiac. Rareori desprindem, ca aici, o mai halucinantă contopire de spețe vegetale, de efluvii de parfumuri, de melodii grave, scoase din atingerea lucrurilor, o mai

tulburătoare îmbinare de culori, o mai adîncă intuiție a elementelor primordiale.

Iată de ce nuvela *Cezara* dobîndește, în cadrul operei eminesciene și, în general, al literaturii romîne, o semnificație aparte, prin viziunile lirice fundamentale și simbolurile filozofice pe care le afirmă.

Euthanasius, Ieronim și Cezara reprezintă, dacă privim faptele dintr-un unghi general uman, trei trepte de existență: *sihăstria* (care nu e tot una cu ascetismul), *demonismul regenerat* uman, despiritualizat și *frenezia erotică*, pasiunea în formele ei sublim elementare. Ele ilustrează, în același timp, trepte ale voluptății (naturistice, spirituale și pasionale). Sihăstria lui Euthanasius e expresia unui adînc simț al plăcerii de a trăi în climatul stărilor primordiale, în desăvîrșita, plenara primitivitate. Alăturarea de ascetismul, anahoretismul preconizat de Schopenhauer comportă, de aceea, destule dificultăți.

Există, în manuscrisele lui Eminescu (ms. 2284, ff. 34—42 v.) și o încheiere romantică a nuvelei, prin moartea eroilor și așezarea lor simbolică în eternitatea oceanului. Împlinirea propriu-zisă a dramei erotice are loc mai înainte, în momentul cînd protagoniștii se regăsesc, în starea lor naturală, cu simțurile purificate, în insula lui Euthanasius. Tot ceea ce s-a întîmplat pînă aici nu este decît pregătirea acestei clipe prevăzute în testamentul naturistic al bătrînului sihastru.

Cezara ne apare, din perspectiva întregii epici eminesciene, ca narațiunea în care scriitorul a introdus, în schema unei idile roman-

tice comune, simbolurile gîndirii practice și vederile sale în problemele fundamentale ale existenței. Din acest punct de vedere, pe plan strict simbolic, nuvela încununează și dă o soluție panteistică neliniștilor și aspirațiilor care istovesc și însuflețesc pe omul romantic.

Proza literară a lui Eminescu reprezintă, cercetînd-o mai adînc și în toată întinderea ei, expresia unui moment important din dezvoltarea romantismului românesc: momentul structuralizării estetice, al dimensionării lui spirituale. Eminescu lasă deschise, prin epica sa, cel puțin două drumuri în literatura romînă: drumul prozei fantastice și cel al epicii filozofice, dînd el însuși modele în această privință. *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlâ* rămîn două prototipuri de literatură, în care se întîlnesc și se unifică reprezentările unui liric vizionar și incertitudinile unei firi meditative, dîrză în aspirația ei de a găsi, cu prețul unor dureroase înfrîngeri, soluții în problemele esențiale ale existenței.

Ecouri literare mai puternice a avut, dintre narațiuni, *Sărmanul Dionis*. Publicată în 1872—1873, nuvela a intrat în orbita literară peste două decenii, cînd se ivesc primii imitatori. Transpus pe teren social și moral, mai întîi de Vlahuță, apoi de Brătescu-Voinești, Sadoveanu și, mai tîrziu, sub altă înfățișare spirituală de Camil Petrescu, inadaptabilul (personajul tipic eminescian) capătă de regulă, la primii, atributele purității ofensate, ale resemnării protestatate. Ca erou al

micului romanticism, pierde atributele spiritua-
lității (faustianismul, în primul rând), accentul
cade, acum, pe predestinarea morală, pusă
și ea sub semnul candorii înfrînte, al bunătații
orgolioase. Cel care redă tipului dimensiunea
spirituală e, fără îndoială, Camil Petrescu,
continuatorul, pe această linie, cel mai însem-
nat al lui Eminescu, deși, ca formulă strict
literară, autorul *Jocului Telelor* se situează la
antipodul formulei romantice. Pietro Gralla,
Gelu Ruscanu, Ladima, Andrei Pietraru etc.
trăiesc, cu o voluptate uneori stranie, *ideea*,
gîndul realizării în *absolut*. Drama lor, esen-
țial spirituală, chiar dacă totul se petrece pe
planul sentimentelor, e, ca punct de plecare,
eminesciană. Gesturile traduc o atitudine de
inconformism social și moral, intensificat prin
intervenția factorului intelectual, pînă la forme
paroxistice. Deosebiriile vin din înțelegerea
particulară a acestui proces. La Eminescu,
inadaptabilul se află în faza romantică. Tera-
peutica lui este visul, ca formă de evaziune.
Pentru prozatorul modern, raționalist, fun-
damental analitic, proustian, astfel de soluții
nu mai sînt mulțumitoare. Esențială pentru
el e analiza resorturilor intime ale inadapta-
bilității. Spațiul social pe care îl parcurge
nu mai oferă nici o posibilitate eroică sau
poetică de salvare. Divinația, magia, practica
somniai sînt privite cu un hotărît scepticism.
În noua lui întrupare, ca erou modern,
anxios, Dionis nu mai poate accepta, logic,
soluția izbăvirii casnice („misterul populari-
zat“, cum spunea Novalis!). Drama omului
superior, prima dată pusă la noi de Eminescu,
capătă o acuitate aparte în proza mai nouă.

Poate fi un indiciu de valoare influența
pe care o exercită, asupra mișcării literare,

o scriere, prin formula artistică, sau prin
problematika ei? Din acest punct de vedere,
Sărmanul Dionis are, dintre prozele lui Emi-
nescu, cea mai bogată posteritate. Printre
ultimii exponenți ai familiei *dionisienilor* se
distinge, cred, arhitectul Ioanide. Descen-
dența lui eminesciană (lăsînd la o parte atri-
butul comun) e de necontestat: amîndouă
personajele ilustrează drama omului superior,
atitudinea hyperioniană față de viață, tendința
spre universalitate, refugiul în actul de creație
(cosmogonic sau artistic), inconformismul in-
telectualului.

Proza fantastică propriu-zisă, nedespărțită
la Eminescu de proza de idei, a intrat ca
formulă literară mai puțin în atenția scriito-
rilor din epocile ulterioare. Dezvoltată la
începutul secolului al XX-lea și în deceniile
interbelice prin contribuția lui T. Arghezi,
Adrian Maniu, N. Davidescu, I. Minulescu,
Ion Vinea, Matei Caragiale, Al.A. Philippide
etc., ea se fixează în alte cadre de sensibilitate,
operează cu mijloace de expresie deosebite
de cele ale fantasticului romantic. D. Anghel
continuă într-un anumit sens fantasticul emi-
nescian, pe linia miniaturalului, iar M. Sado-
veanu¹ pe aceea a fabulosului popular (stili-
zat, investit cu atitudinii romantice în *Făt-
Frumos din lacrimă*).

Cît privește celelalte scrieri, apărute în
reviste obscure (*La aniversară*, *Cezara*) sau
descoperite tîrziu în manuscris (*Avatarii fa-
raonului Tlă*), ele nu au putut avea o mare înrîu-
rire literară. Prețuirea criticii a venit într-o

¹ Privitor la ecourile eminesciene în opera lui
Sadoveanu, vezi și art. lui C. Ciopraga: *Eminescu
și Sadoveanu*, *Steaua*, nr. 5—6, 1964.

epocă în care fantasticul romantic nu mai avea posibilitatea să se suprapună epicii de analiză sau chiar prozei fantastice moderne, orientată spre alte modele.

Toate acestea nu constituie, firește, argumente hotărâtoare pentru judecata de valoare. Se prea poate ca o operă să închidă o formulă literară (cazul lui Eminescu) și reluarea ei să nu fie posibilă decât în forme epigonice, câtă vreme faptele se mențin pe planul expresiei. Acest adevăr simplu nu l-au înțeles numeroșii imitatori ai poetului, care n-au făcut decât a-i transpune armonia și atitudinile lirice în gamele și situațiile cele mai diferite. Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea stau, poetic, sub înrîurirea copleșitoare a elegiei eminesciene. Niciodată în literatura română nu s-au auzit mai multe tânguiri, nu s-au vărsat mai multe lacrimi, nu s-a meditat mai mult asupra morții și nu s-au aruncat mai multe blesteme — nepuțincoase — ca în această epocă. Ne mișcăm într-un adevărat apocalips literar.

Cel care a depășit cadrele eminescianismului, fixându-se cu toate acestea pe o tradiție eminesciană, a fost Octavian Goga. El reia experiența fundamentală a autorului *Lucea-fărului* din unghiul unei concepții estetice originale. Mai târziu, Arghezi (în poezia erotică și pamfletul liric), Blaga (în lirica filozofică), Philipide (ca poet al visului) duc mai departe, pe făgașuri proprii, fundamentala experiență a lui Eminescu.

Judecând faptele strict estetic, în afara interesului istoric incontestabil, ce poate spune cititorului modern proza lui Eminescu, prin

ce învinge ea timpul, supraviețuind formulei? Procesul de *mutație estetică*, preconizat de Lovinescu, atinge, oare, această operă nefinisată în bună parte, operă de tinerețe, supusă influențelor, derivată din lirică, organizată din disocierile eului?

Din analizele făcute în capitolele precedente s-a putut, cred, dovedi că Eminescu, dublînd și uneori ducînd mai departe problematica liricii sale, deschide orizonturi necunoscute în proza romînească, fixîndu-se totodată, prin dezbaterăa spirituală, în planul cel mai de sus al literaturii romantice europene. Toată epica lui (o epică de idei) are ca punct central drama omului superior, urmărește raporturile acestuia cu societatea, experiența erotică, atitudinea față de problemele mari ale națiunii, dilemele interioare (dramele spiritului), dialogul cu Universul, aspirațiile individului înzestrat cu o putere neobișnuită de percepție.

În proză, aflăm, în fapt, drama geniului.

De la *Geniu pustiu* la *Cezara*, luînd povestirile în mod cronologic, se poate observa — fără a privi faptele în sens metafizic — că toate personajele trăiesc, într-un chip sau altul, drama inadaptării, sînt inconformiști, demonici, faustieni, se opun formelor joase de existență, au obsesia purității și a sublimului. Omul superior oscilează, la Eminescu, între două atitudini: cea titaniană și cea a geniului, prima convertindu-se, adesea, în cea de-a doua. Aceasta pe plan moral. Indiferent dacă sînt frenetici ca Toma Nour și Dionis (în clipele lor de energie vitală) sau hyperionieni, ca Ieronim, ei stau, spiritual, sub zodia cea mai nesigură: sînt devorați de neliniști

interioare, trăiesc, pînă la disperare, dramele spiritului.

Condiția omului superior ar sta în neacceptarea a ceea ce e dat și cunoscut, în dorința tenace de adevăr, în trăirea la modul astral. Eroii lui Eminescu o întrunesc, într-un chip însă care îi diferențiază de tipul geniului, așa cum îl înfățișase Schopenhauer. Pentru autorul *Lumii ca voință și reprezentare*, esența geniului trebuie să consistă în „perfectia și energia cunoașterii intuitive“, într-o dezvoltare a puterii intelectuale cu mult mai mult decît ar cere-o *serviciul voinței*.

Deșteptarea geniului, „momentul sacru, ora inspirației“, nu e, după Schopenhauer, decît eliberarea intelectului de servituțile voinței. Starea lui firească e melancolia senină, tristețea (condiție proprie spiritelor înalte). Citînd pe Giordano Bruno, Schopenhauer observă că geniul trebuie să fie „în tristitia hilaris, în hilaritate tristis“, opus, cu alte cuvinte, eticii obișnuite. Geniul e, pe de altă parte, neechilibrat, iritat, nefolositor și, prin aceasta, incomod: „a compara pe oamenii folositori cu oamenii de geniu este a compara pietrele de zidit cu diamantele“¹. Dar, mai cu seamă, geniul e „aprioric“ nefericit, deoarece, înzestrat cu o putere de pătrundere pe care oamenii comuni n-o cunosc, el își dă seama de mizeria existenței, de condiția precară a destinului uman. De aici derivă, pe plan etic, înclinația spre ascetism, tendința de a suprima voința de a trăi, omorirea ei prin sfințenie (sacrotanatasia).

¹ Cităm după traducerea lui Titu Maiorescu: *Schopenhauer, Despre geniu*, în *Convorbiri literare*, an. XIX, nr. 4, 1 ian. 1885, pp. 398—423.

Eroul eminescian trăiește în alt chip drama omului superior, în speță a geniului. Mai întii, dezacordul lui cu lumea nu pornește din rațiuni ontologice, ci sociale și morale, cum am arătat în alt capitol al studiului. Soluțiile pe care le adoptă sînt, apoi, de altă natură; de regulă, el se orientează către una din formele evaziunii, dar nu dintr-o silă de existență, în general, ci tocmai pentru a trăi mai plenar, la modul adamitic. Obsesia purității e una dintre expresiile inconformismului său. Spiritual, eroul lui Eminescu manifestă iarăși o neliniște programatică. Această trăsătură vine de la structura personalității romantice: contradictorie, faustiană, agitată în tot momentul de un demon al insatisfacției.

Conceptul de *personalitate*, la romantici, se sprijină, cum se știe, pe ideea de polaritate. Chiar demiurgul conține, în esența lui, un factor divergent, activ, resorbit într-o sinteză superioară. Omul trebuie să armonizeze, la rîndul său, forțe ce nu converg, de aceea oscilează tragic între negație și afirmare, între demon și înger. Satanismul (sau demonismul) romantic e tocmai atitudinea ce derivă, în mod firesc, dintr-o asemenea structură morală. Apetiturile colosale ale spiritului sînt, pe de altă parte, nesatisfăcute (limitele cunoașterii!), iar idealul moral e în chip brutal infirmat pe planul vieții obișnuite. Din această discrepantă se naște un conflict inconciliabil, ce fixează destinul omului romantic într-o zonă tragică.

Și eroul eminescian are o structură duală, aspirațiile sale sînt, tot așa, mult mai mari decît posibilitățile de realizare; de aici, chinul inadapării, sentimentul dureros de neîmplinire. Individualitatea lui ne pare, însă, dacă

o comparăm cu modelul romantic comun, diferențiată.

În tipologia operei lui Eminescu, se pot distinge, din punct de vedere al simbolurilor morale, mai multe categorii. Prima, cea mai numeroasă, e aceea a eroilor *demoniaci* (Dionis, Toma Nour, Ioan, Angello, Ieronim, Euthanasius, Majo, Petru), spirite rebele, *catilinare*, dezamăgite cu încruntare de lumea contemporană. Pe plan social, spiritual sau erotic, aceștia caută sublimul, desăvârșita puritate, absolutul. Dacă mutăm faptele pe teren gnoseologic, intervin, firește, deosebiri. Euthanasius e tipul sihastrului ce află rațiunea existenței în totala rusticitate, în elementaritate. Lui i se confesează (ca Demiurgului în *Luceafărul*) Ieronim, la rîndul său un Hyperion înfrînt de pasiunea telurică a Cezarei. Angello (*Avatarii faraonului Tlă*) e un înger căzut la pasiunile omului comun; rațional, el respinge platitudinea comodă a iubirii casnice, optînd pentru iubirea demonică, nimicitoare — dar măreață.

Majo (din *Mira*) e un demon efeminat. Alt personaj, Petru, exprimă formele turbulente ale pasiunii meridionale. Ștefan (*Mira*) e nestatornic, sangvinar, un melancolic cu izbucniri dementiale; el are „un mare fond de grandoare“, abrutizat însă de pasiune. Iubește un înger „cu sin de piatră și cu diadem de gheață“ și, nefericit, meditează: „îmi place să visez, căci lumea-i vis. Armele-s... deșărtăciune! Iubirea... deșărtăciune! Lumea, deșărtăciune!“ Melancolia lui e grevată pe un fond pasional puternic. Majo e un *înger frumos*, bolnav de o patimă lumească: iubește cu „disperarea sufletului zdrobit“, amorul lui e *arab*, adică violent,

devorator, fapt ce contrastează cu ființa lui angelică.

Dintre eroii prozei lui Eminescu, Toma Nour și Dionis exprimă ipostazele sau treptele *demoniei* romantice. Primul e, prin excelență, tipul *catilinar*, amestec de byronism și faustianism, cu o coloratură națională ce-l diferențiază într-un context tipologic mai larg. Particularitatea lui stă (am dovedit) în faptul că unește atributele cunoscute ale romantismului (melancolie, pesimism polemic, obsesia sublimului și a purității, înclinația spre reverie etc.) cu înflăcărarea patriotică. Cum s-a observat, spre deosebire de alți eroi eminescieni, Toma Nour derivă demonismul în acțiune revoluționară, acceptă, așadar, altă soluție de izbăvire decît retragerea orgolioasă. Suferințelor morale (trădat de Poesis, apoi moartea iubitei), el încearcă să le pună capăt prin fapta civică. Este una din soluțiile cele mai înaintate, sub raport social, pe care le propune Eminescu, ca remediu pentru dezamăgirile crunte, pe plan moral, ale omului romantic.

Nu este, firește, singura cale. Recurge, adesea, la soluția visului, cînd acțiunile, în cîmpul real, eșuează. Visul e un factor compensator; permite abstragerea și, totodată, deschide orizonturile unei existențe mirifice.

A visa este pentru eroul eminescian, am mai spus, egal cu a medita. Pentru Toma Nour, visul are și o funcție profilactică. Cînd faptele pe terenul contingențelor se complică, el caută reveria, lasă pleoapa peste realitate și trăiește visuri frumoase. E un narcotic tare (ca și somnia magului călător prin stele). Jean-Paul Richter considera visul drept cel mai eficace dintre „artificiile magice“ prin sensul lui nelimitat.

Un personaj care trăiește aproape cu exclusivitate pe plan oniric e Dionis. Atingerile cu realitatea cotidiană sînt rare și produc o dezolare cosmică. El trăiește mai mult noaptea — căci numai la lumina astrelor, spunea Novalis, „pașii genilor devin mai siguri“ și numai o dată cu căderea nopții se deșteaptă gîndirea și sufletul primește revelația. Ziua, Dionis, e un copist nefericit, trăiește în vremelnicie, cu ființa lui pieritoare. Noaptea, universul i se supune, puterile sale cresc, devine un titan, capabil a se mișca după voie, în timp și spațiu. El are, ca și împăratul din poveste, două fețe, care rîd și plîng deodată: una placidă, comună, de martir mărunț, alta demonică, tulburată de reflexele unei gîndiri colosale, luminată numai noaptea. Lumina lunii activează toate resorturile unui titan încarcerat într-o ființă oarecare. Prin vis, el se eliberează. Trebuie să luăm, firește, toate acestea în mod figurat, ca o disociere de euri, ca simboluri. Dionis exprimă, în opoziție cu Hyperion, condiția terestră ridicată, prin magie, la condiția eternității. Cum s-a observat deseori, drumul străbătut de eroul *Sărmanului Dionis* e invers decît acela al *Luceafărului*. Dionis aspiră la puterea demiurgului, la cunoașterea absolutului (dezlegarea enigmei, scrisă cu litere arabe pe doma lui Dumnezeu!), în timp ce Hyperion vrea desfacerea de eternitate, coborîrea la condiția omului comun. Ambele tentative eșuează și eroii revin la starea de dinainte: Hyperion reintră în marea solitudine, iar Dionis află mîntuirea în precara fericire casnică.

Dionis reprezintă, așadar, ipostaza spirituală a demonului, pe cînd Toma Nour, cu care negreșit comunică în multe privințe,

ilustrează latura catilinară. Pasiunile lui Dionis se abstractizează și, chiar în momente de frenezie sentimentală, el nu trece marginile unei iubiri *albe*, serafice. Dragostea pentru Maria e reprezentată, de fapt, prin repetate adormiri.

Înceind, putem spune că Toma Nour e un personaj de *Sturm und Drang*, un demon rebel, vaticinar, pesimist, înflăcărat patriot, ușor boem, pierdut și el în visări metafizice, dar păstrînd simțul realului, e simbolul prin excelență al inconformistului (asemănarea cu proletarul din poemul *Împărat și proletar* și cu Mureșan rămîne izbitoare!), în timp ce Dionis, fixat pe altă treaptă a demonismului, întruchipează pasiunea spirituală, serafismul, aspirația demiurgică, într-un cuvînt omul romantic în stare de frenezie spirituală, cînd încolțește în minte gîndul de a reorganiza universul, de a dezlega planetele și a le înlănțui în alt chip. Amîndouă tipurile exprimă, izbitor, plenitudinea și contradicțiile omului romantic, așa cum l-a gîndit și l-a creat Eminescu, în cadrul unei mai largi interferări și transpuneri de euri.

Sînt și alte tipuri de care scriitorul se detașează cu ironie sau cu înverșunare pămîfetară. În *Dragoș-vodă*, întîlnim un Iago moldav, Sas, ființă diabolică, agent al catolicismului în voievodatul lui Dragoș. Complicea lui e Bogdana, o lady Macbeth sastisită filozofic de toate și setoasă de putere. Energică, în ciuda scepticismului ei, împinge ca Vidra pe Răzvan, spre scaunul voievodal, pe un „grozav demon al sorții rele“. În sprijinul actelor sale, aduce argumente filozofice: virtutea, zice ea, nu se bucură de nici o stimă, toate

sînt deşertăciuni şi numai isteţia are preţ
pe lume:

Au crezi tu că lumea făcută-i pentru bine?
Ne-o spun aceasta popii şi cărţile lor vechi.
De mii de ani ne sună povestea în urechi.
Nu vezi ce răsplată virtutea are-n lume?

Un giulgiu şi patru scînduri; pentru aşa
comoară
Treci însetat pe lîngă a vieţii vii izvoare.
Atunci, se înţelege, că preoţii au drept.
Deşertăciuni sînt toate cînd mintea ţi-i
în piept.

Dar ici... în picătura de vreme-n care suntem,
Braţul şi isteţia au oarecare preţ;
Şi ce preţ pot să aibă decît să te faci mare...

În structura ei morală, Bogdana uneşte,
aşadar, scepticismul vulgar şi hedonismul
şi mai vulgar, cu o mare energie specifică
intrinsicilor mărunţi, dornici de a parveni.

Opuşi acestora sînt păstrătorii de tradiţie,
oamenii vechimii, curaţi la suflet, înţelepţi,
mai toţi astrologi, cititori în stele. Iosif
(*La curtea cuconului Vasile Creangă*), Moş
Iosif, Arbore (*Mira*), Roman Bodeiu (*Bogdan-
Dragoş*), iar pe o treaptă mai înaltă de înţelepciune
sihastrul Euthanasius, formează familia morală pe care
Eminescu, iubitor de datini, cu un atît de accentuat simţ al
istoriei, o încercuieşte cu o vie simpatie. Pentru Eminescu,
aceştia reprezintă un ideal etic capabil a pune capăt
decăderii, năvalei proastelor obiceiuri, stricăciunii
sociale şi morale. Bătrînul Arbore e un *sceptisit*, a
trăit alături de marele Ştefan şi asistă, cu durere, la
prăbuşirea epigonilor; e „omul ce a văzut leul murind...
e ca un sfînt care în visul tinereţilor lui a văzut
pe asprul şi bătrînul Dumnezeu“. Cu

bună deprindere polemică, el dezvoltă tezele
din *Epigonii*, *Mureşanu* şi *Memento mori* pri-
vitoare la conflictul generaţiilor şi la decă-
derea, involuţia societăţii.

Roman Bodeiu, prieten al lui Dragul şi apă-
rător al lui Bogdan, e tot aşa, adversar al
stricătorilor de datini. Ca şi Bogdana, dar
din cu totul alt unghi, el vede întinderea
şi forţa răului în epocă, vituperează pe cei
ce introduc modelele străine (cunoaşte, aşar-
dar, teoria... formelor fără fond!), detestă pe
sofiştii cu bărbi boite ce stîrnesc zavistia şi
ura în ţară prin zelul lor de a introduce
obiceiuri noi. Toate ideile sociologice, dez-
voltate de Eminescu în articole, sînt formule
aici.

„Prea şubrede sînt, Doamne, tocmelele în
ţară“, zice cu amărăciune personajul, îngri-
jorat de *Weltschmerz*-ul unei generaţii epi-
gonice —

Gîndit-ai tu vrodată-n anii tăi
Că lumea asta este făcută pentru răi?
Omoară fericirea unui popor..., alungă
A veacurilor pace pe vreme îndelungă,
Vei fi erou... viteaz şi mare te-or numi toţi
orbii

Pe cînd pe adevăraţii viteji îi mîncă corbii.
Pe scaun te uită cum te clatini
În ochii mulţimii cu strainii, nouă datini,
Şi din apuşii adună sofişti cu bărbi boite
S-arate cum moşnegii îmbălsămaţi ca mumii
Întrec şi tineretul în scandalele lumii.
Unul asupra altui pe oameni să-i întăriţi
Celor vicleni dă milă, onori la cei deşerţi,
Aţîţă-i astfel unul asupra celuilalt.
.....

Învie, măgulește cu a vițiilor foloase
Zavistia și ura, botează-le virtuți
Spre pradă și-nșelare tu mintea să le-ascuți...

Eminescu se găsește, în drama istorică, pe linia literaturii mai vechi (Alecsandri, Bolintineanu etc.), cu deosebirea că pune în atitudinile și concepțiile personajelor un mai accentuat romantism, o mai sporită pasiune ideologică.

Cît privește personajele feminine, Eminescu oscilează, cum se știe, între cultul Madonei și cel al Venerei. Eroinele ilustrează, cu rare excepții, una dintre aceste categorii. Emmi (*Amor pierdut, viață pierdută*), Mira, Maria, Poesis, Sofia, Ana (*Bogdan-Dragoș*) intră în prima categorie; Cezara, Lilla (*Cezara, Avatarii faraonului Tlâ*) și alte personaje ilustrează pasiunea venerică. Mai toate participă la mitologia demonismului: au trăsături angelice, duc în ochii lor melancolici rugăciunile cerului. Poesis, Sofia sînt naturi *catilinare*. Maria e simbolul feminității purificate. Mira, tot așa, e *lunatică*, are inima rece, „ca a unei vergine ce a visat cerul; e personificarea unei rugăciuni melancolice, — zice Eminescu — care nu știe cum se rătăcește pe pămînt, cînd nimica din ea nu se pare a fi a pămîntului. Nu are nici o durere, nici o bucurie, învălită în mister, în nourul ei de melancolie și cu inima redeșteptată.“

Maria din *Sărmanul Dionis* are două chipuri: unul angelic, creat în vis de erou, ca o proiecție a idealului madonic, celălalt, de tot comun, casnic, ispititor, nici vorbă, și acesta, însă nu spiritual. Pe primul, Dionis îl adoră cum adoră o stea (și Ieronim asemenea iubirea cu pasiunea pentru astre!), pe cel de-al doilea îl prețuiește din alte rațiuni.

Poesis, Emmi, Ana (*Bogdan-Dragoș*) sînt mai apropiate, prin amestecul de serafism și pasiune, de tipul comun al femeii romantice. Asemănarea lor cu eroinele din piesele lui Victor Hugo și Al. Dumas-fils, îndeosebi cu eroina din *Dama cu Camelii*, e neîndoielnică. Emmi din *Amor pierdut, viață pierdută* e chiar simbolul pasiunii sentimentale rănite. Bolnavă, ea iubește fără speranță pe poetul Vasile Alexandrescu, fiind îndrăgită la rîndul ei, cu aceeași încheștată dezolare, de tînărul Alecu. Versurile bardului au constituit pentru nefericita Emmi „lacrimile dulci ale singurătății“. Durerile îi sînt aprige și dulci. E pasionată de ruine (fantasme ale trecutului), contemplă cu încîntată resemnare cerul moldav, în care descifrează, proiectate în petele de nori, umbrele străbunilor.

Fire alunecoasă, Vasile răspunde la dragostea tinerei cu dulci galanterii. Gîndul lui e să cunoască, în cadrul rustic, micile bucurii erotice, visînd o insulă izolată în apele oceanului, dar, om cu apucături mondene, nu așează edenul său prea departe de țarmul Italiei:

„Dacă visez fericirea — zice el — n-o visez decît acolo. Departe de lume, pe o insulă scaldată de valurile senine ale mării spumegate, într-un castel pe jumătate dărîmat (*apetit romantic!*), să duc o viață de fantasmagorie și vis. Să dorm ziua cu picioare-n soarele fierbinte... să veghez, să cînt noaptea în aerul cel parfumat... să cînt..., să scriu... iată fericirea ce visez.“

Încheierea e în spiritul dramei sentimentale romantice. Vasile Alexandrescu pleacă în Italia, Emmi rămîne să trăiască visul ei dureros de iubire, iar Alecu continuă să cînte la

pian „fantazii molatice, dulci“, fără a avea vreo șansă să cîștige inima tinerei bolnave.

Cezara din nuvela cu același titlu, Ana din *Bogdan-Dragoș* ilustrează, în proza lui Eminescu, alt tip feminin. E acela din romane, femeia tînără, cu pasiuni telurice, „gingașă, onestă și carnală“, cum zice G. Călinescu, maternă, aprigă, vindicativă, întreprinzătoare în clipe de încordare erotică. Ea iubește cu sălbăticie, fără a-și pierde decența. Ana, fata pe care o iubește Bogdan, e în chipul cel mai deslușit imaginea feminității comune, încîntătoare:

... Cu minile unite
Ea te privea atuncea prin genele uimite
Cu mini așa de albe, degete subțirele
Cu unghi așa curate încît te vezi în ele;
Pe buze cu sfială, cu focul în priviri,
Nici mare, nici prea mică, așa-i de potrivită,
La piept mai potrivită, la mijloc subțirică,
Așa că de la umăr și pînă la picioare
Curată-i ca de ceară o albă lîmînare.
Ce buze subțirele... obrazul ei e roș,
Un dulce întuneric în ochii sficioși.

Imaginea de mai sus a femeii e frecventă în poezia lui Eminescu, și de ea, cum s-a dovedit, se leagă un ideal erotic întîlnit și la alții, niciodată însă cu o notă atît de tulburător de simplă și de gravă.

Frapează, aici, lipsa de atitudine spirituală. Pasiunea irupe ca o forță primară a naturii. Elocventă rămîne, în *Cezara*, sugestia sentimentului erotic în stare nudă, pasiunea sinceră, acaparatoare. Din speța Cătălinei, Cezara deține o rațiune puternică în stare a înfrînge rezistența lui Ieronim. E rațiunea simțurilor

glasul unei senzualități de vietate tînără, viguroasă.

„Însușirea lui Eminescu — spunea G. Călinescu — este de a fi un mare erotic, de a ridica modul ancestral de tulburare sexuală la o putere aproape neatinsă de vreun altul. Poeții erotici sînt în general niște epicurei eliberați de sclavia pasiunii prin experiență. Mai serios în emoțiile lui, Goethe n-a trecut nici el de marginile unor pasiuni controlate calm prin reflecție. Însă la Eminescu ne uimește gravitatea. Așa iubește poporul o singură dată, în vremea înfloririi vieții bărbătești și a nubilității. [...] Dacă prin solemnitatea și inocența crizei erotice a speței înțelegem «spiritualitate», evident, poetul este departe de a fi un brutal senzualist, fiind serios în iubire ca și natura...”¹

Tipul erotic descris mai sus nu acoperă însă, cum am dovedit înainte, întreaga operă eminesciană. Sînt și alte ipostaze, mai serafice, mai spiritualizate, dar, oricare ar fi ele, nu-și pierd niciodată, e adevărat, însușirea primordială. Cu greu poți confunda, la Eminescu, iubirea cu pasiunea spirituală în genere, ca la Dante, de pildă, unde, după unii comentatori, Beatrice ar reprezenta, pe un plan simbolic mai înalt, teologia!

Există nuanțe sau trepte erotice. Cea dintîi e întruchipată de jocul adolescenților din *La aniversară*. Aici sentimentul se afirmă într-un univers moral dominat de imaginile copilăriei. Pasiunea devastatoare, demonică, o întîlnim în *Avatarii faraonului Tlă*. Între acestea, se ordonează altele, ilustrînd aproape întreg spectrul iubirii.

¹ Eminescu, *Contemporanul*, nr. din 12 iunie 1964.

Cezara (sau Cezar) din *Avatarii...* e personajul feminin care se apropie cel mai mult de complexitatea spirituală a demonului. Sensualitatea ei vampirică are și un corespondent moral, satanismul feminin, manifestat printr-o paradoxală unire de generozitate și cruzime, prin treceri bruște de la candoare la luciditatea cea mai rece. Ea urmărește cu asiduitate un țel, corupe pe Angello, îi procură noi experiențe, cu gândul diabolic de a prinde pe tânăr și mai strâns în mrejele pasiunii, după ce acesta, sastisit de exemplarele de crin, va căuta iubirea feroce și măreață.

O energie similară, pusă în alte scopuri, posedă și Bogdana. Este singurul personaj feminin pe care Eminescu îl definește prin altceva decât prin atitudinea erotică, de aceea poziția ei rămâne singulară: nu intră nici în cultul *madonic*, nici în cel *veneric*.

Tipologia eminesciană înregistrează și alte forme, în esență însă ea evoluează în limitele semnalate mai sus. Putem desprinde, de aici, ideea că Eminescu realizează, în opera sa epică, o *tipologie* diferențiată, în cadrul romanticului, prin câteva elemente particulare. Una din condițiile de viabilitate a creației literare a fost, așadar, îndeplinită.

Eminescu este, apoi, în proza literară un *mare poet al oniricului*, comparabil, din acest punct de vedere, cu Jean-Paul sau Novalis. Insatisfacția față de real a romanticului și continua tendință de a-l depăși se traduc, pe plan literar, prin viziuni onirice de o originalitate incontestabilă. Toți romanticii germani au dat o mare dezvoltare în operele

lor epice visului, legînd de zonele lui stările morale cele mai variate.

Pentru Eminescu, visul e o *lume senină*, în care evadează ori de câte ori realitatea brutală îi rănește sensibilitatea sau ori de câte ori vrea să înobileze poetic o imagine desprinsă din peisajul comun. Pe această cale, intrăm în domeniul fanteziei pure și, aici, arta lui Eminescu e fără egal. Într-un loc (în *Geniu pustiu*) se sugerează înghețarea universului, în altă parte găsim anticipată viziunea paradisiacă din *Cezara*. Ascensiuni cosmice, metamorfoze fabuloase, adevărate apocalipsuri poetice ne întîmpină la tot pasul. Copil, Toma Nour visează la mormîntul mamei că s-a transformat într-o pasăre, din pasăre în copil; suie, pe o rază de aur, într-o țară „steloașă“, pînă ce dă „de-o lume de miros și cîntec, de-o grădină frumoasă deasupra stelelor“. Aici sălășluiesc sfinții: „Copacii erau cu foi nestimate, cu flori de lumină și, în loc de mere, luceau în crengile lor mii de stele de foc. Cărările grădinei acoperite cu nisip de argint duceau toate în mijlocul ei, unde era o masă întinsă, albă, cu lumînări de ceară ce luceau ca aurul și de jur împrejur sinți în haine albe ca și mama și împrejurul capului lor strălucea de raze. Ei povesteau, cîntau cîntece de pe vremile de pe cînd nu era încă lume, neci oameni și eu îi ascultam uimit...“

Altă dată, visul e de moarte, dar și acesta e fermecător prin viziunea edenului terestru, transpus în cadre fabuloase: „Murisem! M-am trezit deodată într-un codru verde ca smaragdul, în care stîncile erau de smirnă și izvoarele de ape vergine și sînte. Printre arbori cîntau privighetori cu glasuri de înger, prin cărări rătăceau umbre diafane și fericite și se pier-

deau prin verdura întunecată a dumbravelor sînte. În depărtare vedeam o dumbravă de aur, care, cu freamătul frunzelor sale, cînta o melodie molatecă și lină ca aceea a undelor adormite. Între toate umbrele sînte și albe numai eu aveam corp... Rătăcii ce rătăcii prin pădure, pînă dedei de un rîu cu undele de argint, în mijlocul rîului, o insulă înconjurată de ape cu păduri și grădini din a căror mijloc se ridica la ceruri o biserică naltă cu cupole rotunde — toată de aur gravat ce strălucea astfel, căci soarele cerului curat se oglindea în cupola cea mare a bisericei. La țarm era o barcă de aur... Eu mă suii într'însa și, spărgînd cu lopețile undele de argint ale rîului, ajunsei la malul insulei. Aicea totul tăcea, nu cîntau paseri, nimica; numai din biserică se auzea un cîntec încet, trist, mormîntar, ca bocetul cel înădușit, lîngă patul murindului. Intrai prin portalele de aur ale bisericei, înăuntru. Pe jos, marmură albă ca laptele, pe sus arcadele nalte de aur, stîlpii de aur... iconostasul cu icoane nalte și palide de sînți și îngeri de-o frumuseță suprapămîntească, ce păreau suflați pe pînze de argint — în altar o masă de marmură cu sfintele taine... În biserică nu era nimeni jos, ci numai sus în cor cîntau călugărițe cîntece de mort... Cînd dintr-o ușă văzui intrînd cu lumînări de ceară albă-n mînă, chipuri palide cu vâlul lung alb, ce acoperea și capul — astfel de palide, încît fața se confunda cu albul hainelor, ci numai ochii stinși ca de sticlă se mișcau triști în orbitele lor. Ele se mișcau încet-încet pînă în mijlocul bisericei... Eu mă ascunsei după o coloană de aur, cu groază. Printre ele, văzui o umbră... un bătrîn cu părul alb, cu fața rătăcită și trasă, lumînarea sa ardea și

el privea în ochiul lumînării cu buzele strînse și cu ochii fixi... Mie-mi părea că-l cunoșteam. Răzimată de o coloană, drept în fața mea, stătea o fată palidă cu fața ca marmora cea vinătă... ea-mi zîmbi trist și-mi făcu cu mîna... Era Poesis... Poesis! strigai eu... și deschisei ochii. Focul nū era încă potolit... fereastra însă deschisă și o vîntoasă sufla cumplit prin ea. Gîndeam c-o fi deschis-o vîntul și mă dusei s-o închid. Cînd mă-întorc însă... văd..."

Cînd Toma Nour asistă la spectacolul sălbatec al represiuilor, cade în „nesimțirea cea mai mare“ și, punîndu-și căciula peste ochi, adoarme, visînd că rătăcește prin grădinile pendente ale Semiramidei. Aici circulă îngeri cu aripi albe, cu ochii albaștri măriți, cu lungi bucle negre. Între ei, unul cu ochii negri, cu fața albă și miinile unite pe piept, plutește prin aer. Este singurul înger ce poartă pe față semnele unei disperări fără margine. Nu e altcineva decît Maria, fiica preotului, văzută de erou cu cîteva clipe înainte. Există astfel, la Eminescu, tendința de a reface realitatea în zona oniricului, de a o purifica de toate abjecțiunile, dîndu-i înfățișarea ideală. Tot așa sentimentele, frînte pe planul realității curente, află adevărata lor înflorire în spațiile visului.

Indiscutabil că cea mai puternică expresie a onirismului în opera lui Eminescu e *Sărmanul Dionis*, povestea, în întregime, a unui vis în vis. În *Avatarii faraonului Tlă* găsim, iarăși, o succesiune de visuri, iar în celelalte fragmente epice ștergerea liniei ce separă realul de ireal, introducerea în cadrul descrierii exacte a unui plan fantastic, adesea sub forma povestirii unui vis, constituie procedee obișnuite.

Poetul însuși avea obiceiul de a-și nota visele și într-un manuscris găsim însemnări în acest sens. Cu rare excepții, mai toate visele din narațiunile sale sînt frumoase, la modul romantic, senine, adevărate edenuri, unde crește, fabulos, o vegetație luxuriantă, curg riuri cristaline și rătăcesc, pe prunduri de argint, fantasmе albe. Un moment important al visului e zborul. De aceea, în toată opera lui Eminescu, vom afla imaginea ascensiunii cosmice. Oniricul e asociat, în acest chip, cu vocația *uranică*, cu setea de spații astrale. Tipică e și alăturarea sugestiei erotice. Toate visele lui Dionis, ale lui Tlă (Bilbao), Toma Nour, gravitează în jurul unei femei, ascensiunile se fac, tot așa, în tovărășia unui înger blond, edenurile sînt pustii, dezolante, dacă nu sînt animate de vreo serafică *donna*.

Oniricul eminescian asociază și *serafismul*, o stare poetică (exprimată plastic prin preponderența albului și, în genere, a sugestiei imaculării, a diafanului!), pe care o regăsim în mai toate poemele din jurul anului 1872. Dar nu numai serafismul e starea ce însoțește visul, ci și altele, *neptunismul* și *borealismul* (G. Călinescu) de pildă, o imagine — acesta din urmă — a seraficului fixat în peisajul nordic. „Neptunismul“ vine din preponderența elementelor acvatice, în stare a sugera o intuiție aparte a fluidității, imensității și sălbăticiiei oceanice (*Avatarii faraonului Tlă, Ceșara, Sărmanul Dionis*). Toate acestea ilustrează o stare poetică mai complexă la Eminescu, căci serafismul, borealismul, neptunismul sau uranismul, ca imagini ale unor expresii lirice complexe sau ca *vocații*, participă la o viziune mai largă asupra universului, indică termenii unui dirz elan romantic de a

supune atitudinile filozofice cele mai diferite, presimțirile tulburi și formele de extaz *alb*, neliniștile interioare și zonele cristaline ale oniricului, într-un cuvînt, lumea interioară și spirituală, unui proces îndelung de luare în stăpînire. Totul este supus rigorilor unei sensibilități singulare: legile firii se anulează, moleculele se desfac și se regrupează altfel.

Eminescu vrea ca Sfinxul naturii să vorbească și, în acest scop, uzează de toate elementele unei percepții artistice de mare acuitate. Rezultă, de aici, stări lirice originale, căci, în atingere cu lucrurile cele mai diferite, sensibilitatea declanșează resorturi creatoare. Parafrazînd o observație a lui Rilke, am putea spune că Eminescu aude elementele *cîntînd, dialogînd*. Captînd muzica inefabilă a materiei, el o integrează unei viziuni subiective. Visul constituie adesea bagheta magică ce pune în mișcare toate mecanismele interioare ale naturii. Adesea, acest element inefabil se materializează, se obiectivează, plutește o clipă, ca cețurile albe, deasupra lucrurilor și dispare în alte orizonturi de existență. În tărîmurile *steloase*, visurile zbor ca niște fantasmе și prezența lor e un indiciu sigur al armoniei edenice.

Factorul oniric este, în concluzie, esențial în proza lui Eminescu și el tinde să se organizeze ca un univers aparte. Din el se trag fire spre alte zone ale creației. Autorul *Sărmanului Dionis* l-a explorat în mai toate direcțiile, cu sentimentul că aici toate limitele realului dispar, universul se recompune după voința conștiinței orgolioase, subiective și energice la romantici. Jean-Paul, dintre prozatorii înrudiți spiritual cu Eminescu, a

mai dat o atît de mare extindere elementului oniric. În *Hesperus*, *Titan*, *Siebenkaes*, sînt numeroase pagini în care se narează visuri. Unele dintre acestea seamănă uimitor cu cele puse de Eminescu în scrierile sale, fără, firește, a fi vorba de o influență, în sensul pe care îl dau comparațiștii acestei noțiuni.

Jean-Paul a trecut, în istoria literară, ca un simbol al literaturii fantastice „geniale“, ca un vizionar apocaliptic, imagine pe care Albert Béguin¹ o socotește neconcludentă, întrucît, după el, autorul lui *Hesperus* este un poet al „armoniilor“. Toată opera lui Jean-Paul e impregnată de poezia oniricului, sub forma a mici poeme în proză. Teoretic, el încearcă în mai multe rînduri să definească o estetică a visului. În cîteva pagini: *Asupra magiei naturale a imaginației* (1795), apoi în micul tratat *Asupra visului* (1798) și *Privire asupra lumii visurilor* (1813), stabilește afinități între poezie și vis, reflectează asupra problemelor psihologice ale somnului, opunîndu-se teoriilor senzualiste. Pentru Jean-Paul visul e o „magie a imaginației“, ieșită din nevoia de „ilimitate“ și din insatisfacția față de realitate. Brațele omului — spune el — se întind către infinit; toate dorințele noastre nu sînt decît o parte dintr-un mare „legămint nelimitat“, și imaginația singură (prin intermediul visului) poate să redea ecoul acestor aspirații.

Visul, în concluzie, nu e decît o formă de *sublimare* a realului, înțeles pe care îl regăsim și la Eminescu și, în general, la romantici. Spre deosebire însă de Jean-Paul

¹ A. Béguin: *Jean-Paul et le rêve*, introducere la vol. *Choix des Rêves*.

și Novalis, care dădeau și un sens mistic actului oniric (visul e „vocea lui Dumnezeu“), la autorul *Sărmanului Dionis* reprezentările religioase, asociate visului, sînt pur decorative, pornite din nevoia de figurație poetică. Ele traduc o stare lirică, participă, ca simboluri sau simple alegorii, la o viziune poetică. Sensul misterios, tulbure, halucinant, întîlnit în operele romanticilor germani, reluat mai tîrziu de suprarealiști, oniricul eminescian nu-l conține. Imaginile lui sînt mai senine, pentru că de obicei Eminescu nu amplifică, în vis, impulsurile tulburi, crispațiile interioare, ci, uitînd de toate sau sublimîndu-le, trăiește într-un spațiu unde toate se rînduiesc după legile armoniei. Revelația altei lumi (în vis) sau a vieții pe altă planetă, întîlnită și la Eminescu, capătă, de regulă, la Jean-Paul atributele și simbolurile paradisului creștin. Peisajul celest e însă, ca și la Eminescu, stilizat terestru. În *Siebenkaes* (1795), găsim o imagine a edenului, asemănătoare, prin multe aspecte, cu cea din *Sărmanul Dionis* și cu acelea din fragmentele onirice inserate în *Geniu pustiu*: o dumbravă de un verde întunecat, acoperită de flori și de păduri de un roșu aprins; munții sînt diafani, sfredeliți de vine de aur; alții sînt de cristal și deasupra lor plutesc văpăile reci ale aurorei; stelele coboară pe pămînt, arborii par incendiați de lumina astrală, adie zefirul, florile emană parfumuri fine; sufletele poartă aripi invizibile. Într-un peisaj similar, sălășluiește Sfînta Fecioară alături de fiul său; privirile îi cad pe pămînt și regretul de a fi pierdut contactul cu lumea terestră îi stăpînește sufletul: „O, Fiul meu, — zice ea — inima mea aspiră plîngînd spre umanitatea pe care o

tulbură și pe Eminescu, smulgându-i adesea pagini de o scripitoare originalitate. Tudor Vianu avea toată îndreptățirea să afirme că proza lui Eminescu merită să fie citită pentru ea însăși, deoarece „cîteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de a povesti au căzut din condeiul poetului“ și că „valori noi își află aici începutul drumului lor prin lume“¹.

Ca tip de prozator fantastic, Eminescu se diferențiază, iarăși, prin modul său particular de a nara.² Eminescu nu are, ca Edgar Poe, obsesia obiectelor deformate de percepție, ci este obsedat, dacă termenul se potrivește, de univers, de tainele ce înconjură geneza și, în corelație cu ea, de spațiu și timp, de raporturile individului (sub latura lui eternă, și cea pieritoare, *individuală*) cu aceste categorii. De aceea, formula fantasticului eminescian va fi impusă de preponderența elementului reflexiv. Chiar atunci cînd sub condei îi intră motive literare cu o mai largă circulație (ascensiunea spre astre, dedublarea individualității), diferențele sînt izbitoare. Și la Novalis, și la Poe, și la Eminescu, întîlnim, de pildă, imaginea viețuirii pe altă planetă. Novalis o pune în legătură cu simbolul căutării armoniei, purității, a dorului indefinit (*Sehnsucht*), simbolizat de floarea albastră. La Poe (*Hans Phall*) totul e un pretext de aventură, narațiunea e o „mistificare“ expusă pe un ton de glumă, accentul cade pe peri-

¹ *Arta prozatorilor romîni.*

² Comparația cu romanticii moldoveni (Leon Negruzzi, I. Pop Florantin, Miron Pompiliu), autori de compuneri istorice, cu o notă de fantastic, nu poate fi făcută.

peție. Eminescu, în schimb, substituie elementelor de aventură sensuri filozofice, fiind mai apropiat, în acest caz, de Novalis și, în genere, de romanticii germani. Dar și de aceștia se deosebește prin simbolurile adînc omenești cu care însoțește gestul de a lua spiritual în stăpînire lumea astrală. Setea de *divin* coincide, la el, cu setea de *sublim*, toate actele eroilor sînt pătrunse pînă la durere de această aspirație.

În privința locului unde se fixează fantasticul, Eminescu oscilează între real și supranatural, trecînd cu ușurință de pe un plan pe celălalt. Poe așază totdeauna acest univers în *dimensiunea psihologică* a individului, în lumea subiectivă. De aceea, proza lui fantastică, spre deosebire de cea a „gotismului romantic“, e o acumulare de obsesii (ca în *Berenice*), de enigme, de viziuni grotești, demne, cum s-a observat, de Hieronymus Bosch. Mecanismul fascinației e mecanismul deducțiilor, al monologurilor interioare. Povestirea lui Poe pornește, în fond, de la aglomerarea de necunoscute și sfîrșește, după ce a pătruns în angrenajele enigmei, prin a conduce pe cititor, pe cale logică, la adevăr. Comentatorii l-au numit pe Poe *poet al deducției*. Chiar temele majore ale literaturii (dedublarea personalității, pactul cu diavolul, drama cunoașterii etc.) sînt transpuse de Poe pe planul parodiei sau pe acela al povestirii de aventuri, în înțelesul pe care această specie literară îl avea în secolul al XIX-lea. *Bon-Bon*, de pildă, reproduce într-un stil persiflant dialogul dintre un filozof și diavol (demonul cunoașterii). Birtașul francez *Bon-Bon*, spirit filozofic, dialoghează cu diavolul, ca Faust cu Mephisto, numai că totul, aici, se desfășoară

șoară ca o scenă bufă. Diavolul e un expert în materie culinară, un gurmand, amator de creieri iluștri. Ceea ce urmărește, așadar, Edgar Poe e, am spune, *degotizarea* prozei fantastice. El dezvoltă, în spirit modern, formula mai veche a romanului *negru*, asociindu-i trăsături noi.

Fantasticul lui Eminescu nu coboară niciodată pînă la acest punct. El se menține în zonele mai rarefiate ale filozofiei, ale elanurilor cosmice și ale inconformismelor energice. Doar în *Avatarii faraonului Tlă* și în alte câteva fragmente, fantasticul e tratat la modul erudit, dar, și acolo, o tendință de abstractizare, de ordonare a faptelor într-un sens filozofic, e prezentă.

Proza lui literară, indiferent de formula pe care o adoptă, participă la o viziune artistică originală asupra existenței, la o mitologie a titanismului și demonismului. Originalitatea ei nu trebuie căutată în formula epică (deși, s-a văzut, există și în acest sens particularități ce o diferențiază de altele!), ci în simbolurile filozofice, în stările lirice pe care, la tot pasul, cu o rară gravitate spirituală, le sugerează.

Ca stil și compoziție, proza lui Eminescu nu este unitară. Romanticii, în genere, consideră că stilul trebuie să difere de la capitol la capitol, fiecare impunînd o arhitectură proprie. În *Geniu pustiu*, tehnica e aceea a jurnalului romantic (acumulări de impresii și de episoade, întretăiate de comentarii filozofice și morale). *Sărmanul Dionis* oscilează, deliberat, între două planuri (real și supra-real!) cu o tehnică a echivocului, iarăși

frecventă la prozatorii romantici. *Avatarii faraonului Tlă* e o înlănțuire de momente epice, o succesiune de *dovezi* simbolice, compoziția fiind, aici, eliberată de orice rigoare. În *Cezara*, formula foiletonistică impune o mai vie desfășurare epică, elemente de senzațional, suspendări dibace, în stare să ațîțe curiozitatea etc. Pe toate acestea le respectă și Eminescu, dar, o dată intriga pusă pe picioare și acțiunea fixată în elementele de bază, povestirea se orientează în alte direcții, cele mai fructuoase de fapt, din punct de vedere artistic.

La aniversară e o schiță mai organizată. Eminescu, fără a explora prea adînc psihologia tulbură a adolescenților, reconstituie jocul, fina diplomație erotică, în faza ei inițială. Aluzia, retractarea, dialogul suspendat, oculurile strategice, utilizate cu finețe, sugerează intenția de mistificare a îndrăgostiților.

În *Făt-Frumos din lacrimă*, desfășurarea epică e liniară, ca în basmul popular (acumulări de peripeții, fără efecte morale asupra eroilor); Eminescu sparge însă adesea tiparele folclorice, introducînd paranteze descriptive. Cît despre *Archaeus*, *Moș Iosif*, acestea sînt *dialoguri* filozofice. *Contrapagină* se structurează ca un eseu, cu treceri de la nota umoristică la sarcasm. Tehnica pastîșei inteligente, a pregătirii minuțioase a efectului comic, pe linia lui Creangă, e utilizată în *Părintele Ermolachie Chisăliță*. În alte fragmente (*Aur, mărire și amor*, *La Curtea cuconului Vasile Creangă* etc.), stilul e sobru, notația mai exactă, cu multe detalii sociologice. Alte povestiri îmbină mai multe formule epice, o regulă fiind la Eminescu schimbarea stilului de a nara.

Fraza e arborescentă, saturată de epitete, morale și ornamentale, bogată în antiteze. Aleg la întâmplare una: „O singură frunte unsă cu mirul lui Dumnezeu e în stare să forme din oceanul cugetărilor omenesci o singură volbură gigantică, care să se-nalțe din fundul abisului mării pînă sus în nouii gânditori din ceriul lucefărului ce se numește geniu“ (*Geniu pustiu*).

Cercetătorii stilști mai noi au arătat că metafora — complicată, pluridimensionată în operele de tinerețe ale lui Eminescu — se simplifică în scrierile apărute în 1876. Afirmăția însă nu se susține, căci, dacă analizăm *Cezara*, se poate cu lesniciune observa exaltarea tonului, abundența comparației, a epitetului, explozia imagistică. Metafora e, cu rare excepții (în cazul „fiziologiilor“), grandios romantică, asociind totdeauna un element abstract. Părul unui personaj e răzlețit „ca noaptea“, sunetele muzicii se aud „ca suspinele aripelor îngerești“, vocea e „frîntă, plîngeroasă și amorțită de durere“, lumina e dalbă „ca visul de vară“, fața cuiva e rece ca „cugetarea unui sceptic“ etc. Tendința stilistică în proză e de a *sublima* concretul, de a-l spiritualiza — și aceasta se face adesea prin comparația morală și filozofică¹, prin referirea intelectuală.

¹ După G. Călinescu și T. Vianu, de aspectul stilistic al prozei eminesciene s-au ocupat Gh. Bulgăr și cercetătorul maghiar L. Gáldi. Primul a studiat modificările de expresie din diverse narațiuni (*Expresia poetică în proza literară a lui Eminescu*, în *Limbă și literatură*, vol. VI), iar L. Gáldi a urmărit (într-un fragment epic: *Toma Nour în ghețurile siberiene*) ritmul poetic al prozei eminesciene (art. *Observații asupra prozei ritmice a lui Mihail Eminescu*, în *Limbă și literatură*, vol. VII, p. 257 și urm).

Vom putea înregistra, de aceea, în privința lexicului, numeroase neologisme sau formații lingvistice proprii, ivite din necesitatea de a ocoli prolixitatea parafrazelor și de a nota în același timp, cu mare exactitate, fazele unei experiențe spirituale mai complicate. Așa de pildă: *abnorm*, *abstrage*, *abstrus*, *avuls*, *bunom*, *concede*, *dandi*, *elfă*, *expira*, *fantasticitate*, *floristic*, *fulgurațiune*, *innoranță*, *împărțibilitate*, *încifra*, *mașinalminte*, *mezvoce*, *minorean*, *multicolon*, *neogindos*, *nesens*, *oliv*, *paleografat*, *plafond*, *poantat*, *polihistor*, *reflect*, *resignare*, *resuvenire*, *rezonament*, *superfluență*, *suprasfire*, *visărie* etc. Acestea alternează și adesea se asociază cuvintelor vechi, cronicărești (cultivate pentru culoarea și savoarea lor dialectală), dînd prozei reliefuri stilistice particulare.

Proza literară a lui Eminescu (n-am înglobat, aici, proza jurnalistică) nu e, observa cu îndreptățire Pompiliu Constantinescu, „jocul suplimentar“ al unui geniu pe marginea creației lirice. Ea are o structură originală, esențial romantică, valori și mituri proprii, ce o detașează și o diferențiază. Acoperă o epocă și epuizează, în orice caz, un stil.

Romantismul românesc n-a cunoscut, pe acest teren, forme mai energice de afirmare, clipe de mai profundă spiritualitate. Trecînd peste elementele perimate (inerente), se poate, fără orgoliu, spune că proza eminesciană a ridicat epica romînească la o condiție de universalitate. Marile mituri și teme literare ale romantismului european primesc, prin con-

tribuția autorului *Sărmanului Dionis*, soluții artistice nebănuite. Se pot descoperi izvoare, se pot culege, din texte, inadvertențe, șovăieli de expresie, pot fi date, ca inutile, la o parte pasaje întregi, dar opera epică, în ansamblu, fascinează și astăzi, prin arderea ei intelectuală.

- Făt-Frumos din lacrimă, Convorbiri literare*, IV, 1870, 1 și 15 noiembrie.
- Sărmanul Dionis, Convorbiri literare*, VI, 1 dec. 1872—1 ian. 1873; fragment în ms. 2255 (ff. 295—296).
- La aniversară, Curierul de Iași*, IX, 1876, 9 iulie.
- Cezara, Curierul de Iași*, IX, 1876, 6, 11, 13, 15 și 18 august; fragmente în ms. 2286 (ff. 62 v.—63), ms. 2255 (f. 255); ms. 2276/II (ff. 43—61 v.) — un fragment ce cuprinde cap. VI—VIII.
- Contrapagină*, ms. 2255 (ff. 206—208 v.).
- Geniu pustiu*, ms. 2255 (ff. 21—84). Un fragment legat de roman în ms. 2255 (ff. 199—203); altul în ms. 2255 (f. 178); note privitoare la personaje în ms. 2291 (ff. 16—17 v.).
- [*Toma Nour în ghețurile siberiene*], ms. 2255 (ff. 178—179 v.).
- Umbră mea*, ms. 2255 (ff. 184—185 v.).
- [*Archaeus*], ms. 2269 (ff. 19—39).
- [*Avatarii faraonului Tlă*], ms. 2255 (ff. 92—161).
- [*Fragment*], ms. 2255 (ff. 3 v. — 5).
- [*Ioan Vestimie*], ms. 2255 (ff. 268—280).
- Aur, mărire și amor*, ms. 2255 (ff. 85—91).
- [*La curtea cuconului Vasile Creangă* (intitulată și *Boierimea de altădată*), ms. 2255 (ff. 162—167).
- [*Părintele Ermolachie Chisăliță*], ms. 2255 (ff. 188—194 v.).
- Visul unei nopți de iarnă*, ms. 2255 (ff. 265—266; 242 r. — 249).
- [*Moș Iosif*], ms. 2286 (ff. 2—5).

Iconostas și fragmentarium, ms. 2255
(ff. 1—3 v.).

Întîia sărutare, ms. 2255 (ff. 250—254).
[*Moartea Cezarei*], ms. 2284 (ff. 34 v.—42v.).
[*Poveste indică*], ms. 2259 (ff. 272—273);
variantă versificată în ms. 2284 (f. 66).

EDIȚII

- 1890: M. Eminescu, *Proză și versuri*. Editor V.G. Morțun, Iași, 1890 (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis*).
Rhapsodies roumaines: Bel Enfant de la Larme, par M. Eminesco, Paris, 1890.
- 1893: Mihail Eminescu, *Nuwele*. Editura Librăriei Școalelor „Frații Șaraga”, Iași, 1893 (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, La aniversară, Cezara*).
- 1902: M. Eminescu, *Opere complete, I. Literatura populară*. Scrieri inedite. Volumul apare sub îngrijirea lui Ilarie Chendi și a lui Nerva Hodoș, București, 1902 (*Făt-Frumos din lacrimă*).
- 1904: M. Eminescu, *Geniu pustiu*, roman inedit. Cu o introducere critică și cu note de Ion Scurtu, Minerva, București, 1904.
Mihail Eminescu, *Der arme Dionis*, Aus dem Rumänischen übersetzt von H. Sanielevici und W. Majerczik, Bukarest, 1904.
- 1905: M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, vol. I (1870—1877). Ediție critică, București, Minerva, 1905 [*Archaeus*].
- 1907: M. Eminescu, *Geniu pustiu*, roman postum, a doua ediție. Cu o introducere critică și note de I. Scurtu, București, 1907.
M. Eminescu, *Povești și nuvele*, Alcalay, București (f.a.), „Biblioteca pentru toți” (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, La aniversară, Cezara*).
M. Eminescu, *Sărmanul Dionis*, nuvelă. Prefață semnată de I. Săndulescu, București, Biblioteca Universală, nr. 3, București, 1907.
- 1908: Mihail Eminescu, *Povestiri de...* Ediție îngrijită de Mihail Dragomirescu și Em. Gîrleanu,

¹ Edițiile fără specificarea anului de apariție le-am fixat după data înregistrării în fișierul Bibliotecii Academiei R.P.R.

Socce, București, 1908 (*Făt-Frumos din lacrimă, La aniversară, Cezara, Sărmanul Dionis*).
Mihail Eminescu, *Proză*. Prefață semnată I.S., București, 1908 (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, La aniversară*).

M. Eminescu, *Proză literară*. Ediție îngrijită după izvoare, cu o introducere de Ion Scurtu, Minerva, București, 1908 (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, La aniversară, Cezara*).

- 1909: M. Eminescu, *Geniu pustiu*, roman postum, a treia ediție. Cu o introducere critică și adnotații de I. Scurtu, Minerva, București, 1909.
- 1910: M. Eminescu și I. Creangă, *Povești și poezii*, cu două icoane, „Biblioteca populară Dacia”, nr. 4—5, Cernăuți, 1910 (*Făt-Frumos din lacrimă*).
- 1913: Mihail Eminescu, *Gedichte Novellen*, deutsch von Maximilian W. Schroff, Craiova, 1913 (*Der arme Dionis*, Novelle; *Der Tränenprinz*, Märchen).
- 1914: Mihail Eminescu, *Opere complete*. Cu o prefață și un studiu introductiv de A.C. Cuza, Iași, 1914 (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, La aniversară, Geniu pustiu, Poveste indică*).¹
- 1916: M. Eminescu, *Cezara, Sărmanul Dionis*. Librăria Nouă, București, 1916.
- 1918: M. Eminescu, *Geniu pustiu*, roman postum. Cu o introducere critică și note de I. Scurtu, ed. a III-a, Minerva, București, 1918.
- 1919: M. Eminescu, *Geniu pustiu*, roman. Cu ilustrații originale în text de pictorii I. Comănescu și P.P. Molda, „Biblioteca Scriitorilor Iluștri”, Alcalay, București, 1919.
- 1921: Mihail Eminescu, *Sărmanul Dionis*. Cu un cuvînt de Al. Vlăduț. Textul este incomplet, pasajul introductiv, cuprinzînd reflecțiunile filozofice ale lui Dionis, lipsește. „Pagini alese din scriitorii romîni”, Cartea Romînească, București, 1921.

¹ În sumarul volumului, schița *La aniversară* apare menționată *La chiuțuri*. Studiul introductiv, anunțat pe copertă și la sumar, este promis cititorilor pentru mai tîrziu.

- Mihail Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă, Finul lui Dumnezeu*, în „Pagini alese din scriitorii români“, publicațiune periodică, nr. 18, Cartea Românească, București (f.a.).
- 1922: M. Eminescu, *Proză*, în „Pagini alese din scriitorii români“, publicațiune periodică, nr. 96—97, Cartea Românească, București, 1922 (*Cezara*).
- 1924: Mihail Eminescu, *Geniu pustiu*, Editura „Eminescu“ (f.a.). (Cuprinde și schița *La aniversară*.)
- 1925: Mihail Eminescu, *Povești și nuvele*, Ediția a III-a, „Biblioteca pentru toți“, Alcalay, București (f.a.) (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, La aniversară, Cezara*).
- 1928: M. Eminescu, *Povestiri*. Cu un studiu de E. Lovinescu, „Biblioteca clasicilor români“, Ancora, București (f.a.) (*Făt-Frumos din lacrimă, La aniversară, Cezara, Sărmanul Dionis*). M. Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă* (f.a.), Editura Fundației culturale, 1928. *Eminescu povestind copiilor*, „Colecția clasicilor români și străini pentru copii și tineret, întemeiată și îngrijită de Octav Minar“, Socec, București, 1928 (*Făt-Frumos din lacrimă*). M. Eminescu, *Opere postume, Geniu pustiu*, roman. Prefață de Gh. Adamescu, Cartea Românească, București, 1928.
- 1931: *Eminescu povestind copiilor*, ed. a II-a. „Colecția clasicilor români și străini pentru copii și tineret, întemeiată și îngrijită de Octav Minar“, Socec, București (f.a.). (*Povestea indiană*¹, *Făt-Frumos din lacrimă*.)
- 1933: M. Eminescu, *Nuvele*. Cu un studiu introductiv și comentariu de Const. Gerota, Tipografiile române unite, București, 1933 (*La aniversară, Cezara, Sărmanul Dionis, Archaeus*).
- 1934: M. Eminescu, *Versuri și proză*, 2 volume „Biblioteca școlară“, București, 1934 (*Făt-Frumos din lacrimă*).
- 1935: M. Eminescu, *Scrieri literare*, comentate de D. Murărașu, Scrisul Românesc, Craiova (f.a.) (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis*,

¹ Textul reprodus de Octav Minar cuprinde și un fragment din basmul în proză *Fata în grădina de aur* (V. D. Murărașu, prefața la *Scrieri literare*, ed. I, Scrisul Românesc, Craiova, 1935).

- La aniversară, Cezara, Geniu pustiu, Archaeus, Poveste indică, Umbra mea, Moartea Cezarei, Toma Nour, Poveste indică* [versuri]).
- 1938: M. Eminescu, *Opere postume. Geniu pustiu*, roman. O scurtă introducere semnată V.D., „Biblioteca pentru toți“, Alcalay, București (f.a.). M. Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă, Povești*. Prefață de Adrian Zahareanu. Papetăria Românească, București (f.a.). M. Eminescu, *Povești și nuvele*, „Biblioteca pentru toți“, Universală, București (f.a.) (*Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, La aniversară, Cezara*).
- 1939: M. Eminescu, *Opere*. Ediție îngrijită de profesor Ion Crețu (patru volume), Cultura Românească, București, 1938—1939 (Vol. I: *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, La aniversară, Cezara*). M. Eminescu, *Scrieri literare*, ediția a II-a, comentate de D. Murărașu, Scrisul Românesc, Craiova, 1939 (cuprinsul identic cu ediția I). M. Eminescu, *Basmе în proză*. Ediție îngrijită de Ion Pillat, Cartea Românească, București, 1939 (*Făt-Frumos din lacrimă*).
- 1943: M. Eminescu, *Proză literară*. Cu o introducere, note, indice de nume și glosar, ediție îngrijită de Alexandru Colorian, Cugetarea, București, 1943 (*La aniversară, Cezara, Sărmanul Dionis, [Archaeus], Iniția sărutare, [Moartea Cezarei], Umbra mea, Geniu pustiu, [Toma Nour în ghețurile siberiene], Ioan Vestimie, [Moș Iosif], [Vasile Creangă], Aur, mărire și amor, Visul unei nopți de iarnă, [Povestea regelui Tlă], Iconostas și fragmentarium, [Fragment], [Poveste indică], Făt-Frumos din lacrimă*). M. Eminescu, *Sărmanul Dionis*. Ediție îngrijită de D. Murărașu, Cartea Românească, București (f.a.).
- 1950: M. Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, basm. Cuvint înainte de Silviu Iosifescu, ilustrații de Florica Cordescu, Editura Tineretului, București, 1950.
- 1953: Mihail Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, Editura Tineretului, București, 1953.
- 1957: *Basmе, povestiri, snoave*, culegere din literatura noastră clasică, „Biblioteca țăranului

muncitor“, E.S.P.L.A., București, 1957 (*Făt-Frumos din lacrimă*).

1958: *Basme, povestiri și snoave*, E.S.P.L.A., București, 1958; [M. Eminescu: *Făt-Frumos din lacrimă*. Ilustrații de Florica Cordescu, Editura Tineretului, București, 1958.

1964: Eminescu, *Proză literară*. Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, cu un studiu introductiv de Eugen Simion, nota asupra ediției, note, glosar. (Cuprinde: I. din perioadă: *Făt-Frumos din lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *La aniversară*, *Cezara*; II. din manuscrise: *Geniu pustiu*, [Toma Nour în ghețurile siberiene], *Umbra mea*, [Archaeus], [Avatarii faraonului Tlă], [Fragment], [Ioan Vestimie], *Aur, mărire și amor*, [La curtea cuconului Vasile Creangă], [Părintele Ermolachie Chisăliță], *Visul unei nopți de iarnă*, [Moș Iosif], *Iconostas și fragmentarium*, *Întâia sărutare*, [Moartea Cezarei], [Poveste indică], *Contrapagină*.)

II

REFERINȚE CRITICE

Bibliografie selectivă

- N. Iorga: (despre *Făt-Frumos din lacrimă* și *Sărmanul Dionis*) în *Lupta*, An. VII, seria IV, nr. 1060, 25 febr. 1890, p. 2.
- G. D. Pencioiu: *Încercări critice. Proza lui Eminescu (Sărmanul Dionis)*, Craiova, 1890.
- H. Sanielevici: *Eminescu și școala romantică germană*, în *Noua revistă română*, vol. I, nr. 3, 1 febr. 1900, pp. 134—141.
- Anghel Demetriescu (despre *Sărmanul Dionis*) în *Literatură și artă română*, An. VII, 1903, pp. 359—396, reprodus în vol. *Opere*, ed. îngrijită de Ovidiu Papadima, F.P.L.A., 1937.
- I. Scurtu: *Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften* (B., VII, pp. 125—149), Leipzig, 1903. Studiu introductiv la *Geniu pustiu*, 1904, 1907, 1908.
- N. Iorga: *Un roman de Eminescu*, în *Sămănătorul*, 11 ian. 1904. Inclus în vol. *Oameni cari au*

fost, I, 1934, pp. 178—182, București, Ed. F.P.L.A.

G. Bogdan-Duică: *Eminescu, Eliade, Gutzkow*, în *Convorbiri literare*, An. XXXVIII, nr. 2, 1 febr. 1904, pp. 167—174.

G. b. Panu: *Geniu pustiu*, în *Săptămîna*, nr. 6, 8, 12, 14, 1906; în nr. din 22 febr., aprecieri despre *Sărmanul Dionis*.

M. Dragomirescu: *Valoarea literară a prozei poetice a lui Eminescu*, în *Convorbiri critice*, An. II, 1908, pp. 658—664, reluat în *Critice*, II, 1928, pp. 205—217 (*Proza epică a lui M. Eminescu*, Editura Casa Școalelor), 1928.

E. Lovinescu: *Eminescu despre sine însuși*, în *Convorbiri critice*, An. II, 1908, pp. 112—116, reluat în *Critice*, I, 1920, ed. a II-a, Editura Alcalay, pp. 17—32.

H. Sanielevici: *Sărmanul Dionis*, în *Viața românească*, An. IV, 1909, nr. 6, pp. 399—425, reprodus în *Cercetări critice și filologice*, Editura Alcalay, București (f.a.), pp. 1—64.

G. Ibrăileanu: *Eminescu, „Geniu pustiu“*, în vol. *Scriitori români și străini*, Ed. Viața Românească, Iași, 1926.

Eng. Lovinescu: (despre *Făt-Frumos din lacrimă*, *Cezara*, *Sărmanul Dionis*), în *Studiu introductiv la vol. Povestiri*, „Bibl. clasicilor români“, Ed. Ancora, Buc., 1928, reprodus în *Critice*, X, Editura Ancora, Buc., 1929, pp. 5—32.

I. M. Rașcu: *Eminescu și Théophile Gautier*, în *Îndreptar*, 1930, An. I, nr. 12, pp. 11—16, și vol. *Convîngeri literare*.

Ovid Densusianu: *Evoluția estetică a limbei romîne. Încheiere*, 1931—1932, pp. 128—146.

G. Bogdan-Duică: *Scipione Bădescu și geneza „Geniului pustiu“*, în *Buletinul „Mihail Eminescu“*, An. II, nr. 7, 1931.

G. Bogdan-Duică: *Relativ la „Geniu pustiu“*, în *Buletinul „Mihail Eminescu“*, An. II, fasc. 8, 1932, pp. 49—50.

G. Călinescu: *Opera lui Mihail Eminescu*, vol. I—V, Editura Cultura Națională, București, 1934—1936.

- D. Murărașu*: *Scrierile literare ale lui Eminescu. Introducere* la vol. M. Eminescu, *Scrieri literare*, Craiova, 1935.
- Radu Manoliu*: *Izvoarele motivelor din proza lui M. Eminescu și Adaos la izvoarele motivelor din opera lui Eminescu*, în rev. *Preocupări literare* (An I, vol. II, nr. 3, 1 oct., pp. 174—182, și An II, nr. 1—3, 1937, pp. 24—33).
- Pompiliu Constantinescu*: *Eros și Daimonion*, în *Revista Fundațiilor*, An. V, nr. 7, 1 iulie 1939, pp. 84—100.
- Alexandru Colorian*: *Note pe marginea prozei lui Eminescu*, Introducere la ediția *Proză literară*, Cugetarea, Buc., 1943.
- T. Vianu*: *Istoria literaturii române moderne* (în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu), vol. I, Editura Casa Școalelor, Buc., 1944, p. 254 și urm.
- D. Popovici*: referiri în: *Eminescu în critica și istoria literară română*, curs litografiat, Cluj, 1947.
Referiri în: *Poezia lui Eminescu*, curs litografiat, Cluj, 1948.
- G. Călinescu*: *Izvoarele filozofiei teoretice a lui M. Eminescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, An. V, nr. 3—4, 1956.
- Perpessicius*: *Proza literară a lui Eminescu* (proiect de prefață datat 1954), în vol. *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.S.P.L.A., 1957, pp. 305—347.
- T. Virgolici*: *Considerații asupra prozei lui Eminescu*, *Scrișul bănățean*, nr. 1, 1961.
- Gh. Bulgăr*: *Expresia poetică în proza literară a lui M. Eminescu*, în *Limbă și literatură*, An. VI, Buc., 1962, pp. 175—192.
- G. Călinescu*: *M. Eminescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, An. XII, nr. 1—2, 1963.
- L. Găldi*: *Observații asupra prozei ritmice a lui Mihai Eminescu*, în *Limbă și literatură*, An. VII, Buc., 1963, pp. 257—267.
- Rosa del Conte*: *Mihai Eminescu o dell' Assoluto*, Società tipografica modenese, Modena, 1963, p. 424 și urm.

- Eugen Simion*: *Universul prozei eminesciene*, în *Luceafărul*, nr. 19, 12 IX, 1963. *Fantasticul în proza lui Eminescu*, în *Gazeta literară*, 28 XI și 5 XII, 1964, reunite în *Studiu introductiv* la ed. *Proză literară*, E.P.L., Buc., 1964; *Plenitudinea și contradicțiile omului romantic*, în *Gazeta literară*, nr. din 11 iunie, 1964.
- V. Ardeleanu*: *Prozatorul*, în *Steaua*, nr. 5—7, Cluj, 1964.
- L. Dumbrovă*: *M. Eminescu: Proza literară*, în *Iașul literar*, nr. 5, Iași, 1964.
- S. Mioc*: *Proza literară a lui Eminescu*, în *Orizont*, nr. 7, 1964.