

Evoluția terminologică a criticii operei eminesciene – câteva repere

Mihaela GRĂDINARIU*

Key-words: *symbol, terminology, critical paradigm, evolution*

Coborâți parcă dintr-o tainiță a cuvintelor miezoase, termenii «semn» și «simbol» au exercitat, veacuri bune, o adevărată fascinație asupra cugetului uman, fie dezvoltând întregi familii lexicale (*semn, a semnifica, semnificat, semnificant, semnificație, semnificativ; a simboliza, simbolic, symbolism, simbolizator*), fie definind, explicând, adunând, măsurând, împărțind, constatând, aplicând, conceptualizând, într-un veritabil efort cognitiv. Omul însuși poartă, neștearsă, eticheta de *homo significans*, căci el, „creator și beneficiar de semne, trăiește mereu între două lumi paralele și interdependente: în lumea obiectelor și în lumea semnelor” (Evseev 1985: 5).

Nu ne propunem aici să reluăm sensurile multiple ale termenilor «semn» și «simbol», căci chiar numai simpla înșiruire a celor care au intuit, descifrat și definit noțiunile respective, de la Ferdinand de Saussure la Umberto Eco și la Roman Jakobson, ar depăși cu mult scopul demersului nostru. Nu ne dorim, de altfel, decât să evidențiem prezența unui sistem de semne și simboluri în opera eminesciană, și, mai mult, să vedem modul în care o parte a criticii literare a descifrat, catalogat și interpretat aceste simboluri.

Una din problemele cele mai sensibile constă în relaționarea și în diferențierea simbolului de semn. Dacă, parafrazând un citat celebru, *la început(ul) tuturor a fost Cuvântul*, „...la începutul simbolului a fost semnul, ca unitate monosemică, funcțională doar într-un context dat” (Klinkenberg 2004: 185), el, semnul, permite manipularea lucrurilor în absența lor, jucând rol de substitut (Klinkenberg 2004: 27). Prezența sau absența unor anumite semne sau grupuri de semne este determinată de linii coordonatoare mari: spațiu, timp și evoluție socială, iar din această cauză este extrem de dificilă reconstituirea semnificației sau semnificațiilor în contexte istorice îndepărtate sau în contexte antropologice care sunt construite având la bază alte sisteme valorice decât cele obișnuite pentru europeanul secolelor XX și XXI.

Simbolul, spre deosebire de semn, din care își trage, de fapt, ființa, e polisemic. Baza-semn e multiplicată, polifațetată, potențată, semnul devine simbol în momentul în care „se transpune în stare informațională optimă, adică devine apt să comunice cât mai mult” (Evseev 1985: 30). Simbolul obligă la o reacție afectivă,

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România.

și, în același timp, mistică, mistagogică, reflexivă și culturală. Și din această cauză au rezistat marile sisteme desfășurate, ciclic, în timp – miturile, construcții supraadăugate de simboluri matriciale prezente în subconștientul colectiv.

Însă, în momentul în care mitul nu mai recompilează organic expresia unei colectivități întregi, când este asumat personal, într-o paradigmă singulară, el devine simbol și structură poetică. Aparent paradoxal, creatorul, ce încearcă să transsubstanțieze mitul în altceva, nu realizează, de fapt, decât o călătorie în oglindă, căci „în măsura în care omul își depășește momentul istoric și dă frâu liber dorinței de a retrăi arhetipurile, el se realizează ca ființă integrală, universală” (Eliade 1994: 43).

Pornind de la această perspectivă, a creației unitare ce reflectă un sistem coerent de simboluri, marcă a personalității creatoare a fiecărui scriitor, este de la sine înțeles faptul că o mare parte a ceea ce numim generic *critica operei eminesciene* s-a străduit să analizeze, să clasifice și să eticheteze acest sistem.

Scopul demersului nostru va fi să identificăm reacțiile paradigmei critice estetice a operei lui Eminescu, ferindu-ne să atingem aici exagerările realismului socialist, ale protocroniștilor sau ale altor direcții ce depășesc, într-un fel sau altul, valoarea estetică.

Terminologia utilizată subsumată sistemului cuprinde o serie întregă parțial sinonimică: *temă, supratemă, motiv, mit, semn, simbol, coordonate ideatice, categorii, arhetipuri*. Indiferent de numire, odată punctate, recunoscute, acestea devin chiar pretext, pricină de certare, piatră de poticnire în receptarea operei de către un întreg neam de virtuali sau reali cititori :

Metafizica, cosmogonia, mistica (apropierea omului de Dumnezeu), estetica, etica, științele lui politice sau cele naturale, mitologiile, avatarurile, istoriografiile și arheii lui rămân necunoscute și de poporul român, nu doar de străini (Vartic 2008: 4).

Este interesantă o privire comparativă a ceea ce marea majoritate a exegeților au numit, simplu, *teme și motive*, acest drum conceptual denotând o evoluție a raporturilor creator-opera-receptor și o superspecializare a acestuia din urmă.

Începutul ni s-a părut firesc să îl facă G. Călinescu, a cărui obsesie pentru viața și opera lui Mihai Eminescu seamănă cu un examen nesfârșit, de la articolele de debut din 1927 și până la studiile de la sfârșitul vieții. Războindu-se mereu, ba cu „atentatorii la memoria marelui poet, cu necroforii, freudiștii (Octav Minar, Leca Morariu, Lucian Boz, N. Zaharia, C. Manolache, dr. C. Vlad, M. Dragomirescu)” (Codreanu 2000: 142–143), ba cu edițiile Eminescu, îngrijorat de soarta manuscriselor, concepția întregă a criticului se sprijină pe cele patru mituri fundamentale, elemente augmentate și prezente din ce în ce mai agresiv în țesătura polemico-istorico-literară a ultimelor decenii.

Utilizând tot termenul *mit*, însă apelând la cu totul alte coordonate ontologice, antropologice și sociologice, Mircea Eliade pune semnul egalității între opera poetului și ființa românească, văzându-l pe Eminescu drept exponent de marcă al culturii naționale, alături de Hasdeu, Maiorescu, V. Pârvan și N. Iorga. De fapt, Mircea Eliade va deschide un drum cu dublu sens, de la universal la particularitățile culturii române, elemente definiții și totalizatoare care se regăsesc cu asupră de măsură în scrierile eminesciene. Ființa poetului nu este altceva decât împlinirea vocației culturale a neamului nostru, căci „istoria unui popor nu se măsoară după

numărul anilor siderali, ci după valoarea realizărilor culturale, cu care poporul se depășește pe sine însuși” (Eliade 1940: 130).

Dacă unul din atributele ce i s-au atribuit lui Eminescu e cel de (creator, poet, geniu) *total*, este firesc ca o majoritate a cercetătorilor să se fi aplecat mai atent asupra unor simboluri fundamentale, totalizatoare. Un astfel de concept este *timpul*, prezență constantă, rezolvată adesea prea simplificator, prin raportarea fie la Kant și Schopenhauer, fie la viziunea populară românească. Interesante și incitante sunt sub-sau supradiviziunile temporale – clipă, destin, capăt, contemplație finală, repaos, abstragerea de la tors (Gruția, *apud* Codreanu 2000: 148), prezentul etern, copilăria, densificarea clipei, supratemporalitatea eului pur, solitudinea, sintetica timpului, timpul mitului, „loc de întâlnire și fuzionare al modalităților temporale” (Popa 1989: 273).

Theodor Codreanu accentuează, pornind de la conceptul lui M. Bahtin de *polifonie*, o constantă prezentă atât în textele epice, cât și în cele lirice – convergența spațio-temporală într-un întreg, dinamică simultaneitate care adună, antinomic, împotriva logicii evidente, vizual și auditiv, lumini și întuneric, simțuri vorbarețe, gânditoare, o sinteză unică de „limbaje și sublimbaje” (Codreanu 2000: 80).

Studiul lui I. Negoïtescu, tipărit la cincisprezece ani de la scrierea sa (1968, ediția I), aduce la lumină, radicalizând, opoziția, datorată discutabilei ediții Maiorescu, între antume și postume. De aici dubla etichetare poet plutonic/ poet neptunic, fiecărei părți din creația poetică fiindu-i caracteristic un alt nivel de conștiință estetică, și, de la sine înțeles, alte valori : plânsul lăuntric al cosmosului, din care se desprind masive figuri emblematice (Odin, Orfeu, regele Somn, Călugărul, Preotul Monarchul, Îngerul Morții) (Negoïtescu 2000: 44), Dacia mitică, prezențele mitice ale elementelor naturii (Negoïtescu 2000: 75), o natură „spontană, haotică”, de un „haos rațional” care „orchestreză o muzică a unității elementare” (Negoïtescu 2000: 87); sentimentul depărtărilor, al orizontului deschis de mare, al „legănării pierdute spre zări fără nume” (Negoïtescu 2000: 122). Magia, ca forță de preschimbare a lumii, se împletește cu erosul, ispita morții dansând alături de mreaja extazurilor erotice.

O analiză de fine detalii ne oferă Ion Dumitrescu în volumul *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, op apărut, după mărturia autorului însuși, din necesitatea

stabilirii unei tipologii a imaginilor reprezentative ale poetului. Este vorba de acele configurații expresive caracteristice, cel mai adesea simboluri din natură sau din lumea culturii, reluate de el cu diferite prilejuri, de fiecare dată sub alt unghi al rezonanței (Dumitrescu 1972: 5).

Și iată cum un simplu element natural deschide o serie întreagă a nelimitării, a nețârmurilor : *scenă alegorică a istoriei, metaforă a zbaterei zadarnice, simbol al vieții deznădăjduite, oglindă a omului aspirând spre ideal, metaforă a spațiilor morții, a eternității, a infinitului, a voinței metafizice*. Autorul argumentează în ultimul capitol deschiderea poetului spre larga utilizare în contexte poetice atât de diferite și cu valențe multiple a *mării* prin zbaterea vibrantă, antinomică, între nostalgia idealului pur și nostalgia împlinirii ursitei omenești (Dumitrescu 1972: 309), marea fiind singurul simbol capabil să unifice ambele năzuiri.

Un alt studiu, apărut în 1979 (Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor*), adaugă un plus de forță ideii de simbol universal, de element primordial, oferind o

viziune cu rădăcini în opera lui Gaston Bachelard, cel care va înveșmânta inconștientul uman într-o armură arhetipală cvadripartită, prin care imaginarul poetic recuperează conotațiile grupate în jurul celor patru mari semne, devenite în opera literară simboluri. Pământul, apa, aerul și focul converg adesea într-o spirală a cunoașterii, transsubstanțându-se și transfigurându-se reciproc. Muntele dă nașterii complexului lui Atlas, materiile terestre (piatra, marmura, gheața) adăpostind adesea vieți omenești, întrerupte brutal sau transgresate într-un adăpost (temporar sau permanent) ca urmare „a unui act justițiar sau a vrăjilor de rău augur” (Tacciu 1979: 46).

Apa își demască și ea plurivalența, fiind însoțită de determinante (cele mai multe) adjectivale: *clară, adâncă, feminină, violentă, pură, amară, vie*; toate ipostaze ale „stihialului elementar” (Tacciu 1979: 123), iar marea e văzută ca materializare a „bivalenței eterne, viață și moarte” (Tacciu 1979: 185). Aerul, al treilea element primordial, are aptitudinea de a deveni „materie a zborului” (Tacciu 1979: 185), el este albastru și adânc ori edenic și muzical, ca în insula lui Euthanasius. În contrapondera zborului, prăbușirea, căderea, atragerea în alt adânc sunt alte expresii ale nostalgiei increatului. Focul, ca virtualitate activă, își subsumează metaforic sângele, viața, și, în aceeași măsură, moartea, cenușa, arderea de tot, el purifică și catalizează nuclee vitale prin fulger (Tacciu 1979: 283), inițiază prin lumină „epifanie celestă” (Tacciu 1979: 292).

Ioana Em. Petrescu (*Eminescu și mutațiile poeziei românești*) păstrează noțiunile de *temă, simbol, element structurant*, reiterând concepte anterioare, pe care le regăsim în grilele de interpretare ale lui Eugen Simion, Mircea Martin, Edgar Papu, Tudor Vianu, Solomon Marcus, cu adânciri și nuanțări personale. Spațiul eminescian se materializează conform unei scheme mitice, dar „se derealizează prin oglindă” (Petrescu 1989: 42), timpul e încărcat de sacralitatea veșniciei reeditării a genezei, cronotopul e cel „specific universului paradisiac” (Petrescu 1989: 47). Câteva elemente definiții – castelul-ruină, marea-oglină, chipul și chipul din ape concretizează semne „dintr-un limbaj al cărui înțeles s-a pierdut” (Petrescu 1989: 73). Metafora centrală a operei eminesciene rămâne însă *oglină*, văzută ca instrument de cunoaștere magică sau vizionară a lumii (*oglină de aur*, cu varianta *pereții de marmură; oglinda mișcătoare* – acvatică) topos în care nu are acces decât ochiul lăuntric, cel ce „a trecut prin proba orbirii și renaște într-o moarte vie” (Petrescu 1989: 83).

Întorcându-ne, cronologic, la Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu*), vom constata aceeași pasionată aplecare spre clasificare și analiză, cartea având, de altfel, subtitlul *Elemente structurale*. Importantă este, pe lângă grija descoperirii sau confirmării unor teme și motive, includerea acestora în câteva concepte integratoare (categoria departelui, erotica apropierei, peisajul urban, grotescul, bestiarul) și evidențierea unor principii de coexistență în operă. Aceste elemente de fină structură nu pot ființa dispartate, ci ele trăiesc simbiotic, dezvoltând relații sinestezice specifice lui Eminescu. Motivele se împletesc într-o țesătură rafinată, însă „rafinamentul motivelor nu se confundă cu artificul, cu luxul, cu izolarea lor de natură. Privirea sa (a poetului) rafinată pătrunde direct sufletul lucrurilor” (Papu 1971: 198).

Elemente generice sunt numite de Aurel Petrescu structuri, ele au viață proprie fie ca dualități : *idee/ realitate, natură/ sentiment, fantezie/ imaginație, paradox/ contradicție, individ/ societate*, fie ca expresii ale unei metamorfoze,

condiționată de o supracunoaștere, o suprareceptare și o supraaplicare în imaginarul literar propriu : *idealul pasional, experiență, titanism, dinamism, personalitate creatoare, geniu*. Toate acestea converg în imaginea „geniului integral” (Petrescu 1983: 198), care arde între materialitatea cuvântului și dematerializarea ideatică, polarizat tot în coordonate duale : *vis/ muzică, vis/ magie, vis/ umbră, vis/ plâns, vis/ neliniște eternă, vis/ moarte*. Seria dubletelor, în care *visul*, element romantic prin excelență, este sublimat și subminat de altă realitate (sau alt vis, sau alt vis al altei realități) întregeste imaginea creatorului vizionar, ai cărui ochi se deșteaptă înlăuntru, pentru a putea dura o nouă lume.

George Gană (*Melancolia lui Eminescu*) pornește în analiza sa de la premisa tristeții amplificate până la sentimentul neantizării, stare de spirit remarcată încă de Constantin Dobrogeanu-Gherea (care nuanțează: *melancolie/ pesimism/ deceptionism*), evaluare psihologică modificată în timp de Nicolae Iorga, în viziunea căruia poetul „devine un simbol de credință tare în neam și în menirea lui, un aspru supraveghetor moral, un intransigent absolut, un conducător sigur” (Iorga 2002: 28), portret în tușele căruia, desigur, melancolia nu are loc. Revenind la cartea lui George Gană, remarcăm și aici suita de teme poetice, derivate din amprenta nostalgic-exaltată a melancoliei: *bardul, geniul singular și solitar, Magul, Filozoful, Sihastrul, Voievodul, Prințul, Cezarul, Rebelul*, toate figuri simbolice

...în care se concentrează o mare parte a sensurilor operei. Ele alcătuiesc ceea ce s-ar putea numi o mitologie literară, și sunt, în grade diferite, proiecții ale personalității autorului și ale aspirațiilor lui (Gană 2002: 86).

Tot prin apelare la cuvântul temă își structurează și Rosa Del Conte amplul studiu *Eminescu sau despre Absolut*, dezvăluind un sistem antinomic de contradicții, având ca motiv central *timpul*, constantă polimorfică revelată în *cercul temporal, timpul demiurg, devenirea lumii și a omului, durate cosmice și durate psihologice, evadări din timp*. Autoarea demonstrează pertinent că toate celelalte elemente (*divinitatea, istoria, filozofia, iubirea, problematica socială*) sunt subsumate pilonului central, care nu este, la rândul său, decât un pretext pentru nostalgia Absolutului, pentru „mitica perfecțiune a oricărui început” (Del Conte 1990: 144).

Ideea sistemului de tipare și, în egală măsură, a paradigmatelor eminesciene l-a preocupat și motivat pe Petru Creția (*Testamentul unui eminescolog*), care tranșează, obosit, necesitatea aplecării perpetue asupra operei integrale Eminescu, fără „patimi tribale” (Creția 1998: 217), cu singurul scop de a găsi locul și rolul, și al poetului, și al nostru personal. Accentuând aspectul unitar și unic, în același timp, marcă a individualizării fiecărui creator, el conchide :

opera poezilor mari se constituie într-un univers, cu cerul, cu mările și cu pădurile lui, cu revenirea, ca în vis, a unor anumite flori sau a unor anumite fapte, în forme ale frigului și ale arșiței, ale iubirii și ale morții numai ale lor, cu geneze, deveniri și cufundări în nimic, care doar așa pot fi spuse, cum le spune un poet anume. [...] Acestea sunt paradigmele, tiparele din adânc din care s-a desfășurat apoi, sintagmatic, întreaga operă (Creția 1998: 216).

La zece ani de la apariția cărții lui Petru Creția, atunci când se părea că (aproape) nimic nou nu se mai poate identifica în opera celui care a generat un evantai de reacții contradictorii, de la asumare totală la contestare violentă, Ioan

Pachia Tatomirescu propune o relectură a operei ca întreg, având la bază zece mituri esențiale: mitul etnogenezei valahice (dacoromânești), cel al lui Samoș (al Soarelui-Moș, al armonizării omului pur, drept, viteaz, ca parte în sacralul întreg cosmic), mitul Tinereții-fără-Bătrânețe, teiul ca arborele-casă cu făpturi paradisiace, mitul perechii ideale Făt-Frumos – Cosânzeana, mitul Zburătorului, cel al trecerii din Țara-cu-Dor în Țara-fără-Dor, mitul cosmogonic, mitul *ens*-ului de geniu și mitul comprimării timpului în anul de trei zile (Tatomirescu 2009). Dincolo de această înșiruire, argumentată textual și contextual, se poate lesne constata o nuanță protocronistă, tendință care se concretizează din ce în ce mai vizibil în unele medii academice (și nu numai) de astăzi.

Grija pentru fixarea unor clare coordonate poetice eminesciene transpare inclusiv din studiile asupra sistemului de versificație. De la G. Ibrăileanu (*Eminescu: Note asupra versului*) la D. Caracostea (*Studii eminesciene*), de la Petru Zugun (*M. Eminescu. Fascinația izvoarelor cuvântului*), la Dumitru Irimia (*Limbajul poetic eminescian*) și de la Gavril Istrate (*Studii eminesciene*) la Adrian Voica (*Versificație eminesciană*), aplecările asupra prozodiei eminesciene apelează, pe lângă conceptele de specialitate necesare problemei (structură, schemă ritmică, semnificații prozodice, tipuri de rimă...), la repere firești care țin de structura de adâncime a operei (*armonia ca principiu existențial și poetic, muzicalitate, fascinația folclorului, codrul vorbind – „un mit desăvârșit”*) (Călinescu 1970: 411), *trecere, noroc, singurătate, dor*) (Voica 1997: 174–189).

Desigur că încercarea noastră de a descifra ascunzișurile operei eminesciene este doar o schiță, un punct de plecare, un pas spre întâmpinarea cuvintelor lui Petru Creția: *Lucrul e de dus mai departe*.

Bibliografie

- Călinescu 1970: George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, București, Editura Minerva.
- Codreanu 2000: Theodor Codreanu, *Controverse eminesciene*, București, Editura Viitorul Românesc.
- Creția 1998: Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, București, Editura Humanitas.
- Cubleșan 1997: Constantin Cubleșan, *Eminescu în perspectivă critică*, Oradea, Editura Cogito.
- Del Conte 1990: Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Ediție îngrijită, traducere și prefață de Marian Papahagi, Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Postfață de Mircea Eliade, Cu un cuvânt pentru ediția românească de Rosa Del Conte, Cluj, Editura Dacia.
- Dumitrescu 1972.: Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, București, Editura Minerva.
- Eliade 1940: Mircea Eliade, *Timp și destin*, București, Fundația pentru literatură și artă.
- Eliade 1994: Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas.
- Evseev 1983: Ivan Evseev, *Cuvînt, simbol, mit*, Timișoara, Editura Facla.
- Gană 2002: George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Iorga 2002: Nicolae Iorga, *Statuia lui Eminescu*, în George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, București, Editura Fundației Culturale Române.

- Klinkenberg 2004: Jean-Marie Klinkenberg, *Inițiere în semiotica generală*, Traducere și cuvânt înainte de Marina Mureșanu Ionescu, Indice de noțiuni de Cristina Petraș, Iași, Institutul European.
- Negoitescu 2000: I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, Ediția a V-a, Prefață de Petru Poantă, Ediție îngrijită de Dan Damaschin, Editura Paralela 45.
- Papu 1971: Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, Editura Minerva.
- Petrescu 1983: Aurel Petrescu, *Eminescu. Originile romantismului*, București, Editura Albatros.
- Petrescu 1989: Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Popa 1989: George Popa, *Prezentul etern eminescian*, Iași, Editura Junimea.
- Tacciu 1979: Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor, Eseu asupra imaginației materiale în postumele de tinerețe*, București, Editura Cartea Românească.
- Vartic 2008: Andrei Vartic, *Timpul lui Eminescu*, Bacău, Editura Vicovia.
- Voica 1997: Adrian Voica, *Versificație eminesciană*, Iași, Editura Junimea.

Terminological Evolution of the Criticism of Eminescu's Work – a Few Distinctive Marks

Starting from the perspective of the unitary creation that reflects a coherent system of symbols, as a mark of every writer's creative personality, it is implicitly understood that a large part of what we generically name *the criticism of Eminescu's work* tried to analyse, classify, and label this system. The used terminology, subsumed to the system, comprises an entire, partly synonymous series: *theme, supra-theme, motif, myth, sign, symbol, ideation coordinates, categories, archetypes*.

The aim of our enterprise will be to identify the reactions of the aesthetic critical paradigm of Eminescu's work, avoiding touching here the exaggerations of the socialist realism, of the adepts of protochronism, or of other approaches which exceed, in a way or another, the aesthetic value.