

SYMBOLIC ARCHES AND METAMORPHOSES IN THE AVATARS OF TLÀ PHARAOH BY MIHAI EMINESCU

Mircea Breaz, Diana Breaz

Assoc. Prof., PhD, “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca, Editorial Director, Romanian Association for Cognitive Science Cluj-Napoca

Abstract: Symbolic arches and metamorphoses in The Avatars of Tlà Pharaoh by Mihai Eminescu. Our analytical sketch aims at the thanatic metamorphosis process from the perspective of the arche's symbol in The Avatars of Tlà Pharaoh by Mihai Eminescu, a posthumous romantic short story in which the narrator's perspective partially identifies itself with the mythic-symbolic reality and totally identifies itself with the textual reality. Tlà represents a new beginning in his existential cycle, but at the same time, he is the first dead from the metamorphosis circuit, that aims at remembering and identifying the ego with the archetype. For the Tlà pharaoh's avatars, the living of metamorphosis is also equivalent with an antiphrasis of death, that magnifies in an unbearable way the illusion of human eternity. This way, death transforms itself in a transitory awakening in life's nightmare, by the means of visionary sleep, of intuitive madness or revelatory catalepsy.

Keywords: symbolic arches, thanatic metamorphosis process, archetype, antiphrasis of death, transitory awakening.

I. Avataruri critice

Dacă la data apariției primei ediții a celebrei sale istorii literare (1941) George Călinescu scotea nuvela fantastico-filozofică *Avatarii faraonului Tlà* dintre fragmentele de proză eminesciană „de un interes secundar”, considerînd-o „nuvela romantică cea mai imaginativă” din creația lui Mihai Eminescu, „o istorie pe bază de metempsihoză” (Călinescu, 1982: 453), Nicolae Manolescu (2008: 399), în schimb, într-o istorie literară nu mai puțin monumentală, va proceda exact invers, incluzînd *Avatarii faraonului Tlà* între prozele „neglijabile artistic” din creația eminesciană, apreciind într-un mod oarecum surprinzător că acestea n-au „consistența care să le impună memoriei noastre.” Nu intenționăm să ne oprim acum asupra avatarurilor acestei schimbări de semn care s-a produs în timp în marea exegeză a epicii eminesciene. Relevantă însă pentru introducerea analizei noastre este sublinierea unei linii de continuitate în receptarea critică a epicii romantice eminesciene, pornind de la George Călinescu și ajungînd la Eugen Simion (1964) sau Edgar Papu (1980), ale căror observații critice referitoare la „expresia filozofică și savantă” a prozei fantastice eminesciene le împărtășim și noi, în ordinea idealismului romantic recunoscut de cei doi iluștri critici în postumele lui Eminescu.

George Călinescu identificase două importante direcții pe care proza eminesciană le deschide în evoluția literaturii noastre: una „sociologică și evocativă”, care anunță, spre exemplu, proza sadoveniană, cealaltă, „romantică”, anticipînd căile prozei fantastice autohtone care aveau să fie recunoscute în opera lui Vasile Voiculescu sau Mircea Eliade. Evidențiată mai cu seamă în postume, filiera romantică a inspirației artistice eminesciene se revendică, după G. Călinescu, de la iluștri predecesori din literatura universală, unii – mai îndepărtați în timp, alții – mai apropiați de epoca în care a trăit și a creat Mihai Eminescu. Între aceștia, pot fi amintiți Ariosto, Goethe, Hoffmann, Novalis, Wieland, Schiller, Tieck, Jean Paul, Cyrano de Bergerac, Rousseau, Lamartine, Byron, dar și E.A. Poe sau Th. Gautier. Întrunind un consens critic general, observațiile principalilor eminescologi referitoare la

însemnătatea operei postume a lui Mihai Eminescu a ajuns astăzi una de dicționar: „Ca și în cazul lui Vigny, marea operă a poetului a fost descoperită după moartea sa. Și ceea ce se cuvine reținut este mai ales faptul că această operă conține valori nepieritoare, așezate de unii exegeți chiar deasupra celor apărute în timpul vieții. G. Călinescu, în *Opera lui M. Eminescu* (5 vol., 1934-1936) și, după el, I. Negoitescu (*Poezia lui Eminescu*, 1968) se opresc cu o atenție specială asupra postumelor în care romantismul poetului, devenit un loc comun pentru exegeza, capătă proporții și adâncimi tulburătoare, care-l așază pe Eminescu în familia spirituală a marilor romantici: Tieck, Novalis, J.P. Richter, Hugo, Keats ș.a.” (Marcea, 1979: 155).

Eugen Simion (1964) va aprecia la rîndul său că, grație dimensiunii de ordin spiritual și structurării estetice pe care proza eminesciană le adaugă romantismului autohton, creația literară românească dobîndește o viziune care „depășește orizonturile spațiului nostru, integrîndu-l, astfel, mișcării literare europene.” (Simion, 1964: X). Și această opinie critică, larg împărtășită în exegeza eminesciană, este astăzi tot una de dicționar: „Universalitatea lui Eminescu, la care se referă adesea cercetători români ori străini, se circumscrie în special în contextul acestui curent. Poetul român îmbogățește romantismul cu dimensiunile și specificul sensibilității românești. (...). Marile gesturi, viziunile colosale, expresiile încărcate cu dinamism exploziv, cutezanța privirii, adîncimea reflecției, vehiculate de către romantismul titanian, află în Eminescu nu numai ultimul mare reprezentant european, dar și pe cel care încununează curentul.” (Marcea, 1979: 155-156).

În privința celei de-a doua direcții deschise de Eminescu în proza românească, Eugen Simion (1964) validează și duce mai departe observația lui George Călinescu, recunoscînd în momentul Eminescu al prozei noastre o răspîntie romantică a epicii de idei, unde se regăsesc și de unde se despart proza fantastică și proza de reflecție filozofică: „Eminescu deschide, prin epica sa, cel puțin două drumuri în literatura română: 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.” (Simion, 1964: LXXII).

În *Avatarii faraonului Tlâ*, complexitatea nucleului ideatic care tematizează veșnicia atotputernică a morții în sens metamorfotic (eternitatea în „pieire și renaștere”) și reîntruparea sufletului susține mecanismele discursive ale reconstituirii destinului unui *archaeu*, potrivit schemei inițiale a avatarurilor, a căror strînsă succesiune conferă duratei epice consistență și unitate, coeziune și coerență, în pofida unor lacune ale textului și a lipsei finalului.

În *Sărmanul Dionis* (1872), observa G. Călinescu (1982: 457), autorul „își propune să urmărească un astfel de archaeu în sus și în jos, pe drumurile timpului și ale spațiului.” Același este subiectul nuvelei neterminate *Avatarii faraonului Tlâ*, intitulată astfel tot de către G. Călinescu, în 1932. Faptul că această nuvelă este tot o narațiune romantică despre avataruri ale eului metafizic și metempsihoză face ca notațiile lui G. Călinescu referitoare la *Sărmanul Dionis* (reproduse în continuare) să fie valabile și în ceea ce privește esența fantastico-filozofică a *Avatarilor faraonului Tlâ*: „Ar fi greșit să se înțeleagă că odată admisă kantiana aprioritate a tiparelor intuitive, nuvela e o simplă demonstrație cum că putem să ne creăm momentul și locul pe care-l dorim. Gîndul central e schopenhauerian și constă în aceea că în afară de existența ideilor în speță, ce se încorporează veșnic, se recunoaște și o idee specială a eului, un individ metafizic ce stăruiește etern prin multiplicitatea formelor concrete prin care trece.” (Călinescu, 1982: 457).

Faraonul Tlâ este o primă încarnare a archaeului, în lumea Egiptului antic. A doua întrupare a faraonului situează archaeul în straturile cele mai de jos ale societății medievale din Sevilla (Tlâ – Baltazar/ Bilbao), iar cea de-a treia resurecție fixează sufletul migrator al

faraonului într-o lume și într-o societate (presupunem, franceză) (Tlă – Angelo) a experiențelor spiritual-mistice și a „amicilor voluptății sufletești”.

Dacă pentru George Călinescu întreaga narațiune este „o succesiune de adormiri” regresive (avataruri la scara regnurilor, într-un timp determinat), pentru Eugen Simion ea rezidă într-o progresie a deșteptărilor revelatorii (avataruri în cadrul arhetipului, într-un timp nedeterminat), câtă vreme metempsihoza are echivalenți și în ordinea materiei, la scara lumii naturale, și în ordine metafizică. Recurența sau persistența arhetipului în cele trei reîncarnări succesive (Tlă – Baltazar/ Bilbao – Angelo) se centrează pe conceptul de *archaeu*, ca tipar etern, ca esență sau prototip imuabil al tuturor stărilor fenomenale, dar și ca eu metafizic inalterabil și natură vizionară care transcende limitele spațio-temporale, în diferite întrupări. Nu întâmplător se apreciază că fragmentuleseistic *Archaeus*, un dialog filozofic de „punere în temă”, a fost destinat să funcționeze ca parte introductivă a nuvelei *Avatarii faraonului Tlă*: „Întrucât se amintește în cuprinsul fragmentului de povestea regelui Tlă, s-a făcut observația că *Archaeus* ar constitui preambulul *Avatarilor faraonului Tlă*, ipoteză ce poate fi luată în considerare, ținând seama de structura comună a celor două scrieri. (...). *Archaeus* ridică pe straturi metafizice o narațiune în care recunoaștem preocupările generale ale prozatorului, năzuința lui de a topi în pasta epică idei filozofice.” (Simion, 1964: XLII-XLIII).

II. „*Visul unei umbre și umbra unui vis*”

Schița noastră interpretativă se compune din două părți complementare, fiecare permițând, la rîndul său, segmentarea în alte cîteva paragrafe presupuse de analiza secvențială pe care o întreprindem. Pentru a releva cît mai sugestiv ideile pe care abordarea noastră le urmărește, cele două părți ale lucrării și paragrafele respective vor avea motó-uri din lirica eminesciană, supradeterminate de o perifrază tutelară, cu binecunoscută ascendență livrescă: „*Visul unei umbre și umbra unui vis*”. Această perifrază are darul ca, evocînd savant un motiv literar recurent în epocă, să trimită totodată la un concept filozofic cu substrat metafizic („lumea-i visul sufletului nostru”): „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.” (Simion, 1964: XLII-XLIII). În acest sens, va conchide Eugen Simion, pentru Eminescu, „metempsihoza formează un punct de atracție, pentru că îi deschide perspective nebănuite de a urmări, așa cum voia el, un individ (în starea lui veșnică, de *archaeu*) sau o idee de-a lungul istoriei omenirii. Teoria *archaeului*, formulată mai tîrziu, 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.” (Simion, 1964: XLV).

Prima parte a lucrării („*Umbra unui vis*”) va conține analiza simbolisticii bolții în spațiul evenimential cuprins, în mod convențional, pînă la moartea lui Tlă. Cea de-a doua parte a lucrării („*Visul unei umbre*”) va viza elemente ale analizei aceleiași simbolistici în spațiul evenimential cuprins, tot în mod convențional, între moartea lui Tlă și sfîrșitul textului, cu mențiunea că perspectiva naratorului se identifică parțial cu realitatea mitică și total cu realitatea textuală. Motó-urile celor două părți și ale paragrafelor fiecareia dintre ele punctează viziunea noastră de ansamblu asupra acestei narațiuni a cărei esență discursivă se exprimă în planul *conversiunii*, respectiv la nivelul unui procedeu care presupune repetarea simetrică a unei forme, ceea ce rezultă fiind un sens inversat. De aceea am apreciat că analiza fantasticului savant întreprinsă din unghiul *conversiunii* (Burgos, 1988) este foarte relevantă pentru ilustrarea simbolisticii bolții, din perspectiva interpretativă aleasă.

III. „*Umbra unui vis*”

În această primă parte vom urmări ideea morții ca metamorfoză, vizînd numai simbolurile thanatice care se leagă de universul nocturn și întotdeauna în relație directă cu identitatea umană.

Universul diurn este vizat numai în măsura în care este atras, prin conversiune, în relație cu universul nocturn. Astfel, dacă în universul diurn ființa este sclava devenirii și a destinului, în universul nocturn, ființa, dorind absolvirea de timp și integrarea în veșnicie, aspiră la izbăvirea thanatică printr-o rezolvare particulară a devenirii diurne și anume ca rezultat al unui proces metamorfotic, care presupune periodicitate și deci dilatare a timpului uman al existenței spre o așa- numită „tihnă cosmică cu valori inversate, conținînd o sintaxă a repetării în timp.” (Durand, 1977).

Prin raportare la o ființă de excepție, faraonul Tlă, această stare de fapt ficțională antrenează corelații cu acele elemente de figurație textuală a căror simbolistică nocturnă se leagă de periodicitate și repetare. Icoana emblematică a universului nocturn este luna, astru tutelar a cărui semantică simbolică amalgamează analogii și/ sau alegorii thanatice, erotice sau cronotopice. Precizînd că periodicitatea și repetarea au, în acest caz, sens ciclic, ne vom reprezenta în *Avatarii faraonului Tlă* o geografie circulară a universului „ca un măr de aur neținut de nimic...”, ceea ce sugerează ciclul natural al vieții, figurat de cercul roșu al chipului lui Isis: „Pe tabla neagră se zugrăvi un cerc mare roșu... de acest cerc erau animate ființe ca o scară... 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...”.

Pentru a releva semnificațiile deosebite ale elementelor universale, într-un univers spațio-temporal închipuit ca fiind finit, vom face apropierea cu poezia *Demonism*, care ne oferă o semantică mitologică a universului similară aceleia din nuvelă și în care lumea este imaginată ca o „raclă mare”, soarele și luna ca niște „ferestre”, iar stelele drept „cuie bătute-n” raclă, ceea ce ne dovedește că acela care privește se găsește în interiorul spațiului finit, întemnițat în acest spațiu și reprezentîndu-și elementele, care în mod obișnuit conferă perspectivă spațiu-timpului, ca pe niște limite ale posibilităților sale, adică în cadrele măsurii umane a înțelegerii lumii.

Pe baza principiului totalizator al vieții și al morții, această lume circulară poate fi reprezentată ca fiind compusă din două jumătăți de cerc egale, emisfere pe care le vom numi *bolți*, pentru că naratorul le imaginează întotdeauna ca pe niște încadrame sau contururi ce-și conțin elementele-simbol. De exemplu: „bolțile palatului”, „bolțile ferestrelor i se arcuau înalt deasupra frunței...”, „bolta salei”, „cupola rotundă, cu bolți urieșești”, „hala mare ca o boltă a cerului de sub piramidă”, „bolta suteranei”, „bolțile gotice ale paraclisului”, „bolțile ce reprezentau locul ferestrelor lipsinde”, „arcadele sumbre și sure”, „halele mari și deșerte ale morții”, „cămară nalt boltită”, „bolta porții”, „boltiri în muri”, „ecoul boltelor”, „naltele bolți de frunze a grădinelor”, „cupola rotundă”, „cupolele albe” etc., dar și echivalente simbolice ale bolții cerești, precum: „cununa de flori”, „cununa de flori de mac... de flori a uitărei și a somnului”, „fruntea boltită”, „fruntea etern încununată de cugetări aspre” ș.a.

Separăția celor două bolți se face printr-o linie de demarcație care va fi și pentru o boltă și pentru cealaltă eterna suprafață, „un plan negru și strălucit”. Profunzimea spațio-temporală cuprinsă între linia de demarcație și bolta superioară se va include în simbolul bolții superioare, care va conține în conturul ei toate valorile sau valențele simbolice specifice acelei profunzimi. Tot astfel, profunzimea spațio-temporală cuprinsă între linia de demarcație și bolta inferioară se va transfera în valorile simbolice ale bolții inferioare. Cele două bolți, a înaltului și a adîncului, ilustrează opoziția dintre viață și moarte, lumină și întuneric, existență și non-existență, realitate și virtualitate sau închipuire. Linia de demarcație dintre bolți este întotdeauna un mediu de reflectare a elementelor unei bolți în cealaltă și este reprezentată în

text prin chipul uman ca interfață de mediere și, mai frecvent, prin suprafața apei sau a oglinzii: „...numai Nilul își leagă mișcătoarele și lungile lui maluri de papură pinte cari curg oglinzile lui mari, cari reflectă lumea cerului și pare că apele lui mișcându-se una peste alta ca lînțoliu de cristal mișcător sună în adînc cîntarea-cîntărilor...”; „Erau scări urieșești ridicate la soare, și fiecare treaptă era o grădină lungă, întinsă și toată lumea lor repezită pas cu pas s-adîncea ca-ntr-o oglindă pas cu pas în infinitul Nilului... Grădinile pendente întoarse străluceau adînc-adînc în rîu și pinte ele părea că trece luna ca o comoară în fundul apelor.”; „Deschise o ușă mare și intră într-o sală a cărei podea era o unică oglindă de aur... sală fără acoperemînt... deasupra, cerul cu toate oceanele de stele... în oglindă, cerul cu toate oceanele de stele... I se părea că e un greier amărit, suspendat în nemărginire.”; „adînc departe sub piramidă se vedea sticlind un plan negru și strălucit... Parcă un ocean se mișcă mut sub piramidă...”.

1. Memfis: „Sarcofag gigantic” (Egiptul)

Distingem doar în scop demonstrativ un ciclu universal al reperelor spațio-temporale și un ciclu al identității umane, adică un ciclu universal și unul individual, pentru că, deși relativ autonome, relația dintre cele două cicluri este în fond una de integrare, dacă nu chiar de incluziune. Distincția o facem pe baza concomitenței și a sincronizării parțiale a etapelor evolutive dintr-un ciclu cu momentele evoluției celuilalt, în momentul *Tlă*, respectiv în spațiul și timpul omului sacralizat al Egiptului antic.

Pentru acest moment al analizei, dacă ne-am figura ciclurile mai sus amintite printr-o reprezentare grafică, ar rezulta o diagramă Venn formată din două cercuri inegale (un cerc mare A: ciclul existenței universale, respectiv un cerc mic B: ciclul existenței individuale), a căror zonă de suprapunere rezultînd din intersecția cercurilor în punctele *Tlă* (pentru ciclul individual), respectiv *Egipt – Memfis* (pentru ciclul universal), delimitează prin și între cele două segmente de cerc un fugitiv spațiu sincron de corespondență și de comunicare a individului cu lumea în care îi este dat să trăiască. Cele două arcuri de cerc descrise de intersecția cercurilor pot fi înțelese ca două bolți spațio-temporale, între care, grație oglinzirii, relația superior-inferior este una de reciprocitate.

Linia imaginară de suprafață care separă cele două bolți este purtătoare a mediului de oglindire, de repetare, o interfață care inversează realitatea, conferindu-i alt sens (dat prin „*conversiune*”). Prin reflectare, elementele trec unele în altele, se transformă, se metamorfozează. Există o metamorfoză a elementelor universale (în ordinea naturală), așa după cum poate fi identificată și o metamorfoză a identității umane (în ordinea metafizică a actualizărilor arhetipului, a archaeului). Condiția esențială a reflectării este însă aceea a existenței spațiului finit. Însăși oglindirea presupune că realitatea de reflectat este în principiu finită, chiar dacă acea finitudine este doar aparentă – de exemplu, cerul – sau cauzată de o deficiență a oglinzirii, printr-o mărginită (deși exasperată) privire umană în oglindă. Mediile de reflectare alese sunt mai ales *apa și oglinda*, în prima parte a narațiunii, respectiv *oglanda* și *chipul uman*, în partea a doua a istorisirii: (i) (*Tlă – Egipt*): „Oglinda se auri... și cerul se adînci în infinitul ei...”; „Apoi se limpezi oglanda și eternitatea din cer se uită în ea însăși... și se miră de frumuseța ei.”; „Oglinda singură se-ncreți ca suprafața unui lac...”; (ii) (*Baltazar/ Bilbao – Spania*): „Scoase o oglindă din ladă și se admiră în ea...”; „Sara după ce închise ușa după sine se puse-n dreptul oglinzii și privi lung la el însuși... ca să vadă de-i el ori de nu mai e el... (...) Oglinda se-ntoarse-n țîțni și un chip uscat ce era marchizul însuși într-un al doilea exemplar se arată dintr-un gang înfundat în muri... Spadele lor se încrucișară... Trăsură cu trăsură același om se lupta cu el însuși... Dacă ar fi căzut unul din ei... n-ai fi știut care a căzut... Se părea că marchizul se luptă cu chipul lui propriu ieșit din oglindă.”; (iii) (*Angelo – Franța*): „Astfel, obosit de orgia sufletului său, se-mbracă, se uită în oglindă... O umbră viorie îi colora fața... era vînat de palid ce era... Dar astfel era și mai

frumos de cum fusese vodată... Sărutarea de dimineață, sărmanul meu Angelo, zise el zîmbind cu tristeță... să sărutăm această gură, care nu mai este vergină... El s-apropie și sărută chipul lui propriu din oglindă...”

Mediul acvatic este spațiul predilect în care are loc oglindirea în momentul Tlă – Egipt, pentru că în acest caz existența bolților care se reflectă este cea mai evidentă. Celelalte momente ale procesului metamorfotic (Baltazar/ Bilbao – Spania, Angelo – Franța) nu vor mai trimite la fel de precis la concordanța ciclurilor universal și individual într-un spațiu boltit (circular), iar reflectarea va fi înlocuită acolo cu rememorarea spațiu-timpului primordial, dimensiune regresiv-progresivă sugerată în primul rînd de simbolistica metamorfozei culorilor din proiecția inițială a succesiunii avatarurilor: „Destupă fiola și turnă trei picături ca cerneala din ea peste apa din cupă și apa deveni încet-încet întii *galbenă* ca un aur diafan, apoi *roză* ca cerul aurorei, apoi *albastră* și adîncă ca albăstrimea cerului. El se uită încet în păhar și părea că vedea lucruri ciudate în metamorfozele culorilor lui... Într-adevăr i se păru că vede în *aurul diafan*, în fund, o muscuță de om, c-o cîrjă în mîină, bătrîn și pleșuv, dormind cu picioarele-n soare și cu capul în umbra tinzii unei biserici... În *apa roză* văzu parcă un peștișor vioriu, care semăna cu un tînăr frumos... în *apa viorie* văzu un om sinistru și rece, cu fața de bronz...” (s.n.).

2.Descendența lui Tlă: „Căci vis al neființei e viața lumii-ntregi” (*Împărat și proletar*)

Literalitatea evenimentială a textului nu concordă întru totul cu mitografia egipteană în ceea ce privește statutul faraonului (Chevalier – Gheerbrant, 1994). Credem aceasta, pentru că în mitologia egipteană faraonul însemna începutul, sacrul, în vreme ce în nuvelă se face o distincție netă între ideea de sacru (spiritul universal) și calitatea umanului sacralizat (Tlă), „viciată” de condiția de muritor. Acesta este un argument pentru a nu-l considera nici pe Tlă drept un început și nici secvența de pînă la moartea lui Tlă drept partea de început a metamorfozei. Existența lui Tlă este de fapt un *re*-început, în uriașa panoramă a devenirii universale: „I se părea că spiritul universului visează... el, căruia un pămînt cu imperii i-e un grăunte, și că visul său măreț e pentru ăst moment Memfis...”; „El gîndea... Ce umbre urieșești treceau în închipuirea sărmanului muritor, care-ntr-o lume atît de măreață se simțea atît de mic, ca o furnică ce plutește pe o frunză tremurătoare pe suprafața Nilului...; „Rîd de voi, regi ai pămîntului, rîd 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... Nebuni”; „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...”

De fiecare dată, spiritul universal presupune ideea de vis creator. Visînd, acest spirit creează o lume de umbre. Tlă, o umbră și el, se mișcă în visul altcuiva. Acel altcineva este neființa, spiritul care a „zugrăvit” umbre „în aer”. Ideea aceasta de suspendare revine în text în mai multe rînduri: astfel, lui Tlă „i se părea că e un greier amărît, suspendat în nemărginire...”, iar spiritului universal îi plăcea a „zugrăvi umbre în aer”. Percepută ca sens al condiției individuale, suspendarea e marcată în text chiar și prin punctele de suspensie, care conferă un înalt grad de echivoc elementelor după care/ sau înaintea cărora apar. Suspendarea pare să indice o neputință „*de mai mult decît o umbră*”, o limită surmontabilă însă prin însăși descendența ilustră („Regele se văzu iar... o clipă suspendată...”), care supradetermină eul individual în ordinea sacralului și a excepției. Prin sacralizare, eul individual poate deveni ființa de excepție care, împrumutînd temporar atributele arhetipului, face posibilă concomitența ciclului existenței individuale cu ciclul devenirii universale (firește, cu intermitențe și la scări inegale). Iată de ce Tlă este singurul care-și cunoaște identitatea și, în plus, acela care și-o verifică printr-o neconținută raportare a elementelor eternei devenirii

universale la ființa lui muritoare. Raportul realizat este de tipul *eu – lume*: „Deodată apăru Tlă... El zvrîlise ușa mormîntului după sine, între el și lume... (...) Ți-era frică să privești în fața lui... a acestui singur muritor în halele mari și deșerte a morții... dar mai era el viu...? Puțin era și avea să-și rezime capul greu de cugetările unui imperiu pe perina păcei eterne... Eterne? Ah, nu cuteza s-o spere. El îmbla ca-n vis... Îmbla pe o generație de oameni... un sărman visător, sfârîmat de durere, doritor de moarte...”

3. „Căci din repaos m-am născut, mi-e sete de repaos” (*Luceafărul*)

Tlă este un reînceput, însă el este în același timp prima întrupare din circuitul metamorfozei care aspiră la rememorarea și identificarea eului cu arhetipul arhaic. Numai regele Tlă are revelația eternității arhaicului și a reîntrupărilor sale în timp. Aspirația sa la liniștea originară, prin moarte, este tulburată de „infinitele rău” al realității fenomenale (Bachelard, 1959), chiar dacă, în unele stadii ale metamorfozei, moartea „se îndulcește” de fiecare dată când individul încearcă rememorarea și identificarea eului cu arhetipul: „Faraonul («sărman visător sfârîmat de durere, doritor de moarte»), edificat asupra tristei sorți a omului, intră în locașul morților, închizînd poarta lumii după el; el încheie astfel ciclul unei existențe fenomenale, pentru a renaște, în alt timp și sub alt chip, ilustrînd, pe planul ficțiunii, migrațiunea și perenitatea tipului.” (Simion, 1964: XLVII).

4. Metamorfoza „in nucce”: „Și-n toată omenirea în veci același om” (*Împărat și proletar*)

Destăinuirea metamorfozei, prin dezvăluirea ciclului natural revelat de Isis (minerale-plante-animale-om), ne ajută să nuanțăm aici unul dintre sensurile majore ale acestui proces, în plan individual. Astfel, insul de excepție, aspirînd la veșnicie și rivalizînd pe această cale cu însuși arhetipul, îi „secondează” acestuia eternitatea spiritului, din perspectiva universalității procesului metamorfotic. Chiar dacă trăirea metamorfozei înseamnă o „antifrază” a morții care amplifică peste limita suportabilității iluzia eternității umane. Și chiar dacă metamorfoza, pe lângă repetare și multiplicare, mai înseamnă și fragmentare și dispersare a ființei umane, de unde și întruparea dureroasă și imperfectă a lui Tlă, în ipostazele Baltazar-Bilbao și Angelo, „pentru că omul nu poate fi viu și mort totodată”. Tabloul trecerii dintr-o lume într-alta și al oglindirii reciproce dintre bolta fenomenală și bolta metafizică este, la această scară, spectaculos și înrudit în planul imaginarului cu descrierile din *Demonism*: „Cui-i era ciudat în astă împrejurare... era mortul însuși. El auzea vorbindu-se împrejurul lui, vedea cu ochii închiși bolțile gotice ale paraclisului și făclia de ceară albă de la capul lui... dar i se părea că totuși nu va fi decît o închipuire... I se părea și-i plăcea de a fi mort... gîndea că e într-o altă lume și nu pricepea cearta pentru-un cadavru... I se părea că e prezent fără ca s-o fie... că se vedea el însuși întins în sicriu... știa bine că c-un moment înainte un demon s-apropiase și-i acoperise fruntea cu flori albastre și cum că era mort, nu se-ndoia, numai din împrejurarea că, dacă voia, acoperemîntul bisericii dispărea pentru el și miile de stele ale nopții întindeau cîmpiile lor de azur asupra ființei lui... I se părea că e într-o cîmpie lungă și deșertă... că sicriul stă singur sub bolta cerului, că universul se coboară și-l plouă cu stele... astfel încît, acoperit cu ele, el nu mai vede cu ochii decît țândări de aur, ce căzuse pe ochi... Tot ce voia vedea...”

5. Tlă – chipul totalizator de mediere: „Un cer de stele dedesupt, deasupra cer de stele” (*Luceafărul*)

Specifică pentru prima parte a narațiunii este tocmai posibilitatea de reflectare a unor elemente aparținînd bolții superioare (cosmicul, metafizicul) în cele aparținînd bolții inferioare (terestru, fenomenalul). Prin această reflectare, cele două bolți cuprinzîndu-se și absorbîndu-se una într-alta se reduc la acea linie de suprafață, ambiguă, mediatore între două

realități (cerul și pământul) pe care le-am putea înțelege ca „*ceea ce este*”, iar linia mediatoare, care înseamnă eterna posibilitate, poate fi marcată și înțeleasă drept „*ceea ce ar putea fi*”. La mijlocul liniei, ca un reprezentant al centrului universal se găsește ceea ce conferă valoare celor două lumi și le delimitează: *chipul lui Tlă*: „...intră într-o sală a cărei podea era o unică oglindă de aur... sală fără acoperământ... deasupra cerul cu toate oceanele de stele... în oglindă, cerul cu toate oceanele de stele...”.

Tlă – chipul totalizator de mediere – va deveni simbolul centrului și va fi legat consubstanțial de simbolistica acestuia, exprimată prin principiul condensării și al concentrării esenței lucrurilor: *aurul, ca expresie a centrului simbolic*. Oglinda – podea de aur semnifică, în mod evident, un focar de captare a universului pe care-l va conștientiza însă doar chipul ca centru. Chipul Tlă va fi punctul de care-și vor aminti avatarii lui. Universul însuși converge într-un singur punct: centrul Tlă, „chipul totalizator de mediere”, prin intermediul *aurului*, ca principiu consubstanțial de referință recunoscut anterior.

IV. „*Visul unei umbre*”

A. *Cerșetorul Baltazar – Bilbao*

În acest moment, ca și în momentul Angelo, individul nu se mai raportează la elementele ciclului universal, spre a se identifica sau spre a-și verifica identitatea, ci, de data aceasta, pentru că individul nu se cunoaște deloc, el se raportează la sine însuși, pentru a-și căuta identitatea, stabilind astfel un raport de tipul *eu-eu*. La acest nivel, este vorba de o reflectare interioară, ca rememorare a ceea ce individul presimte inconștient că a fost.

1. *Neputința explicării identității: „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost?” (Melancolie)*

După cum am arătat într-un paragraf precedent, după Tlă, reîntrupările se va face anevoie și incomplet, câtă vreme memoria era ceea ce le lipsea. Ceea ce va ajunge din Tlă în Baltazar este perceput la nivelul presimțirilor și al intuiției inexplicabile: „un pas instinctiv îl duse la această viziune...”; „toate ce făcea i se păreau firești și totuși dacă s-ar fi întrebat de ce le face nu și-ar fi putut da socoteala...”. „Avea instinctul neconștiu a unui animal, care face tot ce-i de trebuință fără să știe spre ce scop”. Tlă se transmite fragmentar și dificil. Trece prin faza cerșetorului nebun care năzuiește să-și dobândească o identitate de care să fie conștient și pe care să o confrunte apoi cu ceea ce presimte. Identitatea arhetipală fragmentară i se relevă acestuia în vis. Umbră fiind, ființa își visează identitatea, refăcându-și-o prin sonoritatea numelui Tlă metamorfozat de natură.

2. *Recunoașterea fragmentară a identității: „toarce-un greier un gând fin și obscur” (Melancolie)*

Greierul este pus în corespondență simbolică evidentă cu *aurul*, ca expresie a *centrului*. Lui Baltazar, ca și lui Angelo, i se transmite de la Tlă doar ideea experienței pe care va trebui să o trăiască și care fusese anticipată simbolic prin culoarea galbenă, respectiv prin cea viorie, în episodul conștientizării de către Tlă a etapelor ciclului metamorfotic.

Posibilitatea de recunoaștere a propriei identități este însă evanescentă și ea poate foarte ușor dispărea, câtă vreme nu este posibilă fixarea ființei într-un spațiu-timp propriu sau familiar: „Numai un brotăcel trezit în iarbă sărea cu piciorușele destins... «Tlă, tlă», țipa el în lună și trezi un țințar ce odinea pe pelița lui cu: Bzzz! Tlă! Acest duo urlător nu era întrerupt de nimic... numai în urechea mortului suna un greier pare-că... El auzea parcă acel greier, dar nu gânda nimic... Și greierul subția glasul de părea tremuratul glas al unei coarde de aur mișcate și tremurânde, și lui îi veni acum clar ideea *aur* în minte... *Aur, aur...* sunetul creștea nu în mintea, ci în inima lui.” (*s.n.*).

Individul evoluează consumându-și etapele metamorfozei și îndepărtându-se în același timp de prototipul sacralizat. După momentul Tlă, ciclul individului va corespunde tot mai puțin ciclului universal, iar avatarii faraonului, atât Baltazar/ Bilbao, cât și Angelo, vor resimți o dureroasă non-apartenență la spațiul și timpul în care vor fi obligați să trăiască. Deși ecourile primului dintre ei vor fi tot mai slabe, cu cât evoluează mișcarea ciclică a metamorfozei, fiecare avatar se va strădui totuși să-și amintească cine a (mai) fost și se va simți încă un ecou al primului mort, atunci când se va întreba dramatic: „Cine sunt eu?": „Din adâncuri, conștiința urcă treptat, pînă izbucnește în lumină, în prima întrebare: «Cine sunt eu?». Tlă («o antică coroană de rege»), abia întrezărit în adâncurile memoriei, și Baltazar, care se confundă, lipsit de conștiința identității, cu natura (simțindu-se germene pur de viață în miezul oului), sunt imagini fugare pe care memoria le îngroapă și, cu prețul acestei parțiale uitări, Baltazar devine marchizul Bilbao.” (Petrescu, 1978: 131).

B. Angelo: „Căci tu – tu ești el” (*Înger de pază*)

Observăm, în concluzie, că viața faraonului Tlă este un re-început în ciclul existenței sale fenomenale, dar și că Tlă este, în același timp, prima întrupare metamorfică a archaeului care încearcă rememorarea și identificarea eului cu arhetipul, în cadrul circuitului somn mortuar-resurrecție. Pentru avatarii faraonului Tlă, trăirea metamorfozei echivalează de asemenea cu o antifrază a morții care sporește insuportabil iluzia eternității umane, prin revelația efemerității condiției omului, a zădărniceii existenței.

Pe calea metamorfozei, moartea se transformă mereu într-o tranzitorie deșteptare din somnul vizionar în coșmarul unor vieți trecătoare, prin intermediul nebuniei intuitive (Baltazar-Bilbao) sau al catalepsiei revelatoare (Angelo), așa după cum relevă, încă o dată edificator, comentariul Ioanei Em. Petrescu despre „moartea ca aparență”: „Adormit pentru mii de ani în adâncurile piramidei, Tlă se va trezi sub înfățișarea cerșetorului Baltazar din Sevilla, vindecat prin somn cataleptic de nebunie. Se va trezi avînd în mîna cheia de aur a piramidei, care e și cheia subteranelor din palatul marchizului Bilbao, dublul lui Baltazar. Și tot din somn cataleptic se va trezi la existența de avatar al lui Tlă și Angelo, reînnoind, ca-n vis, peste milenii, existența faraonului mag din vechiul Egipt. Între somn și moarte, catalepsia e (vizibil în cazul lui Baltazar-Bilbao) calea pe care conștiința avatarului se regăsește pe sine, parcurgînd cercul demonic al lui Isis, adică scara regnurilor. (...). Lumile cuprinse de cercul demonic al lui Isis nu cunosc așadar moartea, decît ca un prelung somn cataleptic din care ființe cu memoria umbrită de somn sunt condamnate să se trezească mereu, pentru scurte răstimpuri de suferință.” (Petrescu, 1978: 130-131).

Penultimă întrupare a archaeului, Angelo, nu suferă de neputința fixării identității, la intensitate cu care o trăiește Baltazar/ Bilbao, în alt timp și pe alte meridiane. Angelo este reanimat în societatea franceză, într-o lume a societății „Amicii întunericului”, condusă formal de doctorul de Lys și tutelată efectiv de demonul androgin Cezar/ Cezara. Pentru prima oară de la prototipul sacralizat, în Cezara, Angelo își întîlnește și își recunoaște perechea. La vederea ei, are loc o rememorare inconștientă, trezită de reminiscentele unei experiențe de viață anterioare, sub imperiul căreia Angelo se identifică nostalgic cu un rege egiptean, recunoscînd-o în Cezara pe Rodope, iubita lui de altădată. Revelația retrospectivă este reciproc împărtășită, pentru că Cezara trăiește la rîndul său misterul reîntrupării iubirii: „Este o simțire ciudată... Pare c-aș fi femeia ta, dar de mult, de mult, ori pare că-s muma ta... În sfîrșit, e o simțire dulce și familiară... Amantul meu n-aș suferi să fii... și cu toate astea te iubesc...”

Nici Baltazar și nici Angelo nu-și mai amintesc decît acea linie de separare a universului global, demarcație al cărei principiu ordonator și stăpîn este *chipul ca centru*, probabil archaeul însuși (umbra zugrăvită pe nisipul cărărilor „ca un chip scris cu cărbune pe un un lințoliu alb”), a cărui reprezentare este percepută de către avatari deopotrivă ca *punct* și

ca *nimic*. Ei nu mai știu că linia aceea însemna contragerea bolților una într-alta, așa cum o simte nebunește cerșetorul Baltazar, și că ea reprezenta o axă a simetriei integratoare și, de aceea, ei nu înțeleg nici valoarea *punctului* și nici adevărata lui esență, tot astfel cum nu realizează nici însemnătatea a ceea ce este perceput sau desemnat în repetate rînduri ca *nimic*: (i) pentru Tlă: „... el simțea că bătaile inimei i se rădesc... simțea storcîndu-i-se viața din sîn... simțea că... *nimic... nimic*.”; „ (ii) pentru Baltazar-Bilbao: „Era ca un orizont negru și fără de sfîrșit... *nimic, nimic*... numai prezent avea... trecut de fel... sau unul atît de tenebros, încît nu vedea *nimic* pe el...”; „Simțea iar că nu-i nebunie, că o noapte întinsă îi învîrtește simțirea și cugetarea, că lumea încetează împrejurul lui... și în somnul lui mortuar parcă mai simte ca un sunet de vioară subțire și dulce vorba: amor... apoi nu simți *nimic... nimic*...”; (iii) pentru Angelo: „Va să zică era mort... Apoi nu mai simți iar *nimic*.” (s.n.)

Nu putem decît să presupunem că, dacă șirul reîntrupărilor metamorfotice nu s-ar fi întrerupt înaintea istorisirii ultimei dintre ele – povestea vieții ultimului avatar, misteriosul „om sinistru și rece, cu fața de bronz”, întrezărit în apa viorie – am fi avut cheia mișcării archaeului pe cărările timpului și ale spațiului, dinamică metempsihotică a cărei înțelegere deplină se leagă poate tocmai de rolul ordonator al *chipului ca centru*, în schema generală a avatarurilor.

Fie și numai din perspectiva acestei neîmplinite așteptări textuale, finalul neterminat al nuvelei e un final deschis mereu oricărei interpretări.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston (1959). *L'image littéraire*. În: *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti.
- Burgos, Jean (1988). *Pentru o poetică a imaginarului*. București: Editura Univers.
- Călinescu, George (1982). *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Editura Minerva.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant Alain (1994). *Dicționar de simboluri*. București: Editura Artemis.
- Durand, Gilbert (1977). *Structurile antropologice ale imaginarului*. București: Editura Univers.
- Eminescu, Mihai (1964). *Proză literară*. București: Editura pentru literatură.
- Manolescu, Nicolae (2008). *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Marcea, Pompiliu (1979). Mihai Eminescu. În: Dim. Păcurariu (coord.). *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*. pp. 154-159. București: Editura Univers.
- Papu, Edgar (1980). *Existența romantică*. București: Editura Minerva.
- Petrescu, Ioana Em. (1978). *Eminescu – modele cosmologice și viziune poetică*. București: Editura Minerva.
- Simion, Eugen (1964). *Proza literară a lui Eminescu. Studiu introductiv*. În: *Eminescu. Proză literară*. Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu. București: Editura pentru literatură.