

Marina Cap-Bun  
Universitatea Ovidius Constanța

**Abstract**

*This paper focuses on some of the most important poems of Eminescu's last period of creation: Letters I-V - a lyrical cycle of self-reflecting meditations concerning the condition of the poet and his poetry in late Romanticism. The essential tension is given by the dramatic confrontation of poetic codes, themes and values in a moment of crisis in which the celebrated romantic enchantment fades away, living behind a disappointing real world, unable to inspire poetic thoughts and attitudes. The hypertext of the Letters becomes a lucid analysis of the romantic approach to the world, while the lyrics articulate the limits of this type of creativity and the necessity to move on towards a new type of sensibility. Eminescu's poems thoroughly illustrate the specific processes of post-romanticism, which made Modernism possible.*

Tratatele de literatură universală îl consideră pe Mihai Eminescu ultimul reprezentant notabil al romantismului european sau, cu o formulă nu tocmai fericită, un „romantic întârziat”. Dar, prin poezia sa de maturitate, poetul român este mult mai mult decât un romantic târziu, el reprezintă o acută conștiință de sine a romantismului, momentul de lucidă autoscopie în care metoda poetică romantică începe să-și perceapă dureros limitele, iar lirismul european, marcat de acest moment de criză tinde spre un nou model poetic. În reflecțiile sale teoretice asupra poeziei romantice (cuprinse în *Fragmente* dar și în unele pagini din *Heinrich von Ofterdingen*), Novalis vorbea despre „luciditatea rece” a poetului, definind „magia poetică” prin chiar puterea acestuia de a îmbina fantezia cu puterea de cugetare: „Rațiunea limpede îngemănată cu fantezia dogorătoare alcătuiește adevărata hrană aducătoare de sănătate a sufletului”. (Novalis, *Între veghe și vis. Fragmente romantice*, București: Univers, 1995, 250.) Poezia era, pentru el, o revelație a energiilor lăuntrice, consubstanțiale spiritului universal, și prin aceasta o finalitate a universului, dar și modul cel mai eficace de exorcizare a răului.

În același spirit al romantismului târziu, ciclul *Scrisorilor* eminesciene concretizează o meditație pe tema lirismului, investigat în detaliile și mecanismele sale intime. Ele sunt „scrisori despre scrierea poeziei”, un act de pură autoreflexivitate. Cele cinci texte, pe care le vom trata aici ca o structură hipertextuală unitară, reprezintă o veritabilă autoscopie, nu doar a poeziei eminesciene, ci chiar a romantismului ca metodă poetică. Elaborarea lor se confundă cu drumul către sine al viziunii poetice eminesciene, ce debutase de timpuriu sub semnul romantismului autohton și european, pentru a sfârși printr-o desprindere lucidă de clișeele acestui curent estetic. *Scrisorile* ilustrează o tendință postromantică ce nu a scăpat atenției teoreticienilor, așa numitul „romantism deromantizat” cum îl numea Hugo Friedrich. (Cf. *Structura liricii moderne*, București, Univers, 1998)

Fiind o expresie evidentă a deplinei maturități poetice, *Scrisorile* au reținut pe bună dreptate atenția eminescologilor, care le-au interpretat din unghiuri diferite, chiar dacă punctele de convergență se lasă lesne observate. S-a punctat în mod constant caracterul de meditații romantice, virtuțile satirice, dar și structura bipolară ce creează o tensiune ontologică între un trecut aureolat mitic și un prezent degradat, epigonic și lipsit de simțul valorii (de la care cea de-a cincea face excepție). G. Călinescu le caracteriza printr-o „pornire comună de indignare și amărăciune, mai potolită în cea dintâi, mai vijelioasă în cea de-a treia.” (*Opera lui Mihai Eminescu*, II, București, Editura Academiei Române, 2000, 217). Prima ediție a monografiei călinesciene mai menționa că „Idea de a compune *Scrisori* îi vine lui Eminescu în chip hotărât de la Horațiu, pe care-l studia cu sârguință în acea vreme.” (*Opera lui Mihai Eminescu*, II, Chișinău, Hyperion, 1993, 427) Este interesant faptul că monograful abandonează ideea la redactarea ediției definitive. Să nu mai fi fost convins de influența decisivă a marelui poet latin, citat de altfel ca model în *Scrisoarea V*?

Într-o primă redactare (ce ne poate aduce mai aproape de „intenția” originară), ciclul se deschidea cu *Scrisoarea II*, reprezentând „meditația poetului”, ceea ce înseamnă că, dacă ne propunem o viziune de ansamblu asupra acestui hipertext, aici putem găsi codul de acces spre întreaga

construcție lirică. Intuiția acestei logici în trepte a ciclului a avut-o Caracostea atunci când scria: „Ca într-o nebuloasă, cea mai veche dintre *Scrisori*, aceea care a devenit *Scrisoarea II*, cuprindea elementele din care au crescut tuspătru *Scrisorile*. Se confirmă și pe calea aceasta că motivul primordial: poziția nefericită a poetului în societate este axa creațiunii eminesciene.” („Simbolurile lui Eminescu”, în *Creativitatea eminesciană*, Iași, Junimea, 1987, 228.)

Ne vom opri deci, mai întâi la *Scrisoarea II*, inaugurată, după cum bine se știe de o cascadă de interogații retorice, care devin o formă sens a căutărilor aceluși moment creativ:

De ce pana mea rămâne în cerneală, mă întreb?  
De ce ritmul nu m'abate cu ispita-i de la trebi?  
De ce dorm, îngrămădite între galbenele file,  
Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile?

Suita de întrebări creează cadrul dialogic tensional ce devine pretext al unei ample dezbateri pe tema vârstelor lirismului și a posibilului său inventar tematic și, în cele din urmă o punere sub semnul întrebării (dar și sub cel al mirării - caracteristic modului dilematic) a propriei metode poetice. Enunțurile interogative sunt doar un suport formal ce sprijină fondul problematizant, forme ce ajung să devină ele însele unități de conținut, coloane de susținere ale edificiului hipertextual. Eul poetic înscenează artificial acest dialog al sinelui cu sine, pentru a evidenția starea de contrarietate ce domină procesul creator.

Dacă „filosoful” din *Scrisoarea I* căuta cu înfrigurare „umbra celor nefăcute”, „poetul” pare să caute umbra celor *nescrise*, metoda poetică încă neinventată, care să-i permită evadarea din traseul labirintic al „cărărilor” vechi, „bătute de mai înainte.” Meditația asupra celor mai intime resorturi ale creației se organizează ca un șir de întrebări al căror răspuns conduce, inevitabil, către ideea inutilității și a imposibilității gestului de a scrie: „Căci întreb, la ce-am începe să-ncercăm în luptă dreaptă / A turna în formă nouă limba veche și 'nțeleaptă?” Înțelegerea gestului creator ca înfruntare tensionată, ca o luptă perpetuă cu inerțiile limbajului, situează viziunea eminesciană dincolo de mentalitatea romantică, anticipând viziunea argheziană, dar și pe cea de mai târziu a lui Nichita Stănescu. Căutarea formei poetice este expresia

unei lupte interioare, în speranța descoperirii sinelui creator celui mai profund, a cărui alteritate se construiește prin refuzul categoric al oricărei forme de mimetism, fie el o modă a timpului sau o sumă de potențialități legate de identitatea unui curent literar: „Când cu sete cauți forma ce să poată să le ‘ncapă,/ Să le scrii cum cere lumea, vr’o istorie pe apă?”

Este evidentă preponderența factorului formal în această căutare, și nu întâmplător este și perioada când poetul se lasă ispitit de poezia cu formă fixă, căutând ceea ce Hugo Friedrich numea „colacul de salvare al formei”. Apelul la forma epistolară a creat impresia unei întoarceri spre clasicism și emblematică în acest sens este poziția lui Călinescu, pentru care *Scrisorile* se reduc la un șir de versificații în maniera horatiană. Călinescu opta, în prima ediție a *Operei lui Mihai Eminescu*, pentru indicarea unei „surse”: „Începutul *Scrisorii a II-a* corespunde îndemnului față de Horațiu al lui Mecena (Epistole, I, I) de a se întoarce în arena poetică” (1993, 427).

Daimonul poetic eminescian reiterează, cum s-a mai observat, vechiul daimon socratic, ce oferea soluții pentru situațiile de criză ca urmare a unui proces introspectiv extrem de complex. Cunoașterea de sine era pentru filozoful atenian cheia tuturor problemelor existențiale și filozofice iar scopul final era dobândirea înțelepciunii. În cazul poetului român, țelul ultim pare a fi creativitatea.

Oricum, forma căutată nu mai e cea romantică și Eminescu se înscrie în familia nu tocmai numeroasă a poezilor români care nu au încetat să caute noi formule lirice pe parcursul întregii lor cariere. Exemplul cel mai uimitor îl dăduse Alecsandri, dar Eminescu și mai tânărul Macedonski îl urmează și mai spectaculos.

Asistăm la o dramatică disociere a eului liric în două voci distincte, în două ipostaze ale conștiinței creative: una de tip inerțial, dispusă la auto-mimetism (a scrie ca înainte) și cealaltă interogativă, problematizantă a cărei atitudine se radicalizează până la refuzul de a mai scrie. Textual, cele două voci lirice sunt disociate atât prin mărcile pronominale (opозиția: eu/tu), cât și prin mărci verbale și adverbiale ale opозиției: atunci/ azi.

Căutarea este, tocmai de aceea, eșuată și de aici ideea de impas, criză, stagnare. Se refuză în egală măsură imperatiile momentului („cum cere lumea”), ale curentului romantic, devenit și el o modă, dar și ale propriului mod de a scrie, pe care epigonii l-au transformat rapid într-o formă ce-i apare poetului ca depășită istoric, perimată prin exces. Refuzul de a intra în canon rămâne un catalizator al procesului înnoitor în care s-a angajat ferm conștiința poetică. Actul de sciziune la nivelul conștiinței de sine este profund tragic. Daimonul creator ce a rămas fundamental legat de metoda romantismului (de vreme ce invocă noțiuni ca: *fantezie, inspirație, reverie, onirism*) este dublat de un *alter ego* contestatar, negator până la auto-pastișă. Revolta, fuga de propria „metodă”, ce riscă să fie validată („teamă mi-e ca nu cumva/ Oamenii din ziua de-astăzi să mă-nceapă-a lăuda”), asigură ambiguitatea esențială, revolta post-romantică, ce ne obligă să refuzăm orice lectură unilaterală a edificiului hipertextual al *Scrisorilor*.

Fuga de convenționalitate, nevoia situării „peste timp și mode” (cum va reformula sintetic Ion Barbu) pigmentează această stare de neajungere de sine. Refugiul în universurile imaginare specifice romantismului, între care cel oniric era cândva privilegiat, posibil în anii tinereții, a devenit desuet: „Și desgustul meu din suflet să-l împac prin a mea minte. -/ Dragul meu, cărarea asta s’a bătut de mai înainte;”

Amintirea anilor vienezi de studii („când visam în academii”), a „vechilor dascăli” ce dinamizau gândirea tânărului poet („Cu evlavie adâncă ne ’nvârteau al minții scripet”) a rămas neștirbită, dar refugiul în vis nu mai este posibil:

Atunci lumea cea gândită pentru noi avea ființă,  
Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință.  
Azi abia vedem ce stearpă și ce aspră cale este  
Cea ce poate să convie unei inime oneste;  
Iar în lumea cea comună a visa e un pericol,  
Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul.

Se configurează aici cea mai fidelă radiografiere a modelului creativ romantic, traseul cheie al fugii din lume în vis. Opoziția trecut/prezent nu e

doar un mod de a marca distanța în timp, între două etape existențiale, ci transcrie o alta, anume acceptarea/neacceptarea unei metode poetice, două moduri total diferite de a conștientiza actul poetic. Trecutul, etapa formativă, corespunde prolificității creatoare („Scârțierea de condeie dădea farmec astei liniști”), în vreme ce prezentul e marcat de stagnare, de refuzul căii „sterpe”. Figurile dascălilor funcționează ca personificări ale artificului intelectual, sugerând totodată ideea transmiterii de informații, a procesului formativ la capătul căruia se află o soluție, o formulă poetică, prin contrast cu prezentul marcat tocmai de absența modelelor, căutare dezamăgită ce nu-și poate identifica obiectul. Așadar opoziția în timp nu se stabilește aici între un trecut perfect și un prezent degradat, ca în *Scrisoarea III*, problema „secolului de nimic” rămâne secundară.

Distanța temporală este măsurată de schimbarea valorilor poetice, căci modul romantic de a imagina și-a pierdut vraja. Asistăm la acel celebru *desenchantment* care marchează trecerea la modernitate (Max Weber), pierdere a vechii armonii a universului, a magiei romantice care transformase viața în vis și visul în viață. Lumea aceasta, al cărei farmec s-a spulberat, i se arată poetului în hidoșenia ei elementară, fără putința de a se mai ascunde sub văluri romantice de vis și poezie.

Disprețul nu se adresează neapărat colegilor de generație poetică. Dacă ne raportăm la un cât de sumar background cultural al momentului, trebuie să observăm că epoca redactării definitive a *Scrisorilor* (1880) este dimpotrivă una dinamică, în care „direcția nouă” salută de Maiorescu în 1872 își atinge apogeul, dar apar simultan și alternative promițătoare la acest *main stream*; este anul apariției *Literatorului*. Deci am putea conchide că dezamăgirea este una strict interioară, în vreme ce cadrul exterior, raportarea la un context creativ rămâne secundară. Întrebarea cheie rămâne: „Pentru cine scriu?”, căci esențială este negarea oricărei forme de intrare în canon:

De-oiu urma să scriu în versuri, teamă mi-e ca nu cumva  
Oamenii din ziua de-astăzi să mă 'nceap'a lăuda.  
Dacă port cu ușurință și cu zâmbet a lor ură,  
Laudele lor de sigur m'ar mână peste măsură.

Se exprimă aici deja conștiința marelui creator de a nu se adresa celor mulți, ci unor inițiați. Veronicăi îi scria: „mă onorează ura lor și nici nu mă pot închipui altfel decât urât de ei” (*Dulcea mea Doamnă/ Eminul meu iubit. Corespondență inedită Mihai Eminescu –Veronica Micle*, Iași, Polirom, 2000, [19] /1892). Interesant este că și Edgar Allan Poe, unul dintre modelele asumate ale poetului român, cel care subminase mitul romantic al inspirației în celebra sa „Filozofie a compoziției”, exprimase o atitudine similară cu privire la înțelegerea textelor sale. Într-o scrisoare către P. P. Cook, el se referă la felul în care va fi înțeleasă Ligeia astfel: „Cât despre plebe, lasă-i să vorbească. Aș fi mâhnit la gândul că m-ar înțelege” („As for the mob – let them talk on. I should be grieved if I thought they comprehended me here”).

Întrebările puse în *Scrisoarea II* sunt explicitate în celelalte patru texte, în interiorul edificiului hipertextual stabilindu-se raporturi asemănătoare celor dintre tablou și detaliile sale în artele plastice. Astfel, *Scrisoarea I* pare a dezvolta secvența interogativă: „De ce nu voiui pentru nume, pentru glorie să scriu? / Oare glorie să fie a vorbi într’un pustiu?”, dar, în același timp, filosoful nu este decât un detaliu mărit al astronomului din *Scrisoarea II*: „Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos, / Cum ușor, ca din cutie, scoate lumile din chaos”. O ipoteză inedită propune Ion Baciuc care vede în acest savant un fiziolog: „Această prezentare eminesciană a savantului are multe note comune cu fiziologul contemporan (...) un filosof care ajunge printr-o cunoaștere particulară la înțelepciunea universală.” („Fiziologia în viziunea lui Mihai Eminescu” în *Steaua*, Cluj, nr.1 /2000, 50-52).

Constructul intelectual este asimilat unei scamatorii, unei iluzii, și secvența trimite involuntar la *Scamatorul* din cărțile de tarot, cel care, posedând știința luminii, prin reflexie, se identifică cu spiritul, capătă un caracter centralizator în sfera cunoașterii. Modelul filosofic al cunoașterii devine o alternativă, în egală măsură ficțională, a celui poetic, ambele fiind, după reflecțiile novalisiene, dispoziții armonice ale sufletului omenesc, ce *înfrumusețează* lumea. Ca și poetul, filosoful adună învățăturile de pe „galbenele file” într-un tot creativ, într-o viziune totalizantă, înșirând epocile „ca mărgelile pe ață”, legându-se astfel, printr-un nevăzut cordon ombilical, de

centrul universului. Pe căi diferite, complementare chiar, și el caută „în lume și în vreme adevăr”. Închis monadic în sine, rupt de exterior, el reconstituie modelul teoretic al universului:

Într'un calcul fără capăt tot socoate și socoate  
Și de frig la piept și 'ncheie tremurând halatul vechiu,  
Își înfundă gâtul 'n guler și bumbacul în urechi;  
Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,  
Universul fără margini e în degetul lui mic, (...)  
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

Stăpânind categoriile apriorice – spațiul și timpul – gânditorul reface mental întreaga evoluție a cosmosului, desprins temporar din haos pentru a crea iluzoria viață, demers ipotetic, ficțional, poetic, la rândul lui, implicând același tip de asumare totalizantă a actului cognitiv. Dar, și de această dată, este o cunoaștere dezamăgită, căci ceea ce pare a fi evoluție este doar fireasca regresie spre „eterna pace” a haosului primordial: „Căci e vis al neființii universul cel himeric”.

Îrumperea vieții, sub impulsul primordial al voinței, nu face decât să provoace dezechilibru, agitație sterilă, nemulțumire. Ca și Hyperion, formele create accidental tânjesc după repaos, după neființă. Regăsim aici concepția platoniciană conform căreia ființa umană se compune din sufletul preexistent și corpul muritor, iar întruparea sufletului este o pedeapsă dureroasă, rezultatul unei degradări. În închisoarea trupului, sufletul e nefericit și tânjește să se întoarcă în ceruri, la contemplarea extatică a ideilor pure, care reprezintă adevărul și frumusețea absolută. Natura divină a spiritului era și mai clar exprimată într-o variantă anterioară a *Scrisorii I*:

Dar în noi este un ceva, care adânc seamănă ție  
Ca și tine a lui spațiu se întinde 'n vecinicie  
Și în marginile noastre el icoană este – a ta –  
Sufletul. El ne consumă în folosul tău și ție  
El îți arde gata vecinic de-a lăsa a lui chilie –  
Numai spre a te 'nțelege, se coboară 'n noi câtva. (mss. 2290)

Imaginea stingerii cosmice este dovada împăcării cu sine a universului, regăsirea vocației sale primordiale: „Și în noaptea neființii totul cade, totul tace/ Căci în sine împăcată reîncep’ eterna pace...” Totul a fost în zadar, o frumoasă iluzie, ca orice act creator. Starea de reechilibrare e dificil de conștientizat, datorită contaminării sufletului de către trupul ce-l poartă, cu necesitățile lui egoiste și lumești. Instinctele, mai cu seamă, impurifică spiritul și îl abat de la drumul său firesc. Din această relație rezultă condițiile reîntrupării sufletului în una din cele zece categorii în *Republica* platoniciană.

Omul de geniu, rezumat metaforic de filozoful din *Scrisoarea I*, fiind consubstanțial spiritului universal, poate atinge cunoașterea totală și poate savura fericirea deplină ce însoțește acest demers teoretic. Într-o însemnare din 1799, Novalis scria: „Nu poate fi bucurie mai mare decât aceea de a *înțelege* totul” (*op. cit.*, 248). Înțelegând rosturile ultime ale vieții și ale morții în dialectica infinitului spațio-temporal și ridicându-se prin cunoaștere absolută dincolo de contingent, el experimentează efemeritatea visului nemuririi:

De-oiu muri – își zice ’n sine – al meu nume o să-l poarte  
Secolii din gură ’n gură și l-or duce mai departe,  
De a pururi, pretutindenii, în ungherul unor crieri  
Și-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri!” (...)  
Poți zidi o lume ’ntreagă, poți s’o sfărâmi... ori ce-ai spune,  
Peste toate o lopată de țărână se depune.

Orice model teoretic, poetic, construct mental, rămâne himeric, de vreme ce cunoașterea e intransmisibilă, ea nu există decât ca aventură spirituală pe cont propriu: „Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înțelege”.

Lumea poate fi cucerită fie cu mintea (*Scrisoarea I*), fie cu sabia (*Scrisoarea III*). O altă mare întrebare a acestei perioade de creație privește inventarul tematic al lirismului. Din această perspectivă, istoria, cu evenimentele ei întemeietoare, demne de condeiul vechilor barzi, ține de vârsta epeică a poeticității. Ea devine tema de meditație a *Scrisorii III*, dar nu lipsește nici din tabloul de ansamblu, *Scrisoarea II*, unde este prezentă prin refuzul poetului de a se alătura „La cel cor ce ’n operetă e condus de Menelaos”. Eroul epopeii homerice devine, alături de Samson, simbolul viu al

trădării femeii, împins până la vârsta mitică a evenimentelor biblice, și dincolo de ea, la păgâna epocă homerică. *Scrisoarea III* pare a fi un fel de incursiune în preistoria lirismului, o coborâre în vârsta epică a poeziei și, poate, o punere în discuție a “metodei” pașoptiste de a versifica episoade fundamentale ale istoriei neamului.

Sultanul visează la o altă ipostază a nemuririi, prin actul cuceritor, prin expansiunea stirpei sale, prin tipul de celebritate ce ți-o dă evenimentul istoric. Caracostea a comentat cu subtilitate arhitectonica acestei construcții poetice: „Eminescu, cel deprins cu un spațiu estetic nemărginit, a creat o asemănătoare viziune, în timp, evocând întreaga creștere a puterii otomane, văzută nu numai ca fenomen istoric, dar mitic, având parcă ceva din dezlănțuirea de neînălțurat a unei forțe a destinului.” (*op. cit.*, 229) Nemurirea este figurată simbolic prin prelungirea în vegetal: „Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,/ Care crește într’o clipă ca în veacuri, mereu crește,/ Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lățește;” Închis și el către lumea exterioară, sultanul se abandonează cu voluptate visului de glorie, obsesiei nemuririi, substituind spațiul real cu cel oniric al nuntirii cosmice cu astrul selenar: „Dară ochiu ‘nchis afară, înlăuntru se deșteaptă./ Vede cum din ceruri luna lunecă și se coboară/ Și s’apropie de dânsul preschimbată în fecioară.”

Luna este și aici un motivem privilegiat. Meditând asupra ei, Bachelard nota: „Luna este, în domeniul poetic, materie înainte de a fi formă, fluid care-l pătrunde pe visător.” (*Apa și visele*, București, Univers, 1995, 138); așadar materia cosmică ce impregnează universul și-i dă unitate materială. O vom găsi și în visul sultanului, ca fluid ce pătrunde lumea vie, fecundând-o, înnobilând-o. Imaginea nu este doar poeticește fericită, ci și științific exactă, dacă ținem cont de argumentele teoretice care descriu rolul esențial pe care satelitul natural îl joacă în echilibrul general al vieții pe pământ. Fazele lunii reglează comportamentul lumii vii (luna plină ne agită), fiind un semnal cosmic de reproducere pentru numeroase specii, incluzând-o și pe cea umană. (Tradițional, via se culegea pe lună plină, când atingea maxima ubertate.) Ea guvernează cu adevărat toate formele de viață, și cu predilecție pe cele marine, fiind în adevăr „stăpâna mării”. Cele mai recente teorii susțin că însăși

schimbarea majoră de climă ce a făcut posibilă apariția vieții pe planeta noastră s-a produs în urma unui impact între Pământ și un asteroid gigantic (botezat de astronomi Orpheus) în urma căreia s-a format luna și a rezultat actualul echilibru biologic. Forțele de atracție reciprocă dintre Terra și satelitul ei natural au se pare un rol uriaș în conservarea acestui echilibru, a stabilității climaterice și a poziției de echilibru a axei Pământului. Îndepărtarea ei de pământ (cu 3, 75 cm pe an) pune azi același tip de întrebări pe care o puneă ipoteza stingerii soarelui în vremea contemporană poetului – motiv dezvoltat în *Scrisoarea I*

Sultanul, strămoș al unui neam nomad, lipsit de rădăcini terestre, își întemeiază un imperiu înfloritor, reflex al visului în realitate: „Visul său se ‘nfrizează și se ‘ntinde vulturește,/ An cu an împărăția tot mai largă se sporește”. Expansiunea visului, și implicit a onirismului ca metodă poetică, are însă limitele ei. Baiazid, descendent al trufașului strămoș, ajunge la Dunăre, unde se lovește de o limită organică. Trebuie observat faptul că referențialitatea istorică funcționează doar la primul nivel, ca pretext de a experimenta epeicul, în ciuda conștiinței acute a ieșirii lui din uz, a anacronismului său. Nu credem că intenția poetului a fost simpla versificare a bătăliei de la Rovine, ci realizarea unei epeee iterative a neamului românesc. Fiecare luptă la Dunăre este o reafirmare a independenței, un „a fi sau a nu fi” al românilor, dar și al creștinătății. Bătălia cruciaților de la Nicopole nu e prezentă aici întâmplător, ci ca expresie directă a ideii de înfruntare spirituală dintre două religii, dintre două principii structurante ale gândirii omenești, iar discuțiile în legătură cu așa numitul anacronism legat de invocarea de către Baiazid a acestei lupte, ulterioare, devin inutile.

„Zidul” de netrecut, ce limitează nu doar teritoriul imperiului, ci și spațiul oniric (visul de imbatabilitate al sultanului), este statul organic român, întemeiat pe perfecta armonizare dintre uman și elementele naturii – pandant al nuntirii astrale a adversarului. Se înfruntă două lumi, puse în contrast antinomic. De o parte se construiește armonia între uman și elementele naturii, cu recuzită orală, pentru a crea ideea de stabilitate. De cealaltă, expansiunea de tip nomad a neamului „de suflet” mânat doar de visul gloriei.

De partea românilor luptă întregul univers , „tot ce mișcă ‘n țara asta, râul, ramul” și sentimentul întemeierii, al statorniciei, toate certitudinile acumulate în istorie, da la Darius la Baiazid. Caracostea descoperea aici „triumful viziunii organice în poezia noastră” (*Op. cit.*, p. 228). Voința de a fi a neamului, „iubirea de moșie”, se materializează ca limită absolută, „zid”, de netrecut pentru „copiii de suflet ai lui Allah”, neamul fără rădăcini, spulberat „ca pleava” de dezlănțuirea stihială a oștirii lui Mircea.

Dialogul arhi-cunoscut dintre Mircea și Baiazid rezumă epopeea iterativă a supraviețuirii românilor la nord de Dunăre, pentru a proba lipsa de elasticitate a limitei invocate:

După vremuri mulți veniră, începând cu acel oaspe,  
Ce din vechi se pomenește, cu Dariu a lui Istaspe;  
Mulți durară, după vremuri, peste Dunăre vr’un pod,  
De-au trecut cu spaima lumii și mulțime de norod;  
Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă,  
Au venit și ‘n țara noastră de-au cerut pământ și apă -

Dar avertismentul se dovedește a fi de prisos, căci în privirea sultanului nu încapă înfrângerea: „ - ‘Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gândești că pot/ Ca întreg Aliotmanul să se ‘mpiedice de-un ciot?’”. Și totuși, lumea se închide trufașului sultan, la acest prag de netrecut, nici pentru el nici pentru alți invadatori din vechime. Zidul ridicat de voința de supraviețuire a neamului nu poate fi surpat. În perfecta lui coeziune internă, acest univers încheat dizolvă și anihilează tot. Cei care „au cerut pământ și apă” sunt repede transformați în „o apă ș’un pământ”. Poetica elementelor capătă o funcționalitate cu totul specială. Oștirea otomană este marcată prin noțiuni ca instabilitate, furie trecătoare, capriciu. Dezlănțuirea ei este un moment de furie al elementelor: „uraganul ridicat de Semilună”, „Fulgerele adunat-au contra fulgerului care / În turbarea-i furtunoasă a cuprins pământ și mare.” Sunt prezente aici toate elementele.

La rândul ei, oștirea română se manifestă ca o dezlănțuire stihială: „caii lor sălbateci (...) Pe copite iau în fugă fața negrului pământ,” orizontul se întunecă, lăncile cad „ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni”, săgețile vin

„Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...”, lovind „ca și crivățul și gerul”. Antropomorfizarea elementelor meteorologice era prezentă în balade ca *Gerul* sau *Crivățul*. Elementele conturează ceea ce pentru păgâni nu poate fi receptat decât la modul apocaliptic „Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul...”. Armata română este asimilată, în furia ei distructivă, cu sfârșitul lumii: „Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată”. Ea are puterea să anuleze voința de glorie a neamului nomad : „Acea grindin’ oțelită înspre Dunăre o mână.”

Dacă oastea otomană stă sub protecția magică a semilunei, semn nocturn, feminin, negativ, victoria românilor este amplificată de strălucirea soarelui, și el antropomorfizat în textele folclorice românești, ca element masculin, pozitiv: „lânci scânteie lungi în soare”, „coifuri lucitoare”. Apusul astrului încununează victoria: „Pe când oastea se așează, iară soarele apune./ Voind creșetele ‘nalte ale țării să ‘ncunune/ Cu un nimb de biruință.”

Oricât ar fi de realizate estetic aceste memorabile versuri eminesciene, cei care le-au catalogat drept „patriotice”, au scăpat, totuși, din vedere faptul că ele constituie, în ansamblul poemului, doar un pretext pentru întrebarea: “Se mai poate scrie poezie versificând la infinit episoadele emblematice ale istoriei naționale?”

De-așa vremi se ‘nvredniciră cronicarii și rapsozii;  
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și Irozii... (...)  
O eroi! care ‘n trecutul de măririi vă adumbriseți,  
Ați ajuns acum de modă de vă scot din letopiseți,  
Și cu voi drapându-și nula, vă citează toți nerozii,  
Mestecând veacul de aur în noroiul greu al prozii.

Ceea ce trebuie evitat este tocmai confuzia între gloria poetică și cea a eroilor invocați. Ca temă poetică, istoria ține de vârsta epopeică a versului, demult încheiată. Este aici un protest îndreptat împotriva poeziei patriotarde de model pașoptist, elogiată de poet în epoca debutului, dar respinsă acum, când a căzut în epigonism și nu-și mai are nici o justificare, odată ce junimismul ca ideologie culturală reușise să delimiteze esteticul ce celelalte componente ale existenței noastre într-o istorie. Clișeul pașoptist este respins categoric („Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă’n colb de cronici”) și din chiar această

vocație a refuzului se naște ideea unui remediu atât de radical ca cel prin care se încheie textul, prin invocarea lui Tepeș.

Întorcându-ne la dimensiunea metatextuală a *Scrisorii III*, putem conchide că ea surprinde momentul emancipării de epic și al nașterii spontane a lirismului. Când înțeleștata înfruntare dintre cele două oștiri încetează, este momentul lirismului, al scrierii cărții. Bucuria învingătorului se revarsă în cartea închinată „dragei sale” de către fiul de domn. Se îmbină *cortesia* cu *turnirul*. În sânul epopeicului se naște germenele lirismului, și pentru a transcrie acest impuls autentic, ferit de modă și convenționalitate, versul împrumută forma simplă, folclorică. Fisura formală are o logică precisă, aceea de a marca o separație, o convertire, o renaștere. Poate și o invitație de a abandona moda, și ea pașoptistă, a versului folclorizant, pe care poetul o practicasese în epoca debutului, temele și modalitățile poeticului devenite anacronice. Epicul și idilizarea folclorizantă sunt denunțate în rudimentaritatea lor. Metamorfoza epicului în liric se transcrie ca drum de la descrierea evenimentului istoric la instituirea textuală.

Când vorbim de metamorfoza epicului în liric ne gândim, firesc, la Orfeu, cel ce abandonând armele reușește să înfrângă stihiiile, fiarele, oamenii și zeii prin cântec. Interesant este că într-un desen de pe un vas grecesc este înfățișat Orfeu înconjurat de traci, cu coifuri peste plete și cu sulite în mâini, gata de luptă, exact ca în textul eminescian. Poetul cântă războinicilor care se lasă iluminați, uitând măcelul care începe sau care s-a încheiat. Se vede puterea suverană, modelatoare a artei asupra acestor vajnici apărători ai Traciei. Motivul lui Orfeu și al nașterii poeziei fac trecerea spre *Scrisoarea IV*, căci Orfeu nu cânta decât despre frumoasa lui iubită pierdută pentru totdeauna.

Erosul, marea temă a lirismului din toate timpurile, este și el, ca în toate formele majore ale cunoașterii (istoria, poezia etc.) degradat, criza lui devenind criză a lirismului însuși. Întrebării rămase fără răspuns în *Scrisoarea II* „Încorda-voi a mea liră să cânt dragostea?” I se răspunde pe căi diferite în două detalii distincte.

*Scrisoarea IV* debutează prin reconstituirea fidelă a modelului poetic medieval, devenind, implicit, o meditație pe marginea acestui cod și a grilelor

sale de simbolizare specifice. Tot lexicul specific poeziei medievale este desfășurat cu luxurianță: „castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri”, emblema a oglindirii cosmice, dar și a iluzoriului, a mirajului, populat de fantomatice lebede, „ferestrele arcate”, „balconul”, „ghitara”, nelipsitul „cavaler” și iluzoria lui iubită de la „o mie patru sute”, înveșmântată „n haină lungă de mătăasă”.

Emblema cea mai fidelă a *donnei angelicata* este readusă la viață din rațiuni legate de logica antinomiei romantice: „Ca un chip ușor de înger e-arătarea adoratei”. Modelul feminin eminescian îmbracă aici haine și trăsături medievale, iar invocarea lui capătă nuanțele unei provocări a destinului liric: „Vino! Joacă-te cu mine... cu norocul meu...mi-aruncă / Dela sânul tău cel dulce floarea veștedă de luncă, / Ca pe coardele ghitarei răsunând încet să cadă...” Visul transformă orfic natura, devenind puntea între viață și moarte: „Pretutindenii fericire... de-i vieață, de e moarte”. Catalizator liric etern, iubirea oferă, și de această dată un prilej de creație și de auto-cunoaștere. Arsenalul ritualic rămâne cel tipic eminescian: chemarea, îmbrățișarea, legănarea thanatică în luntre, transcriind o experiență „mântuitoare”. O înțelegere religioasă a erosului avea și Novalis: „Dumnezeu al naturii ne înghite, ne naște, ne vorbește, ne crește, se culcă cu noi, se lasă consumat, zămislit și născut de noi.. Pe scurt, el este substanța fără sfârșit a faptei și a suferinței noastre. Dacă din iubita noastră ne plăsmuim un astfel de Dumnezeu, actul acesta este *religie aplicată*.” (*Op. cit.*, 255).

Prin opoziție, erosul contemporan, la rândul lui codificat poetic de romantism, este degradat, căzut sub incidența instinctualității primare: „Să sfințești cu mii de lacrimi un instinct atât de van/ Ce le-abate și la păsări de vreo două ori pe an?” Este aici o evidentă ilustrare a concepției schopenhaueriene, dar poate și o reverberație a poeziei moderne care se scria în vestul continentului. Degradarea erosului amenință statutul lui ca temă poetică, transformarea lui în „proză amară”. Un astfel de sentiment devine prilej de sciziune interioară, de îndepărtare de sine:

Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră – el trăiește,  
El cu gura voastră râde, el se ‘ncântă, el șoptește,

Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg,  
Vecinic este numai râul: râul este Demiurg.

Nu simțiți c' amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!

Visul de iubire nu mai funcționează ca traiectorie spre imaginar, după schema reveriei romantice (pierdere de sine pentru o regăsire pleneră):

Da... visam odinioară pe acea ce m'ar iubi,  
Când aş sta pierdut pe gânduri, peste umăr mi-ar privi,  
Aş simți-o că-i aproape și ar ști c'o înțeleg...  
Din sărmana noastră viață, am dura roman întreg...  
N'o mai caut...Ce să caut? E același cântec vechiu,  
Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi;  
Dar organele-s sfărmate și 'n strigări iregulare  
Vechiul cântec mai străbate, cum în nopți izvorul sare.

Expresia dramatică a abandonului se grefează pe chemarea thanatică a liniștii. Dezarticularea cântecului, a poemului devine criză acută a conștiinței poetice, a lirismului însuși, prin dizolvarea sonurilor orfice în „strigări iregulare”, non-muzicale, care:

Altfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,  
Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună,  
Și în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,  
Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit...  
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?  
Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!

Obsesia operei neterminate, imperfecte, capătă în ciclul *Scrisorilor* forme diverse și dramatice, de la motivul muzicianului surd, la cel al sculptorului fără brațe, de la poetul ce nu-și mai poate struni sonurile, la poezia devenită proză, și în general la formele degradate ale operei. Tema vieții ca teatru capătă și ea avataruri specifice, concretizate prin forme minore ale spectacolului: opereta (*Scrisoarea II*), teatrul de păpuși (*Scrisoarea IV*). Toate exprimă neputința atingerii formei artistice perfecte, devenind o incitantă intuiție a capodoperei ca formă infinită. Sentimentul perimării modelului

romantic, al încorsetărilor pe care acesta le presupune devine acut, și poetul caută cu înfrigurare, căi noi, nebătute ale lirismului.

*Scrisoarea V* dublează tematic pe cea anterioară, dar dispăre structura bipolară, opoziția dintre un trecut aureolat mitic și un prezent degradat. Motivul trădării femeii alterează chiar și *vârsta mitelor albastre*, fiind prezent încă din scriptele începătoare, către care Novalis tânjea („Discursul biblic este nesfârșit de colorat – istorie, poezie, toate la un loc”; *op. cit.*, 254):

Biblia ne povestește de Samson, cum că muierea  
Când dormea, tăindu-i părul, i-a luat toată puterea  
De l-au prins apoi dușmanii, l-au legat și i-au scos ochii,  
Ca dovadă de ce suflet stă în piepții unei rochii...

Femeia e acum o formă goală. Vârsta mitică nu mai reușește să ofere un model compensatoriu, Dalila nu mai reprezintă femeia contemporană ca avatar decăzut a ceea ce a fost cândva un model perfect, ci feminitatea însăși, *alter ego* al Evei, ceea ce face ca „îmbătarea cu vise” să fie respinsă cu mai deplină fermitate: „Te îmbeți de feeria unui mândru vis de vară,/ Care ‘n tine se petrece...” Este textul ce descrie cel mai clar revelația de sine prin eros: “Și adânc privind în ochii-i, ți-ar părea cum că înveți / Cum vieța preț să aibă și cum moartea s’aibă preț.” În stratul abisal al conștiinței poetice sălășuiește demonul însetat de forma perfectă. Novalis a meditat pe tema acestei înstrăinări : „Arta de a *înstrăina în chip plăcut*, de a face ca un obiect să ne pară străin, totuși cunoscut și atrăgător – iată poetica romantică” (285):

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

Este lesne de remarcat asemănarea dintre nașterea formei muzicale perfecte „din rotire și cădere” și cea a *Luceafărului*, care devine astfel expresia

însăși a poeticului, și, în ultimă instanță, chiar a esteticului, în orice formă a sa. Erosul este drumul cel mai scurt către sine, către creativitate:

S'ar pricepe pe el însuși acel demon... s'ar renaște,  
Mistuit de focul propriu, el atunci s'ar recunoaște  
Și, pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu  
El ar frânge 'n vers adonic limba lui ca și Horațiu; (...)  
Și 'n acel moment de taină, când s'ar crede că-i ferice,  
Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice.

Esențială rămâne găsirea formei clasice, perfecte, febril căutată în *Scrisoarea II* („Când cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă”). Respingând reveria romantică, ce-i apare dintr-odată ca perimată, poetul tinde să se reîntoarcă la eternul model oferit de clasicitatea antică. Nu întâmplător ultima verigă a acestei căutări poetice a sinelui celui mai profund, ce va încununa șirul de meditații pe tema creației ca modalitate de existență, va fi *Oda (în metru antic)*.

Apelul final al *Scrisorii V*, și implicit al întregului ciclu, „feri în lături, e Dalila!” încununează întregul sistem de interogații din *Scrisoarea II*. Fuga de eros devine echivalentă fugii de creație, stagnarea actului creativ.