

Russu 1975 = Ion Iosif Russu, *Inscriptiones Daciae et Scythiae Minoris Antiquae*, edendas curaverunt D.M. Pippidi et I.I. Russu, *Series Prior: Inscriptiones Daciae Romanae*, Volumen I, Bucureşti, Editura Academiei.

Stein 1944 = Arthur Stein, *Die Reichsbeamten von Dazien (Dissertationes Pannonicae, Ser. I, Fasc. 12)*, Budapest.

Stolz et al. 1966 = Friedrich Stolz, Albert Debrunner, Wolfgang P. Schmid, *Geschichte der lateinischen Sprache*, Berlin, Sammlung Göschen 492/492a.

Syme 1971 = Ronald Syme, *Governors of Dacia: Arthur Stein, Die Reichsbeamten von Dazien*, Budapest 1944 in Ronald Syme, *Danubian Papers*, „Association Internationale d’Études du Sud-Est Européen, Bibliothèque d’Études du Sud-Est Européen“, Bucharest, §XI, S. 160–76.

Väänänen 1967 = Veiko Väänänen, *Le latin vulgaire*, Paris, Klincksieck, 1967 (³1981).

Vetter 1953 = Emil Vetter, *Handbuch der italischen Dialekte I*, Heidelberg, Winter, 1953.

Windisch 1988 = Rudolf Windisch, *Zum Sprachwandel. Von den Junggrammatikern zu Labov*, Frankfurt/M.–Bern–New York–Paris (*Studia Romanica et Linguistica, SRL 21*, curant Peter Wunderli et Hans-Martin Gauger).

**TRACES OF POPULAR LATIN  
IN *INSCRIPTIONES DACIAE ET SCYTHIAE MINORIS ANTIQUAE*?**

ABSTRACT

A linguistic evaluation of a number of latin *Inscriptiones* (*diplomata militaria, tabulae ceratae*) found in Rumania, listing a number of auxiliary-troops stationed in the new roman Provincia Dacia, conquered by the roman emperor Trajan in the second century AD, proves that the linguistic features of Rumanian, that developed in the following centuries in the former Dacia, had to acquire its very own appearance of an “oriental romance language” during the socio-historical development over the centuries in contrast to the occidental languages. As those *Inscriptiones* respect the linguistic norm of imperial roman laws, they don’t show significant vestiges of spoken “Vulgar Latin” as a basis of Rumanian.

**Key-words:** Latin on the *Inscriptiones Daciae; diplomata militaria and tabulae ceratae; faliskian future-reduplication pipafo and old-latin perfect-reduplication fhefaked; the periphrastic romance future-form cantare habeo; “Language Change”; “The Origin of the Romance Languages”.*

**PALINGENEZIE ȘI DECONSTRUCTIA LUMILOR  
ÎN CREAȚIA EMINESCIANĂ**

AMALIA DRĂGULĂNESCU\*

„După ce a pus sufletul în mijlocul Universului, Demiurgul l-a întins prin tot corpul acestuia și, mai mult, l-a înfășurat pe dinafara lui, formând un Univers care se rotește în cerc, unic, fără pereche, singuratic și având prin propria sa virtute puterea de a coexista cu sine, neavând nevoie de nici un altul, pe deplin conștient și iubitor de sine însuși. Din aceste motive, Demiurgul a zămislit Universul ca pe un zeu fericit” (Platon 2004: 294). „Născutul, de bună seamă, trebuie să fie corporal, și ca atare vizibil și tangibil; dar nimic vizibil nu s-ar putea naște vreodată fără foc și nimic tangibil fără ceva solid, și nici ceva solid fără pământ” (Platon 2004: 291). Desigur, *pământul* reprezintă, din multe puncte de vedere, cel mai important *tipar artistic*, în virtualitatea căruia se integrează o multitudine de alte paradigmă.

„Cu punct de plecare în planul semantic al termenului în limba neutră și în imaginarul din cultura umanității, semnul poetic *pământ* dezvoltă uneori sensuri poetice în două principale direcții de semnificare, organizate în jurul semnificațiilor 1) de component al sistemului planetar și 2) de element primordial – *pământul*-substanță. Desfășurarea acestor trasee relevă o vizuire cosmologică supraordonatoare” (Irimia 2007: 166). Conform modelului cosmologic având o anumită recunoaștere în mediile culte ale antichității, universul este o sferă care are *pământul* în centru. De aceea, „*pământul*, în ipostază de element primordial, cunoaște în primul rând o dimensiune creatoare. El este parte a orice ființează, asigură materialitatea și dinamica internă a lumii, funcționând ca matrice a ei. Expresie simbolică a *firii*, *pământul* își revelă, ca principiu ordonator al dinamicii ei interne, puterea de a redeschide procesul creației” (Irimia 2007: 169).

În creația lui Eminescu, spre deosebire de tiparele antice, unde distrugerea lumii era totală și ireversibilă, perechea deconstrucție – reconstrucție este veșnică și asimilabilă în modelul *mumei-pământ*, sub toate aspectele sale. În acest sens, ca materie primordială, *pământul*, perceput în general în dimensiunea spațială, cunoaște la acest scriitor și o ipostază temporală. Prin raportare la sine însuși, *pământul* are pentru ființa muritoare atributul veșniciei, atribut subliniat și prin

\* Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide”, Iași, str. Th. Codrescu, nr. 2, România

cuprinderea unui imaginar care intră în opoziție cu imagini ale efemerității (*valul, fumul*). El mai include sensul de spațiu al existenței umane în plan istoric, ceea ce l-a determinat pe Eminescu să întreprindă o încercare de mitologie românească, *Genaia*, care „înfățișează o ipostază cosmogonică a marcării statutului. Dacă în contextele anterioare, pământul marca, prin perspectiva pe care o oferea calitatea de ales celui ce privea, în această situație, pământul nemaifiind privit, ci *inviat*, conferă personajului statutul de creator secund” (Irimia 2007: 168).

Eminescu preia, în opera sa, în mod conștient, un model din Antichitate, subordonat unui anume imaginar, acela de *ek-pyrosis* universal. În eseurile sale, Mircea Eliade arată că mitul combustiei universale era în mare vogă în perioada dintre primul secol î.Ch. și secolul al treilea d.Ch., în lumea romano-orientală; această paradigmă a fost subsumată, pe rând, diverselor gnoze derivate din sincretismul greco-iudaic. Istorul religiilor subliniază, în mod surprinzător, un *caracter optimist* al ideii respective, reductibil, mai ales, la conștientizarea normalității catastrofei ciclice, la certitudinea că aceasta are un sens și că nu este niciodată definitivă. „În perspectivă lunară, moartea omului, ca și moartea periodică a umanității sunt necesare, tot așa cum sunt cele trei zile de întuneric care preced renașterea lumii. Moartea omului și cea a umanității sunt indispensabile regenerării lor. O formă, oricare ar fi ea, din chiar faptul că există ca atare și că durează, slăbește și se uzează, ca să-și recapete vigoarea, trebuie să fie reabsorbită în amorf, fie și numai pentru o clipă; să fie reintegrată în unitatea primordială din care a ieșit, cu alte cuvinte, să reentre în haos (în plan cosmic), în orgie (în plan social), în întuneric (în cazul semințelor), în apă (botezul pe plan uman, Atlantida în plan istoric)” (Eliade 1991: 72).

Obsesia eternei reîntoarceri se vede exprimată în faptul că aceste concepții cosmic-mitologice confirmă repetarea ciclică a ceea ce a fost mai înainte, punând accent pe motivul gestului arhetipal regăsit în toate planurile – cosmic, biologic, istoric, uman etc. În poezia eminesciană întâlnim frecvent structura circulară a timpului care se regenerează cu fiecare nouă naștere, încât, într-un final, „timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie”. Mai aplicat la creația eminesciană, exegeta Rodica Marian opinează: „Imposibilitatea morții în univers este corelată de teza unității universului, și această permanență este o perpetuitate a esențelor, a formei, în sens platonic, a Ideii, și nu a indivizilor care umplu aceleași veșnice tipare” (Marian 1999: 144).

„Ceea ce se numește de obicei natură, adică aspecte geologice, faună și floră, se găsesc la Eminescu sub un chip *elementar* [subl.n.]. Nu coloarea, nu varietatea sunt notele esențiale, ci dimensiunea, sau, ca să zicem așa, cantitatea”, consideră G. Călinescu (1976: 258), oferind ca exemplu versurile de excepție „Neamurile-mbâtrâneau,/ Crăiile se treceau,/ Numai codrii tăi creșteau,/ și în umbra cea de veci/ Curgeau râurile reci...”. Foarte importante în economia reprezentării pământului sunt *microelementele*, „aceleia pe care ne-am obișnuit a le numi motive literare, care constituie toposurile unei mitologii poetice, ale cărei sensuri conduc către unitatea originară a universului” (Călinescu 1976: 21). Cu ajutorul unor afirmații simple, Vasile Rusu accentuează faptul că, „eternă în integralitatea ei

metamorfică, efemeră însă, în cele mai multe din elementele care o compun (dar hărăzite mereu regenerării), natura și omul se regăsesc într-o unitate de destin: eternă – omenirea, efemeră – ființa umană” (Rusu 2000: 9), deoarece, atunci când își simte efemeritatea, omul tinde înspre marele Tot etern. În aceeași ordine de idei, elementele mici par neînsemnate, însă fac parte în mod necesar dintr-un tot unitar, astfel încât „dacă iei un microscop complex îți dai seama că picătura de vin de Burgundia pe care îl bei este în fond o Mare Roșie, că pulberea de pe aripa fluturelui este o aripă de păun, mucegaiul, un câmp cu flori, iar nisipul, un morman de bijuterii”, după cum crede G. Bachelard (1999: 19).

În primul rând, *codrul* (pădurea) reprezintă un *topos* de mare rezonanță în opera eminesciană, impunându-se prin măreție și vechime, având, de asemenea, unele implicații orifice: „Vuind furtunoasa și strășnica arpă/ Trec vânturi și clătină pădurea de brad” (*Feciorul de împărat fără de stea*). Atributele vechimii nesfârșite a codrului sunt subliniate prin prezența nenumăratelor sintagme de genul *codri de secoli, codru sur și vecinic, codrii bătrâni, codrii vechi de brad, păduri eterne, păduri antice, vecinica pădure* etc. În genere, „codrul este un spațiu al basmului, imaginar, răsărit din *dorința* [subl.a.] aceea permanentă de a re-crea armoniile trecutului mitic, ale vârstei de aur a omenirii, vremurile sublim când se gădea în basme și se vorbea în poezii” (Rusu 2000: 11). Pendulând între timpul echinoxial și timpul solsticiul, cum denumește Ioana Em. Petrescu fețele timpului, la Eminescu, „marcată de conștiința istoricității, gândirea se va întoarce cu nostalgie spre paradisul pierdut al timpilor originari, măsurând, ca pe un spațiu al înstrăinării, distanța ce o separă de lumea, mereu identică sieși, a începuturilor” (Petrescu 2005: 62).

Foarte frecvent la Eminescu, entitatea codru/pădure este imaginată ca ființă vie, de o superioară, regală umanitate, expresii precum *ale codrilor suspine, codrii aiurează negri, codrul simțitor răsună, codru bătut de gânduri, codru și bate frunza lin, codrii adună urdie, tot ce codrul a gândit cu jale, pădurea lin suspină*, chiar *ochi de codru* însemnând tot atâtea dovezi pentru intima apropiere a poetului față de codru. Un aspect notabil, oarecum izolat, este viziunea în cadrul căreia pământul este conceput ca „titân bătrân cu aspru păr de codri”. În definitiv, „pădurea noastră empirică are o durată limitată, fiind supusă dezagregării, codrul eminescian însă crește peste marginile de timp ale domniilor, peste aceleale ale raselor, el este de veci. Imaginea aceasta egipteană de trăinicie de-a lungul mileniilor, de vigoare gigantică, determină dimensiunea microscopică a omului și deșteaptă acel sentiment tipic eminescian de nevoie de a se lăsa în voia firii” (Călinescu 1976: 258).

De obicei, codrul sau pădurea, grădina adăpostesc esențe ca *teiul, bradul, stejarul, fagul, salcia, salcâmul, plopul, mărul, cireșul, nucul, arborii exotici (cedrul, măslinul, chiparosul)*. Toate acestea sunt subsumate unor versuri strălucitoare, unde comparațiile iau naștere pe teren biblic – „Sâni dulci și albi ca neaua cea curată/ Rotunzi ca mere dintr-un pom de rai” (de pildă, din poemul *Aveam o muză*) – sau, antitetic, unor sintagme mai austere din *Memento mori*, precum *copaci monastici. Teiul*, aparținând unui tipar imagistic specific eminescian, se regăsește cu precădere în *Luceafărul, Scrisoarea IV, Memento mori, Mai am un singur dor și*

multe altele. Selectăm doar următoarele contexte: „Iară tei cu umbra lată și cu flori până-n pământ/ Înspre apa’ntunecată lin se scutură de vânt”, din *Scrisoarea IV*, unde arborii respectivi dețin rolul ursitoarelor, și „Răsare luna liniștit/ Și tremurând din apă// Și împle cu-ale ei scânteie/ Cărările din crânguri./ Sub șirul lung de mândri tei./ Șe deau doi tineri singuri” (*Luceafărul*), în care teiul devine esență cataleptică; *teiul* e legat de *narcoză*, de *stări onirice*, de o magie chimico-erotică, *parfumul* creând stări de betie amoroasă, de *voluptate* vecină cu *moartea*.

În schimb, *bradul* este un element de sorginte populară, întâlnit în versuri precum „Sus în vârful muntelui/ Crește bradul brazilor,/ De mare și înfoiat/ Tot cerul l-a înbrădat:/ Soarele în cetini,/ Luna între ramuri,/ Mii și mii de stele/ Între rămurele”, stihuri ale căror rezonanțe se contopesc cu cele eminesciene.

Un arbore cu valențe puternice este *stejarul*, deoarece faimoasa propoziție „În sămburul de ghindă e un stejar” devine, între alte câteva, nucleu obsedant al prozelor și, în general, al scrierilor eminesciene, indicând o schemă de gândire de tip metonimic. În vechime, stejarul era asociat cu orgoliul lui Israel; la noi, apare legat de personajele fantastice Muma-Pădurii sau Păduroiu. Iată un exemplu: „Luna tremură pe codri, se aprinde, se mărește,/ Muchi de stâncă, vârf de arbor, ea pe ceruri zugrăvește,/ Iar stejarii par o strajă de giganți ce-o înconjoară,/ Răsăritul ei păzindu-l ca pe-o tainică comoară” (începutul *Scrisorii IV*).

În *Doña Sol* descoperim *fagul*, instrument de recuzită artemidică: „Să văz cum mâna ta îndoieie/ În arc o ramură de fag/ Și ca Diana cea bălaie/ Îți faci în codru mândru prag”. Un arbore care jelește este *salcia*, în preajma căreia, în tradiția ebraică, stă însuși regele Solomon: „E-un miros de tei în crânguri,/ Dulce-i umbra de răchiți/ Și suntem atât de singuri/ Și atât de fericiți” (din *Lasă-ți lumea...*), versuri care accentuează uitarea de sine și adăpostirea îndrăgostitilor la sănul pământului.

*Salcâmul* apare, printre altele, în poezia *O, mamă...*: „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi/ Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;/ Deasupra criptei negre a negrului mormânt/ Se scutură salcâmii de toamnă și de vânt”, unde foșnetul lin al frunzelor de salcâm îndulcește atmosfera funebră; la fel, ambiguzarea din expresia *se scutură salcâmii de toamnă*, cu scop de a facilita transformarea ulterioară a atributului adjectival *de toamnă* în complement indirect și a permite înțelegerea adecvată a contextului, cu referire la îndepărțarea sentimentelor negative din meditația eului liric.

Alți arbori sălbatici întâlniți pe solul artistic eminescian sunt, după cum se știe, *plopii* (în legătură cu Iacob, cel ce se luptă cu îngerul) și, mai rar, *cornii*. În ceea ce privește arborii domestici autohtonii, *mărul* devine, în poezia eminesciană, pom al vietii și al înțelepciumii, însă trebuie avută în vedere și simbolistica sa erotică. Este foarte interesant de observat că poetul ocolește, în episodul din *Memento mori* referitor la Egipt, arborii exotici (precum palmierii, măslinii etc.), care erau mai potriviti în context, ci alege obișnuitii *meri*: „Nilu-n fund grădine are, pomii cu mere de-aur coapte”. Funcționează aici atracția unui tipar datorită căruia mitul se confundă adesea cu basmul (*Prâslea cel voinic și merele de aur*), ca în acea sintagmă eliadescă (*Le mythe est une histoire sacrée*), aducând miresme de legendă despre insula albă și tainică de tămâie Leuké, insula celor fericiți, ce poate

fi plasată în aceeași măsură și în virtutea acelorași codificări culturale comune, tot atât de bine în cadrul bazinului Mării Mediterane, ori chiar în mijlocul Mării Negre. În această reprezentare, cultul pentru mitul vârstei de aur, la Eminescu, se întâlnește, într-o modalitate personală, cu nostalgia perenă pentru pământul natal, creând o paradigmă aparte, despre niște Câmpii Elizee situate, la modul virtual, în sud-estul Europei.

*Cireșul* și *vișinul* apar în următoarele versuri: „Mari cireși cu boabe negre” (*Dacă treci râul Selenei*) și în tabloul „Dacă prin codri pătrunzi dai de-o vale frumoasă și verde/ Pe-al căreia deal se întinde o mândră grădină./ Mari cireși cu boabele negre, cu frunza lor verde,/ Crengile-ndoai de greul dulcilor, negrelor boabe./ Meri, cu merele roșii ca fața cea dulce a Aurorei,/ Mișcă în vânt frumoasele, mari, odorantele roade”, unde culorile sunt elocvente, *negrul* fiind eticheta pământului, iar *roșul*, atributul soarelui.

Între alte esențe, un copac aparte este *nucul*, sub umbra căruia se spune că nu crește nimic: „Vezi, rândunelele să duc,/ Se scutur frunzele de nuc,/ Se lasă bruma peste vîi,/ De ce nu-mi vîi, de ce nu-mi vîi?”. De aceea, dincolo de aliterații și asonanțe, era necesară prezența nucului, tocmai pentru aprofunda regretul (vezi închiderea *duc – nuc*), însotit de o firavă speranță exprimată cu ajutorul fonetismului special, de tip paronimic: *De ce nu-mi vîi, de ce nu-mi vîi*, care insinuează pe *a invia*.

Există și arbori exotici la Eminescu: „Prin șir de codri, palmi nălățăi în soare,/ Prin lunci de dafin, pe-unde cresc maslini,/ Smochini sățin pe verzi cărări în floare./ Din prund înaltă trunchii lor arini/ În lunce risipiți, sub stânci ce pică/ Isvoare sar prin mușchii rădăcinii./ [...]// Și risipite prin dumbrăvi de laur/ Stau casele azile liniștite./ Pe porți sunt stihuri scrise în limbi de maur”; codrii stau în mod firesc alături de arbori de esență rară, făcând parte dintr-un tipar poetic universal. *Chiparosul*, mai ales, un copac de mare longevitate („visătorii copaci de chiparos”) este un soi de *axis mundi*, care susține universul, căci în poemul *Mureșanu*, Dumnezeu însuși spune: „Eu sunt ca un chiparos verde. Din mine ies roadele lui”.

După arbori, metonimic, urmează crengile și ramurile eminesciene, precum și frunzele. „Uneori, întrebările retorice ale poetului despre viața omului aduc clarificări directe despre simbolistica frunzei – «Ce sunt eu azi o frunză, o nimică?» (Rusu 2000: 85).

*Iarba*, cea mai intim legată de *pământ*, apare emblematic în versurile „Ci trăiește, chinuiește/ Și de toate pătimește/ Ș-a s-auzi cum iarba crește” – aici, expresiile sentențioase de rezonanță folclorică, transpuse în versuri culte, desfășoară o viziune multiplă, aşa cum se întâmplă, la modul condensat, în micropoemele de sorginte japoneză, de exemplu. Ele pot fi înțelese în cel puțin trei feluri: mai întâi de toate, exprimă o legătură aproape cauzală între trăirea obișnuită a grijilor vieții și acutizarea lor, care duce la trăirea ulterioară compensatorie și cu intensitate a lucrurilor frumoase (*ș-a s-auzi cum iarba crește*); pe de altă parte, există un paralelism între suferința omului și, antinomic, *indiferența* naturii, ori, dacă există vreo legătură între cele două, natura empatizând oarecum cu omul, și în

special la Eminescu, dându-i alinare; în cele din urmă, tripla sublimiere a termenilor care se aplică la *viață – viețuire (a trăi, a chinui, a pătimi)* creează o repetiție semantică progresivă și, încă o dată, întărirea ideii de *deșertăciune*, al cărei efect este inevitabil, pieirea omului, toate încadrate într-o splendidă imagine eufemistică, ambivalentă, a morții ca repaos contemplativ, făcând aluzie la simbolica din *Ecclesiast*, la care poetul trimite direct în alte locuri.

În concluzie parțială, tiparul de gândire invocat, *carpe diem*, nu poate fi echilibrat decât de către cealaltă paradigmă, *vanitas vanitatem*, devenind deodată și paradoxal, echivalente. Vasile Rusu afirmă: „Măsură a spațiului și a timpului, iarba înseamnă, deci, și o măsură a vieții, călătoria ei încununându-se într-un motiv literar de mare adâncime simbolică” (Rusu 2000: 91). Cele trei versuri sunt *Ecclesiastul* nostru eminescian, în ton minor, însă de aleasă pătrundere și de mare încărcătură ideatică și emoțională.

Trebuie să realizăm în oarecare măsură legătura între *pământ* și toate celelalte elemente pe care le înglobează. Amintind despre vegetalul acvatic, V. Rusu consideră că „[...] similitudinea dintre decorul silvestru, unde iedera împletește arborii și decorul acvatic, este încă o dovedă a unității de viziune eminesciană asupra naturii” (Rusu 2000: 97).

*Florile* punctează în mod frecvent peisajul terestru eminescian, ca în exemplele: „Dar am o câmpie ce unduie-n flori,/ Câmpia speranțelor mele” (*Ondina*). Contextele eminesciene în care apar florile sunt nenumărate: „Cu râuri de cântări, cu flori de lumină”; „Gândindă, cum e trecătoare/ O floare”; „L-oi sămăna-n flori palizi și-n stelele de foc”; „Prin merii plini cu floare-n grădinele adânci”; „De flori troiene în loc de omăt”; „Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mândre flori de aur”; „Sunt păduri de flori, căci mari-s florile ca sălcii pletoase”; „Flori din neauă peste ape ce alerg fulgerătoare”; „Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoiaie”; „Florile – izvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri”; „Și oștiri de flori pe straturi par a fi stele topite”; „Steile de-aur ard în facile, pomi în floare se înșir”; „În a noptilor grădine stele cresc în loc de flori”; „Aerul e vioriu, miroasele florilor mândre”; „C-oștiri de flori, semănături de astre”; „Floarea țărmului o smulgi”; „Ironică-i mișcarea a florilor în vânt”; „Cu flori stereotipe, cu raze, diamante”; „O ploaie de flori albe se scutură pe ea”; „Flori roșii de jeratic frumos încalcite”; „De-ai muri copil de rege de-ale florilor miroase”; „Cum că a ta gură-i cea mai dulce floare”; „Se scuturau flori albe de migdal”; „Crengi în flori de ambră mă cuprind”; „Iar tei cu umbra lată cu flori până-n pământ”; „Mirosul florilor mormântului de sfinți își paște oile de aur”; „Îngerul păcii cu floarea luminii în mâna albă”; „Îmbrac a lumei fapte în mantie de flori”; „Amestec cu flori dalbe durerea-nnebunită”; „Și flori ș-ale soarelui raze și stele” (Eminescu 1998: 11, 18, 33, 40, 83, 94, 110, 125, 126, 131, 143, 149, 179, 206, 256, 258, 287, 320, 328, 363, 376, 380, 418, 460, 467, 537). Deși de dimensiuni mici, aparent neînsemnante, florile din poezia eminesciană sunt tot atâtea receptacule ale diversității pământului și ale frumuseții lumii.

De asemenea, *Motivele faunistice* [subl.n.] devin verigile unui sistem de semne simbolice. Vor fi întâlnite în acele poezii care dovedesc regresiunea poetului, afectivă și conceptuală, spre tiparele originare ale mitului. Asociate vegetalului simbolic, ele

conturează un cadru – matrice, oglindă a unei sensibilități poetice geniale” (Rusu 2000: 124).

O pasare mai deosebită este *cocorul*, regăsit în poemul *Stetele'n cer*: „Stetele'n cer/ De-asupra mărilor/ Ard depărtărilor,/ Până ce pier// [...]// Stol de cocor/ Apucă'ntinsele/ Și necuprinsele/ Drumuri de nori” (Eminescu 1998: 378).

*Calul*, un alt animal fantasmatic din poezia, dar și din proza eminesciană, este un fel de personaj totemic, solar și fertilizator, reprezentând fecioria, iar uneori are funcție psihopompă, în *Ondina*: „Pe un cal care soarbe prin nările-i foc/ Din ceată pustiă și rece/ Un june pe vânturi, cu capul în joc/ Cu clipa gândirei se'ntrece/ Și calu-i turbat/ Sbura necurmat/ Mânat ca de-a spaimelor zână/ Bâtrână” (Eminescu 1998: 471); „Ca cerbul ce s'alță în creștet de stânci,/ Urmat de săgeat'arzătoare/ E calul ce sare prăpastii adânci/ În sboru-i puternic și mare/ Cu nara arzând/ Cu coama de vânt/ Odată'ncă pinten l'împunge/ S-ajunge” (*ibidem*). Iată că un animal aparținând la prima vedere *pământului* (prin contactul direct cu acesta în alergare) se preschimbă într-un amestec de elemente, iarăși datorită codificării culturale (fiind la origine darul zeului Poseidon-Neptun făcut muritorilor) și prin transmutația artistică eminesciană (*săgeat'arzătoare, sboru-i puternic și mare; cu nara arzând, cu coama de vânt*), predominând totuși asemănarea cu *văzduhul*; calul este un micro-element integrator, în spătă, datorită salturilor pe care le face, ce îl poartă împotriva oricărei gravitații, *deasupra prăpastiilor adânci*; chiar forma tranzitivă *sare prăpastii* imprimă sugestia că aci este, aci nu este legat de pământ, fiind un derivat ambivalent, încadrat în tiparul Pegasului modern. Acest animal se află, în acest fel, între *cer* și *mare*.

Într-o altă descriere, calul printului din *Diamantul Nordului* prinde contur astfel: „Cum marea de valuri nu știe repaos,/ Astfel se frământă al norilor chaos,/ O stea nu lucește pe bolta cea largă –/ Pornit ca de vânturi sirepul aleargă// Un tunet cutremură lumea'n temei/ Venea parc'o oaste călare de zei.../ Cu-a lui erghelie'nsipumată de cai,/ Vuind vine mândrul al mărilor crai// Cu gâturi întinse sirepi de omăt/ Prin norii cei negri sburau spăriet...” (Eminescu 1998: 326–327).

Dintre animalele artemidice, cel mai important în opera eminesciană este *cerbul*; îl regăsim și în ultima strofă din *Sarmis*: „Din codri singurateci un corn părea că sună/ Sălbatecele turme la țărmuri se adună./ Din stuful de pe mlaștini, din valurile ierbii/ Și din poteci de codru vin ciutele și cerbii,/ Iar caii albi ai mării și zimbrii Zânei Dochii/ Întind spre apă gâtul, la cer înnalță ochii” (Eminescu 1998: 411). Alte animale care prezintă oarecare însemnatate în opera discutată sunt *pasărea măiastră* sau *vârcolacul*.

Iarăși, într-un registru aparent minor se află *insectarul* poetic eminescian: *furnica, albina, păianjenul, cariul*, cel din urmă simbolizând măcinarea înceată a lucrurilor aparent trainice. Mai întâi, *fluturele* din poezia eminesciană poate fi pus, ca într-o vitrină, sub emblema *sufletului* care caută să se înalțe mai sus, însă, cu anumite oscilații, dincolo de imperativul *excelsior*. În exemplul „Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave” – *Memento mori* (Eminescu 1998: 125) –, fluturele se confundă cu o mică pasare și vine în atingere cu tiparul *focului* (datorită sclipirilor cromatice și *zborului*, un elan destul de însesnat pentru o ființă

miniaturală), în schimb, ambiguzarea de tip modern datorată cuvântului *navă* duce cu gândul la un micro-aeromodel, iar evocarea indirectă a apei intervine pentru a sugera jocul coloristic al fluturelui – aşadar, un giuvaier zburător. Cu toate acestea, el aparține *pământului*, prin contactul nemijlocit cu florile și pentru că este supus metamorfozei.

Alt context, a cărui primă parte este mai cunoscută, „Fluturi ard, sclipind în soare, orbind ochii de îi vede,/ Ca idei scăldate-n aur și-n culori de curcubău” (*Călin*) conține o descriere fascinantă a fluturelui, greu de prins în scheme și tipare: deopotrivă asociat focului (căci *arde*), scânteii (transfigurate în *văzduh*), aurului *de jos* (*orbind ochii...*), iar în final, surprinzător, *ideea* este definitorie pentru fluture, tocmai ceva ce scapă tuturor definirilor. Urmând trăsăturile schițate de Eminescu în desenul fluturelui, acesta ar fi, deci, o *idee scăldată-n aur și-n culori de curcubeu*, străfundurile acestor versuri întâlnindu-se cu celelalte, din poemul *Un Phoenix e o pasăre-n vechime. Gândul, apa, pământul, eterul*, iară elementele disparate care sunt înmănușcate în ființa fluturelui. Este un crochiu optimist, finalmente, ca un haiku, doavadă substantivul ultim *curcubeu*, ce fixează, din punct de vedere cultural, rememorarea legământului făcut de Dumnezeu oamenilor, care promite că potopul nu se va mai repeta niciodată.

În altă parte, în versurile „Ca și fluturii de-ușor/ Saltă Eros nebunește” (*Misterele noptii*), se resimt ecouri din poezia greacă referitoare la neînfrântul Eros (gr. *Eros anikáte máhan*), din care parafrazăm, „Tu noaptea îți legeni aripa pe moi obrăjori feciorelnici”; în relație de contiguitate, redăm și versurile „Zboar-al noptii negru flutur”, în care limitele inerente dintre microcosmos și macrocosmos se întrepătrund.

„Fluturii le-nconjoară ca dulci corăbioare de culori și lumini” – iară că fluturele, acest mic vierme înaripat, terestru la origine, se află într-o metamorfoză perpetuă, înălțându-se permanent spre sferele celeste. Dacă fluturele este întruchiparea sufletului, „Credința populară, care îi dăduse lui Psyché numele sufletului și respirației, stabilește dintotdeauna o legătură între ea și vântul cel înaripat, populat de spirite usoare. Curând s-a putut imagina că, descătușată, Psyché zboară spre spiritele elementare cu care este înrudită” (Mašek 1978: 326).

O altă viziune cu deosebite semnificații în opera eminesciană este *greierele*, din *Diamantul Nordului* și din *Călin Nebunul*: „Greieruș ce cânți sub lună/ Când pădurea sună,/ Cum nu știi ce am în mine,/ Greiere, străine/? Că te-ai duce de-aia ajunge/ Noaptea de te-ai plângere/ Ca o pasăre măiastră/ La noi în fereastră”. Asemănarea greierelui cu o pasăre măiastră este datorată faptului că greierele se află pe o scară evolutivă superioară, spre deosebire de alte insecte, deoarece este singurul la care se poate identifica o anumită linie melodică în cântarea sa, este, în felul său, un unicat, însigurat ca un sihastru ce plângere cu jale la unison cu eul liric, acesta din urmă, un alt fel de pasăre măiastră.

„De aceea, mai mult decât păsările, poetul cântă insectele care n-au o realitate decât în rojuri.

Lumea aceasta înfățișează totodată infinitul mic, capătul întors al lunetei, uriașul număr de societăți pierdute în dimensiunea mică, sub puterea de perceptie a

omului, pierdut și el sub rofrea stelelor” (Călinescu 1976: 265). Așadar, după G. Călinescu, cariul simbolizează măcinarea înceată a lucrurilor în aparență trainice, greierul e somnul naturii, răsunetul ierbii; păianjenul închipuie năpădirea unui regn de către altul, procesul de decrepitudine; fluturele, în sfârșit, întrupează funcția sexuală, parada erotică.

Din aceeași familie cu greierele face parte *păianjenul*, păianjeni fiind din abundență în *Sărmănuș Dionis*: „Păreții erau negri de șiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod și un mucegai verde se prinse de var; cercevelele ferestrelor se curmău sub presiunea zidurilor vechi și gratiile erau rupte, numai rădăcinile lor ruginite se iaveau în lemnul putred. În colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohorâte paianjenii își exercitau tăcuta și pacinica lor industrie; într-un colț al casei, la pământ domneau una peste alta vo căteva sute de cărți vechi, multe din ele grecești, pline de învățătură bizantină; în alt colț, un pat, adeca căteva scânduri pe doi căpriori, acoperite c-un mindir de paie și c-o plăpumă roșie. Înaintea patului o masă murdară al cărui lemn grunzuros de vechime era tăiat cu litere latine și gotice; pe ea hârtii, versuri, ziare rupte, o neordine într-adevăr păgânească. Luna își revârsa lumina ei cea fantastică... [...]”; pânzele de păianjen străluceau vioi în lună și deasupra cărților dorminde în colț se iavea o îngerească umbră de om” (Eminescu 1977: 95).

Casa lui Dionis are următoarea înfățișare: „Casa lui de pustnic un colț întunecos și paianjinit din archiva unei cancelarii și atmosfera leneșă și flegmatică a cafenelei – asta era toată viața lui” (Eminescu 1977: 95), iar Toma Nour „locuia într-o cameră naltă, spațioasă și goală. În colțurile tavanului paianjenii își esersau pacifica și tăcuta lor industrie, într-un colț al casei, la pământ, dormeau vro căteva sute de cărți, visând fiecare din ele ceea ce coprindea...” (Eminescu 1977: 177) (înrudite genetic sunt și rândurile din *Cugetările sărmănușului Dionis*: „Pe păreți cu colb, pe podul cu lungi pânze de painjen...”). Este inedit acest substantiv *industrie*, cu referire la țesătoria păianjenului; termenul este preluat din spațiul cultural anglo-saxon, unde, adjetival, *industrious* înseamnă harnic, iar poetul l-a folosit pentru a scutura în oarecare măsură vechile paradigmă ale receptării literare, fiindcă, în fapt, păianjenul nu lucrează pentru nimeni decât pentru sine, însă aici există o minimă sugestie care îl privește pe creator, a cărui artă nu este utilă aparent nimănuși și, cu toate acestea, înfrumusețează toată lumea.

Starea în care se află Dionis este evasivă, leptică: „ar fi voit să doarmă, să viseze, dar gerul îi îngheță pleoapele și-i painjinea ochii...”. Urmează apoi celebrul fragment „...la lumina cea palidă a lunei, el întorcea foaie cu foaie uitându-se la constelațiunile ciudate. Pe o pagină găsi o mulțime de cercuri ce se tăiau, atât de multe, încât păreau un ghem de fire roș sau un painjini zugrăvit cu sânge” (Eminescu 1977: 99), fragment saturat de melancolie. Din aceste rânduri extragem ideea că păianjenul, această viețuitoare mică, este simbolul melancoliei prin excelență – tăcut, izolat, prinț ceteodată în capcanele propriei urzeli. Ieșit din tiparul lui Arachné, odată alungată de către Atena, zeița înțelepciunii, el rămâne mereu ascuns în unghere, în sine însuși; singurele fire de legătură cu realitatea sunt cele pe care le țese neîncetat, fire invizibile pentru oamenii obișnuiți, zările însă doar de cel cuprins de melancolie.

În continuare, Dionis „privi din nou la painjenișul de linii roșii – și liniile începură a se mișca”; „Și liniile semnului astrologic se mișcău cumplit ca șerpi de jărat. Tot mai mare și mai mare devinea painjinul [...] și încet, încet, painjinul cel roș se lărgi, se diafaniză și se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui”. Această din urmă transformare are loc sub puterea specială a contemplației: păienjenișul apare mereu, ca o marcă metaforică a fantasticului, a lumilor gigantice sau microscopic; chiar în *Sărmanul Dionis* păienjenișul e prezent din nou, în peisajul edenic al lunii, loc de refugiu al dragostei lui Dan și a Mariei.

Există paralelisme chiar în cadrul păienjenișului textual al operei lui Eminescu, astfel încât celebrului fragment „Greieri răguști cântau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantină ce steclește vioru și transparent, încât, a lunelor raze pătrunzând prin el, înverzește râul cu miile lor unde...” îi corespunde tabloul din grădina lui Miradoniz: „Dintron copac într-altul numai țes/ Painjini de smarald painjenișul/ Cel rar de diamant – și greieri cântă,/ Ca orologii aruncate-n iarbă,/ Și peste râul mare, de pe-un vârf/ De arbore antic țesut-au ei/ Un pod din pânză lor diamantoasă...”. Vietuitoare eminamente terestră, legată puternic de *pământ*, păianjenul este, în același timp, și cea mai diafană creatură eminesciană. Posibilă metaforă a imaginarului, păienjenișul este intrarea, poarta, comunicarea cu lumea fantasticului, a poveștii, este un pod aruncat între un real al operei și imaginarul ei – *Călin (file din poveste)*: „Până văd păienjenișul între tufe, ca un pod/ Peste care trece-n zgromot o mulțime de norod”.

În *Memento mori*, în pasajul despre Dochia, regăsim aceleași paradigmă: „Dintron arbore într-altul mreje lungi diamantine/ Vioru scăpesc suspine într-a lunei dulci lumine/ Rar și diafan țesute de painjeni de smarald,/ Pe când greieri, ca orologii, răgușit prin iarbă sună/ De pe-un vârf un arbor mândru țes în noptile cu lună/ Pod de pânză diamantină peste argintosul râu...”. Tot aici, în tăcerea peisajului, luna, zâna Daciei, se înveșmântea în mister, „transparând prin diamantoasă fină de paingan pânză”. Enumerăm, în continuare, alte contexte în care revine, obsesiv, motivul păianjenului, sinonim al *tainei*: „Iar din pod până-n podele un paingăn de smarald/ A țesut pânza subțire tremurând în aer Cald/ [...]/ Și prin mreaj-asta vrăjita vedeai patul ei de flori,/ Ea cu umeri de zăpadă și cu părul lucitor...”; altădată, „lumea umbrei, umbra lumei se amestec, se-nfășoară...”; „S-adun flori în șezătoare/ De painjen tort să rumpă/ Și anină-n haina nopții/ Boabe mari de piatră scumpă” (*Crăiasa din povesti*).

Sinteza elementelor esențializată în pânza de paianjen este surprinsă în versurile „Iar de sus până-n podele un paingăn prins de vrajă/ A țesut subțire pânză străvezie, ca o mreajă/ Tremurând ea licurește și se pare a se rumpe,/ Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe./ După pânza de painjen doarme fata de-mpărat,/ Înecată de lumină și întinsă în crivat/ [...]/ Iar voînicul s-apropie și cu mâna sa el rumpe/ Pânza cea acoperită de un colb de pietre scumpe”.

În timp ce *păianjenul* semnifică, la Eminescu, distrugerea la nivel microscopic, vom purcede la decriptarea sensurilor despre aceea la nivel macrocosmic, în termeni de *geneză* și, mai ales, de *cădere* a lumilor.

Dacă nașterea de lumi este arhicunoscută în opera eminesciană, paradigma *căderii* lumilor se întrevede, de exemplu, în primele trei strofe criptice din *Amorul unei marmure*: „Oştirile-i alungă în spaimă înghețată,/ Cu sufletu-n ruină un rege-asiran,/ Cum stâncelor aruncă durerea-i însprumată/ Gemândul uragan./ De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere,/ De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu,/ Să fac să rump-o lume ce sfâșie-n tăcere/ Sdrobit sufletul meu./ Un leu pustie rage turbarea lui fugindă,/ Un ocean se-mbată pe-al vânturilor joc,/ Și norii-și spun în tunet durearea lor mugindă,/ Gândurile de foc” (Eminescu 1994: 20).

În *Junii corupți*, tonul este mai virulent, deoarece se aplică unor realități istorice concrete: „Încingeți-vă spada la danțul cel de moarte,/ Aci vă poarte vântul, cum știe să vă poarte/ A țopăi în joc!/ Aci vă duceți valuri în mii batalioane,/ Cum în păduri aprinse, mânat în uragană,/ Diluviul de foc./ [...]// Cad putredele tronuri în marea de urgie,/ Se sfarmă de șădată cu lanțul de sclavie/ Și sceptrele de fier,/ În două părți infernal portalele-și deschide,/ Spre-a încăpea cu mia răsufilele hâde/ Tiranilor ce pier !” (Eminescu 1994: 24–25).

Deosebit de important în această privință este poemul *Mortua est!*, ciclul veșnic al *morții* și al *vieții* fiind ilustrat în partea finală a poemului, cu versurile sale arhicunoscute: „O, moartea e-un chaos, o mare de stele,/ Când viața-i o baltă de vise rebele;/ O, moartea-i un secol cu sori înflorit,/ Când viața-i un basmu pustiu și urât”. Traseul cugetării eminesciene continuă, de la apologia morții căzând într-un soi de nihilism teoretic, de fapt simplă detașare speculativă – „Când sorii se sting și când stelele pică,/ Îmi vine a crede că *toate-s nimică*” –, nihilism exorcizat, însă, datorită dubitativului conținut în expresia „îmi vine a crede”, la care recurge pentru a sublinia că toate lucrurile sunt părelnice, inclusiv neantul. De aceea, „Se poate ca bolta de sus să se spargă,/ Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,/ Să văd cerul negru că lumile-și cerne/ Ca prăzi trecătoare a morții eterne...”. Stăpânit de viziunea elpidiană, Eminescu desenează contururi ale unui tablou abstract și absurd, în care *nimicul* se prăbușește, puzderia de lumi devine pleava universului, iar triumful morții, ca fiară apocaliptică, este irevocabil. Expressia *bolta de sus* confirmă faptul că asistăm nu la Geneza biblică, ci la reversul acesteia, la o Cădere finală.

Revenind pe *pământ*, alături de ființa iubitei, a cărei dispariție provoase aceste viziuni catastrofice, se conchide, cu intensă amărăciune: „Atunci graiu-ți dulce în veci este mut.../ Atunci acest înger n-a fost decât lut”. După cum am menționat, posibila întoarcere la starea preadamică nu provoacă decât profundă dezamăgire, între *înger* și *lut* fiind o distanță de la *cer* la *pământ*, distanță augmentată de ambivalența circumstanțialului *în veci*, benign în ipostază temporală, malign în cea modală.

Dar, în versurile „Ș-apoi cine știe de este mai bine/ A fi sau a nu fi... dar știe oricine/ Că ceea ce nu e, nu simte dureri/ Și multe dureri-s, puține plăceri”, sub aparența banalității, poetul accentuează inevitabilul unor adevăruri general valabile, complexitatea discursului creând totodată, la nivel stilistic, un fel de chiasm ideatic. Într-un plan mai adânc, accentele ironice sunt parcă scufundate, ascunse într-o exprimare extrem de simplă, tăinute sub masca melancoliei.

„A fi ? Nebunie și tristă și goală;/ Urechea te minte și ochiul te-nsală;/ Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic./ *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic*”. Din nou, eul liric îmbrățișează *nimicul*, ca pe o supremă soluție la deșertăciunea lumii, și răspunde în mod ostentativ la întrebarea retorică shakespeareană, facerea și des-facerea lumilor nemairămnând decât un joc pentru creator, oricare ar fi el. Între *totul* sau *nimic*, este ales în mod deliberat nimicul (de fapt, *nimic mai mult*) care închide cercul erotetic, deoarece omul este depășit de propriile daruri primite de la divinitate (așa cum se întâmplă cu Hyperion). Totul rămâne sub semnul întrebării: „La ce?... Oare *totul* nu e nebunie?/ Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?/ Au e *sens* în lume? Tu chip zâmbitor,/ Trăit-ai anume ca astfel să mori? [...].”

În *Egipetul*, căderea lumilor este mai degrabă scufundare în nisip, uitarea unor civilizații nefiind altceva decât adâncirea lor în mentalul colectiv, de unde câteodată ies la suprafață: „Ş-ătunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,/ Astupând cu el orașe, ca gigantice scriuri/ Unei gînti ce fără viață-ngreua pământul stors” (Eminescu 1994: 45). Imaginea inedită în cadrul căreia substantivul *pustiu* lasă loc, paralel, și adjecțivului creează un soi de învălmășeală a golului și plinului, amintind de o furtună în deșert, acoperirea cu nisip a orașelor egiptene ducând, în final, la un fel de proces de mumificare a perioadei respective. Ironia istoriei este că tocmai de aceea acum, în prezent, se poate evoca splendoarea Egiptului...

În fragmentul următor, „Uraganu-acum aleargă până ce caii lui îi crapă/ Și în Nil numai deșertul nisipuș și-l adapă,/ Așternându-l peste câmpii cei odată înfloriți./ Memfis, Teba, țara-ntreagă coperită-i de ruine,/ Prin deșert străbat sălbatec mari familii beduine,/ Sorind viața lor de basme pe câmpie risipită”. Aici elementul *pământ*, în ipostaza nisipului, invadează până și apa, povestea despre izvoarele Nilului rămâne tăinuită din cauza solului mai târziu nefertil, iar nomazii deșertului se mândrăie cu amintirea strălucirii de odinioară a Egiptului, indivizi risipiti precum fire de nisip ale pustiului. Prin urmare, „Sub nisipul din pustie cufundat e un popor”.

Accesând calea coborârii sau a *căderii în istorie*, mai departe, poemul *Împărat și proletar*, intitulat la un moment dat *Umbre pe pânza vremii*, deține drept instrument al distrugerii simbolice a lumii, *revolta* (motivată), în diverse grade, în *crescendo*: 1) „Sdrobiți orânduiala cea crudă și nedreaptă,/ Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!”; 2), „Sfârmați statuia goală a Venerei antice,/ Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori!”; 3) „Sfârmați tot ce ațâță inima lor bolnavă,/ Sfârmați palate, temple, ce crimele ascund,/ Svârliți statui de tirani în foc, săurgă lavă,/ Să spele de pe pietre până și urma sclavă/ Celor ce le urmează până la al lumii fund!”. Urmărind astfel de versuri, distihuri sau strofe întregi, imediat răsună în mintea cititorului ceea ce s-a numit *simfonica eminesciană*, acorduri ample ce se asemănă, în principal, cu simfonia beethoveniană *Destinul*.

În contraparte, tot poetul oferă soluția salvării lumilor – „Zidiți din dărmăture gigantici piramide/ Ca un *memento mori* pe al istoriei plan” –, adăugând „Aceasta este arta ce sufletu-ți deschide/ Naintea vecinieie...”, deoarece, anterior, stabilise o teză anti-platoniciană („Cu umbre, care nu sunt, v-a-ntunecat vederea/ [...]”/ Nu!

moartea cu viață a stins toată plăcerea”). Desfășurarea mai mult decât apocaliptică, aparținând domeniului infernal, închide cercul dispariției universale.

Registrul fantastic se impune în *Strigoii*, destrămarea lumilor culminând cu astfel de tablouri: „Din tronul lui de piatră bâtrânul preot vede/ Și-n vânturi el ridică adâncul glas de-aramă,/ Pe soare să-l opreasă el noaptea o rechiamă,/ Furtunelor dă sborul, pământul de-l distrașă...”. Atât figura lui Zeus, cât și chipul lui Eol se întrupează în portretul bâtrânlui preot care răstoarnă ordinea firii și dezlănțuie entropia elementelor de nestăpânit.

În afara *genezei* din *Scrisoarea I* care este prea bine-cunoscută, să ne oprim din nou asupra „filmului” dispariției cosmice, cosmos a cărui *cădere* este plină de *măreție*: „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și ros/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,/ Cum planetii toți îngheată și s-asvârl rebeli în spațiu/ Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați”.

Până aici, asistăm la reevocarea mitului solar al lui Phoebus, care scapă din frâne armăsarii tatălui său, model aplicat în poem la atracția gravitațională a planetelor din sistemul solar; soarele însuși suferă o cădere la propriu, în urma căreia devine o rană, suflul simpatetic al eului liric resimțindu-se permanent. De la o imagistică păgână se trece la una cvasicreștină – „Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,/ Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;/ Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinie,/ Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,/ Și în noaptea nefinții totul cade, totul tace,/ Căci în sine împăcată reîncepe-eterna pace...” –, *întinderea pustie* rămânând singura emblemă potrivită pentru situarea finală a lumilor în lume, în cosmos.

Judecata din urmă se referă tot la *pământ*, ca loc de întâlnire ultimă a tuturor destinelor: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfărămi... ori ce-ai spune,/ Peste toate o lopată de țărână se depune”, aspectul comun al expresiei accentuând... banalitatea morții, „locul comun” pentru oameni și popoare, ca să-l parafrăzăm pe Miguel de Unamuno, în care tragicul dispără. Dacă aruncăm o privire sumară peste accentuarea acestui vers, observăm o tendință de egalizare chiar la acest nivel, în interiorul sonorităților grave intercalându-se firesc silaba accentuată, de tonalitate joasă, repetată cu ostentație (*peste toate, o lopată, de țărână, se depune*), sugerând clar implacabila nivelare a individualităților (eventual personalități de seamă, în lumea de aici, simple nume goale, în cea de dincolo).

Poemul *Andrei Mureșanu* propune un alt tip de de-construcție: „Acum pricep eu gându-ți, căci svârcolirea mării/ Trăiește-acum în mine. Pricep gândiri rebele/ Când ai smuncit infernal ca să-l arunci în stele,/ Desrădăcinași marea ca s-o împroști în soare,/ Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare”.

În continuare, versurile „O! De-aș vedea furtuna că stelele desprinde,/ Pe cer talazuri mândre înaltă și întinde,/ Și nourii ca sloiuri de ghiață aruncate,/ Sfârmându-se de-a sferei castele înstelate –/ Cerul din rădăcină nălțându-se decade,/ Tânărând cu sine timpul cu mîile-i decade,/ Se-nmormântă-n caos întins fără de fine,/ Sburând negre și stinse surpatele lumine” realizează un tablou apoteotic la modul negativ, în care o furtună de proporții gigantice dislocă stelele și le stinge, nourii se solidifică destrămând, de asemenea, retelele stelare, încât cerul

însuși va fi desrădăcinat surpându-se în sine. Dualitatea cuvântului *decade* conferă viziunii dramatism și autenticitate...

Odată cu ultima suflare a universului, eul liric înțelege următoarele: „Văd caosul că este al lumilor săcřii./ Că sori mai pălpăi roșii gigantice făclii/ Și-apoi se sting. – Nimicul, lîntoliu se întinde/ Pe spațiiuri deșerte, pe lumile murinde!”. Contrazicând ideea anterioară, a haosului infinit, de data aceasta Eminescu percepă marginile acestuia, văzut precum *sicriu* (un pseudoplural) *al lumilor*, pe când sorii participă la un ceremonial în care sunt lumânări la propria lor moarte; în definitiv, *nimicul* este giulgiul cu care se acoperă lumile care pier. Este important de notat folosirea în exces a substantivelor la plural (*sori, făclii, spațiiuri*) de către poet, din cauză că a voit să accentueze ideea pulverizării elementelor lumii, culminând cu luarea în stăpânire a ceea ce a mai rămas de către suveranul *nimic*.

Deoarece moartea este întotdeauna „vizualizată” ca spațiu închis, în *Demonism* putem citi celebrele versuri: „O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie/ Bătute-n ea și soarele-i fereasta/ La temniță vieții. Prin el trece,/ Lumina frântă numai dintr-o lume/ Unde în loc de aer e un aur,/ Topit și transparent, miroitor/ Și cald. [...]. Reîntorcându-ne la trăsăturile clasice, această vizuire se caracterizează prin ceea ce latinii numeau *superbia*: există aici o undă de speranță, o rază de soare care reflectă, desigur, frumusețea lumii de dincolo, vămile antinomice eminesciene fiind foarte fine – lumea de aici e mai rece, cealaltă e plină de căldură, cea dintâi este opacă, raiul e transparent și înmiresmat (argintiul și aurul completează opoziția realitate imanentă – realitate transcendentă).

În concordanță cu ideile derulate până aici, Eminescu adaugă o altă perspectivă, conform căreia luna este, în fapt, fereastra numită soare: „Când îngeri cântă de asupra raclei/ În lumea cerurilor – ele-albesc/ Și nu mai pătrund raze aurite/ Prin vechiu oblon – ci raze de argint/ Și pe pământ ajung țăndări duioase/ Din cântecul frumos – dar numai țăndări...”.

Totuși, „Ici în sicriu, sub cel capac albastru/ Și țintuit și ferecat cu stele,/ Noi viermuim în masă în cadavrul/ Cel negru de vechime și uscat/ Al vechiului pământ care ne naște/ Certându-ne-ntr noi, ființi ciudate,/ Grețoase în deșertăciunea lor”. Imaginea foarte modernă, din nou ambivalentă, a *pământului* – cadavru mumificat care, uimitor, dă naștere unor ființe vii, dar în stare larvară, figurează, în fapt, ideea *morții* care generează *viață*. De asemenea duală, reprezentarea cerului (de obicei deschis) este de data aceasta înscrisă într-o claustrare aproape absolută (*sicriu, capac, țintuit, ferecat*); singure *stelele* susțin sugestia unor fante luminoase, salvatoare (poate întruchipări ale îngerilor) între lumea de aici și cea de dincolo.

Unele note incipiente de sublim întors, sub specia cantității, sunt minate de un grotesc atroce, prin exagerarea plastică a viermilor/vremurilor oamenilor și printr-o subliniere dublă a șerpuitoarei consoane *s* (poate nu întâmplătoare), care conține, *in extenso*, amărciunea pierderii în multime, pe vecie, a vreunui individ de excepție. Cel mai important lucru de semnalat este multipla determinare a pământului – *cel negru de vechime, uscat, vechiului* (antepus), *vechimea* fiind însușirea deosebitoare a pământului, față de altele, adică, în cele din urmă, statornicia. Dacă oamenii, ființe schimbătoare, „grețoase în deșertăciunea lor”, sunt

trecători pe acest pământ/petrec în foate sensurile, ca în *Luceafărul*, creatorul rămâne același față de sine însuși, neputând să iasă, până la urmă, din determinările inițiale („Dar moartea nu se poate”).

Așadar, Pământul este un *cadavru viu*, ampla prosopopée continuând în felul următor: „Titan bâtrân cu aspru păr de codri,/ Plângere în veci pe creții fetii sale/ Fluvii de lacrimi. De-aceea-i ca mort;/ Uscat... stors de dureri este adâncu-i –/ Și de dureri a devenit granit”. Ne întoarcem, inevitabil, la imaginile bachelardiene, oarecum răsturnate: „A lui gândiri încremeniră reci/ În fruntea sa de stânci și deveniră:/ Rozele dulci, rubine; foile:/ Smaralde, iară crinii/ Diamante. Sâangele său/ Se prefăcu în aur, iară mușchii/ Se prefăcăru în argint și fier/ Din carne-i putrezită, din noroi/ S-au născut viermii negrului cadavru –/ Oamenii”.

Un loc aparte îl deține *muntele* în opera eminesciană, ca ipostază a eternității pământului: „Prin locul pe care îl ocupă *muntele* în imaginarul colectiv, semnul poetic respectiv vine în universul poetic eminescian cu un fascicol de virtualități semantice, cu originea în atribuțile fundamentale – (*primordial, sacru, înalt, mareț*), care generează direcții specifice de semnificare. Muntele devine în creația eminesciană 1) reprezentare a spațiului sacru, 2) imagine a dinamicii gândirii, 3) obiect al recreării prin cântec, 4) însemn al regalității 5) componentă ascensională în dinamica ființei lumii” (Irimia 2007: 157). La Eminescu, muntele se înalță doar aparent în mod antitetic față de mare, deoarece, în esență, marea conține ideea *reflectării*, și la propriu, și la figurat, iar muntele, prin cuprinderea panoramică pe care o poartă, desăvârșește *contemplația*, celălalt versant al *meditației* ambivalente.

Tot în acest sens, „contemplarea muntelui generează un vis al solidității, al rezistenței, al sfidării, prin întoarcerea ființei umane spre sinele său interior. Omul meditează la propria condiție, din perspectiva unui raport profund între componenta rațională a ființei și componenta imaginantă” (Irimia 2007: 162). Față de mare, muntele accentuează coordonate ale individualității, însă, în anumite contexte, „ca termen comparant, dezvoltă aceeași încărcătură semantică și în relevarea identității naționale a ființei umane, exprimând prin întreaga sintagmă pe care o guvernează rezistența în fața istoriei” (Irimia 2007: 163).

*Muntele*, vechiul *opoσ avatolώv* (*muntele răsăriturilor*), din reprezentările bizantine, este un spațiu mitic, care inevitabil devine bâtrânul Timp, cu majusculă, la Eminescu. Or, prin intermediul conotațiilor generale ale muntelui, și folosind cuvintele lui M. Eliade, ne întoarcem la considerațiile inițiale: „Mai decelăm în același timp structura ciclică a timpului care se regenerează la fiecare nouă *naștere*, în orice plan ar avea loc. Această *eternă reîntoarcere* trădează o ontologie necontaminată de timp și devenire. Tot așa cum grecii, prin mitul eternei reîntoarceri, căutau să-și satisfacă setea lor metafizică de ontic și de static (căci din punct de vedere al infinitului, devenirea lucrurilor care revin neîncetă la starea lor este, prin urmare, implicit anulată și se poate chiar afirma că *lumea stă pe loc*), la fel și primitivul, conferindu-i timpului o direcție ciclică, îi anulează ireversibilitatea. În fiecare clipă totul este reluat de la început. Trecutul nu este decât prefigurarea viitorului. Nici un eveniment nu este ireversibil și nici o transformare nu este definitivă [...].

Timpul face posibilă apariția și existența lucrurilor. El nu are nici o influență decisivă asupra acestei existențe – pentru că el însuși se regenerează fără încetare” (Eliade 1991: 71–72).

Astfel încât *moartea*, în creația eminesciană, nu este plină de pesimism, cum s-ar putea crede, ci este o promisiune plină de seninătate stenică, în sensul că, deși nu poate fi ignorată, ea nu înseamnă nici cufundare impersonală în nirvana buddhistă, nici chiar pierdere sartriană în neant, ci sămbure al *vieților* ulterioare. Nu exaltăm aici credința (creștină) nu îndeajuns de convingătoare la Eminescu într-o *viață de dincolo*, însă imaginea certă și necesară a *muririi*, în scopul *perpetuării lumilor*. De aceea, chiar „muntele, înscris în imaginarul armonizării interioare a ființei umane prin iubire, este prezent și în imaginarul care generează sensul poetic al reintegrării ființei umane prin moarte în armonia lumii” (Irimia 2007: 165). Rezervându-ne pentru viitor analiza explicită a chipurilor muntelui la Eminescu, vom încheia contrazicând parțial afirmația lui G. Călinescu, care consideră că „Mai puțin trebuie să atingem tema lumii vegetale, întrucât nu găsim exprimată clar semnificația metafizică a planetei, oricât codrul din *Revedere* va face o teorie a spețelor eterne” (Călinescu 1976: 139). De fapt, plantele, în „ne-însemnatatea” lor, absorbite la rândul lor în macroelemente, ca de exemplu, *pământul*, integrează, într-un final, toate energiile creatoare eminesciene, după cum s-a putut observa de atâtea ori.

## BIBLIOGRAFIE

### a. Generală

Bachelard 1999 = Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*, București, Editura Univers.  
 Călinescu 1976 = G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, Editura Minerva.  
 Eliade 1991 = Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri*, București, Editura Științifică.  
 Irimia 2007 = Dumitru Irimia (coord.), *Dicționarul limbajului poetic eminescian*, vol. II, *Elemente primordiale*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.  
 Marian 1999 = Rodica Marian, *Lumile Luceafărului, o reinterpretare a poemelor eminesciene*, Cluj-Napoca, Editura Remus.  
 Mašek 1978 = *De la Apollo la Faust: dialog între civilizații, dialog între generații*, antologie, cuvânt-înainte și note introductive de Victor Ernest Mašek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, București, Editura Meridiane.  
 Petrescu 2005 = Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Paralela 45.  
 Platon 2004 = Platon, *Opere complete*, vol. IV, București, Editura Humanitas.  
 Rusu 2000 = Vasile Rusu, *Eminescu – Motivele vegetale și faunistice*, Iași, Editura Junimea.

### b. Ediții

Eminescu 1977 = Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VII, *Proza literară*, studiu introductiv de Perpessicius, ediție îngrijită de Petru Creția (coord.), București, Editura Academiei.  
 Eminescu 1994 = Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, *Poezii tipărite în timpul vieții*, ediție îngrijită de Perpessicius, București, Editura Vestala – Alutus D.  
 Eminescu 1998 = Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, *Poezii postume*, ediție îngrijită de Perpessicius, București, Editura Saeculum I.O.

## PALINGENESIA AND THE DE-CONSTRUCTION OF THE WORLDS IN EMINESCU'S CREATION

### ABSTRACT

The earth, the goddess whom, in the sacred tradition, all is sacrificed, ceased to be such an entity in Eminescu's works and becomes a symbol integrating all the elements and beings conceived by it, in the sense of the Old Testament. Formerly, the destruction and the consecutive re-construction of the worlds was named *ek-pyrosis*. In Eminescu's texts the apocalyptic representations are equilibrated by the visions concerning the resurrection of nature. First devouring all the beings, the *mother-earth* changes into the birthgiver of the multiple forms of life which take, one by one, the appearance of the trees, of the mountain, of the insects, of the dust, finally recovering all of them. Beyond the fact that *the earth/the clay* can gather all the other three elements (*the water, the air, the fire*), this represents especially the place of origin, and in the same measure, of the rest of the human being. The earth, celestial sphere, makes part from a bigger system, in the artistic thinking of Eminescu, from a supreme constellation, and can be seen in a microscopic point of view, through the relativization of the dimensions, like a blue pearl in the eyes of “poor Dionis” for example. This extremely simple apophegm emphasizes the idea that the earth is the quintessence of all the things, because it closes the light inside, includes the air, shelters the fire, and it is a *locus amoenitas*, a place of the blessed rest.

**Key-words:** *palingenesia, the earth, ek-pyrosis, deconstruction, syn-elementarity*.