

Mitul *Luceafărului* și constelațiile exegezelor sale

Roxana PATRAȘ*

Key-words: *Eminescu, absolute, diaphanous, demon, portrait*

1. Arheologia unei pasiuni

Precum în multe alte domenii ale vieții și culturii din România, revoluția din 1989 marchează, în eminescologie, atât un moment de înnoire, cât și un moment de resuscitare a memoriei și tradiției culturale. Abia acum se poate evalua cu adevărat amploarea difuziunii poetului român în rândul lumii academice occidentale și tot abia acum se activează, prin traduceri și justificate restituiri, o serie de perspective care, până la această dată, avuseseră un ecou mai curând discret. Astfel ne explicăm, de pildă, succesul excepționalului eseu *Poezia lui Eminescu*, semnat de Ion Negoïtescu. Cu toate că, în 1995, ajungea la a patra ediție, propunerile criticului cerchist vor fi asumate doar sub unghi formal; se va percepe numai distincția dintre „neptunic” și „plutonic”, mai puțin modul în care Negoïtescu înțelege să „rezolve” deruta exegeților în urma monografiei călinesciene (Poantă, în Negoïtescu 1995: 5). Vom observa că, intrat în circuit și recitat cu atenție după 1989, acest eseu influențează decisiv un număr consistent de eminescologi postdecembriști, activând în țară sau străinătate. Semnal al renașterii unui întreg domeniu, el nuanțează premisele stilistice ale mai vechilor cercetări semnate de prolificul Gh. Bulgăr (Bulgăr 1971; 1975; 1980) sau de Dumitru Irimia (Irimia 1979). Ba chiar, vom observa că profesorul ieșean devine tot mai interesat de investigarea straturilor adânci ale limbii (Irimia 2005; 2007), în vreme ce alți devoți ai lui Eminescu o vor apuca pe căile poeziei (Rodica Marian 1999; 2003; Marin Mincu 1996, 2000) sau vor vira spre studiului imaginarului.

Un destin similar credem că putem descoperi și în metabolismul eminescologiei din afara spațiului românesc. Introdusă în circuit prin traducerea din 1977 și apoi prin comentariile lui Gh. Bulgăr, lucrarea lui Alain Guillerrou a fost considerată mult timp unicul gest de reverență făcut de Occident în fața lui Mihai Eminescu. Realitatea, așa cum se va dezvălui după 1990, demonstra exact contrariul. După modelul sectelor de *Illuminati*, o întreagă comunitate de cercetători intrase în „consonanță” – ca să folosim un termen blagian – cu straturile adânci ale operei poetului român. Rosa del Conte, Gisèle Vanhese, Marco Cugno, Tereza Ferro, Helmut Frisch, Alf Lombard, Th Elwert, Eric Trappe, Victor Buescu, Rafael Alberti, Vilem Zavada, Ladislau Galdi, Iurii Kojevnikov se inițiaseră deja în secretele

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

laboratorului creației poetice și începuseră să publice studii consistente, foarte bine informate, sau traduceri. Misiunea lor părea cu atât mai grea cu cât, captive prejudecăților provinciale mai mult decât impedimentelor geo-politice, nici eminescologia românească, nici mediile academice occidentale nu reușeau să înțeleagă până la capăt noblețea demersului lor.

După ce *Mihai Eminescu o dell'Assoluto* fusese tradus, în 1990, la editura „Dacia” din Cluj și se impusese publicului printr-un aparat paratextual impresionant (cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, postfață de Mircea Eliade, text îngrijit, traducere și prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte al autoarei pentru ediția românească), după ce devenise membru al Academiei Române și Doctor Honoris Causa al Universității din Cluj, Universitatea ieșeană decide, la rândul său, să-i acorde Rosei del Conte cel mai prestigios titlu. Triplată, aprecierea celor trei instituții nu e numai o formală recunoaștere, ci și o modalitate de a înfățișa publicului o formulă întrupată a „cauzei” românești, cauză asumată cu cerbicie timp de aproape 6 decenii. Întrerupându-și cariera de profesor al Universității din București în 1948, Rosa del Conte se reîntoarce în Italia, luând în bagaj tocmai această împovărătoare „cauză” românească. Alături, în același bagaj, fascinația unui chip și nemărginita sete de absolut.

Răsfoind „Anuarul ICR” din 1999, descoperim un frumos dialog între vibrantul *laudatio*, rostit de profesorul Dumitru Irimia în onoarea renumitei profesoare de la Universitatea „La Sapienza”, și răspunsul Rosei del Conte. Autoarea deja binecunoscutului studiu consacrat poetului nostru „național”, precizează Dumitru Irimia, trebuie să se impună atenției nu prin originalitatea metodelor și nu prin faptul de a propune „un nou Eminescu”. Exemplaritatea demersului critic rezidă în atitudinea interpretului – umilă, modestă, consonantă, empatică, îndrăgostită, aproape mistică – față de strivitoarea forță a verbului poetic eminescian. Treptat, truda și tenacitatea acțiunii Rosei del Conte se relevă nu numai în textele scrise, ci și în extraordinara sa disponibilitate de a anima evenimente și publicații în jurul personalității poetului român. Prima conferință internațională „Mihai Eminescu” – ar mai fi oare ea posibilă în zilele noastre? – se desfășoară sub înaltul patronaj al UNESCO, la Veneția, în 1965. Deschizând lucrările acestei manifestări, Vittore Branca parafrazează un citat din Rilke pentru a sublinia sensul modern, delcontian, al înțelegerii poetului român: „Despre orice va fi vorbit poetul, nu putea vorbi decât despre Dumnezeu (*t.n.*, R.P)” (AIRCRUV, 1999: 241). Evocarea acelei întâlniri petrecute într-un spațiu geografic la care Eminescu ajunsese numai pe cale onirică – cu acea ocazie s-a recitat sonetul *Veneția!* – colorează cu tente memorialistice răspunsul dat de Rosa del Conte în aula mare a Universității ieșene.

Deși se bucurase de sprijinul substanțial al unei organizații internaționale, evenimentul pare să fi fost zădărnicit de chiar partea română. Împiedicați de securitate, Perpessicius, care fusese desemnat să deschidă lucrările, și Arghezi nu mai reușesc să iasă din țară. Aici Rosa del Conte ne furnizează impresii pe viu despre ura de sine atât de specifică poporului român. În comunitatea eminescologilor, invidia se insinuează mai eroziv decât obstacolele politice. Inițiativa din 1965 se soldează cu... marginalizarea, chiar ostracizarea, cercetătoarei de la Universitatea „La Sapienza” din Roma. Cele trei copii ale actelor conferinței intră în Biblioteca

Academiei dar, considerate periculoase, sunt ținute sub cheie. Ajunși cu faptele aproape de 1985, aflăm că Rosei del Conte nu i se permite să participe nici măcar în calitate de auditor la o întâlnire a eminescologilor, organizată acum de Luiza Valmarin. De aici, un neîmpăcat resentiment.

Urmând acestei povești de dragoste și ură, traducerea cărții sale, după 1990, nu are numai calitatea unui gest recuperator, ci are și consistența unei reparații morale pentru nedreapta și îndelunga sa marginalizare.

2. Căutătorii de Absolut: opera perfectă și omul deplin

Într-adevăr, așa cum reține Dumitru Irimia în recuperatorul său cuvânt de *laudatio*, concepția Rosei del Conte a fost sugestionată de căutarea straturilor profunde, gnostice, ale verbului poetic (AIRCRUV 1999: 238–239). De altfel, interesul cercetătoarei pentru poezia religioasă românească și pentru folclor întăresc această ipoteză de lucru. *Eminescu sau despre Absolut* reprezintă, așadar, o investigare a fondului original al liricii eminesciene, o căutare a nucleului de sens care rămâne racordat la ceea ce se află mai presus de noi. Originaritatea și originalitatea trebuie înțelese în perfectă sinonimie, în ciuda masivelor aluviuni culturale regăsite în manuscrisele poetului. Zoe Dumitrescu-Bușulenga notează că exegeta parcurge drumul spre „explicațiile cele mai adânci” (Bușulenga, în Rosa del Conte 1990: 5) cu „o seriozitate aproape solemnă a operației de decodare”, cu accentele unei „celebrări superioare” (*ibidem*: 10). Nu impresionează numai solemnitatea, poate chiar și religiozitatea, actului critic, ci și felul de a adapta o metodă – mizând pe istorie literară, biografism, critică genetică și comparatism – la nevoile și specificitatea textului eminescian. Atenția hermeneutului ar urmări, consideră Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „nucleul original” al scrisului și „centrul dramei” unui mare spirit, pe scurt „personalitatea [...] uriașă prin conturul său etic, eroic, prin calitatea gândirii și sensibilității” (*ibidem*: 6). Acest Eminescu este omul „afirmațiilor absolute despre viață”, este un om al „deplinătății” (*della pienezza*), este omul „venind din centrul lumii, încoronat cu sori [...] proiectându-se pe sine și idealurile sale în infinit”, este un „gnostic” pentru că se află mereu în căutarea adevărurilor ultime (*ibidem*: 8–9). Iar asocierea din titlu – o semnătură (*Eminescu*) și o formulă prețuind cât întreaga istorie a filosofiei (*Despre Absolut*) – se dezvăluie, astfel, în intențiile sale reflexiv-interogative; prin Eminescu, interpretul însuși încearcă să ofere o explicație acestei complicate probleme metafizice.

Susținut de profunde intuiții asupra formelor timpului și asupra „tensiunii speculative” dintre gândirea ce tăgăduiește și vocea profundă ce afirmă, eșafodajul critic ne propune o definiție raționalistă a Absolutului. Pentru Rosa del Conte, „consonanța sufletească” cu personalitatea eminesciană este, așa cum mărturisește în prefața pentru ediția românească, mai ales de natură „etică” și „intelectuală” (Del Conte 1990: 25). Ca atare, opera poetului și trudnica sa facere se supun unei minți ordonate, precise, hotărâtă să dea o semnificație tare, structurată, a sensului decelat. Prima parte a celebrului studiu marchează cu precizie principalele teme lirice: dintr-o biografie esențializată, sprijinită numai pe acele fapte care vor servi ipotezelor de lucru, exegeta desprinde reflecții despre „meditațiile” de tinerețe (axa *Elena–Mortua*

est descriind, de fapt, unul și același bazin creator), despre concepția socială (*Împărat și proletar*), despre rugăciunea-blestem, inspirată poate și de tradiția oratoriei epidictice (*Rugăciunea unui Dac și Scrisoarea I*), despre dezbaterile dintre Demiurg și Hyperion (*Luceafărul*), despre transformarea imprecisului Christ în figurile „preotului” și „filosofului” (*Christ, Preot și filosof*), despre articularea divinului într-o construcție filosofică (*Scrisoarea I*), despre divinitatea închipuită ca timp și despre modalitățile de a învinge timpul, despre năzuința spre armonie și unitate cosmică, apoi despre iubire ca formă de chemare spre Absolut, nu întotdeauna revelatoare a acestuia. Și mai clar, textul ne furnizează imaginea unei inteligențe critice la lucru. Nu prin formele iraționalului (iubirea, inconștientul, inima) se deschide nucleul profund al creației eminesciene, ci printr-o sumă de categorii specifice paradigmei raționaliste; în găsirea soluției Absolutului, mințile se află mereu cu un pas înaintea inimii. De aceea, analiza Rosei del Conte se aplică cu predilecție asupra poemului reflexiv (meditație, satiră) sau asupra acelor secvențe cu caracter maieutic (secvența Hyperion–Demiurg din *Luceafărul*); poetul nu este un ins inspirat, ci un filosof de amvon, concepția socială devenind un important resort în descifrarea liricii eminesciene. „Absolutul” Rosei del Conte, precum și tot ceea ce exegeta proiectează în „Absolutul” lui Eminescu, se relevă ca un construct logic, rezultând pe calea intelectualizării.

Nimeni nu a observat însă legătura puternică dintre concepția lui Dumitru Irimia și aceea a Rosei del Conte. Aceasta trebuie semnalată de îndată, întrucât ambii exegeți nu numai că definesc „Absolutul” eminescian în același mod (rațional), dar își și reglează investigațiile stilistice spre a sublinia „Absolutul” ca standard de excelență al scriiturii eminesciene. Am arătat într-un alt loc (R. Patraș 2013: 26–31) caracterul „apostolic”, solemn, celebrant al demersului profesorului ieșean. Radicalizarea relației dintre limbă literară și limbaj poetic se dezvoltă acum ca o consecință a fixării unui standard „absolut” pentru modul de funcționare a lumii poetice și a unui standard „relativ” pentru modul de funcționare a limbii literare ca realitate istorică, transformabilă, volatilă:

Limba română literară nu mai este un punct de plecare din perspectiva dezvoltării ei ca limbă de cultură, față de care să se definească poziția limbii lui Eminescu și nici nu este privită ca material pentru poezie în sensul clasic, cu invocarea figurilor de stil, a tropilor [...] Limbajul poetic eminescian își definește identitatea specifică *nu prin deviere* (s.n.) de la limba literară, ci prin *opозиție semantic-funcțională* (s.n.) (Irimia 2005: 5).

Mai mult, „sensul poetic” și „semnul” său corespunzător trebuie să împingă „sensul comun/ lingvistic” spre un proces anamnetic, de tipul căutării condiției originare. La capătul drumului s-ar afla o „imagine” ascunsă, un „icon”. Referindu-ne din nou la prefața lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga ce deschide volumul *Eminescu sau despre Absolut*, vom observa că scopul analizei lui Dumitru Irimia – desigur, întâi cu mijloacele stilisticii contrastive și apoi cu cele ale stilisticii progresive, ale arheologiei textuale – se referă tot la identificarea unui „nucleu originar” și tot la definirea unui om al „deplinătății” (*della pienezza*), a unui scriitor de tip „gnostic”, formulând „afirmații absolute despre viață”.

Și pentru Dumitru Irimia, despre orice va fi vorbit poetul (publicistică, teatru, proză, poezie, reflecții filosofice), el nu putea să vorbească decât despre Absolut. Cele două perspective asupra personalității omului eminescian se întâlnesc, desigur, în modul particular de a oficia actul critic: cu seriozitate, austeritate și solemnitate, cu abnegație pentru „cauza Eminescu”. Dar Dumitru Irimia și Rosa del Conte se intersectează și în felul de a decupa tematic sau de a releva repere absolute ale concepției poetului.

Se știe deja că, în teza sa de doctorat, publicată în 1979, Dumitru Irimia propunea circumscrierea unor „câmpuri imagistice”: sfera umanului, spațiul cosmic, natura terestră, natura anorganică, artele, obiectele, religia și mitologia (Irimia 1979: 346-445). La prima vedere, propunerile profesorului ieșean urmăreau, la pas, vertebrele ansamblului oferit de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu* (1969-1970): cele două „filosofii” ale omului eminescian – teoretică și practică – corespund „sferei umanului”; „natura terestră” ar putea corespunde unei categorii numite de Călinescu „cadru fizic” ș.a.m.d. Totuși, repartiția „câmpurilor imagistice” la Irimia sugerează, ca și în cazul „temelor” Rosei del Conte, influența unei viziuni ierarhice a lumii, provenită probabil din literatura renescentistă. „Artele”, „obiectele”, „religia” și „mitologia” subîntind „sfera umanului” în dimensiunea sa cultural-reflexivă, în vreme ce „natura terestră” și „natura anorganică” (natura, în general) se poziționează sub regnul umanului. „Spațiul cosmic” s-ar poziționa, ca lume de semne și sensuri, deasupra „sferei umanului”. Esențializând concepția lui Irimia, s-ar zice că omul eminescian angajează două tipuri de relații: pe planul sintagmatic, acesta se raportează la natură; pe planul paradigmatic, acesta se raportează la cosmos. Poziția centrală a ființei umane în univers duce, simetric, la centralitatea limbajului poetic eminescian față de limba literară și la centralitatea lui Eminescu în cultura română. Ca și Rosa del Conte, Dumitru Irimia definește axa desenată de ființa poetului ființa limbii-ființa umană ca pe o specie de gnoză. Preocupate de găsirea omului gnostic, cele două viziuni împărtășesc fascinația tulburătoare a Absolutului.

3. Căutătorii de diafan: opera imperfectă și demonul neîmplinirii

Legată de modul ritualic al discursului critic din *Eminescu sau despre Absolut* ni se pare, de altfel, și tema transferului de cunoaștere, a asigurării tradiției în cercetarea lui Eminescu. Ușor vexată, Rosa del Conte mărturisește că, la momentul apariției (anii '60), cartea nu îi fusese citită sau îi fusese citită „cu zgârcenie” de publicul specializat din România. Abia traducerea din 1990, realizată de Marian Papahagi, are meritul să o întoarcă spre aceia pentru care a fost scrisă cu adevărat:

În sfârșit, spre marea mea mulțumire, ieșind din mediul criticii profesionale, cartea trece în mâinile publicului și va putea ajunge în contact – o sper din tot sufletul – mai cu seamă cu acei cititori în tovărășia cărora a fost scrisă: tinerii. Ea s-a născut într-adevăr în cursul lungii mele perioade de predare universitară la Milano și la Roma și păstrează amintirea acelei atmosfere de pură fervoare pe care numai tinerețea știe s-o creeze în jurul unui interpret care, cu învățătură, dar și cu înțelegerea dată de iubire, caută să îndrume spre marea poezie: într-o întâlnire ce capătă, pentru cei tineri, valoarea unei revelații (Del Conte 1990: 25).

În 1994, când își publica propriile observații editoriale într-un volum intitulat *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*, Petru Creția nota aproape aceleași lucruri:

[...] scopul lor [*al acestor analize*] este destul de modest, aproape școlăresc. Pentru că de la tineri, a căror sensibilitate nu este încă uzată, așteptăm, pentru Eminescu, ceea ce cu greu mai putem aștepta de la generațiile ce îi precedă. Acestea, nevoind sau neputând să mai facă vreun efort, se mulțumesc să profite pasiv de renta unei măreții pe care doar o postulează, fără să le mai pese de adevărul ei și fără să-și dea osteneala de-al afla acolo unde este, în adâncul și în întregul operei (Creția 1994: 7).

Totuși, la patru ani distanță, *Testamentul unui eminescolog* introducea un discurs critic radical diferit, de nuanță crepusculară, un discurs apăsător de ereditatea grea și complicată a peste un secol de exegeză eminesciană. Cu un aer melancolic, desprins parcă din celebrele pelicule ale lui Visconti, editorul și criticul afișează o ostentație a oboselii, a conștiinței tragice de a fi ultimul descendent al societărilor manuscriselor de la Biblioteca Academiei, al unei lumi percepută ca fiind mai ales „aristocratică” și „grațioasă”:

Peste tot ce înseamnă studii eminesciene s-a întins pustiul. Cercetătorii cei mai de seamă au murit, alții sunt bătrâni și obosiți, alții, după o încercare mai mult sau mai puțin meritorie, s-au îndreptat către altceva. Pe tineri aceste studii nu-i atrag. Pe scurt [...] au rămas, în sensul cel mai literal, o mână de oameni, aproape toți la sfârșitul vieții (Creția 1998: 5).

Cu toate că tematizarea ideii de tradiție în cadrele exegezei eminesciene poate fi un subiect ofertant, preferăm să îl dezvoltăm cu altă ocazie. Fragmentele citate mai sus sunt suficiente, deocamdată, pentru a contura două tipuri de atitudine critică față de misterul obiectului cercetat. Distanța dintre ele e una ce poate fi definită în linia dezbaterii dintre căutătorii Absolutului și căutătorii Diafanului. Pe de o parte, recunoaștem optimismul funciar al Rosei del Conte, pe de alta, defetismul lui Petru Creția. La un examen mai atent, verdictele asupra tineretului – de va fi fiind acesta capabil sau incapabil să administreze moștenirea lui Eminescu – pleacă de la două modalități de asumare a operei poetului. În primul caz, am putea defini o formulă didactică, hrănită din neîntreruptul contact cu publicul tânăr; în al doilea caz, s-ar regăsi întreaga dramă a cercetătorului de vocație, care își asumă căutarea ca destin și care, lipsit de debușeu al interacțiunii cu tinerimea, îmbătrânește odată cu obiectul său de studiu. Profesori amândoi, Rosa del Conte și Dumitru Irimia vor preciza un standard absolut al semnificației textului artistic. Convins de instabilitatea sensului global al caietelor eminesciene, editorul Petru Creția le citește în cheia „diafană” a mișcărilor norilor (v. Vasiliu 2012).

Și tot într-o cheie „diafană” își articulează criticul opțiunile hermeneutice privind „constelația Luceafărului”. Reconstituind laboratorul poemului (7 inedite citite la „Junimea”, publicate apoi în „Familia”¹, plus 8 texte date ca aparținând

¹ *S-a dus amorul, Când amintirile, Adio, Ce e amorul, Pe lângă plopii fără soț, Și dacă, Din noaptea.*

aceleiași perioade²), Petru Creția consideră că poemul rămâne „expresia cea mai elaborată a inaccesibilității și incompatibilității”, că e „dublu adulterat de sentimente exterioare”, că „instalarea sa în idee” e „hibridă” și paradoxală (Creția 1994: 39). Folosind termenul „hibriditate”, rafinatul traductor al filosofiei antice vrea să sugereze, de fapt, eterogenitatea, sincretismul sau chiar confuzia. Cu toate că ne-am obișnuit să îl considerăm în toate privințele o capodoperă, textul *Luceafărului* nu este, nici pe departe, perfect din punctul de vedere al ideii³. După extraordinarul efort de a accede în sfera ideilor superioare, strofele finale se predau rostirii muritoare, resentimentar–biografice; Petru Creția ar fi dorit ca ultimele șase versuri ale poemului să fi fost altele... Ipoteza dăruimă, fără îndoială, un secol de tradiție exegetică și de tămâieri inconsistente. Totuși, adaugă criticul, ceea ce aduce *Luceafărul* în compania marilor capodopere ale umanității este, dacă socotim și colateralele, calitatea de ansamblu, de constelație, de operă infinită și nedesăvârșită. Nu poemul (ca text finit), ci suma textelor din spatele efigiei îi dau calitatea de „lume devenită cântec în sine”, de „lume fără țarm” (*idem*: 42). Cât de mare să fie, de fapt, această lume fără țarm, ocultată de limitele versurilor finite?

4. Chipul diafan și arhetipul absolut

La data când publica aceste rânduri, reputatul eminescolog admitea că lumea *Luceafărului* – prin urmare, „constelația” sa – se întinde și mai mult, chiar dincolo de marginile versiunilor, bruioanelor și colateralelor. O tânără cercetătoare din Italia îi atrăsese atenția, încă din 1990, asupra faptului că elaboratul mecanism al „constelației” se poate transforma într-un adevărat corpus intratextual, aplicabil la nivelul întregii opere:

Sunt multe șanse ca teza avansată de Gisèle Vanhese (Italia) în studiul „*Peste codri sta cetatea*” și geneza „*Luceafărului*”, predat spre publicare la „Viața Românească”, și anume că între *Fata-n grădina de aur* și *Luceafărul* se situează, atât tematic, cât și cronologic, *Peste codri sta cetatea*, să fie validă. Ca și *Miron și frumoasa fără corp*, *Peste codri sta cetatea*, în care ființa neomenească e un zburător, este scrisă în metru de inspirație populară (Creția 1994: 34; nota nu mai apare în ediția a II-a, 1999).

Gisèle Vanhese – pentru ca Domnia sa era cea tânără care îi atrăsese atenția lui Petru Creția – parcursese deja drumul conceptual de la „constelația” *Luceafărului* la ipoteza detașării unui „corpus” luciferian din întregul operei eminesciene. Cercetătoare a Universității La Sapienza și, apoi, a Universității din Pisa, Gisèle

² *La steaua, Și oare tot n-ați înțeles?* (cu o variantă), *Să fie sara-n asfințit, Un farmec trist și nențeles, O stea în reci nemărginiri, Dacă iubești fără să speri* (cu o variantă), *Oricât de mult am suferit, De ce regina nopților?*

³ Marco Cugno, primul eminescolog italian care publică o carte numai despre *Luceafărul*, se află pe poziții contrare opiniei exprimate de Petru Creția. Procedând conform metodei genetice, acesta se aplică mai ales asupra „conținuturilor” filosofice vehiculate în dialogul Hyperion-Demiurg (Cugno2007: 116, 129-132). De altfel, Cugno însuși se plasează în descendența unei familii de raționaliști, de căutători ai absolutului (Mazilu-Caracostea-Perpessicu-Popovici-Matei Călinescu), căreia îi putem adăuga, fără teamă de a greși, numele lui Marin Mincu. Mizând pe caracterul (de)fnit al capodoperei eminesciene, aceștia vor da și interpretărilor lor un caracter paradigmatic, organizat, pe alocuri, absolutist (v. și Mincu 1996, 2000).

Vanhese demonstra, prin pasiune și abnegație, că idealul întineririi eminescologiei, conturat de Rosa del Conte și Petru Creția, nu rămânea doar o frumoasă figură retorică. Mai mult, Gisèle Vanhese se putea lăuda că fusese eleva amândurora, însușindu-și, la fel de bine, atât mijloacele criticii genetice și tehnicile editării de text, cât și digitația spectaculoasă a criticii comparatiste. Una peste alta, ceea ce leagă cele două direcții de studiu într-un singur demers este calea „diafană” prin care, fără exagerări raționaliste, se revelează limita „absolută” a poeziei. Ca profesor al Universității din Calabria, Gisèle Vanhese duce mai departe moștenirea Rosei del Conte și infinita sa disponibilitate pentru apărarea „cauzei” lui Eminescu. În calitate de cercetător și întrebător neobosit al operei lui Eminescu, Gisèle Vanhese este, fără îndoială, cea mai autentică și mai legitimă legatară a testamentului lui Petru Creția.

În fine, încrederea care m-a inspirat – pe parcursul anilor – o datorez lui Petru Creția. El m-a încurajat să nu renunț la scrierea lucrării de față, de câteva ori întreruptă și tot de câteva ori reluată. În lipsa lui și a idealului său generos, cartea aceasta nu s-ar mai fi realizat și, probabil, nici n-ar fi fost dusă la bun sfârșit (Vanhese 2014: 218).

Cu certitudinea găsirii unei vocații și a unei metode, Gisèle Vanhese își anunță interesul pentru opera celui mai profund scriitor român încă din anii '80. Intervențiile sale în dezbaterile academice italo-române vizează, cu foarte mare îndrăzneală, una dintre cele mai complicate și mai fascinante probleme ale eminescologiei. Cum se știe, pentru un cercetător al operei eminesciene, *Luceafărul* reprezintă însăși încercarea labirintului. Demers întrerupt și reluat de nenumărate ori, scrierea unei cărți despre marele poem al literaturii române s-a dovedit a fi încercarea carierei Doamnei Gisèle Vanhese. O încercare depășită cu ascuțime și perspicacitate, cu inteligență și tenacitate. Recent apărut, studiul „*Luceafărul*” de Mihai Eminescu. *Portretul unei zeități întunecate* (2014) se constituie lent, aproape în ritmul transformărilor minerale, respectând același model aditiv, constelat, specific înseși concepției poemului.

Sâmburele reflecției critice îl aflăm în meditația asupra portretului eminescian, el însuși centru iradiant al versurilor din *Luceafărul*. Opera nu va fi urmărită în integralitatea sa, ci prin decupaje ale fragmentelor care insistă asupra chipului și, mai cu seamă, asupra tehnicilor de încifrare a autoportretului: „Portretul demonului fusese, dintru început, un autoportret”, dintotdeauna „o proiecție a chipului real asupra chipului scris” (Vanhese 2014: 10). În buna descendență delcontiană, Gisèle Vanhese pornește la drum cu o interpretare a „luminilor și umbrelor” din *Înger și demon*, dezvăluind nu „voința de afirmare, vocația mesianică” a eroului (Del Conte 1990: 205), ci trăsăturile misterioase ale chipului demonului–poet, aflat într-un moment de fixare a identității proprii. Pentru edificarea argumentației critice, ni se pare importantă o observație a lui Jean Starobinski, nuanțată de autoare pentru situația specifică a textelor eminesciene: dacă autoportretul, ca și portretul, se întemeiază pe o acută conștiință a corporalității, atunci poemele de dragoste (cele mai senzuale piese ale liricii eminesciene) sunt și cele mai în măsură să fixeze reflexiile autoportretului eminescian. Apoi, depășind sfera figurativ–ornantă, este clar că numai cromatica poate semnala „urma carnală”, „amprenta”, deoarece elementul cromatic trage atenția, în mod nemijlocit, asupra experienței vizuale. În jocurile luminii și umbrei, ale auzului, azurului, roșului și

negrului, Gisèle Vanhese citește esențele chipului eminescian, „un nucleu central al portretului masculin, o reprezentare a corpului și chipului, ce operează fuziunea dintre ficțiune și biografie, dintre ideal și real, dintre portret și autoportret” (Vanhese 2014: 25). Citit cum trebuie, limbajul facial actualizează, de fapt, o realitate arhetipală mult mai profundă, aceea a fascinantului demon romantic. Prin căutarea acestei esențe neschimbătoare, cercetătoarea atrage atenția nu numai asupra valorilor imuabile, ci și asupra transferurilor dintre „chip” (adevărat) și „mască”. Din acest punct de vedere, excelentul studiu „Luceafărul” de Mihai Eminescu. *Portretul unei zeități întunecate* se constituie într-o pledoarie pentru bucuria ochilor, pentru frumusețe: în ciuda „măștilor nietzscheene”, reflectând experiența și deformările duratei profane (Eminescu matur; Eminescu bolnav, privind fix; masca mortuară a lui Eminescu), nu avem dreptul să îl uităm pe primul Eminescu (cel din portretul realizat de Tomas de Praga). Cel esențial, adică.

La ilustrarea acestor originale ipoteze de lucru contribuie, desigur, primele 4 capitole: „Hierogamia umbrei și a luminii în *Înger și demon*”, „Călin, între vampir și zburător”, „De la ipostaza angelică la ipostaza demonică: *Luceafărul*”, „*Peste codri sta cetatea și geneza Luceafărului*”. Dând credit observației lui Petru Creția despre „hibriditatea ideii” poemului *Luceafărul*, Gisèle Vanhese lasă la o parte secvențele reflexive – pe care se construise, de altfel, analiza Rosei del Conte sau a lui Marco Cugno – și se concentrează asupra formulei lirice infinite. Ca atare, va insista, recuperând viziunea lui D. Caracostea, asupra naturii demonice a lui Hyperion. Numai așa personajul eminescian poate fi legat de o întreagă tradiție a reprezentării îngerilor căzuți, de la legenda biblică și până la poemele epice ale romanticilor Lamartine, Vigny, Lermontov, Byron sau Moore.

Pentru că îl proiectează pe Hyperion într-un câmp cultural extrem de larg (al literaturii satanic-romantice), racordându-l unui fond arhetipal mult mai profund, pentru că îl salvează din ghearele „cugetării reci”, iată de ce consideră Gisèle Vanhese că „demonul nu este un *daimon*!” Simplu formulată la prima vedere, afirmația ascunde valoarea unei mize mari și pe termen lung: trecerea de la interpretarea păgân-mitologizată (G. Călinescu, Ioana Em. Petrescu) la interpretarea demonică (D. Caracostea, Petru Creția). Trecerea de la interpretarea de tip raționalist la una de tip intuitiv.

Odată lărgit contextul, următoarele două capitole („Avatarii poemului *Silful* de Victor Hugo în *Peste codri sta cetatea*”, „Mitul îngerului căzut la Eminescu, Lamartine și Vigny”) încearcă și reușesc să reconstituie marea familie a eroilor înrudiți cu Hyperion. Analiza nu se oprește însă la reconstituirea unei tipologii satanice. Ochiul exersat al comparatistului de cursă lungă descoperă că Eminescu propune, spre deosebire de confracții săi romantici, un alt arhetip feminin. Astfel, se răstoarnă o altă prejudecată a criticii românești privind inocența „angelului” de femeie:

Eminescu prezintă particularitatea de a nu fi transformat-o pe Cătălina într-o victimă a demonului seducător, așa ca în *Eloa* lui Vignysau ca în *Demonul* lui Lermontov. Oare nu putem astfel să identificăm în personajul Cătălinei trăsăturile femeii fatale, așa cum se precizează ele în cultura decadentistă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, *la belle dame sans merci* ipostaziată de Mallarmé în Herodiada, de Hérédia în Cleopatra sa și de toți ceilalți poeți în Salomea (Vanhese 2014: 156).

Între multe altele, atenția noastră s-a oprit asupra unei interesante comparații între *Demonul* lui Lermontov și *Luceafărul* lui Eminescu (157). Aceasta inspiră, de fapt, ideea vizuală a colajului de pe coperta ediției românești: fotografia lui Tomas de Praga se suprapune chipului feminin din tabloul *Demon și Înger cu sufletul Tamarei*. Aici se ilustrează magistral nucleul demersului Doamnei Vanhese, centrul incandescent al reflecției sale critice. Referindu-se la retușările succesive ale lui Mihail Vrubel asupra lucrărilor expuse în galeria petersburgheză (frumusețea inițială a demonilor pictați se schimonosește într-o expresie satanică), cercetătoarea observă că cele două personaje trec prin metamorfoze asemănătoare. „Daimonul” splendid și strălucitor devine un demon, un Satan înfricoșător. Legat de fragmentul citat mai sus, trebuie să observăm că pictorul Vrubel și poetul Eminescu aleg să aplice schimbări picturale asupra personajului masculin și nu asupra celui feminin, ceea ce arată o substanțială modificare de paradigmă estetică și depășirea contextului romantic.

Fără a fi exhibită cu emfază, modernitatea poetului român se relevă nu numai la examenul contrastiv al variilor viziuni romantice (Vigny, Lamartine, Lermontov), ci și recunoscând inexplicabila fascinație, exercitată de poezia sa, dincolo de prejudecăți de gen, granițe geografice sau bariere lingvistice. Foarte precis, Gisèle Vanhese notează că „farmecul” versurilor e întreținut, de fapt, de „farmecele” chipului (159-175). Pe această ipoteză se sprijină căutarea chipului eminescian din poeziile Veronicăi Micle. Cititorul orbit până acum de prejudecata judecății estetice, împingându-l să respingă pe nedrept versurile iubitei lui Eminescu, poate descoperi că tematizarea portretului funcționează aici ca o subtilă formă de intertextualitate între doi scriitori contemporani. Prima la noi! Demonstrația ne îndreptățește să credem că, în centrul „curentului eminescian” analizat de G. Ibrăileanu (2010: 301-316), nu se află Al. Vlahuță, ci Veronica Micle! Cu siguranță vom mai reveni, la vremea potrivită, asupra acestei ipoteze inspirate de cartea Doamnei Vanhese.

Altfel, revelația și ascunderea portretului par a constitui ritmul secret al finalului cărții. Operă infinită și „lume fără țăr”, cum îl considera Petru Creția, chipul magnetizant al *Luceafărului* trece chiar și într-un roman profund autobiografic precum *Malina* de Ingeborg Bachmann. Astfel se relevă un transfer diafan. Proiectată pe bolta cerească, icoana chipului visat erupe din „văi de chaos” ca formă absolută a celor mai obscure dorințe omenești. Ea pornește dinspre fondul arhetipal, comun întregii umanități, spre fondul individual; fondul rasial (ca atare, expresia lingvistică specifică) este numai o stație de tranzit, o chestiune circumstanțială. De aceea, trecerea elementelor de la hipotextul eminescian la hipertextul bachmannian – periculoasă și tragică, susținută de detaliul biografic al relației erotice dintre Paul Celan și prozatoarea austriacă – trebuie să ne deschidă înțelegerea spre altceva. Mereu spre altceva, mai vast și mai profund uman, dincolo de determinările lingvistice, generice, biologice, sociale, rasiale sau istorice.

Redesenând rețeaua unor așa de îndepărtate legături, Gisèle Vanhese urmărește, de fapt, un desen diafan pe bolta cerească. Reunind două tradiții hermeneutice, studiul său arată cât de adânc se poate insinua, laolaltă cu farmecul sacru al versului, farmecul demonic al chipului eminescian.

Bibliografie

- Bulgăr 1971: Gheorghe Bulgăr, *Momentul Eminescu în evoluția limbii române literare*, București, Editura Minerva.
- Bulgăr 1975: Gheorghe Bulgăr, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Iași, Editura Junimea.
- Bulgăr 1980: Gheorghe Bulgăr, *Eminescu: coordonate istorice și stilistice ale operei*, Iași, Editura „Junimea”.
- Bulgăr 1998: Gheorghe Bulgăr, *Istorie, limbă, cultură*, Pitești, Editura „Casa Corpului Didactic”.
- Bulgăr 2000: Gheorghe Bulgăr, *Literatura și limbajul*, București, Editura Vestala.
- Călinescu 1969-1970: G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, volumele I, II, EPL – București, Editura Minerva.
- Creția 1994: Petru Creția, *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*, editate și comentate de Petru Creția, București, Editura Humanitas.
- Creția 1998: Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, București, Editura Humanitas.
- Cugno 2007: Marco Cugno, *Mihai Eminescu : nel laboratorio di «Luceafărul»*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- Del Conte 1990: Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, postfață de Mircea Eliade, text îngrijit, traducere și prefață de Marian Papahagi, Cluj Napoca, Editura Dacia.
- Guillermou 1977: Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, traducere de Gh. Bulgăr și Gabriel Pîrvan, Iași, Editura Junimea.
- Ibrăileanu, 2010: G. Ibrăileanu, *Scrieri alese*, prefață, tabel cronologic și note de Antonio Patraș și Roxana Patraș, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, Collectio Excellentia.
- Bulei, Irimia 1999: Ion Bulei, Dumitru Irimia (coord.), *Annuario dell’ Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia* (AIRCRUV), a cura di Ion Bulei e Dumitru Irimia, Casa Editrice „Muzeul Satu-Mare”.
- Irimia 2005: Dumitru Irimia (ed.), *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne și sensuri poetice*, I. Arte, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Irimia 2007: Dumitru Irimia (ed.), *Elemente primordiale*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Irimia 1979: Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași.
- Marian 1999: Rodica Marian, „Lumile” *Luceafărului. O reinterpretare a poemului eminescian*, Cluj-Napoca, Editura „Remus”.
- Marian 2003: Rodica Marian, *Luna și sunetul cornului, metafore obsedante la Eminescu*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Mincu 1996: Marin Mincu, *Luceafărul interpretat de...*, Constanța, Editura Pontica.
- Mincu 2000: Marin Mincu, *Paradigma eminesciană*, Constanța, Editura Pontica.
- Negoieșcu 1995: Ion Negoieșcu, *Poezia lui Eminescu*, prefață de Petru Poantă, ediție îngrijită de Dan Damaschin, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Patraș 2013: Roxana Patraș, *Lexicologie poetică eminesciană (I): „limbă poetică” și „limbaj poetic”*, „Transilvania”, nr. 7, iulie, 2013, p. 26–31; *Lexicologie poetică eminesciană (II): „semnul” și „sensul” poetic*, „Transilvania”, nr. 8, august, 2013, p. 1–3.
- Vanhese 2014: Gisèle Vanhese, „Luceafărul” *de Mihai Eminescu. Portretul unei zeități întunecate*, prefață de Eugen Simion, postfață a autoarei pentru ediția românească, traducere și note de Roxana Patraș, Iași, Editura Timpul.
- Vasilu 2012: Anca Vasilu, *Despre Diafan*, traducere de Irinel Antoniu, Iași, Editura Polirom.
- *** *Mihai Eminescu în critica italiană*, texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pârvulescu, argument de Radu Boureanu, prefață de Ștefan Cuciureanu, Iași, Editura Junimea, 1977.

The Myth of *Lucașfărul* and the Constellations of its Exegesis

While Eminescu's work and personality is still holding an important place on the Romanian academic agenda, our paper aims at showing what sort of continuity lines have formed around "*Lucașfărul*" and its exegesis. As main topic of our research, we endeavour to foreground a specific critical reaction toward the self-implied hermeneutic difficulty of Eminescu's masterpiece as well as toward the precise identification of that origin kernel, which is the creative activity's *primummovers*. Thus, we introduce as hypothesis the idea that "*Lucașfărul*" undergoes two types of de-codification. On the one hand, we find the seekers of Absolute (a critical concept already coined in *Eminescu or on the Absolute*), a group formed of researchers such as Rosa del Conte and Dumitru Irimia, who decode the literary text through the categories of reason. On the other, there are the seekers of Diaphanous, such as Petru Creția and Gisèle Vanhese, both of them witnessing the endlessness and the incompleteness of what has been commonly regarded as the Absolute standard of art. Occasioned by the publication, in Romanian, of Gisèle Vanhese's book „*Lucașfărul*” de Mihai Eminescu. *Portretul unei zeități întunecate*, the present paper's goal is to underline the importance of the Calabrese scholar's work. After noticing – at the first reading of the original version and, then, at the several readings entreated by our own translation process – the integrative and essential feature of Gisèle Vanhese's book, we felt that our own paper should turn into a plea for a diaphanous reading of Eminescu's masterpiece. More than the broadening and the deepening of previous research (wherefore we find how much Eminescu's *Lucașfărul* is inserted into the mass of the Romantic literature), this book comes with very exciting approaches; Gisèle Vanhese chases after Hyperion's beauty within Veronica Micle's poetry, within Mircea Eliade's novel *The Snake* and, then, within Ingeborg Bachmann's autobiographic work *Malina*.