

## EXPRESIA TEXTUALĂ A REZOLVĂRII „CREZULUI AMBIGUU” ÎN *MORTUA EST!*

În pofida unor voci autorizate critice și filozofice, chiar analitice, care au clasat mesajul poemului în tipica revoltă romantică și chiar în blasfemie, textul poetic *Mortua est!* se pliază extrem de elocvent la demonstrarea unei așa-numite noi spiritualități, de altfel veche și perenă, dar ale cărei grile de interpretare sunt redescoperite ca o formulă de pătrundere și explicitare a spațiului non-existenței; acest spațiu se regăsește în toate nivelele de realitate și poate da seamă de mecanismele universale ale creației, de orice fel, științifică ori artistică. În limbajul filozofico-fizic și al noilor forme de logică, acesta ar fi terțul ascuns din transdisciplinaritatea lui Basarab Nicolescu<sup>1</sup>, ca nouă viziune asupra lumii, ca o mediere între coordonatele științei, ale artei și ale fundamentelor lor ontologice. Terțul inclus din logica scolastică poate strălumi și spațiul sacralului, precum, în filozofia lui Blaga (anterioară transdisciplinarității), antinomiile transfigurate puteau exprima și fundamenta dogmatic spațiul misterului și chiar puteau potența misterul, prin creația de lumi, atunci când erau transpuse în dizanalogia metaforei revelatoare.

Observația pertinentă a lui Emil Cioran<sup>2</sup>, conform căreia Eminescu a trăit în invocația neființei și din dedesuptul vieții, ca și grila heideggeriană a identicului în ecuația devenirii<sup>3</sup>, care este moartea, ca unic orizont, eludează, ambele, o dimensiune a spiritualității eminesciene, anume credința în nemurirea sufletului, creștină, dar și mistică în general, care-și găsește expresia în descrierea unui dincolo fabulos și feeric în partea primă a textului la care mă refer de această dată, poemul eminescian de tinerețe, *Mortua est!*. Preeminența acestei părți în poem nu este numai cea a valorii poetice, incontestabilă și lesne demonstrabilă, ci și o valoare provenind dintr-o opțiune ideatică și de mentalitate, așa precum analiza poetică semantică și sintactică a textului o probează, de la nivelul suprafeței textuale până la cel al adâncimii semantice. Rosa Del Conte atinge, la un moment dat al analizei poemului, problema inspirat numită a unui crez ambiguu: „sau ceva din noi durează și existența se împlinește, înflorește *dincolo*, într-un absolut în care

<sup>1</sup> Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași, Editura Polirom, 1999.

<sup>2</sup> Emmanuel Cioran, *Mihail Eminescu*, în „Apostrof”, XII, 2001, nr. 11 (138), p. 13.

<sup>3</sup> Constantin Barbu, *Poezie și nihilism*, Constanța, Editura Pontica, 1991, p. 78-79.

speranța nu e ‘aur de spume’ (v. 52), iar amorul nu ascunde ispite veninoase și nimeni nu ia în râs dreptatea; sau nimic din noi și din visele noastre nu continuă *dincolo*, iar moartea este o absolută neființă, uitare desăvârșită<sup>4</sup>. Cu toate acestea, concluziile sale privind textul antum sunt hotărât înscrise în tumultosul avânt romantic de revoltă și de acuzare a lui Dumnezeu, în numele frumuseții rămase intacte în fața morții (*palida frunte*), moartea fiind actul suprem de nedreptate<sup>5</sup>. Evident, aceste concluzii sunt determinate numai de analiza ultimelor două versuri din textul formei definitive a poemului.

Schimbarea propusă în această analiză se bazează pe argumente textual-semantice și sintactice, care culminează, ca un punct *forte* al textului, cu strofa antumă numărul 13: *Și totuși, țărână frumoasă și moartă, / De racla ta razim eu harfa mea spartă / Și moartea ta n-o plâng, ci mai fericesc / O rază fugită din chaos lumesc*. Această strofă este strategic așezată la mijlocul textului și prin ea se introduce un *mise en abîme*, figură textuală care concentrează ideatic și diegetic esența poemului. Strofa este deschisă de *Și totuși*, conjuncția concesivă fiind subliniată, avertizând asupra unei concentrate realități poetice. Din punct de vedere semantic-textual, poziția atitudinii poetice este crucială, cu atât mai mult cu cât neplângerea morții apare în desfășurarea textului după ce cele două axe semantice ale înțelegerii morții au fost expuse în ecuația poetică desfășurată în primele 12 strofe. Respectiv, până în acest punct se derulase feerica descriere a lumii de *dincolo* – în care sufletul nemuritor se înalță la cer și, pe de altă parte, expunerea acelei gândiri *rele*, cum o caracterizează poetul însuși, care concepe moartea ca eternă și neagră, fiindcă reduce ființa la materie, la condiția ei de lut, condiție din care reînvierea nu poate avea nici o șansă. Punctul *forte* al textului care începe cu strofa introdusă prin *Și totuși* exprimă atitudinea a ceea ce am numit *eu profund* (corespunzător alterității interioare ori terțului ascuns), fiind transgresarea opozițiilor în sensul hotărât al favorizării neplângerii morții (*Și moartea ta n-o plâng, ci mai fericesc / O rază fugită din chaos lumesc*), întrucât instanța poetică fericește (intens = *mai*) o *rază* = înger = dematerializare *fugită* (eliberată) din haosul lumii. Revenirea în final a dramatico-tragice plângeri a morții, augmentată cu tonurile revoltei în fața dispariției trupului omenesc, a chipului zâmbitor, nu poate anihila accentul ideatic și de profunzime al substanței semantice, consumat în momentul transfigurării antinomiilor.

Ion Negoițescu avea dreptate să susțină ideea conform căreia schelele interogațiilor metafizice pornite din *Au e sens în lume?* s-au înălțat în lirica eminesciană după ce în această fază interogația cade, în cele din urmă, în blasfemie, în timp ce în postuma *Povestea magului călător în stele* întrebările se află în zona plutonică, „în mediul vizionar, unde imaginile desfac un drum propriu

<sup>4</sup> Rosa Del Conte, *De la meditația în versuri ‘Elena’ (1866) la ‘Mortua est!’ (1871)*, în idem, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990, p. 42.

<sup>5</sup> Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 51: „[...] acel act de acuzare, în care se anulează atât acceptarea fatalistă cât și îndoiala sceptică: e moartea un bine sau un rău?, Eminescu mărturisește drama întregii sale existențe, răzvrătită lui vocație titanică”.

spre miezul misterului”<sup>6</sup>. Chiar dacă nu avem, aparent, în textul antum al poemului *Mortua est!* un drum propriu de pătrundere în zona misterului, ci numai revoltă în fața morții trupești, accentele semantice proteguate de finalul negator al puterii divine nu constituie axa fundamentală de semnificație, ci numai sublinierea, în ton de blasfemie, desigur, a unei preponderențe stilistice. Strofa finală nu procedează, așadar, la o adâncire de sensuri, întrucât vine în logica poetică după accentul principal introdus în strofa 14 prin *Ș-apoi....* Strofa aceasta concentrează hamletian o îndoială care susține din adânc semantica poetică (*Ș-apoi... cine știe de este mai bine / A fi sau a nu fi...*), reluând de fapt motivul dominant al îndoielii din strofa 6: *Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială, / De ce-ai murit înger cu fața ta pală? / Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă? / Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?* În prima parte a poemului, strofa 6 introduce o primă îndoială, după ce primele 5 strofe glorificau înălțarea sufletului în zone feerice, îndoială exprimată fără accente patetice, în favoarea posibilului sens al rostului superior al *stingerii unei stele radioase*. Din acest punct, textul poemului începe să se structureze pe axa disjuncției marcată de conjuncția *DAR*, alternând obiecțiile și rezervele, fiind deci un „termen revelator al tensiunii lirice”<sup>7</sup>, de o importanță excepțională într-adevăr, după cum se poate ușor remarca și în multe alte piese lirice eminesciene.

Dorința profundă de absolut, structurală spiritului eminescian, dar și compensatorie, sinonimă cu dorul de Neființă, se manifestă într-o propensiune spre aneantizare, care are, cum spuneam, două semnificații majore, două căi de acces spre aproximarea *liniștii eterne*, o cale paradisiacă și una luciferică, foarte bine aspectate în alcătuirea textului poetic antum *Mortua est!*. Deși filozoful Lucian Blaga conferă numai cunoașterii luciferice rolul determinant și fertil în creație, totuși descrierea cunoașterii paradisiace și a celei luciferice se va plia expresiv într-o analiză textuală a poemului *Mortua est!*, respectiv va putea ține loc de concluzii (în această fază a demonstrației, o propun ca ipoteză) pentru caracterizarea tensiunii specifice a compoziției acestui text, precum și a celei degajate de substanța lui ideatică, în care se confruntă două arealuri de gândire a morții. Ipotetic, așadar, nu voi porni numai de la gândirea identicului, care ar fi la baza onticului, respectiv moartea din ecuația devenirii, adică nu voi absolutiza sensurile existențial-heideggeriene, ci voi ipostazia un cuprins exegetic, în care se confruntă și sensuri heideggeriene, dar și sensurile teologice ale morții. „Prin cunoașterea paradisiacă ne simțim parcă în lumea grației, pe când prin cunoașterea luciferică ne simțim părtași la nu știu ce mare tragedie”<sup>8</sup>, spune Blaga despre dualitatea cunoașterii, care, ca proces însă, este integrată în dogma trinității, ca sinteză a contrariilor, oarecum posibil a fi denumită antinomie transfigurată<sup>9</sup>. Mai precis, cel de-al treilea termen, soluția, transfigurarea este demonstrată în

<sup>6</sup> Ion Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, Iași, Editura Junimea, 1980, p. 32.

<sup>7</sup> Ștefan Cazimir, *Tensiunea lirică*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 40.

<sup>8</sup> Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 227-228.

<sup>9</sup> Lucia Dărămuș, *Poetica terțului ascuns*, în „Pro Saeculum”, V, 2006, nr. 5-6, p. 70.

epistemologia blagiană în cadrul paradoxiei dogmatice, care – în esență – este diferită de unitatea dialectică a contrariilor, fiind postulată în transcendent „[...] e suma determinărilor ei posibile sub dublul unghi de vedere al abstractului și concretului”<sup>10</sup>. Sensul ei nu este logic, dar are „un sens funcțional în cadrul gândirii umane în general” și filozoful Blaga adaugă precizarea fundamentală: „pentru a întâmpina orice confuzie cu alte tipuri de ideație, formula dogmatică trebuie înțeleasă esențialmente ca *expresie a unui mister* [ea] [...] vrea *determinarea* unui mister conservând acestuia caracterul de *mister* în toată intensitatea sa”<sup>11</sup>. Modernitatea și pertinenta actualitate a acestui tip de spiritualitate configurat în gândirea filozofică a lui Blaga este simptomatic reînvestită în zilele noastre în viziunea transdisciplinarității, ca nouă viziune asupra lumii<sup>12</sup>. Basarab Nicolescu concepe o zonă a sacrului, numită zona de non-existență, care se sustrage oricărei raționalizări, inexplicabilă prin legile fizicii, ce adastă încă în limitele cunoașterii științifice. Antinomiile blagiene se rezolvă prin „intelectul estatic”, ceea ce presupune „ivirea unei noi religiozități”, într-o metafizică ce-o devansează pe cea a filozofului Ștefan Lupașcu, ale cărui antagonisme presupun un tip de logică numită dinamică<sup>13</sup>. Important mi se pare de subliniat, ca și în alte cazuri, circulara revigorare a unor fundamente de gândire, în speță, în cazul de față, recunoașterea necesarei – întru cunoaștere – noi căi de acces spre sacru. Conceptul transfigurării antinomiei se cunoaște ca un interpus în alte logici, precum cele scolastice, numit terț inclus sau terț ascuns, teoretizat astfel și de Basarab Nicolescu.

După cum și alți analiști au observat, uneori și nesistematic, la Eminescu și mai apoi la Blaga, nu sunt totuși dominante umbrele abisale ale însingurării, pentru că moartea nu este în gândirea lor sfârșitul definitiv al existenței, așa cum am arătat pe larg în altă parte<sup>14</sup>. Pe de altă parte, din punctul meu de vedere, Constantin Barbu conduce analiza eminesciană, prin parametrii finitudinii ființei heideggeriene, spre consecințele extreme ale identității: „Gândirea identicului este o mare problemă a meditației eminesciene. Întrebările pe care și le pune rațiunea lumii sunt două: de unde vine și unde merge. Răspunsul este *moartea* care este *identicul* din ecuația devenirii. Originea lumii și adăpostul ei este mersul și ajungerea la moarte, acesta este adevărul ființei lumii”<sup>15</sup>.

Întrucât accentele de „dat” ontologic ale morții, de nedepășit, par să îndreptățesc această descriere imuabilă a devenirii spre moarte în poezia de tinerețe a lui Eminescu, intitulată reprezentativ *Mortua est!*, Ileana Oancea și Liliane Tasmovski de Ryck pornesc, într-o recentă analiză a acestui text, de la

<sup>10</sup> Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, p. 65-66.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>12</sup> Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași, Editura Polirom, 1999.

<sup>13</sup> Cf. Lucia Dărămuș, *art. cit.*

<sup>14</sup> Rodica Marian, *Un sens specific al morții în universul poetic eminescian*, în idem, *Luna și sunetul cornului...*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 17-56.

<sup>15</sup> Constantin Barbu, *Poezie și nihilism*, Constanța, Editura Pontica, 1991, p. 78-79.

definiția identicului citată mai sus. Numai că întreaga construcție textuală, cu alcătuirea ei paradoxală, cu dualitatea ei evidentă, conduce atenta analiză stilistică, semiotică, semantică și fonetică la motivarea poetică, creatoare a unei noi identități, definită și relevată prin ceea ce au numit oximoronul de identitate, ca figură textuală. Citez unele concluzii ce-mi par repere memorabile: „Obiectul poetic este o construcție a textului, el nu mai reproduce realul, ca în poetica mimetică, ci îl creează după «logica» paradoxală a poeziei moderne [...]. Moartea este astfel înălțarea spre o lume vrăjită, mirifică [...], o lume din care esența angoasantă a sfârșitului a dispărut [...]. Constatăm deci verticalitate, transcendență, luminozitate, armonie muzicală într-o atmosferă de întemeiere magică a universului, ca biruință asupra destinului și a morții”<sup>16</sup>. Concluziile de mai sus sunt pertinente din punctul de vedere al semanticii textului, nu numai în logica paradoxală a poeziei moderne, ci și în reflectarea credinței ancestrale în nemurirea sufletului, despre care un text manuscris eminescian vorbește *expressis verbis*<sup>17</sup>. Așadar, esența angoasantă a sfârșitului omenesc nu a dispărut, ci, mai bine-zis, n-a apărut, de fapt nu poate exista într-un asemenea areal de gândire, cel al continuării existenței și dincolo de moarte.

Cunoașterea paradisiacă din filozofia blagiană mi se pare că ar corespunde cu descrierea feerică a lumii de *dincolo* din partea I a textului *Mortua est!*, reprezentându-l, de fapt, pe poetul orfic și de substanță a gândirii mitice. Pe când partea a II-a, numită de cele două cercetătoare citate mai sus, axul polar reflexiv, îl reprezintă pe Eminescu – poetul gnomic, dar, s-ar putea, în credința mea, să fie aici, dar numai în fondul ideatic al acestei părți, și ceva din angoasa lui Heidegger, mai ales pe filonul tragismului, mai evident în finalul poemului. Acest ax polar reflexiv al textului, diferit de seninătatea paradisiacă, îmi pare că ar configura, într-un fel, cunoașterea luciferică blagiană, manifestă, cu tensiunile ei dominante, în expresia textuală a acestei părți a doua a poemului *Mortua est!*. Trebuie, totuși, să observ că interogațiile retorice se insinuează, cu valoarea lor dramatică, și în partea întâi, începând cu strofa a șasea: „Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială / De ce-ai murit înger cu fața cea pală? / Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă? / Te-ai dus spre a *stinge o stea radioasă?*” (s.n.). Cele trei versuri terminate cu semnul întrebării, marcând evident zbuciumul eului poetic, îl atenuează însă în semantica ultimul vers, strecurând prin sugestia stingerii unei *stele radioase*, din nou, axul cu înțelesul larg al descrierii paradisiace a lumii de dincolo. Credința că destinul omului este legat de o stea transpare aici în conexiune cu sugestia strălucirii încorporate în persoana iubită, dar și cu luminozitatea lumii cerești.

Pe de altă parte, conectorul „DAR” cu care începe strofa următoare, a șaptea, subliniind opoziția cu întrebările dureroase anterioare, deși este urmat de

<sup>16</sup> Ileana Oancea, Liliane Tasmovski de Ryck, *Mortua est! și oximoronul de identitate ca figură textuală*, în AUI, secțiunea III, e. Lingvistică, tomurile XLIX-L, 2003-2004 (*Studia linguistica et philologica in honorem D. Irimia*), p. 417-418.

<sup>17</sup> Mihai Eminescu, *Nemurirea sufletului și a formei individuale*, în idem, *Opera esențială*, Craiova, 1992, p. 175-176.

dubitativul „POATE”, introduce un segment textual (strofele 7-8) ce poate fi cuprins în filonul strofelor 1–5, adică în așa-numita parte întâi, cea a poetului orfic, de substanță mitică. În acest poem, descrierea paradisiacă a lumii de dincolo nu-mi pare totuși numai o pură iluzie, o ficțiune pur textuală, cum consideră Ileana Oancea și Liliane Tasmovski, ci cred că elementele ei feerice se întemeiază pe binecunoscuta credință creștină despre edenul în care „nu e durere, nici întristare”. Următoarele două strofe (7 și 8) sunt edificatoare pentru consonanța lor cu strofele 1–5: „Dar poate acolo să fie castele / Cu *arcuri de aur zidite din stele*, / Cu râuri de foc și cu poduri de-argint, / Cu țărături de smirnă, cu *flori care cânt*; // Să treci tu prin ele, o sfântă regină, / Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină, / În haină albastră stropită cu aur, / Pe fruntea ta *pală* cunună de laur” (s.n.). Imaginea paradisiacă a lumii de dincolo (conotația religioasă este conținută mai intens de epitetul *de smirnă*, alăturat *aurului*, precum și *cântarea* florilor ce ar putea trimite, în subsidiar, la cea a îngerilor), descrisă într-un inconfundabil limbaj poetic eminescian, cuprinde și imaginea semnificativă a *sfintei regine*. Portretul acesteia se apropie de cel al lumii, ca *regină a nopții moarte*, din *Melancolia* de mai târziu (cuprinzând în lexicul poetic *albastru*, *argint*, *arc*), dar și de portretul simbolic al Sfintei Fecioare, încoronată ca regină a cerurilor și reprezentată, îndeobște, *într-o haină albastră stropită cu aur*. În plus, părul de raze (sugerând culoarea blondă), ochii de lumină și fruntea pală fac parte din portretul ideal al iubitei poetului, ca ființă vie, ceea ce angajează imaginația poetică spre o însuflețire a sufletului celei moarte.

Extrem de elocventă, din acest unghi de vedere, este compararea strofei a 5-a cu a 8-a: „Văd sufletu-ți candid prin spațiu cum trece; / Privesc apoi lutul rămas... alb și rece, / Cu haina lui lungă culcat în sicriu, / Privesc la surâsu-ți rămas încă viu – // Și-ntreb [...] / De ce-ai murit *înger cu fața cea pală*?” (s.n.). Paloarea figurii însuflețite (care *trece*) printre castelele din ceruri corespunde cu cea a *îngerului* de față înainte de moarte și nu cu *lutul rămas*, în care nu mai adastă ceva viu, decât surâsul, care este și el un semn al morții. Așadar, acea *sfântă regină* menită să *treacă* printre castelele miraculoase din cer este descrierea dezvoltată a sufletului care *trece prin spațiu* (reiterarea verbului *a trece* este elocventă: „Văd sufletu-ți candid prin spațiu cum trece”).

Descrierea *trecerii de al lumii otar* a copilei moarte deschide poemul sub auspiciile unei strofe cu un semantism destul de marcat de o convențională amărăciune (*vis ce își moaie aripa-n amar*), susținută și de conotația rece a *mormintelor umezi*. Cu toate acestea, momentul *trecerii* la cer este aureolat de *sunetul clopotului în orele sfinte*, așadar moartea, ca și în destul de multe alte contexte poetice eminesciene (*sfânta moarte* în *Povestea magului călător în stele*), capătă, aici indirect, calificativul *sfânt*, proiectând evenimentul dincolo de tragism și de durere: „Făclie de veghe pe umezi morminte, / Un sunet de clopot în orele sfinte, / Un vis ce își moaie aripa-n amar, / Astfel ai trecut de al lumii otar”. Strofele următoare descriu înălțarea sufletului la cer într-un adevărat registru de

poveste feerică, obișnuit consacrat idilei fericite în lirica eminesciană de mai târziu, în care tronează *luna regină* din strofa a 2-a și care se armonizează cu *sfânta regină* din strofa a 8-a, atestând semantic faptul că segmentul textual al strofelor 7-8 poate fi cuprins în filonul strofelor 1-5, adică în așa-numita parte întâi, cea a poetului orfic, de substanță mitică. „Trecerea” sufletului prin spațiu și „trecerea” sfintei regine printre castelele stelare, ca și corespondența dintre *luna regină* și *sfânta regină* atestă, la nivelul semanticii de adâncime, nu numai realitatea textuală a lumii de dincolo, ci și, în planul mental al creației, atribuirea de consistență, de viață, sufletului ajuns dincolo de *al lumii otar*.

Strofele 4-5: „Te văd ca o umbră de-argint strălucită, / Cu-aripi ridicate la ceruri pornită, / Suind, palid suflet, a norilor schele, / Prin ploaie de raze, ninsoare de stele. // O rază te-nalță, un cântec te duce / Cu brațele albe pe piept puse cruce, / Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier / Argint e pe ape și aur în aer ” (s. n.) se prelungesc, din punct de vedere semantic, în strofele 7-8, chiar după dubitativa deschidere a strofei 7 („Dar, poate...”), prin urmare cu atât mai elocvent. Elementele comune sunt stelele, argintul, razele, cântecul etc. În mod paradoxal, *palidul suflet suind a norilor schele, ca o umbră de-argint strălucită* capătă vigoare și însuflețire, după întrebarea crucială : „De ce-ai murit... ?”. *Palidul suflet* devine *sfânta regină* ce trece printre castelele din cer, într-o semnificativă evoluție în cadrul lumii textuale, descrisă în această primă parte a poemului.

Ridicarea la ceruri a copilei moarte se reliefează față de restul poemului și prin faptul că inserează „cele mai frumoase versuri ale literaturii române” (cum spune și I. Oancea și L. Tasmovski): „Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier / Argint e pe ape și aur în aer”. În interpretarea cercetătoarelor citate, aceste versuri reprezintă și ele un oximoron de identitate, oximoron care este și tabloul central al acestei creații, cel mai consistent și de o concentrată poeticitate; forța lui vizionară este compensată, în partea a doua, de radicalismul interogațiilor retorice și al considerațiilor nihiliste.

Este bine demonstrat în cercetarea citată<sup>18</sup> – prin mijloace de analiză poetică și fonetică – faptul că acest univers compensatoriu, creat numai de artă, după părerea autoarelor, este superior părții revoltat-negatoare a poemului, ca o nouă și concentrată artă poetică. Mi se pare deosebit de semnificativă recunoașterea acestei superiorități, în care, desigur, se reflectă, prefigurator, și modul de gândire al afirmării credinței în viața de dincolo. Această realitate semantic-textuală este de luat în seamă cu atât mai mult cu cât poetul însuși valorizează drept *bune gândirile* expuse înainte de expunerea poetică a îndoielilor.

Din perspectiva demersului meu se impune precizarea că lumea de dincolo nu este numai o ficțiune, cu existență pur textuală, deci o pură iluzie, deoarece descrierea poetică a acestui tărâm încorporează un mod de gândire, despre care nu putem avea certitudinea că este real ori nu; de altfel, în analiza unui text nici nu contează decât realitatea textuală, adică lumea semantică instituită în text. Numai

<sup>18</sup> Ileana Oancea, Liliane Tasmovski de Ryck, *art. cit.*, p. 417-418.

ateismul poate refuza categoric credinței veracitatea și poate anula orice posibil aflat dincolo de moarte, dar acest fel de a gândi – negator al oricărei religii, prezent în finalul poemului, privește numai *gândirile rele*, după cum poetul însuși le valorizează. Esența confruntării (*Au e sens în lume?*) și accentul stilistic al versurilor de la sfârșitul textului („De e sens într-asta, e-ntors și ateu, / Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu”) nu pot anihila *mise en abîme*-ul din strofa 13, deschisă de acel revelator *Și totuși...* Cu atât mai mult cu cât finalul textului nu face decât să repete strofa a 12-a, în care apărea deja gândirea *rea*, marcată evident în versul „Atunci acest înger n-a fost decât lut”.

Dramatismul îndoielilor începe cu strofa 10-a, corespunzând filonului cunoașterii luciferice, acea incertitudine ce va fi augmentată până la vehementa negare, caracterizată la început drept *gândiri rele*. Opoziția acestora față de *gândirile bune* este estompată de probabilitatea presupusă semantic în întregul vers prim al strofei: „Dar poate... o! capu-mi pustiu cu furtune, / Gândirile-mi rele sugrum’ cele bune”. Motivația apariției gândirilor *rele*, puse sub semnul incertitudinii, este subliniată, în avans, de exclamația *o! capu-mi pustiu cu furtune*. De fapt, din perspectivă semantică, există în acest vers o justificare a schimbării gândurilor, în care cele două determinări vin să accentueze starea de abandon a certitudinii afirmate anterior: *capul*, cu sensul de „minte” este *pustiu*, iar zbciumul interior este elocvent sugerat prin metafora *cu furtune*. De altfel, îmi pare important de observat cum, textual și semantic, din nou, construcția oximoronică apare și aici cu evidentă, *furtuna* fiind înțelesul poetic dat tulburării certitudinilor, dar, totodată, și sensul poetic sugerat al luptei dintre antinomiile reprezentate de cele două *gândiri*.

Strofa a 9 („O, moartea-i un haos, 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”) este, ideatic și compozițional, concluzia părții de descriere a lumii feerice de dincolo, urmată semnificativ de începutul: *Dar poate* din strofa a 10-a: „*Dar poate... o! capu-mi pustiu cu furtune, / Gândirile-mi rele zugrum’cele bune... / Când sorii se sting și când stelele pică, / Îmi vine a crede că toate-s nimică*”.

Urmează celebra strofă (a 11-a) în care apare descrierea naturii categoriale a *nimicului*, conceput ca „neant”, în dimensiunile onticului, dar nu în înțelesul pe care termenul îl va câștiga în opera matură eminesciană, impregnată de filozofiile orientale (precum în variantele *Luceafărului*<sup>19</sup>, unde neantul și neființa condensează și principiul creator omnipotent). În *Mortua est!*, neantul este o *moarte eternă*, în mod cert, însă ceva din principiul renăscător pornit din moarte străbate deja în ideatica eminesciană, deși nu accentuată în prim plan semantic. Totuși, *cerul negru*

<sup>19</sup> Vezi definiția s.v. *neființă*, în Rodica Marian, Felicia Șerban, *Dicționarul Luceafărului eminescian*, ediție definitivă, București, Editura Ideea Europeană, 2007, p. 170. Noaptea largă a nimicului și lumile cernute de moartea eternă din *Mortua est!* se aseamănă cu cotexte ale *neființei* din variantele poemului *Luceafărul*, precum: *E-al neființei adăpost / Unde uitarea soarbe / Tot ce va fi, și tot ce-a fost / Sub genele ei oarbe*.

*ce-și cerne lumile ca prăzi trecătoare ale morții eterne* sugerează, prin înțelesul determinantului atributiv *trecătoare*, tocmai faptul că prázile morții au o anume ciclicitate. Așadar, moartea este eternă, dar entitățile ce-i cad victime sunt trecătoare prin moartea eternă și nu se integrează acesteia în mod definitiv.

Următoarea strofă, a 12-a, este semnificativă pentru regretul încorporat în lipsa unui dincolo, o eternitate a morții, în care tronează *nimicul cu noaptea lui largă* și din care nu se mai poate concepe revenirea la viață: „Și-atunci de-a fi *astfel...* atunci în vecie / Suflarea ta caldă ea n-o să învie, / Atunci graiu-ți dulce în veci este mut... / Atunci acest înger n-a fost decât lut”. Gândirea *rea* antrenează, astfel, o dezamăgitoare imagine, coborâtă din necredința în dincolo (într-un fel strict ateist, deși intuiția *trecătoare* treceri prin moarte era textualizată anterior), imagine la fel de derizorie ca și existența, ființarea în lume, condamnată în strofa 15, după hamletiana întrebare din strofa 14 (*a fi sau a nu fi*): „A fi? Nebunie și tristă și goală; / Urechea te minte și ochiul te-nșală; / Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic. / *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic*”.

După confruntarea celor două gândiri, bună și rea, cea rea începe în sintaxa poetică cu un „Dar poate...”, dubitativ, ceea ce înseamnă tocmai faptul că gândirea bună era mai certă în mintea poetului, urmată de ceea ce eu consider că este revelatoriu, respectiv conținutul conclusiv și rezumativ al strofei 13: *Și totuși, țărână frumoasă și moartă, / De racla ta razim eu harfa mea spartă / Și moartea ta n-o plâng, ci mai fericesc / O rază fugită din chaos lumesc. „Și totuși”*, crucială funcție semantică concesivă, referind la cele două axe deja puse în contrast, și care este expresia eului profund, este recunoașterea simultană în ecuația *și ... și* din dogma triadică a aceluși terț inclus, terț ascuns. Totodată, întreaga strofă este funcțional textualizată, precum un *mise en abîme*; din perspectivă sintactic-poetică, *TOTUȘI* se corelează necesar cu segmentul de text anterior, iar conjuncția *și* anterioară lui *totuși* este semn de legătură. *Și* din versul 3 pare a fi conclusiv, marcând semantic urmarea întreruperii cântecului poetic (*harfa mea spartă*), însă relația sintactic-poetică este tot una concesivă, propagându-l pe *Și totuși* din primul vers al strofei. Așadar, versurile trebuie citite: *De racla ta razim eu harfa mea spartă/ Și [totuși] moartea ta n-o plâng, ci mai fericesc...*

În variante, această strofă cu valoare de *mise en abîme* este și mai elocventă: *Dar totuși țărână tăcută și sântă / Eu nu mân durerea-mi pe lira mea blândă / Nu plâng a ta moarte ci mai fericesc / O rază trecută din caos lumesc*. Pentru textul antum (ca și pentru variante), de remarcat insistența pe *mai*, adverb subliniat în text de poetul însuși, cu semnificația durativă, într-o construcție negativă, de încetare a unei acțiuni și de înlocuire a unei stări („plângerea”) cu opusul ei. Cu atât mai mult cu cât *mai* este precedat de *ci*, conjuncție adversativă ce contrapune limpede cele două acțiuni, a plânge și a ferici. Avem aici, ca achiziție poetic-semantică, teza materială a naturii umane: *țărână frumoasă și moartă*, ca identitate, iar ca alteritate, în cadrul non opoziției simultane *și ... și*, avem *raza fugită din chaos lumesc*, ceea ce știm din descrierea feerică a țărâmului de dincolo că este imaginea

majestuoasă a sfintei regine ce trece printre stele, sori, flori etc. Prin urmare, *raza* este partea imaterială, sufletul nemuritor, îngerul. Așadar, nu avem o sciziune între elementele unei unități, trup/suflet, ci – în echilibru – trupul și sufletul, care, ca transgresare, ca transfigurare a antinomiei, se rezolvă prin atitudinea ferm exprimată de poet: „moartea ta n-o plâng, ci **mai** fericesc / O rază fugită din chaos lumesc”.

*Dar totuși țărână tăcută și sântă / Eu nu mân durerea-mi pe lira mea blândă / Nu plâng a ta moarte ci mai fericesc / O rază trecută din caos lumesc*<sup>20</sup>. Ca variantă a strofei antume cu numărul 13, în versiunea primă a poemului, această atitudine concluzivă, introdusă mai ferm cu adverbul adversativ **dar**, este explicitată pe încă 6 strofe, una cu 6 versuri, în total 26 versuri care descriu motivația opțiunii de a prefera bucuros ori fericit trecerea în cealaltă lume, fiindcă acolo tot ce este aici calp ori falsificat se ridică la cotele valorilor absolute. Justificările pornesc de la ultimul vers al strofei citate, arătând, în esență, condiția *razei*, anume aceea a întoarcerii la *soare*, ca *etern izvor*: *Când zboară la soare o rază de soare / Când zboară pe nouri un angel ce moare / Eu nu plâng că raza c-un zâmbet d-amor / O trase la sine eternu-i izvor // Eu nu plâng pe-un angel ce n-avea în lume / Afară de zile neci aur neci nume / Că astăzi d-un cântec în ceruri răpit / La nunțile lumii e binevenit*. Strofele următoare inserează condiția nefericită de pe pământ, de martiră, a ființei care s-a dus în ceruri: *Tu ești o martiră dar nu plâng de tine / Căci nu voi să-ntunec zâmbirile-ți line / Căci nu voi să-ntunec a tale zâmbiri / Plângându-ți cununa acea de martir*. Urmează o strofă semnificativă pentru felul în care Eminescu, cel tânăr, vedea frumusețea și bunătatea din cer, în evident contrast cu nimicnicia vieții sociale, cu valorile ei pervertite: *De e înc-o viață, de e înc-o lume / Acolo speranța nu-i aur de spume / Acolo amorul nu este vis / N-ascunde otravă dolosu-i surâs // Acolo copilă n-o fi calomnie / Ce fruntea pătează și inimi sfâșie / Maimuța de ură nu-ți strâmbă ea grima / Pe luciul legei nu hohotă crima / Acolo-mprejuru-ți de larve un laț / Nu saltă rânjinde grotescul lor danț*. Verva sarcastică din ultima strofă citată adaugă note grave și dispreț neiertător ce vizează viața socială. Pe când, în prima strofă referitoare la cealaltă viață, valorile pure și absolute priveau generic sufletul omenesc, acestea fiind mai întâi speranța, și apoi iubirea.

Apoi, intervine – dubitativ – o strofă cu un conținut ce implică comentarii: *De e chiar și altfel, [totuși] devii liniștită / Când mintea ți-e seacă, gândirea finită / Când bulgării negri căzând pe sicriu / Resgem un discântec lugubru pustiu*. Așadar, încetarea gândirii în alternativa că n-ar fi încă o viață produce efectul, deloc paradoxal, de liniștire, de împăcare. A nu mai gândi, ca o consecință a morții, nu este, în fond, un fapt conotat cu disperare, cu toată gama de sugestii mortuare din versurile 3-4 ale aceleiași strofe. În varianta citată, urmează un element sintactic lămuritor, strofa următoare începe cu *căci*. Explicația se desfășoară pe încă 6 strofe, în varianta datată octombrie 1866; în textul antum au rămas numai

<sup>20</sup> M. Eminescu, *Opere*, I. *Poezii tipărite în timpul vieții*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1939, p. 300.

4 strofe, începând cu strofa 14, înlocuind pe *căci* cu *ș-apoi*. *Căci* era necesar discursului poetic din variantă, fiindcă hamletiana dilemă este o altă exprimare a liniștii presupuse de poet odată cu sfârșitul gândirii și al vieții: „Căci nu știm de este în lume mai bine / *A fi sau a nu fi*, dar știe oricine / Că-un ce care nu e nu simte dureri / Și multe dureri-s, puține plăceri”.

După rezolvarea tensiunii cruciale din strofa 13, sintaxa poetică a textului antum introduce un element explicativ suplimentar: *Ș-apoi*, cu care începe strofa a 14-a și care introduce un segment de text ce nu va mai aduce decât argumente în plus pentru descrierea stării de neființă în confruntarea ei cu ființarea cea tristă și goală: „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”. Sublinierea făcută de poet a lexemului *multe* are aceeași importanță stilistico-semantică ca și în cazul altor sublinieri din acest text poetic (*toate-s nimică, trecătoare, eterne, mai, multe, Decât un vis sarbăd, mai bine nimic, totul, sens*), accentuând sensul poetic. *Ceea ce nu e*, „a nu fi” apare superior nebuniei de-a fi, pentru că nu simte dureri, multele dureri: „A fi? Nebunie și tristă și goală; / Urechea te minte și ochiul te-nșală; / Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic. / *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic*”. Trebuie să remarc aici intruziunea străvechii concepții a existenței ca iluzie, demonstrabilă ca sursă în variantele *Luceafărului* (respectiv de sorginte brahmanică). Apetența lui Eminescu pentru concepțiile filozofiei extrem-orientale, care consideră eul ca entitate falsă și realitatea empirică ca o simplă iluzie (*maya*), ar putea fi o înclinație ce vine din lecturile de tinerețe (atestată și deci demonstrate), dar și din configurația fondului sufletesc românesc, cu ancestrala sa detașare față de afirmarea pozitivistă a existenței și a personalității. Oricum, neîncrederea tânărului Eminescu în veracitatea simțurilor și în consistența existenței este în aceste versuri evidentă, marcată sub aspectul semanticii poetice. Versul subliniat *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic* afirmă răspicat structurala dorință de absolut a lui Eminescu, conexată de repulsia pentru adevărurile schimbătoare, pe care le condamnă din perspectiva de esență a gândirii neperisabile.

Opțiunea implicită, din punct de vedere ideatic, pentru *a nu fi*, continuă în strofa a 16-a, de această dată augmentând sentimentul zădărniceii și colorându-l puternic cu efemeritatea existenței omenești: „Văd vise-ntrupate gonind după vise, / Pân’ dau în morminte ce-așteaptă deschise, / Și nu știu gândirea-mi în ce să o stâng: / Să râd ca nebunii? Să-i blestem? Să-i plâng?” Starea de revoltă față de inconsistența vieții apare limpede ca o consecință a unei gândiri ce nu se consolează cu o aparență anostă, lipsită de sens, cu un *vis sarbăd*. Așadar, gândirea ardentă a absolutului are posibile șanse de salvare de sine, fie în răsul nebunilor, fie în invocarea urgiei divine, fie în compătimire. Alegerea, selecția operată de poetul însuși imediat după acest vers, respectiv în strofa finală, este opțiunea „nebuniei” („Oare *totul* nu e nebunie?”), lexemul poetic *nebunie* are sensul „nonsens, absurditate”, același sens care era investit în ocurența cuvântului din contextul „A fi? Nebunie și tristă și goală”.

Întrebarea obstinat repetată în strofa de la sfârșitul poemului („Au e *sens* în lume? Tu chip zâmbitor, / Trăit-ai anume ca astfel să mori? / De e *sens* într-asta, e-ntors și ateu, / Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu”) privește chiar lipsa de *sens*, absurdul faptului de a fi, adică de a ființa în limita vieții și a morții, de fapt exprimând o nemulțumire generică, mult mai mult decât plângerea dispariției premature a unui „chip zâmbitor”. Folosirea adjectivală a lexemului *ateu* (*sens ateu*) este și ea un argument semantic orientat în aceeași coordonată care îmbrățișează condiția umană însăși; ființarea ca *nebunie și tristă și goală* are un plus de attribute revelatorii, aceste determinări dezvăluind și ele, involuntar, faptul gândirii concentrate asupra destinului uman în general. Ceea ce pare blasfemie în ultimul vers este, de fapt, din perspectiva semantică a conexiunilor intra-textuale relevate astfel, o constatare firească și nu o cutremurătoare revoltă ori un îndurerat reproș adresat providenței. Chiar *sensul ateu* este totodată *întors*, ceea ce avertizează întoarcerea, în conștiința poetului, la *gândirile bune*, cele ale credinței în viața de dincolo. Glosarea din DE<sup>21</sup> a adjectivului *întors* drept figurat cu sensul „sucit, ciudat” derivă din interpretarea clasică a poemului, cea având accentul principal pus pe plângerea revoltată a dispariției copilei iubite, așa încât corelațiile semantice cu restul coordonatelor de conținut ale gândirii încorporate în text nu apar în această receptare. Însă, după opinia mea, un anume suport semantic al lexemului *întors*, în sensul lui original, adică *sensul întors* ca „nonsens”, trebuie luată în seamă. Cu atât mai mult cu cât lipsa de *sens* a lui „a fi” ca *nebunie*, este glosată, în același DE, ca „nonsens”. Dincolo de regretul oarecum patetic conținut în semantica de suprafață a ultimei strofe a poemului, în semantica profundă și în corelațiile semantice ale acesteia cu restul poemului, se poate detecta coexistența celor două axe semantice, ca și raportarea celei de-a doua la prima axă, adică a concepției ateiste, cea fără Dumnezeu, la credința într-un absolut dincolo. Constatarea „De e *sens* într-asta, e-ntors și ateu, / Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu” nu este o diatribă ce vituperează împotriva alcătuirii universului și a lumii, ci doar recunoașterea faptului că *Atunci acest înger n-a fost decât lut*, gând exprimat încă la sfârșitul strofei a 12-a. Și este încă mai semnificativ, din perspectivă semantică, faptul că imediat apare în text strofa a 13-a, care începe cu *și totuși*.

Din punctul de vedere al fondului ideatic încorporat, viziunea extatică a lumii de dincolo este apoi (după strofa a 13-a) eliminată din textul poemului, ca nivel semantic textual, dar desfășurarea ei anterioară nu o elimină din fondul ideatic al întregului, doar că în liniaritatea textului *gândirile rele* au sugrumat pe cele *bune*. Textul poemului nu mai revine la această tentativă posibilă de transgresare a adevărului imuabil al morții eterne, ci este dominat de moartea eternă, în înțelesul ateu, fără Dumnezeu, optând pentru starea exclusivă a materiei, în care nu e posibilă învierea (nu se mai amintește nemurirea sufletului), ci numai starea de lut a îngerului. *Sensul întors* mi se pare că ar fi semnalul semantic ce

<sup>21</sup> *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968.

conduce spre o reluare circulară a lecturii, cu cele două axe repuse în ecuație, chiar dacă finalul pare să insiste numai asupra necredinței. Glosarea lui „întors” din DE ca „sucit, ciudat” este, pe altă parte, destul de departe de atributul specific al *sensului* din variantele poemului. Respectiv, prima variantă, intitulată semnificativ *Elena (meditațiune)* are versurile finale: „De e scop într-asta, e palid ș-ateu / Pe vânăta-ți față nu e Dumnezeu”<sup>22</sup>, iar a doua variantă păstrează același adjectiv „e palid, ateu”<sup>23</sup>.

Oricum am interpreta sensul poetic al adjectivului *palid*, nu-l putem asocia cu noțiunea unei ciudățenii, ci numai cu atributul idealului frumuseții romantice, fiindcă în text *palid suflet* apare încă în strofa 3-a și apoi în *inger cu fața cea pală* din strofa a 6-a. În legătură cu epitetul *palid* Rosa Del Conte consideră revelatorie înlocuirea lui *vânăta* din variante cu *palid* din textul definitiv, în sensul că „ajută la pătrunderea în intimul atitudinii spirituale a poetului, [...] [și] surprinde efortul prin care își impune să adere la un ideal estetic mai perfect”<sup>24</sup>. Desigur, în ordinea de idei a idealului estetic este consecvență în această schimbare, dar în ordinea conținutului semantic din *sensul întors și ateu* „nemiloasa consecvență” i se pare autoarei că ar consta, în finalul poemului, chiar în repudierea *nimicului*, adică a neființei, din moment ce argumentează: „Dacă e adevărat că nimicul e mai bun decât visul steril, mai bun decât dezamăgitoare iluzie, cu toate acestea nimicul nu poate justifica nici viața și nici moartea și nici nu poate deveni o valoare în sine”<sup>25</sup>.

Din punctul meu de vedere, a nu avea sens și a fi ateu se referă la viață și moarte, adică la existență în genere, exprimată textual poetic prin *în lume* („Au e sens în lume?”) și nu la viziunea unui *dincolo*, avansată în prima parte a poemului. „Ispiririle gândului”, adică ceea ce poetul numea *gândirile rele* vor dărâma viziunea uranică, născută, zice Rosa Del Conte, dintr-o „mișcare de natură fantastică și emotivă”, fiindcă „acea înflorire stelară” nu rezistă fără „sprijinul unui Principiu absolut transcendent, e o ‘întâmplare’, figură a unei materii, în fluxul căreia conștiința nu va ajunge niciodată să se ancoreze”<sup>26</sup>. Argumentul meu textual nu vrea să reitereze aici un *Principiu absolut transcendent*, ci textul îmi impune să insist asupra incertitudinii, indeciziei, îndoielii exprimate de poetul însuși, exprimându-se despre supremul nimic, la scară cosmică, în peiorativul *nimică*: „Când sorii se sting și când stelele pică / Îmi vine a crede că **toate-s nimică**”. Sublinierea **toate-s nimică** este a poetului, *îmi vine a crede* este elementul textual pe care vreau să-l accentuez, acordând credit îndoielii, intens poetice, a gândului eminescian. De altfel, moartea eternă = neființă are prăzi *trecătoare*, în mod egal, din perspectivă categorială, și pentru nimicul cosmic, și pentru cel uman. *Îmi vine a crede* nu anulează cu totul anterioara viziune a *gândirilor bune*, așa încât conștiința

<sup>22</sup> M. Eminescu, *Opere*, ed. cit., p. 302.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>24</sup> Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 50.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 38.

reflectată a poetului se poate totuși întoarce la ea, chiar dacă este numai un suport de opoziție pentru melancolica sentință din finalul poemului. Argumentul textual al faptului că versurile finale ale poemului nu sunt generate de o răzvrătire, ci de un sentiment melancolic – mai analitic decât un act de acuzare – stă în primul în forma afirmativă și nu exclamativă a versurilor, ca și în toată construcția ideatică și semantică a primei variante, cu titlul *Elena*, subintitulată *meditațiune*. Caracterul acestei specii lirice care conține reflecții despre condiția umană își pune amprenta asupra textului formei definitive, și din această structură de gen rămân importante relicte în textul definitiv publicat de poet. Pe deasupra, crezul ambiguu cum îl numea Rosa Del Conte, adică confruntarea credinței cu necredința cum am încercat eu să argumentez, imprimă poemului o tensiune specifică și nu prevalează, nici măcar în versurile de la sfârșit, o unică perspectivă, doar sugerează prin *mise en abîme*, că poate exista o reconciliere, în favoarea neplângerii morții. La întrebarea e bună moartea ori rea?, sesizată cu acuitate de Rosa Del Conte, răspunsul ar fi pozitiv după conținutul semantic al *mise en abîme*-ului, dar negativ, după conținutul semantic al celor două versuri finale.

Întoarcerea lecturii spre începutul poemului cred că se impune astfel chiar prin antrenarea contrastivă a negării lui Dumnezeu, subînțelegând și rezolvarea conflictului în ceea ce am detectat a fi, din punctul de vedere al semanticii referențiale, un *mise en abîme*. În alcătuirea sensului global al poemului se pot astfel detecta, precum s-a făcut într-o analiză subtilă a celebrei *Ode (în metru antic)*, mărcile semantice ale unui existențialism profund creștin și profund original<sup>27</sup>, în care s-ar cuprinde și sensuri heideggeriene, dar și sensuri teologice. În ceea ce privește *Mortua est!*, sensurile teologice se pot desprinde (și atesta, după cum am văzut) din viziunea extatică a trecerii în moarte, și ele nu sunt cu totul obnubilate din ansamblul semantic și sintactic al textului, fiindcă aceste sensuri teologice subzistă atât în *mise en abîme*-ul textului definitiv, cât și în cel din varianta genuină: „Eu nu plâng pe-un angel ce n-avea în lume / Afară de zile neci aur neci nume / Că astăzi d-un cântec în ceruri răpit / La nunțile lumii e bine-venit”<sup>28</sup>.

## THE TEXTUAL EXPRESSION OF SOLVING THE „AMBIGUOUS CREED” IN MORTUA EST! (Abstract)

The change we proposed in this analysis is based on the textual-semantic and syntactic arguments, which culminate, as a forte point of the text, with number 13 stanza, published during the author's life. This stanza is strategically placed at the middle of the text, introducing a *mise en abyme*, a textual figure that ideatically and diegetically concentrates the essence of the poem. The stanza is opened by *Și totuși (And yet)*, the concessive conjunction being underlined and announcing a

<sup>27</sup> Lucia Cifor, *Poezie și gnoză*, Timișoara, Editura Augusta, 2000, p. 91.

<sup>28</sup> M. Eminescu, *Opere*, I, ed. cit., p. 301.

concentrated poetical reality. From the semantic-textual point of view, the position of the poet's attitude is crucial, underlining the fact that he does not weep the death, and it appears in the unfolding text after the first two semantic axes of understanding death have been exposed in the poetical equation in the first 12 stanzas. The enchanting description of the beyond world has unfolded to this point – the point in which the immortal soul raises to heavens and, on the other hand, it has showed the *bad* thinking, as the poet himself names it, that considers the death as eternal and black because it reduces the being to matter, to its earthly condition that does not have any chance of resurrection. The forte point of the poem expresses the attitude of what we called the **deep self** (corresponding to the interior alterity or to the hidden third party) transgressing the oppositions and favoring the unweeping death state, as the poetical instance makes happy (*more* = intensely) a *beam* = angel = dematerialization run-away (freed) from the chaos of the world. The returning of the dramatic-tragic weep of death at the end of the poem, augmented by the tones of revolt when confronting the disappearance of the human body, of the smiley face, cannot annihilate the ideatic and profound accent of the semantic substance, consumed in the moment of transfiguring the antonymies.

*Institutul de Lingvistică și Istorie Literară  
„Sextil Pușcariu”  
Cluj-Napoca, str. Emil Racoviță, 21*