

## LECTURA POEMULUI *PESTE VÂRFURI* PRIN MOTIVUL CORNULUI LA EMINESCU

Lectura peisajului din forma definitivă a condensatului poem *Peste vârfuri* este dominată de imaginea specifică lansată de primul vers: *Peste vârfuri trece lună, / Codru-și bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună*. Natura devine simultan cadru și subiect, într-o armonie magică de mijloace, invadând spațiul semnificației poetice prin cântarea dulce a cornului. Cornul, și mai ales sunetul lui tânguitor, fermecat și dureros, este un motiv tipic al universului poetic eminescian, devenind în poemul *Peste vârfuri* simbolul central<sup>1</sup>.

D. Popovici<sup>2</sup>, ca și alți cercetători eminescologi, mai recent, arăta că sub raportul cultivării acestui motiv nu este cazul să se invoce obligatoriu dependența poeziei române de romantismul european, în speță de romantismul german. Mai curând, cred că avem de a face cu un paralelism, cu o influență catalitică „îndreptătoare spre propriile obârșii”, venită dinspre cunoașterea spiritului culegerilor de folclor ale celor din Școala din Heidelberg, sincronă de altfel cu preocupările lui Eminescu, care era culegător de folclor încă înainte de plecarea la studii în străinătate<sup>3</sup>. Așadar, „propensiunea firească a poetului către cufundarea în lumea culturii populare” era într-o relație specială cu cea a lui Clemens Brentano, cel mai pasionat culegător de literatură populară din întregul romantism german, autor, alături de Achim von Arnim, al celebrei culegeri *Des Knaben Wunderhorn* („Cornul fermecat al băiatului”). În esență, Zoe Dumitrescu Bușulenga<sup>4</sup> circumscrie rolul contactului eminescian cu cultura germană sub zodia acestor confluențe de atitudine și de forță catalizatoare.

Se poate observa imediat concretețea substantivelor din prima strofă: *vârfuri, lună, codru, frunză, ramuri, arin, corn*; primele șase elemente ale naturii copleșesc instrumentul de suflat, atât de popular, sinonim cu „tânguiosul bucuim”, dar și cu „glasul vechilor păduri”, legate prin tradiție (simptomatic cornul apare în poemele-povești, în lirica erotică, în unele exerciții folclorice eminesciene) de cadrul natural, de proximitatea codrului, și el semn poetic cu valori mitice<sup>5</sup>, așa

<sup>1</sup> Vezi și Mariana Neț, *Eminescu, altfel. Limbajul poetic eminescian. O perspectivă semiotică*, București, 2000, p. 60.

<sup>2</sup> D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, 1968, p. 265.

<sup>3</sup> Vezi D. Murărașu, în *Prefață la Eminescu, Opere complete, I. Literatura populară*, București, 1902, p. IX–X.

<sup>4</sup> *Eminescu și romantismul german*, București, 1986, p. 212-213.

<sup>5</sup> Despre motivul *pădurii* văzut ca topos sacru al pământului străbun, dar și personaj mitic, vezi Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu – cultură și creație*, București, 1976, p. 40-54; Eugen Todoran, *Eminescu*, București, 1970, p. 301 și urm.; Felicia Giurgiu, *În eminescianul univers*, Timișoara, 1988, p. 7-19; Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu și Leopardi*, București, 1980, p. 106 și urm.

încât cornul devine simbol al naturii înseși, deși nu este numai instrument pământesc, zice I. Negoïtescu<sup>6</sup>; sunetul său se va propaga evanescent, „muzica” sa ce leagă cosmosul naturii de cosmosul dinlăuntru devine un „fluid al morții”. Deocamdată, verbul *sună*, pronunțat, din constrângeri prozodice, cu un **u** lung, întărește, încununează prezentul verbelor anterioare (*trece, își bate*), investind clipa cu o anume durabilitate ce-i depășește limitele, poate chiar dincolo de determinările circumstanțiale: *Mai departe, mai departe / Mai încet, tot mai încet*. Totodată, verbul *sună* exprimă o certitudine, cum a observat și D. Popovici<sup>7</sup> dintr-o altă perspectivă, datorată, cred, tocmai schimbării de registru stilistic, din vizualul celor trei versuri anterioare, înspre auditivul întărit de nelimitarea în timp și spre o anume interiorizare, senzația auditivă fiind determinată de un cuvânt cu funcție adverbială și cu rol metaforic: **Melancolic** *cornul sună*. Sentimentul dublu direcționat al melancoliei, ca nostalgie sufletească și așteptare nelămurită, nesigură, a ceva ce depășește, după părerea mea, tristețea, este atribuită sunetului, dar ea provine din starea de spirit a poetului<sup>8</sup>, care se reverberează și asupra peisajului anterior descris.

S-a vorbit despre „realismul” cadrului natural eminescian, dar și despre derealizarea lui: „Ceea ce «vede» Eminescu în peisaj nu sunt semnele realului înregistrate mimetic, ci sensul lor ascuns, noumenal, dezvăluit privirii vizionare”, și apoi „Derealizarea este o caracteristică generală a imaginii eminesciene. Dar, în poemele care pun în relație universul naturii cu existența umană, derealizarea apare ca specifică acestora din urmă, în timp ce natura primește consistența fermă a «realului»”<sup>9</sup>. Absența ființei din prima strofă a poemului *Peste vârfuli* degajă, prin presiunea concreteței substantivelor, consistența observată de Ioana Em. Petrescu în creația eminesciană, în general. Efectul de realitate dominantă a naturii este însă ambiguizat, așa zice anihilat chiar, într-o bună măsură, de primul vers, cu celebra abatere de la norma limbii, nearticularea substantivului *lună*, întărită de același statut nehotărât al *vârfulilor*, care conferă cadrului o atmosferă nepământescă, mai degrabă asemănătoare unei desprinderi astrale, fiind totuși imprimată de un sentiment straniu, ireal, „lăsând ca totul să se proiecteze într-o depărtare cețoasă”<sup>10</sup>, după cum a observat, cu multă finețe, D. Popovici. Rosa Del Conte acordă abaterii de la normă în cazul celebrului vers *Peste vârfuli trece lună* efectul unui „maximum de absolutețe”, propagat prin limba „căreia nu-i pasă de constrângerile unor înguste determinări gramaticale” și asupra celorlalte elemente ale peisajului, „freamăt tăcut de codru – glas melancolic de corn printre ramuri de arin –, [...] într-o atmosferă purificată și rarefiată, în care se va înălța, unic interpret și ecou al

<sup>6</sup> I. Negoïtescu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, 1980, p. 144-145.

<sup>7</sup> D. Popovici, *op. cit.*, p. 282.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 289: „În realitate melancolia nu este a sunetului de corn, ci o vibrație a sufletului poetului”.

<sup>9</sup> Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, 1989, p. 60, 61-62.

<sup>10</sup> D. Popovici, *op. cit.*, p. 279.

unei nostalgii cosmice, care aspiră la evaziunea supremă, melodia fermecată”<sup>11</sup>. Cu excepția notei semantice imprimată de lexemul *nostalgie*, care cred că este degajată numai din adverbul *melancolic*, ca o reverberație a sunetului, și nu imprimă tristețe acestei cosmicități, după cum voi arăta, peisajul primei strofe, în liniile lui esențiale, este adecvat interpretat de savanta autoare italiană. La impresia de atmosferă afină înălțimilor astrale concură nu numai nearticularea *lunii*, ci și substanța semantic-poetică a verbului *a trece*, intim determinată chiar de această nearticulare, după opinia mea. Verbul este folosit aici ambiguu, și cu sensul „a străbate un spațiu, a pătrunde”, deși aparent avem de a face cu înțelesul „a face o mișcare de deplasare peste, pe lângă sau printr-un anumit loc”. (Acest din urmă sens este identic cu cel al verbului *trece* din versurile *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă*). Așa încât elementele evocate în acest peisaj par mai curând visate ori încadrate în fantastic. (În același sens de impresie ireală a naturii la Eminescu, Th. Codreanu vorbește de identificarea cu natura prin părăsirea ei, dobândită ca realitate, paradoxal, s-ar zice, prin pierderea<sup>12</sup> ei, ca și sensul simbolic din poezia *Floare albastră*, din *La steaua*, din *Mușat și ursitorile*, cu versul emblematic și enigmatic *El n-a fost când era, / El e când nu e*. Totodată, așa cum vom vedea mai departe, Irina Petraș proiectează natura eminesciană în tărâmul visului, observație care are confluente cu atmosfera de nepământesc care domină, după cum arătam, prima strofă a poemului.)

În ultimă instanță, citind versul 1 și 4 din prima strofă a poemului (*Peste vârful trece lună [...] Melancolic cornul sună*) mi se pare că nedeterminarea *lunii* se propagă din dezmărginirea spațială într-un fel de atemporalitate suprapusă prezentului din *sună*, amplificând categorial adevărurile trăirii poetice. Cu atât mai mult cu cât vibrațiile ample ale sonorității versurilor și cadența unduitoare a ritmului concură la același efect de revelație, de eveniment crucial, implacabil, în sensul durabilității.

La Eminescu, în general, imaginea *lunii*, ca și sunetul *cornului* sunt motive tipice, intratextuale, coordonate ale universului său poetic și amândouă vin din „noaptea veșniciei”; apariția lor este cu predilecție nocturnă, noaptea eminesciană fiind tărâmul prielnic dilatării spațiului și timpului, până la *setea liniștii eterne*. Simbolica esențială a *lunii*, accentuată prin nearticulare, își regăsește în acest celebru prim vers din *Peste vârful* toate potențele sale contradictorii; ea, luna, înseamnă pe de o parte moarte, în contrapondere cu astrul vieții, soarele, pe de altă parte înseamnă etern început, fiindcă ciclicitatea fazelor ei este mereu așteptată. Eminescu trăiește în general sub lună, zicea Călinescu, luna este și astrul ideal al nocturnilor, dar și pavăza schimbărilor prefigurate dincolo de cunoscut, cu periodica ei chemare spre magnetica voluptate a morții. Așadar, în structura semantică de adâncime *dorul de moarte* este nu numai corelativul dulcelui sunet de corn, ci și/sau fascinația produsă de trecerea *lunii* în înalt.

<sup>11</sup> Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, 1990, p. 230.

<sup>12</sup> Theodor Codreanu, *Eminescu – Dialectica stilului*, București, 1984, p. 225-226.

Cu strofa a doua, prin primele două versuri: *Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet* se instituie depărtarea, amuțirea care proiectează cadrul natural mai întâi în neființă, în tăcerea de dincolo, acolo unde trebuie să fie pacea veșnică și numai apoi într-o interioritate a simțirii, apărută în text în versul al treilea: *Sufletu-mi nemângâiet*. Pentru că determinările spațiale și auditive urmează după punctul care încheie strofa anterioară, chiar după verbul *sună*, s-ar părea că treptata pierdere este echivoc legată de sunet, numai prin logica semantică; lectura impusă aici și de efectul de retroacțiune a sensului poetic (numit în poetică *feed-back*) impune această dependență a primelor versuri din a doua strofă de verbul care o încheie pe prima, fiindcă de fapt nu *cornul sună mai departe, mai departe*, ci sunetul cornului se aude tot mai de departe, tot mai încet. Întreruperea ideii poetice prin punctul așezat după *sună* conferă versurilor *Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet* o valoare emblematică, aceste circumstanțe devenind figură textuală cu statut intertextual și au o funcționalitate similară cu acele simboluri poetice specifice universului poetic eminescian care se regăsesc în multe contexte poetice. Versurile *Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte* apar astfel contrastante cu amintirea sunetului și cu îndepărtarea lui maximă, deși gramatical statutul în strofă al stingerii în depărtare și tăcere pare să aibă și rolul de a preciza modul și circumstanțele îndulcirii sufletului: „*Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletu-mi nemângâiet, / Îndulcind cu dor de moarte*”.

Ultimul vers din a doua strofă aduce în focalizarea contextului sintagma-cheie a poemului: **dor de moarte**; aneantizarea, trecerea în tăcere, dorul morții ca o aspirație spre liniștea eternă era prefigurată, anticipat în însăși preașezarea dispariției percepției auditive înainte de a se realiza în expresia lineară a textului transgresarea spre planul interior, cel al „sufletului”. Ambiguizarea astfel indusă prin așezarea în context a versurilor *Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet* produce o tensiune a sensului poetic, fiind totodată polivalentă; în cumulul ei de înțelesuri se așază și referirea la o depărtare care apropie, în mod paradoxal, la o apropiată tăcere care este grăitoare prin puterea ei alinătoare. Totodată, se insinuează în această figură emblematică, fulgurant, un oarecare regret față de dispariția sunetului de dincolo de mai încet, o prefigurare a despărțirii de dulcele dor de moarte, idee care va domina strofa următoare, începând cu interogația *De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn?*

Simptomatic și extrem expresiv mi se pare primul cuvânt al poemului, care localizează poziția lunii, *peste vârfului*, deci în înalt, dar determină și acțiunea, *trecerea lunii* peste tot ce este la înălțime. Așadar, dintru început, ne situăm poetic într-un deasupra de lumesc. Apoi mișcarea ochiului care percepe „peisajul” coboară, cu implicita privire spre codru, care și el are un verb al mișcării ondulate, *își bate frunza lin*; *luna trece* exprimă de fapt o alunecare, prelungită apoi în unduirea misterioasă și filtrată a melancoliei cornului: *Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună*. Tot așa cum apare, cum pătrunde, în alte contexte eminesciene, lumina de lună *printre* sau *dintre* ramurile arborilor.

De fapt, „mișcarea” perceptibilă din prima strofă are nu numai o lină tendință descendentă, ci și o restrângere treptată a spațiului, ca și în poemul *Melancolie*, cum bine sublinia D. Popovici acest din urmă aspect. La început „sufletul poetului este acela care se arcuiește spre infinitul sugerat de luna care trece peste vârful pădurilor, el este acela care se restrânge treptat până când, din întreaga armonie a universului, se concentrează în sunetul izolat al cornului”<sup>13</sup>. În poemul acesta inițierea prin vedere din primele două versuri se integrează plenar în ceea ce Irina Petraș numea legile *undeii* de care ascultă „cosmosul muzical și luminescent” al viziunii eminesciene: „Ni se pare caracteristică în cel mai înalt grad această obsesie a liniei ondolante reperată pretutindeni în natură, fie ea privită sau, de cele mai multe ori, *compusă*”<sup>14</sup>. Asupra *undeii* și a lecturii peisajului din *Peste vârfuluri* prin cronotopul unduirii voi reveni în contextul analizei matricei stilistice a spațiului eminescian, corelându-l de un sentiment al destinului. Acum voi adăuga numai că mișcarea descendentă a elementelor naturii din aceste prime două versuri se întoarce prin simbolul cornului (simbol al naturii) într-o revenire a mișcării sunetului, în undiri care largesc cadrul până la fără limite. Luna, codrul, frunza, ramurile, sunetul cornului sunt pentru Eminescu entități cuprinse în pierduta *sfântă limbă a naturii*, poate și de aceea însuși neologismul *melancolic*, prins între aceste „corpuri” sonore ancestrale, nu are rezonanțe „languroase și apatice”. Tot ce este în ordinea naturii la Eminescu capătă vigoare, are virtuțile și forța de a compensa durerile sufletului. Așa cum antitezele sunt viața, tot așa natura este dătătoare de viață, dar și de moarte, întrucât contrariile trăiesc simultan, nu se exclud în mentalitatea creatoare a lui Eminescu. Între urcare și coborâre, contururile peisajului sunt molcome, cântările au susurul lin, tânguios. Nota mișcării peisajului din *Peste vârfuluri* este liniștită, vie, dar nu tensionată, nu în ritmuri dezlanțuite, mai curând „o notă de mișcare calmă, de freamăt înviorat și dominat în cele din urmă de glasul cornului”, cum spune Șt. Munteanu<sup>15</sup>, stilisticianul extrăgând această dominantă a semnificației expresiei și din structura silabică și accentuală a verbelor (*trece, își bate, sună*).

Ultima strofă schimbă atmosfera de izolare a poetului în natură din primele două strofe prin forma interogativă a celor două invocări ale cântecului de corn, fapt care mai conduce încă, chiar și pe cercetătorii actuali, la concluzia că întregul poem este „o poezie de dragoste adresată”<sup>16</sup>. Predecesorul cel mai avizat al acestui punct de vedere este D. Popovici, care vede în strofa finală un dialog, în locul solilocului din primele două strofe, adică presupune că poetul se află în fața unui personaj: „Un personaj nedefinit, a cărui existență ar putea fi o realitate, dar ar putea fi tot atât de bine și o personificare. Restrângându-ne la forma definitivă a poeziei, am putea presupune cu aceeași îndreptățire că aici poate fi vorba de o

<sup>13</sup> D. Popovici, *op. cit.*, p. 280.

<sup>14</sup> Irina Petraș, *Un veac de nemurire*, Cluj-Napoca, 1989, p. 45.

<sup>15</sup> Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, București, 1972, p. 36.

<sup>16</sup> Irina Andone, *Iarși și iarși „Peste vârfuluri”*, în „Revista română”, Iași, IV, 1998, nr. 1 (11), p. 5. Vezi și Valeriu P. Stancu, *La poétique des variantes: Peste vârfuluri et Odă (în metru antic)*, în *Atti del Convegno Internazionale „Mihai Eminescu”*, Venezia, 18 – 20 maggio 2000, p. 122.

femeie iubită, de amintirea unei iubiri fericite, de imaginea reînviată a tinereții, sau, pur și simplu, de fericire în general”<sup>17</sup>.

Întrebarea finală, îndoielnică în chemare, nu conduce, după opinia mea, la un simplu regret sau la vreo nostalgie legată de apropiatul sau îndepărtatul sfârșit personal al existenței. Este în această reduplicare de întrebări (*De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn? / Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vreodată?*) o nedumerire oarecum abstractă, nemarcată de neliniște, de zbulucium ori de sfâșietoare tristețe, după cum voi încerca să arăt printr-o analiză semantică contextuală a strofei a treia, confluentă și cu intuiția profundă a lui Lucian Blaga, care sublinia faptul că avem, în acest poem, „o melancolie nesentimentală, organic stăpânită, a unui om care nu se complăce deloc în prelungirea retorică a stărilor sufletești”<sup>18</sup>.

Sunetul „dulcelui corn” pare evident pierdut în tăcere, dar îndoiala privind un posibil nou început de estompată (*mai departe, mai încet*) sunare stăruie chiar în întrebare, de unde se insinuează bănuiala că este posibil ca starea de grație să nu se mai repete. În sensul acesta, imaginea de „fericire în general” la care se referă D. Popovici ca fiind o personificare în dialog cu „vocea” poetului, deci cea supusă întrebării, s-ar putea să fie înțelesul profund al pierderii sunetului „dulcelui corn” și de aceea acest atent analist al liricii eminesciene a receptat *Peste vârfuluri* ca o „poezie a nostalgiei – a nostalgiei fericirii”<sup>19</sup>. Același D. Popovici observă însă, în altă parte, cu finețe, că „forma interogativă nu ajută spiritului nostru de investigație”, ceea ce înseamnă că presupuziția pierderii iremediabile și profund personalizate (*pentru mine*, întărit de improbabilul *vreodată*) a sunetului mângâietor de corn, singura care poate conduce interpretarea spre ideea nostalgiei fericirii, nu este mai întemeiată decât cea opusă ei, pentru că în întrebare se insinuează nu numai retorica negație ci și, poate mai discret, posibilul răspuns afirmativ. Așadar, interogația finală *Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vreodată?* nu poate fi decodată univoc și retoric ca având numai înțeles negativ, ci, ca orice interogație, incumbă și o speranță spre pozitivare.

Ambiguitatea interogației rămâne intactă, dar și ambivalența posibilităților de decodare, ceea ce conduce la tensiunea maximă a poezității, din perspectiva ambiguității ca trăsătură paradigmatică obligatorie a poeziei, „destinată să stimuleze și să orienteze capacitatea imaginativă”<sup>20</sup>. Într-o altă definiție, spațiul ambiguității ar fi „tocmai depărtarea dintre modul disimulat de exprimare și ceea ce trebuie exprimat, [depărtare care] ... lasă loc interpretărilor multiple”. Aceste conceptualizări moderne ale poezității nu-mi par, în esență, prea diferite de cerința imperioasă pentru poezie a ceea ce Eminescu numea, într-un studiu de tinerețe, încifrarea ideii poetice: „Adevărat cum că poezia nu are să descifreze, ci

<sup>17</sup> D. Popovici, *op. cit.*, p. 281.

<sup>18</sup> Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, București, 1944, p. 407.

<sup>19</sup> D. Popovici, *op. cit.*, p. 266.

<sup>20</sup> Ion Coteanu, *Pentru o definiție paradigmatică a literaturii*, în *SCL*, XXXVI, 1985, nr. 5, p. 388.

din contră are să încifreze o idee poetică în simbolurile și hieroglifele imaginilor sensibile”<sup>21</sup>. „Hieroglifa” intratextuală a fulgurantei sunări a cornului, dulce și tot mai înceată, era dezvăluită în strofa a doua ca fiind îndulcirea (în variante „liniștirea”) sufletului cu „dor de moarte”. Așadar, ceea ce rămâne suspendat în întrebarea finală este, sau poate fi, și șansa regăsirii acestui alean sufletesc.

Nu cred că este vorba în întregul poem antum<sup>22</sup> *Peste vârfuri* de „o dublă tristețe, iubirea și moartea, totodată”<sup>23</sup>, cum notează Alain Guillermou despre toate textele variantelor din ciclul *Peste vârfuri*. În unitatea semantică a formei definitive moartea este presimțită, dorită, întâmpinată tocmai ca un balsam înăltător (*sufletul nemângâiet* este singura realitate textuală a unei stări vecine cu autoînduioșarea, suflet care tocmai se lasă copleșit, vrăjit de *dorul de moarte*); cât despre sentimentul de iubire, în forma definitivă a poemului, nimic din aria lui semantică nu se poate justifica în text, neavând nici o marcă textuală concretă ori deductibilă. Pentru integralitatea ciclului de versiuni în care apare motivul cornului, tranșanta credință a lui Alain Guillermou privind „faptul că sunetul cornului se leagă de un sentiment de iubire e imposibil de negat” poate fi drastic nuanțată, chiar dacă uneori tulburătoarea sunare de corn seamănă cu emoționala ivire a semnelor dragostei; vezi, de exemplu, fragmentul publicat de Perpessicius din piesa *Bogdan-Dragoș*, în care un personaj feminin invocă perpetuarea sunetului alinător al cornului și care este ultima formă manuscrisă a poemului *Peste vârfuri*.

Interpretând poemul, Rosa Del Conte se depărtează oarecum de cantonarea în zona tristei iubiri, ridicând sensul simbolic profund la expresia dorului „în esența lui cea mai pură: năzuință nu către acest bun sau pentru altul, ci către o «împlinire», pe care noi o căutăm aici pe pământ, fără a ajunge vreodată la ea, căci a o atinge ar însemna a realiza Absolutul”<sup>24</sup>. Erosul extatic sau acea iubire a iubirii „care este o pură năzuință, o pură dorire a celui «dor» în care aspirația la fericire se identifică cu dorința de moarte, glas al unei neliniști cu adevărat universale, și pe care o găsim mărturisită cu indefinibilă melancolie în liricitatea «aurorală» a poeziei populare românești”<sup>25</sup> din comentariul acestei celebre interprete a lui Eminescu îmi pare mai aproape de strania seninătate a tresăririi sufletului din clipa de grație care ne unește cu moartea, și care este semnificația generală imaginativ simbolică a poemului. Rosa Del Conte subliniază că *Peste vârfuri*, „cel mai înalt și mai pur cuvânt liric” eminescian, nu este adresat femeii, inima poetului fiind eliberată de amintirea sau de imaginea unei iubite. Cu toate acestea, indefinibila

<sup>21</sup> Mihai Eminescu, *Strângerea literaturii noastre populare*, în idem, *Literatura populară*, București, 1977, p. XX.

<sup>22</sup> Maiorescu a ales, pentru ediția sa, dintre cele șase redactări autonome ale acestui poem, textul variantei publicate de Perpessicius în ediția academică a versiunilor manuscrise în poziția a cincea, text reprodus de același mare editor în volumul I, *Poezii tipărite în cursul vieții*, București, 1939, p. 209.

<sup>23</sup> Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, 1977, p. 500.

<sup>24</sup> Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 231.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 230.

melancolie, receptată și în lirica populară a dorului, cred că este încă tributară haloului de conotații romantice care privesc moartea ca un sfârșit, ca o despărțire învăluită în durere. Dimpotrivă, în acest poem eminescian, dorul de moarte, ca și moartea mioritică, este împlinire, „alinare” a neliniștilor existențiale, înălțare aureolată de împăcare. Intuiția analistei se dovedește însă profundă, citând un scurt text inventat despre romantismul eroic, text în care iubirea de absolut, dintr-o exigență totală de unitate, impune omului renunțarea la finitudine, îi îngăduie să cuprindă totul și să se piardă în el, cu condiția de „a vedea dizolvat în întreg însuși eul său” (subl. n.).

Dacă este iubire extatică în *dorul de moarte*, este acea nelămurită aspirație spre Absolut, dar nu plâng în notele cornului „neîncetatele morți, eterna trecere a universului”<sup>26</sup>, cum crede Rosa Del Conte, contrazicându-și premisele propriei interpretări, din moment ce încheie: „și durerea iubirii poate deveni o formă de cunoaștere, ca experiență a timpului, și să ne ducă la o mai înaltă revelație a ființei”.

„Dulcea jale”, muzica cornului care mângâie și vibrează de voluptatea durerii, este uneori, în alte texte, mai ales în contextele postume, cântarea de corn. În analiza variantelor poemului și a altor manuscrise în care apare motivul cornului se poate justifica tristețea morții și poate chiar sentimentul unei iubiri melancolice care induce, cum vom vedea în textele care cuprind versuri ca: *Sună-mi, sună pân' la moarte / Melancolic glas de corn* sau *Întristând adânc de moarte / Sufletu-mi nemângâiet*. Aceste ultime versuri sunt, în ele însele, prin expresie, chiar rupte din unicitatea semantică a întregului text din care provin, în totală contradicție cu versurile emblematice ale textului antum: *Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte*.

Totodată, *Peste vârfuluri* nu este numai „muzică a morții”, trezirea „ispitei morții” dincolo de depărtarea sunetelor vrăjite ale cornului sau tresărire înfiorată la gândul posibilei reînnoiri a „momentului excepțional de comunicare cu moartea”<sup>27</sup>, cum inspirat scrie I. Negoîtescu, pentru că autorul citat nu se poate totuși izbăvi de conotația plânsului și a morții văzute ca cel mai mare rău, din moment ce puterile elementelor naturii, care sunt trepte spre chintesența sunetului de corn, sunt „malefice”. Dominanta semantică este, dimpotrivă, alinarea „sufletului nemângâiet”, fermecarea ce vine din trecerea în înalt a lunii, din blândul freamăt al codrului, din magica cântare a cornului, care toate sunt *dorul de moarte*. (Formularea cea mai limpede este în varianta: *Sufletu-mi nemângâiet / Liniștind cu dor de moarte*). Este, prin reverberarea așteptării din strofa finală (retorica și forma interogativă a acestor propoziții „rupe” visarea), incertitudinea reîntâlnirii cu „vraja clipelor în care conștiința se topește în aspirația spre marea și izbăvitoarea tăcere”<sup>28</sup> sau și mai bine zis este, dincolo și prin moarte, mai ales, această dorință de topire în marele mister și în *sfânta limbă a naturii*, limbă pierdută când înțelepciunea *are aripi*

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>27</sup> I. Negoîtescu, *op. cit.*, p. 143-144, 157.

<sup>28</sup> Ștefan Munteanu, *op. cit.*, p. 224. Vezi tot capitolul *Individualitate stilistică și structură artistică*, p. 223-235.

de ceară, întrezărită aici ca o „vraja a morții”, în golul-plin al îndoielnicei viitoare împlinirii, cea de după stingerea farmecului, fulguranta armonizare dinăuntrul sufletului cu momentul desprinderii de lume, din abia începută tăcere a dulcelui corn. Nu este altceva decât un poem al clipei de singurătate împlinită, extaz al pătrunderii adevărilor ultime, al mării împăcări, revelația dorului de aneantizare a ființei, de reîntoarcere în neființă. S-a observat cu dreptate „setea de contopire cu eternitatea neființei”<sup>29</sup>, dar, încă o dată, alinarea actualizată în gerunziul „îndulcind” și asocierea lui cu dorul de moarte primesc aici înțelesul unei presupuse tristeți, exprimând, după Șt. Munteanu, „ideea de profundă și sfâșietoare consolare”. După opinia mea, sensul acesta de durere sufletească este inexistent textual.

Atmosfera poemului și cadrul lui natural sunt, dimpotrivă, pătrunse de aprehensiunea „păcii eterne”, stare ce nu incumbă nimic tenebros, nimic sfâșietor, pentru că sunetul cornului nu este numai o „muzică a morții”, moartea ca liman, ca liniște, ci, chiar mai mult, și o muzică a vieții: *Căci la sunetul de corn / Toate-n viață se întorn. Inima* (ca sinonim popular al gândului) *fermecată se întoarce* (verb semnificativ, totodată rimă reprezentativă, cum s-a observat<sup>30</sup>) spre sunetul cornului, e adevărat, în ultima clipă dinaintea tăcerii, ceea ce transgresează atmosfera de ireal, de visare din primele două strofe; rămâne însă posibilitatea împlinirii, în visarea, acum trează, a gândului, adastă ceva totuși întrezărit, un fel de contur vag al amintirii, dorul spre neființă este și vine invers față de sunetul cornului, dintr-un „mai aproape, mai aproape”, stare ce nu e departe de tăcere, dar nici proiectată în neliniștea tenebroasă a morții din universul liric al romantismului. Pe o altă cale de analiză, Irina Petraș, care pune și peisajul eminescian sub cupola *undeii*, emblematic cronotop al lirismului marelui poet, atinge înțelesul pe care îl văd în exclamația proiectată în dubiu din finalul poemului *Peste vârfuri*: „Absența, lipsa, «ne-sațul» constituie marca peisajului eminescian. *Unda* va da posibilitatea așteptării acestei împliniri. Numind curgerea ea promite și fără sfârșitul în ne-limitele căruia se poate spera o împlinire. Natura la Eminescu e un loc pentru vis, ea însăși *visată*”<sup>31</sup>. Sunetul mângâios, fermecat și dureros al cornului mi se pare unul dintre marile vise eminesciene.

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

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>30</sup> Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, București, 1982, p. 39.

<sup>31</sup> Irina Petraș, *op. cit.*, p. 38.