

## CONCEPTUL BLAGIAN AL „SOFIANICULUI” LA EMINESCU

Matricei stilistice românești și determinantelor ei, dezvoltate în Eminescu, i-am dedicat o analiză semantică, concentrată, mai ales, pe structura orizontală a „ondulării” în *Luceafărul*<sup>1</sup> și a felului cum spațiul mioritic e pătruns „până la saturație de un sentiment al destinului”<sup>2</sup>, care, mai mult ca în orice altă creație eminesciană, este complexul inconștient al singurătății, revelându-se în finalul poemului ca o armonie a singurătăților. Dezvoltând eseistic demonstrația stilistico-filosofică a lui Lucian Blaga, chiar dacă nu urmărea sentimentul destinului, Irina Petraș<sup>3</sup> nota cu inspirație limpezime că spațiul eminescian are o „tensiune ameliorată de *unduire*”, orizont care nu este numai deschidere, ci reînnoită „cutremurare”. Aceeași autoare duce mai departe observația lui George Popa (care admite și el o modalitate „ondulantă” de manifestare a spațiului eminescian, nu matricial însă, ci alături de alte modalități), intuind într-o poezie ca *Peste vârfuri*, cu peisajul ei ondulat, „o împăcare dincolo de legile diurne, oficiată sub pavăza nopții”, și adaugă că pavăza este luna, ca astru ideal, „cu magnetismul ei special și periodic”, sub care trăiește în general Eminescu (Călinescu): „El locuiește și vremuiește, am zice, în *undă*, fără început și fără sfârșit”; „Unda e cea care se îndepărtează pentru a fi mai aproape”; „*Unda*” este cronotipul eminescian. [...] „*Unda* domină, astfel, pretutindeni în poezia eminesciană chiar și acolo unde nu este numită direct”.

Eminescologia contemporană și actuală, foarte dinamică și plurivocă, este oarecum rezervată în fața unor sintagme blagiene ca „duhul eminescian” sau „sufletul românesc”, preferând să ocolească sensul lor adânc derivat din teoria matricei stilistice și înlocuindu-l, în cel mai fericit caz, cu substitute generalizante sau descriptive ca „reflecție și simțire”, care spun totuși altceva. Într-o recentă carte a lui Ștefan Munteanu, intitulată *Filosofia indiană și creația eminesciană*, se conchide despre *Luceafărul* că „marea creație a lui Eminescu, cea mai încărcată de reflecție și simțire românească, se explică cel mai bine prin sine” și „este mai puțin important ce alte corelații pot fi stabilite”<sup>4</sup>. Din punctul nostru de vedere,

<sup>1</sup> Rodica Marian, *Matrice stilistică în „Luceafărul”*, în „Steaua”, nr. 7–8, iulie–august 2000.

<sup>2</sup> Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*, București, 1944, p. 320.

<sup>3</sup> *Un veac de nemurire*, Cluj-Napoca, 1989, p. 34, 35, 36, 42, 43, 44.

<sup>4</sup> Ștefan Munteanu, *Filosofia indiană și creația eminesciană*, București, 1997, p. 105.

mentalitatea creatoare din poem, fondul ideatic al variantei genuine și al textului poetic integral au evidente confluente cu filosofia indiană, ceea ce nu înseamnă că „sufletul românesc” nu își pune amprenta pe însăși substanța poemului. Această îngemănare este una dintre rezultatele demonstrației noastre semantic-textuale<sup>5</sup> și ea a fost exprimată cu o impresionantă intuiție de Blaga însuși, notând că Eminescu a presimțit „o secretă afinitate între fondul dacic și modul spiritului indic”<sup>6</sup>, înrudire de substrat asupra căreia se oprește și Cicerone Poghirc.

Despre categoria sofianicului s-a amintit rareori în exegeza modernă eminesciană, totuși ea a fost recunoscută ca o componentă a sintezei realizate în poetica lui Eminescu, depășind imaginea omului contrariilor, cum spune Dan C. Mihăilescu, enumerând printre valențele sintonice ale energiei spirituale eminesciene: „capacitatea de absorbire a sofianicului și cea de esențializare a teluricului; trăirea integrală, angajând esența ființei ș. a.”<sup>7</sup>.

Determinanta sofianică din *Luceafărul*, ca descriere stilistică a fenomenului, asupra căreia vom stăruia acum, este surprinsă de Blaga în *Spațiul mioritic*: „În afară de această structură orizontală presimțim în opera lui Eminescu, mai rar manifestată ce-i drept, și determinanta sofianică. *Luceafărul* are, nu numai prin motivele de poveste, ci și prin toată atmosfera sa, ceva din reflexele aurii ale transcendenței coborâtoare în lume. Luceafărul ca personaj e frate bun cu Eonii intermediari între cer și pământ, din sistemele gnostice. În prima formă a poeziei *Luceafărul*, în prima încercare de poetizare și versificare a basmului, ce l-a inspirat pe Eminescu, Luceafărul este numit Eon. În finalul poeziei definitive personajul de lumină rostește, static transfigurat și dominator, ca o figură de arhanghel teocratic: Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”<sup>8</sup>. Exegeza blagiană se concentrează în aceste afirmații, pe care, conform exigențelor demonstrației pe text, vom încerca să le argumentăm.

Mai întâi, în ordinea importanței, argumentul transcendenței coborâtoare în lume, care configurează sofianicul „ca potență creatoare a spiritualității ortodoxe, ca o determinantă stilistică inconștientă a culturii est și sud-est europene”<sup>9</sup>. Această înțelegere a sofianicului ca subiect de filosofie a culturii este o contribuție blagiană originală în contextul epocii<sup>10</sup>, termenul însuși fiind împrumutat din istoria artei și încărcat de alte semnificații decât speculațiile gânditorilor ruși contemporani (Floreski, Bulgakov), care „s-au lansat doar în speculații metafizice cu privire la o pretinsă existență intermediară între Dumnezeu și lume, căreia i s-a dat numele de Sfânta Sofia”<sup>11</sup>. Conceptul sofianicului blagian este în primul rând o determinantă

<sup>5</sup> Rodica Marian, „Lumile” *Luceafărului*, Cluj-Napoca, 1999, capitolul *Mentalitate indică și filosofie upanișadică în textul integral al poemului*.

<sup>6</sup> Lucian Blaga, *Mahatma Gandhi așa cum l-am cunoscut*, în „Secolul XX”, 1968, nr. 2, p. 20.

<sup>7</sup> Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, București, 1982, p. 10.

<sup>8</sup> Lucian Blaga, *Trilogia culturii ...*, p. 323.

<sup>9</sup> Lucian Blaga, *Spațiul mioritic ...*, p. 237.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 218: „Filosofie a culturii s-a făcut adesea, și destul de fertilă, în marginea catolicismului și protestantismului, dar aproape deloc în marginea spiritualității ortodoxe”.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 237–238.

stilistică, ca factor de prim ordin ce stă la temelia unui stil, a matricei stilistice, ca un complex inconștient care-și consumă rostul în zona conștiinței: „Sofianică e pentru noi orice creație sau existență imaginară sau reală, care mărturisește despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos. Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natură, o concepție despre un organism social, comportarea omului în viața cotidiană etc. Toate aceste fapte sunt sofianice în măsura în care ele ne revelează o transcendență coborâtă într-un primitiv receptacol”<sup>12</sup>.

Argumentele semantic textuale ale analizei noastre se pot concentra pe această idee a transfigurării celor doi eroi pământeni din poemul *Luceafărul*, care devin, pe parcursul textului, niște receptacole primitoare ale transcendenței, vizibilă pentru ei în acel demiurg plăsmuitor de lumină, numit Luceafăr, pe care-l identifică, poate, cu un intermediar al efluxului divin ce se revarsă asupra vremelniceii, ca acele stațiuni creatoare de sine stătătoare pe care transcendența coborâtore le lasă în urma sa și pe care Blaga le reliefează în comentariul metafizicii sofianicului<sup>13</sup>. Pământenii se pătrund până la finele poemului de atributele conexe ale luminii, luceferindu-se. Acest proces, numit hyperionizare de Dan C. Mihăilescu<sup>14</sup> pentru a-l caracteriza exclusiv pe Cătălin, cel din finalul poemului, este, din punctul nostru de vedere, o luceferire, pentru că eroul poemului este perceput de cei doi pământeni numai în ipostaza de astru luminos, deci în ipostaza textuală cu numele Luceafăr. „Personajul de lumină”, cum îi spune Blaga, bântuie visele și reveriile treze ale fetei de împărat, imprimându-i încă de la începutul poemului aura unei aspirații de neînțeleș, dar care-i depășește condiția spre ceva mai sus de sine. În schimb, ipostaza abstractă, numită Hyperion, îi rămâne și ei, și lui Cătălin, total inaccesibilă, numele acesta fiind rostit în text numai de Demiurg, iar apoi preluat de narator în secvența de sfârșit a poemului, marcând astfel transformarea prin care trece ambivalentul Luceafăr-Hyperion. De la începutul poveștii și până în scena finală a codrului luminat de lună, legătura eroinei cu Luceafărul se consumă numai la nivelul privirii, reapariția în text a acestui nume („Ea îmbătată de amor/ Ridică ochii. Vede/ Luceafărul ...”), după ce naratorul îl numise de două ori Hyperion („Hyperion se-ntoarse ...”, „Hyperion vedea de sus ...”), dovedește că abstracția hyperionică este inaccesibilă celor doi eroi pământeni. Dar luceferirea lor este evident demonstrabilă în nivelul semantic al textului, așa cum vom vedea.

Într-o perioadă mai nouă, precaritatea iubirii Cătălinei, frivolitatea sau duplicitatea ei morală, susținută de critici ca G. Călinescu, O. Papadima, P. Constantinescu, iar mai recent, păstrând-o în aceeași zonă depreciativă, Rosa del Conte și Svetlana Paleologu-Matta, este contrazisă și se găsesc voci, precum cea a exegetului Th. Codreanu, care acordă sentimentului Cătălinei o gravitate intensivă: „patima femeii

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>14</sup> *Op. cit.*

atinge coarda cea mai înaltă a lirismului eminescian”<sup>15</sup>, sau ca aceea a filosofului C. Noica<sup>16</sup>, care reevaluează personajul feminin al Luceafărului, acordându-i statornicie și încredere senină în propensiunea spre nevoia de ideal; fata e chiar „superior detașată”. În viziunea noastră eroina poemului are o dualitate caracteristică, dar și o anume complexitate. În ordinea de idei care ne interesează aici, trebuie să subliniem dedublarea ei între starea de somn și cea de veghe; paradoxal, înainte de cele două vise și mai ales după ele, în fragmentul de text numit confesiunea Cătălinei, fata este mult mai pătrunsă de dorul Luceafărului, altfel spus dorul de absolut al sufletului ei avertizează asupra unei profunzimi, nu lipsită de neliniște și un oarecare tragism, pe care în vis nu o manifestă, acolo chemându-l numai cu *inima*: „Și dor de-al valurilor Domn/ De inimă-o apucă”, sau „Dar dacă vrei din inimă/ Să te-ndrăgesc pe tine”, iar refuzurile ei configurează o siguranță neproblematică. Cu totul altfel este portretul ei din secvența confesiunii, însuși momentul întâlnirii cu prima iubire „reală” produce o tensiune care face confesabilă o mai profundă stare de suflet, fata dezvăluind ceea ce nu înțelesese în vis, neputând suporta, nici acolo, întrupările peste fire ale astrului invocată, și anume faptul că Luceafărul „o urma adânc în vis/ *De suflet să se prindă*”.

Astfel, în întreaga atmosferă a confesiunii, Cătălina dovedește că a devenit un receptacol primitor pentru o transcendență coborâtă în lume, un halou susținut de o reală gravitate a limbajului, prefațat chiar de semnificativa replică dată lui Cătălin: „Dă-mi pace, fugi departe – / O, *de luceafărul din cer!* M-a prins un dor de moarte”. Această intensitate extremă, cuprinsă în *dorul de moarte*, nu este numai un superlativ absolut, ci conservă ceva din ambiguitatea proprie și limbajului popular, moartea ca atingere a absolutului dorinței, ca o introspecție a sufletului „tinzând spre anihilarea ființei”<sup>17</sup>. *Luceafărul din cer*, cu determinarea transparentă a apartenenței astrului la supraomnesc sau la divin, domină în acest moment sufletul Cătălinei, de care se prinsese adânc, urmând-o în vis. Și nu este de prisos să ne amintim, în acest context, că o variantă a versiunii C a poemului se termina cu strofa: „Trăiți în cercul vostru strâmt/ Și în favoarea sorții/ Căci ceea ce în suflet simt/ E voluptatea morții”, adică trăirea extatică a morții poate fi o punte posibilă între portretele semantice ale Cătălinei și Luceafărului, personaje considerate îndeobște fundamentale opuse. Însăși construcția poetică *voluptatea morții*, glosată de noi<sup>18</sup> în marginea credințelor dacice sau a filosofiilor indice despre desăvârșirea vieții prin moarte și eliberare din nesfârșirea ciclică a suferinței, poate fi apropiată benefic de interpretarea sofianică a Mioriței, cu emblematica apoteoză a morții în nuntă, transfigurare în care Lucian Blaga vede „aspectul elevat al unui act sacramental [...], unire sacramentală cu o stihie a naturii”, iar „moartea ca act sacramental și natura ca biserică sunt două grave și esențiale viziuni de

<sup>15</sup> Th. Codreanu, *Dialectica stilului*, București, 1984, p. 266.

<sup>16</sup> *Sentimentul românesc al ființei*, București, 1978, p. 100 – 108.

<sup>17</sup> Marin Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul*, București, 1978, p. 41.

<sup>18</sup> Rodica Marian, Felicia Șerban, *Dicționarul Luceafărului eminescian*, Cluj, 2000, p. 123.

transfigurare ortodoxă a realității”<sup>19</sup>. Bineînțeles, filosoful culturii adaugă că sofianicul constituie determinanta stilistică cea mai caracteristică a vieții spirituale ortodoxe și, dincolo de dogmă, „o determinantă ipostatică de mari posibilități, creatoare încă, a spiritualității populare din estul și sud-estul european”.

*Dorul de moarte* re apare apoi în confesiune sub forma *farmecului* de neînțeles al nopților fetei, *acel farmec sfânt* contrapus zilelor pustii. De-ar fi și numai această expresie, *farmec sfânt*, și tot ar fi suficient pentru a caracteriza, în momentul de profundă introspecție al confesiunii, elanul sufletesc înalt al eroinei, lucreferirea ei. *Farmecul sfânt* ne apare chiar ca un corelativ al celui *farmec dureros* de care vorbea T. Vianu<sup>20</sup>, atât de caracteristic lui Eminescu, chiar dacă exegetul insistă asupra precarității sufletești a Cătălinei; credem aceasta tocmai pentru că *farmecul sfânt* al nopților fetei provine din integralitatea primei dorințe, dor al inimii și al sufletului totodată, din desăvârșirea nedisociată și înfiorată a preinițierii în iubire, când așteptările stau sub semnul absolutului, la fel cum *dorul de moarte* se îndreaptă spre absentul și depărtatul *luceafăr din cer*, amplificând dureros trăirea sufletească a eroinei. Trebuie să remarcăm aici un fapt textual care susține ceea ce am numit paralelismul de atitudine finală a celor doi pământeni, adică lucreferirea lor, și anume că lexemele *farmec* și *durere* apar în poem numai în confesiunea Cătălinei și în replica finală a lui Cătălin, segmente de text în care se regăsesc și alte similitudini tulburătoare, mărturisind despre pătrunderea sofianică a luminii de sus în receptacolul primitiv al lumescului. În genere, nu s-a văzut o anume comuniune întru dorul lor de absolut, diferit direcționat, dar analog în aspirația celui mai sus de sine, pentru a proteja și perpetua acel farmec misterios („farmecul lumii reci” la Cătălin), despre care replicile lor mărturisesc în text.

Receptarea transcendenței în confesiunea Cătălinei este compusă din două atitudini ale acesteia, eroina intuind, în zbuciumul ei sufletesc, cum am arătat alteori, cu multe argumente, cele două ipostaze textuale ale Luceafărului-Hyperion. „Lucește c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge/ Dar se înalță tot mai sus/ Ca să nu-l pot ajunge” cuprinde, în limita legăturii prin privire dintre fată și idealul ei de lumină dătătoare de sens, toată dragostea alinătoare a Luceafărului, precum și predicția destinului simbolic al imposibilului atingerii, din perspectivă umană, dintre trăirea omenească a sentimentului și contopirea lui cu transcendentul. Aparent, ar părea că avem aici în „Dar se înalță tot mai sus/ Ca să nu-l pot ajunge” o trăire a abisului de netrecut dintre om și transcendență, o suferință aproape tragică a depărtării, chiar o disperare în fața cerului de neajuns, despre care însuși Blaga spune că sunt trăsături stilistice permanent prezente în spiritualitatea goticului. Numai că primele versuri ale strofei citate atestă tocmai grația pornită din înalt, o grație intensă, binevoitoare: „Lucește c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge”. Cătălina simte, așadar, o certitudine sofianică în legătură cu transcendența care coboară din proprie inițiativă, ca într-un receptacol pe care vrea să-l pătrundă. Ea beneficiază de o liniștită încredere în intenția plină de iubire transmisă spre ea

<sup>19</sup> Lucian Blaga, *Spațiul mioritic ...*, p. 234.

<sup>20</sup> *Eminescu*, Iași, 1974, p. 68.

de stălucirea astrului, ca și cum „un reflex de eternitate s-a coborât asupra” ei, cum inspirat se exprimă Blaga despre figurile artei bizantine.

Cătălina pare mai curând senină în toată desfășurarea poemului, într-un fel apropiat de ceea ce a intuit C. Noica, deschisă cu statornicie spre necesitate, sigură și în intuirea celei de-a doua fețe a Luceafărului, ipostază hyperionică inaccesibilă ei prin însăși natura sa increată, dar presimțită, putem spune, sofianic, prin forța de introspecție pornită din înalt, a cărei receptacol ingenuu este chiar ființa pământescă a fetei, pentru că în sofianic înțelepciunea divină coboară în vremelnicie: „Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l desparte .../ În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe ...”. Imaginea vizualizată a pătrunderii dintr-o altă lume, o lume ce-l *desparte* de ea, atestă chiar, ni se pare, o viziune spectaculoasă a punții coborâtoare dintre lumi, așa cum este ea concepută de Blaga, comentând gândirea rusească a intermedierei realizate între Dumnezeu și lume de natura primară, numită Sofia: „Sofianică, adică profund adecvată duhului ortodox, este această punte, îndeosebi fiindcă ea este aruncată peste abis din inițiativă transcendentă”<sup>21</sup>. Așa cum încă de la începutul poemului *Luceafărul așteaptă*, acum, în perspectiva vizuală a confesiunii, el *pătrunde* din acel *tot mai sus* care-l desparte de ea, dar pătrunderea lui este tristă, dovedind un presupus regret. Modalitatea depășirii departelui sunt *razele reci*, și ele stau, cum s-a spus<sup>22</sup>, între cele două lumi. Înseși chemările-invocații ale Cătălinei au reiterate, și în magia visului și în starea de grație „îmbătăată de amor”, formula: „Cobori în jos, luceafăr blând./ Alunecând pe-o *rază* ...”, dovedind, încă o dată, limitarea contactului dintre Cătălina și Luceafăr în câmpul privirii.

Cât despre repetarea implacabilului *în veci ... și-n veci*, care condiționează iubirea profundă și inalterabilă cu veșnica depărtare, am putea susține că ea relevă o surprinzătoare înțelepciune, dacă o privim dincolo de aspectul ei de reacție în fața imposibilului. Din nou, găsim un posibil sprijin în comentariul blagian de filosofie a culturii ortodoxe, unde: „Sofia este ordinea și înțelepciunea divină, care coboară în vremelnicie, făcându-se vizibilă și imprimându-se materiei”<sup>23</sup>. Așadar, Cătălina, cea lipsită total de profunzime, cum o vede criticul Edgar Papu, rostește o sentință de o gravă implicare în eternizarea iubirii ca ardere sufletească, cea protejată de o depărtare de neatins, potrivindu-i-se tocmai categoria „departelui” eminescian, atât de bine surprins de același critic<sup>24</sup>. O dată luceferită, Cătălina se pătrunde astfel, în relația ei cu Luceafărul, de după hierofaniile eșuate ale viselor, de efectul sofianic al înțelepciunii divine, dar și de distanța ce-i este necesară sentimentului pentru a deveni de-o intensitate dureroasă. *Durerea* este deci starea cea mai adâncă a îndrăgostitei de absolut, în sensul unui departe de neajuns, dar strălucirea astrului iubitor pare s-o pună pe față, așa cum am precizat deja, în postura omului din

<sup>21</sup> Lucian Blaga, *Spațiul mioritic ...*, p. 228.

<sup>22</sup> D. Irimia, *Limbaajul poetic eminescian*, Iași, 1979.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>24</sup> Edgar Papu, *Lumini perene*, București, 1989, p. 29 – 49.

conceptul sofianic al ortodoxiei, aflat „în fața unui Dumnezeu plin de inițiative ocrotitoare”<sup>25</sup>: „Lucește c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge”.

Reapariția *durerii* în limbajul lui Cătălin, cel din finalul poemului, după împlinirea orei de iubire atât de mult dorită de Luceafăr, deși neașteptată, face dovada semantică cea mai sigură că acest personaj, aparent atât de precar și de superficial la prima sa ivire în text, s-a contaminat de dorul depărtării și de propensiunea spre absolut. Rezonanțele din confesiunea Cătălinei sunt transparente și impresionante: „Și deasupra mea rămâi/ Durerea mea de-o curmă” sau „Cu farmecul luminii reci/ Gândirile străbate-mi”. Ipostaza tânărului din codru, numit inițial Cătălin, transfigurează datele departelului de neatins, reconsiderându-l într-un mai sus de sine, în statornicia nemărginirii din limita unei vieți omenești: „Căci ești iubirea mea dentâi/ Și visul meu din urmă”. *Farmecul sfânt* din noaptea Cătălinei se transferă în *farmecul luminii reci*, grup nominal mai complex, dar și mai lămuritor. Alinarea este implorată să vină și să străbată prin farmecul iubitei, sub ai cărei ochi senini se așază un cuceritor înrobit de o înnoită noapte de patimi, învins de dorul sufletului luceferit al aceleia căreia îi prezisese că va pierde *visul de luceferi*. *Lumina rece* trimite evident la Luceafăr, la nimbul rece al nemuririi lui, așa cum *focul din privire* al Luceafărului îndrăgostit a fost preluat în *noaptea de patimi*, atestând o conexiune semantică, destul de obscurizată de desfășurarea alegorică a poemului. Faptul că, la un moment dat al conceperii poemului, în versiunea C există o variantă în care luceferirea finală a lui Cătălin nu se rezumă la contaminarea cu sufletul luceferit al fetei, ci se aduce mărturia textuală directă a participării salvatoare a Luceafărului însuși, este trăsătura stilistic-sofianică cea mai elocventă: „Cu farmecul *luminii lui*/ Gândirile străbate-mi/ *Revarsă liniștile lui*/ Pe noaptea mea de patimi”.

Prin însăși organizarea sa textuală sub forma unei implorări, această ultimă replică în text a lui Cătălin, care rămâne fără răspuns din partea eroinei poemului, lasă suspendată în text probabilitatea ca *lumina rece* ori *liniștea de veci* – obiecte ale rugii – să depășească pragul unei speranțe nesigure. Așa cum am arătat alteleori, extatica declarație a lui Cătălin produce un complex paralelism cu fragmentul de text care cuprinde marea cerere a Luceafărului către *Părintele* său divin, determinând similarități semnificative între posturile lor. Amândoi, în momente cruciale ale devenirii spre împlinirea dorită, imploră ceva definitiv: *întoarcerea în haos* – *sete de repaos* (Luceafărul), *liniște de veci* – *farmecul luminii reci* (Cătălin). Luceafărul cere *o altă soartă* în schimbul nemuririi, fără să știe, în acel moment, că era și va rămâne Hyperion, având *în sine o întreagă lume* și fără să bănuiască că, după împlinirea orei de iubire, durerea și patima persistă și-și cer în continuare alinarea. Sofianică ne apare atitudinea lui Cătălin, care vrea să veșnicească norocul instabil din iubirea dintâi până în visul din urmă. *El* este cel care, dintre *cei doi copii*, speră, cere și imploră și după presupusa satisfacere a dorului din inimă, ceea

<sup>25</sup> Lucian Blaga, *Spațiul mioritic* ..., p. 228.

ce imprimă rugii sale o evidentă neliniște, o incertitudine aproape dramatică. Tonalitatea nesiguranței dezvăluie un îndrăgostit nefericit, iar insistența și varietatea verbelor la imperativ (*străbate-mi, revarsă, rămâi*) din invocația sa adoratoare impun o viitoare împlinire sub auspiciile mai înalte ale farmecului luminii Luceafărului, ca o nouă chemare a absolutului. Aparent inexplicabila, patetica declarație a celui care părea un cuceritor sigur de sine, încrezător în virtuțile împlinirii din ora de iubire, prezicându-i Cătălinei că va pierde *visul de luceferi*, ni-l dezvăluie, în final, supus de misterul materializat în ochiul *negrăit de dulce* al iubitei, ceea ce-l ridică, după un comentator, la nivelul astral al Luceafărului<sup>26</sup>. Trebuie să remarcăm aici că, în decursul conceperii poemului, sunt în variante versuri tulburătoare care descriu, încă la prima apariție în text a personajului, devenit numai în textul definitiv al poemului „viclean copil de casă”, tocmai dorința de veșnicire la scară umană a iubirii: „Și dulce este și nespus/ Astfel ca să rămâie [...] Aș vrea să nu mă mai deștept/ Din fericirea-adâncă”.

Corelând cele trei replici din secvența de sfârșit a poemului, fiecare rămasă fără răspunsul așteptat de la cel căruia îi fusese adresată, putem observa că probabila împlinirea a *norocului* este incertă. Cătălin îi închină copilei cucerite o patetică cantilenă de iubire, iar ea se întoarce spre Luceafăr, fără să-i răspundă, implorând de *sus* lumina binecuvântată asupra *norocului* său, pe care-l simțea, deci, implicit, nedeplin, nestatornic. La rândul-i, Luceafărul nu-i răspunde ei, ci lor: „Norocul [în variante, *iubirea*] vă petrece”.

Cei doi pământeni imploră în atitudinea hotărâtoare a ultimelor lor apariții în text o lumină dătătoare de sens, dincolo de reinstalata separare a posibilului real de imposibilul ideal. Șansa eventualei permanentizări a *farmecului* luminii reci sau a *luminării norocului* trece prin intuiția comună a înălțării privirii mai sus de sine, în întâmpinarea transcendenței coborâtoare în lume. Luceferirea lor ar tinde spre limanul păcii interioare, deși parcurge neliniștea și poate tensiunea așteptării și nu are deplina seninătate a ataraxiei din soluția hyperionică a retragerii în nonacțiune și impasibilitate. *El* din *cei doi tineri singuri* se plasează înfiorat sub raza ochiului senin al iubitei, în care se răsfrânge un ideal al iubirii de-o viață, *ea* confirmând prin ridicarea ochilor spre Luceafăr nevoia împlinirii dorului din suflet, ca un corolar luminos și înalt al dorului din inimă.

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

<sup>26</sup> Șerban Cioculescu, *Eminesciana*, București, 1985, p. 245.