MODELE ONTOPOETICE EMINESCIENE

Iulian BOLDEA

Abstract

We want to explore the poetic work of Eminescu through three poems emblematic for the ontopoetical vision over the genius : Luceafărul, Glossă and Odă (în metru antic). These are creations that let us emit some essential themes of Eminescu's work in their intimate and phenomenological structure as well as in their stylistic expression, themes that are very important poetically and ontologically speaking. In relation with time, social universe and his own nature, Genius has the striking character of the tutorial theme of Eminescu's work.

Există câteva poeme extrem de sugestive, emblematice chiar, pentru viziunea ontopoetică eminesciană. Aceste poeme - *Luceafărul*, *Glossă*, *Odă (în metru antic*) - surprind, în versurile lor cu tăietură precisă şi rece, impersonală, parcă, ritualul trecerii fiinţei dintr-un tărâm în altul, toposul condiţiei geniului într-o lume inadecvată, revelaţia stării de dragoste ori fascinaţia ritmurilor cosmosului.

Poemul *Luceafărul* a fost publicat în *Almanahul Societăţii Academice Social-Literare "România Jună"*, la Viena în aprilie 1883 şi apoi în volumul de *Poezii* îngrijit de Maiorescu, în decembrie 1883. Originea poemului se află, cum a stabilit M. Gaster, în basmul *Das Madchen im goldenen Garten*, cules de Richard Kunisch şi publicat în *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumanien und der Turkei*, volum apărut în 1861, la Berlin.

Eminescu valorifică şi prelucrează acest basm într-o primă formă predominant epică, sub titlul *Fata în grădina de aur*, în perioada 1873-1875. Scenariul narativ este relevant pentru dezvoltarea şi adâncirea ulterioară a sensurilor. Eroina basmului este o fată de împărat de o frumuseţe deosebită, închisă de tatăl ei într-un "palat de pietre luminoase". Această fată e pusă să aleagă între iubirea unui zmeu nemuritor ("copilul sfintei mări") şi cea a unui muritor – un prinţ, Florin care, pentru a ajunge la fata de împărat a străbătut valea amintirii şi valea disperării, aşadar un itinerariu iniţiatic, derulat într-un regim ontic al suferinţei. Zmeul se arată fetei în două ipostaze, una demonică şi alta angelică, cu reflexe ale thanatosului. Pusă să aleagă, fata se retrage din faţa a ceea ce o înspăimântă, a suprafirescului, a necunoscutului, a ceea ce iese din sfera ei de înţelegere, înscriindu-se în datele universalului fantastic şi preferă locul comun, banalitatea, realul cotidian ("O, geniu mândru, tu nu eşti de mine…/ Frumos eşti tu, dar a ta nemurire/ Fiinţei trecătoare e peire (…)/ Nu… om să fii, om trecător ca mine,/ Cu slăbiciunea sufletului nost/ Să-ţi înţeleg tot sufletul din tine/ Şi braţul tău de mi-a fi adăpost,/ Să-l ştiu că-i slab, iubirea că-l susţine,/ La om e-un merit ce la zei n-a fost").

Fata de împărat îl va prefera pe Florin, pentru care se simte atrasă prin chiar condiţia lor compatibilă, terestră. Copleşit de dragoste, Zmeul cere Demiurgului să-i modifice condiţia, spre a deveni şi el muritor, dorinţă ce îi va fi refuzată, pentru că zmeul este un eon, din fiinţa celor ce susţin universul în ordine, în echilibru absolut. După ce contemplă fericirea celor doi muritori, Zmeul răzbună iubirea sa trădată, printr-o imprecaţie, aceea ca cei doi să fie despărţiţi prin moarte ("«Fiţi fericiţi», cu glasu-i stins a spus -/ «Atât de fericiţi cât viaţa toată/ *Un* chin s-aveţi: *de-a nu muri deodată*»").

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

Luceafărul păstrează, în structura sa intimă, acest scenariu narativ de minimă anvergură evenimenţială, care este însă sublimat prin inserţia lirismului, un lirism al "rolurilor", cum observa Tudor Vianu, o lirică a măştilor ce conferă poemului dramatism, ca şi un anume aspect scenic. Aşa se explică structura lirico-epică, cu inflexiuni dramatice, a poemului, ca şi proporţiile alegorice pe care le capătă distribuţia acestor "roluri".

Poemul eminescian a fost interpretat în multiple modulaţii ale ideii critice. Constantin Noica îl defineşte ca pe un "basm al fiinţei", după cum Alain Guillermou l-a nimit "expresia unei vagi filosofii a fiinţei şi neantului". Fără îndoială că nu putem trece însă peste explicaţia pe care ne-o oferă însuşi Eminescu în legătură cu creaţia sa, prin care poemul e interpretat ca o alegorie a geniului, a fiinţei superioare, neînţelese de cei din jur, şi, deci, profund nefericite ("În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de negura uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înţeles alegoric").

În fond, *Luceafărul* este un poem în care fascinaţia absolutului se armonizează cu tentaţia cotidianului, un poem în care se împletesc, aşadar, două planuri de reprezentare lirică: planul universal şi cel terestru. Fiinţa poetică eminesciană este sfâşiată aici între două porniri antinomice, alimentate de ambivalenţele popriei sale structuri ontice: impulsul spre înalt, al fetei de împărat şi "setea de repaos" a lui Hyperion.

Fără îndoială că am putea regăsi în structura poemului şi un model al fiinţei individuale ce se caută pe sine, ce încearcă un dor de dez-mărginire, un nesaţ al absolutului şi care recade în condiţia terestră după eşecul său, de trăire şi cunoaştere totodată. E, cum spune Constantin Noica, o întâlnire a individualului şi a generalului, o încercare a fiinţei de a-şi găsi sinele mai adânc: "Ceea ce e izbitor în poem este că, de la început, făptura individuală se dovedeşte a fi *senină*, şi va rămâne aşa tot timpul. Este o simplă şi prea frumoasă fată, nici măcar de împărat, ci doar din rude mari împărăteşti, şi aşa cum stă în candoarea ei umană să privească, seara, la fereastră, ivirea Luceafărului, sau cum îl vede, ori mai degrabă îi simte, noaptea lumina (…), ea e cuprinsă de dor (…). Zbuciumul nu este al ei, este al făpturii de lumină. Prima, îngropată cum este în întunericul şi somnul naturii ei individuale, simte limpede că nu poate ieşi din condiţia ei; dar vrea să şi-o transfigureze. Atâta tot poate cere generalului făptura individuală cât cere şi fata: să-i lumineze viaţa. E ca şi cum, de la început, poemul ar trece răspunderea întâlnirii celei bune pe seama generalului. Ce pot face bietele făpturi individuale decât să se deschidă către el, întru el? Este rostul naturilor generale aşa cum este cel al sensurilor generale (de care geniul singur ştie) să se mlădieze, prin chemarea oamenilor, în aşa fel încât să le poată transfigura viaţa".

Din punct de vedere compoziţional, poema are o structurare simetrică, în care planurile de reprezentare lirică (absolut/ relativ, ceresc/ terestru) se îmbină armonios în cele patru tablouri. Primul tablou ne introduce într-un timp şi un spaţiu mitic, în care coordonatele sunt mai degrabă generice iar fiinţa fetei e idealizată, singularizată, ea având însemnul unicităţii: "A fost odată c-an poveşti, a fost ca niciodată,/ Din rude mari împărăteşti,/ O prea frumoasă fată.// Şi era una la părinţi/ Şi mândră-n toate cele/ Cum e Fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele".

Este evident că în acest prim tablou eroii lirici se află oarecum în conjuncţie. Fata de împărat se află într-un castel la marginea mării, într-un spaţiu închis, limitat, un loc al izolării, prin care autorul sugerează din nou unicitatea şi caracterul de excepţie umană al fetei. În acest spaţiu închis, izolat, *fereastra* are rolul medierii, ea este un element al trecerii dintr-un perimetru

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

terestru în altul transcendent. Natura astrului, dispusă în modulaţii metafizice şi într-un registru al absolutului, este resimţită de fată sub specia fascinaţiei pe care ilimitatul o provoacă în conştiinţa oricărui muritor ("Din umbra falnicelor bolţi/ Ea pasul şi-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colţ/ Luceafărul aşteaptă.// Privea în zare cum pe mări/ Răsare şi străluce,/ Pe mişcătoarele cărări/ Corăbii negre duce.// Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorinţa-i gata;/ El iar privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata.// Cum ea pe coate-şi răzima/ Visând ale ei tâmple,/ De dorul lui şi inima/ Şi sufletu-i se împle.// Şi cât de viu s-aprinde el/ În orişicare sară,/ Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară").

Fereastra, ca şi bolţile – reprezintă spaţii de trecere între înalt şi terestru, iar descântecul fetei e expresia acestei fascinaţii incantatorii pe care o exercită asupra făpturii de humă o entitate din speţa imponderabilului şi a suprafirescului, ce nu stă sub imperiul timpului şi al spaţiului obişnuit. Drumul fetei spre *lumină* este unul iniţiatic, este nostalgia înaltului, sau a departelui, ce va puncta un traseu parcă ritualic, prin care fiinţa umană, imperfectă prin definiţie, resimţindu-şi cu nelinişte propriile limite, propriile nedesăvârşiri, caută să-şi transceandă condiţia, să comunice cu astrul.

Pe de altă parte, Luceafărul însuşi resimte o nostalgie de sens contrar, o nostalgie spre adânc, spre lumea terestră. El, desăvârşit, aparţinând sferei absolutului, stând sub imperiul logosului primar, marcat de identitatea cu sine, caută să comunice cu alteritatea, să se identifice cu *celălalt*. Pentru aceasta, luceafărul coboară în plan terestru, învăluind făptura fetei în lumină şi, în acelaşi timp, comunicând cu ea prin intermediul oglinzii şi al visului, forme magice de intermediere între cele două lumi, modalităţi de cunoaştere a străfundurilor fiinţei şi a unor realităţi similisacrale. În aceste fragmente în care teluricul şi celestul se întâlnesc, mişcările se travestesc în mistică gestuală, fizionomia eorilor lirici se transfigurează, detaliile refăcând un scenariu ceremonial, aşezat sub imperiul imponderabilului. Perceput ca imagine, ca semn iconic cu valoare simbolică, luceafărul este sesizat de fată în mod mediat, prin intermediul oglinzii şi resimţit prin atributele sale oximoronice, căci astrul este alcătuit din antinomii, din ambivalenţe ontice ("Şi pas cu pas în urma ei/ Alunecă-n odaie,/ Ţesând cu recile-i scântei/ O mreajă de văpaie.// Şi când în pat se-ntinde drept/ Copila să se culce,/ I-atinge mâinile pe piept/ I-nchide geana dulce;// Şi din oglindă luminiş/ Pe trupu-i se revarsă,/ Pe ochii mari, bătând închişi/ Pe faţa ei întoarsă.// Ea îl privea cu un surâs,/ El tremura-n oglindă./ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă.// Iar ea vorbind cu el în somn,/ Oftând cu greu suspină:/ - «O, dulce-al nopţii mele Domn,/ De ce nu vii tu? Vină!// Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă şi în gând/ Şi viaţa-mi luminează»").

Pentru a se realiza comunicarea dintre cele două fiinţe aparţinând unor lumi incompatibile, luceafărul trebuie să coboare treptele, etapele existenţei, să-şi moduleze fiinţa într-un tipar uman. În acest fel, putem constata că luceafărul, simbol al ilimitării şi desăvârşirii, astru al înaltului, are posibilitatea de a se detaşa de sine, de a se disocia de identitatea sa absolută, schimbându-şi chipul, fără a-şi altera însă esenţa. Cele două ipostaze pe care şi le asumă luceafărul, cea de înger şi, apoi, aceea de demon, îi provoacă nelinişte fetei, care presimte natura inumană ori transumană a astrului, asimilând nemurirea cu moartea, conform percepţiei comune a oamenilor. E vorba de o criză a cunoaşterii, prin care fiinţa umană nu izbuteşte să asume fiinţa astrului nemuritor datorită instrumentelor sale imperfecte de cunoaştere şi a tiparelor cognitive pe care le posedă, tipare ce nu îngăduie sesizarea absolutului în termenii acestuia: "El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Şi s-arunca fulgerător/ Se cufunda în mare;/ Şi apa unde-au fost căzut/ În cercuri se roteşte,/ Şi din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr creşte.// (…)// Părea un tânăr voevod/ Cu păr de aur moale,/ Un vânăt

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

giulgi se-ncheie nod/ Pe umerele goale.// Iar umbra feţei străvezii/ E albă ca de ceară -/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară".

Tabloul al doilea al poemului este consacrat lumii de jos, teluricului. Fata, prin neputinţa de a înţelege nemărginirea, de a sesiza amploarea absolutului, şi-a pierdut unicitatea, caracterul de singularitate, transferându-şi sentimentele în domeniul umanului, asemănându-se cu Cătălin. Iubirea e asimilată aici cu un joc, pierzându-şi din solemnitatea şi gravitatea cu care o încărcase luceafărul. Tonalitatea este cea din idile, cu un limbaj galant şi gesturi ceremonios-graţioase. Iubirea e aşezată sub zodia "norocului", eroii lirici capătă determinaţii mai precise, fapt ce mărturiseşte ataşamentul lor de sfera teluricului ("În vremea asta Cătălin,/ Viclean copil de casă,/ Ce împle cupele cu vin/ Mesenilor la masă,// Un paj ce poartă pas cu pas/ Ampărătesii rochii,/ Băiat din flori şi de pripas,/ Dar îndrăzneţ cu ochii,// Cu obrăjei ca doi bujori/ De rumeni, bată-i vina,/ Se furişează pânditor/ Privind la Cătălina.// Dar ce frumoasă se făcu/ Şi mândră, arz-o focul;/ Ei Cătălin, acu-i acu/ Ca să-ţi încerci norocul").

Chiar dacă e sedusă de vocea tentatoare a pajului, Cătălina mai resimte cu nostalgie nesaţul înaltului, mirajul absolutului iubirii. Dorul de luceafăr este acum un "dor de moarte", sintagmă ce poate fi interpretată fie ca dor de o intensitate copleşitoare, fie ca dor de finitudine ("Dar un luceafăr, răsărit/ Din liniştea uitării,/ Dă orizon nemărginit/ Singurătăţii mării;/ Şi tainic genele le plec,/ Căci mi le împle plânsul,/ Când ale apei valuri trec/ Călătorind spre dânsul;// Luceşte c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge,/ Dar se înalţă tot mai sus,/ Ca să nu-l pot ajunge.// Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l despare…/ În veci îl voi iubi şi-n veci/ Va rămânea departe…/ De-aceea zilele îmi sunt/ Pustii ca nişte stepe,/ Dar nopţile-s de-un farmec sfânt/ Ce nu-l mai pot pricepe").

Tabloul următor încadrează un spaţiu şi un timp al originarităţii cosmosului, o "zonă prespaţială şi pretemporală" (Ioana Em. Petrescu). Drumul Luceafărului închipuie, în fond, un traseu iniţiatic, al cunoaşterii, e o călătorie spre originile lumii, poetul figurând, în metafore plastice, cosmogonia. Luceafărul primeşte acum un nume simbolic, Hyperion ("cel care merge deasupra", gr. *hyper-eon*), o divinitate subolimpică, fiu al Cerului şi tatăl Soarelui şi al Lunii, în viziunea lui Hesiod din *Teogonia*. Poetul dovedeşte, în aceste pasaje, o percepere foarte modernă a relativităţii spaţiului şi timpului, o viziune plastică a unui univers infinit, conceput într-o viziune lirică grandioasă şi, în acelaşi timp, într-un stil de o solemnitate sobră: "Porni luceafărul. Creşteau/ În cer a lui aripe,/ Şi căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe.// Un cer de stele dedesubt,/ deasupră-i cer de stele -/ Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele.// Şi din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi,/ Cum izvorau lumine;// Cum izvorând îl înconjor/ Ca nişte mări, de-a-notul…/ El zboară, gând purtat de dor,/ Pân' pirere totul, totul;// Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaşte,/ Şi vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte.// Nu e nimic şi totuşi e/ O sete care-l soarbe,/ E un adânc asemene/ Uitării celei oarbe".

De la nivelul galaxiilor, la nivelul luminii generatoare de sens cosmic şi apoi la nivelul nefiinţei, al *Principiului* suprem, al absenţei oricărei determinaţii, al virtualităţii pure – acesta este traseul lui Hyperion spre Demiurg, căruia îi cere "dezlegarea" de nemurire. Discursul Demiurgului, prin care îi refuză condiţia de muritor lui Hyperion, este remarcabil prin tonalitatea sentenţioasă, zvonul aforistic al frazei şi înţelesurile filosofice de mare profunzime care sunt turnate într-o expresie contrasă, sugestivă tocmai prin caracterul apolinic al formei: "Din sânul vecinicului ieri/ Trăieşte azi ce moare,/ Un soare de s-ar stinge-n cer/ S-aprinde iarăşi soare;// Părând pe veci a răsări/ Din urmă moartea-l paşte,/ Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se naşte.// Iar tu, Hyperion, rămâi/ Oriunde ai apune (…)".

Lecţia etică a Demiurgului se leagă de condiţia astrală a lui Hyperion, fiinţă nemuritoare, ce aparţine unui cosmos prestabilit şi care, aşadar, nu-şi poate părăsi locul fără a

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

rupe echilibrul intim al lumii. Luceafărul este, în fond, condamnat la nemurire. Nemurirea este limita lui, acea limită ce-i trasează astrului un destin tragic. "Identificată cu gândirea, notează Ioana Em. Petrescu, fiinţa, condamnată la nemurire, este condamnată (în poemele eminesciene de maturitate) să suporte povara existenţei universale, în locul zeului absent, refugiat în nefiinţă".

Tabloul final al poemului ne pune iarăşi în prezenţa spaţiului terestru, un spaţiu cu virtuţi paradisiace, în care natura este idilizată, estetizată în mod romantic, şi în care se consumă idila dintre Cătălin şi Cătălina, iubire vegheată, de această dată de raza Luceafărului. E un spaţiu al naturii înfiorate de vraja Erosului, un spaţiu al multiplului, deasupra căruia se află Luceafărul, fiinţa superioară care îşi păstrează condiţia solitară şi singulară. În final, fata de împărat devine, pentru luceafăr, un "chip de lut" ce se adaptează perfect "cercului strâmt" al lumii terestre ("Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece").

Poem al fiinţei şi al avatarurilor şi antinomiilor acesteia, *Luceafărul* este, cum a observat Tudor Vianu, şi o sinteză a temelor, motivelor şi resurselor stilistice eminesciene.

"Poveste" a determinismului universal ce guvernează devenirea cosmosului, *Luceafărul* ne vorbeşte, în fond, despre aporiile condiţiei umane, cum observă Ioana Em. Petrescu: "O clipă ameninţată prin ne-nţelesul «dor de luceferi» al prinţesei din castelul de la malul mării şi prin iubirea – sau setea de moarte – a celui obosit de propria-i eternitate, legea triumfă, acceptată şi înţeleasă de cei despărţiţi prin hotarele morţii. În lumina notiţei manuscrise eminesciene, *Luceafărul* devine povestea destinului genial, înţeles şi asumat după o încercare eşuată, de eliberare prin iubire".

Din punct de vedere stilistic, expresia poetică este una de maximă simplitate şi precizie. Versurile sunt grupate în catrene cu ritm iambic şi o măsură de opt şi şapte silabe. Procedeul "scuturării podoabelor" (Tudor Vianu), al rafinării expresiei poate fi întâlnit în întregul poem. Impresia de grandoare – de ton, de stil şi de viziune – pe care o dă poemul nu rezidă, desigur, numai din metrică sau din această distilare a procedeului până la expresivitatea sa ultimă, ci din modul în care poetul plasticizează abstracţiunile, dă formă lirică unor concepte de o profunzime copleşitoare.

Poezia *Glossă* a apărut în ediţia de *Poezii* editată de Maiorescu în decembrie 1883 şi e o creaţie gnomică, în care Eminescu traduce codul de precepte morale pe care trebuie să le urmeze omul de condiţie superioară, într-o lume a convulsiilor şi anomiei, a lipsei de legi morale şi a imposturii. Conduita pe care şi-o asumă eul liric, prin intermediul acestor versuri aforistice, cu o dimensiune contrasă în propria eficienţă semantică, e aceea a nonparticipării, a retragerii în sine, a "abuliei", ori a "pesimismului eterat" (Maiorescu). E postura unui spectator ce contemplă cu răceală şi scepticism spectacolul teatrului lumii, la care participă făpturile umane.

Sentimentul zădărniciei, al trecerii tuturor lucrurilor, al fragilităţii fiinţei în faţa timpului necruţător este desenat în versuri de o claritate solemnă, de o gravitate sentenţioasă. Nu e vorba, aici, de o filosofie pesimistă, pentru că ataraxia pe care o sugerează Eminescu în *Glossă* are mai curând o funcţie terapeutică, e o formă de "imunizare" a conştiinţei în faţa amăgirilor pe care universul le întinde eului, o modalitate de a menţine în stare de alertă luciditatea şi de a oferi fiinţei modalităţi de retranşare în sine din faţa convulsiilor realului.

Ideea esenţială a poeziei e aceea a dialecticii temporale şi a poziţiei pe care fiinţa umană trebuie să o aibă în faţa *curgerii* iremediabile, după cum observă şi Eugen Todoran: "În *Glossa* lui Eminescu adevărata istorie este motivată pe înţelegerea dialectică a ideii de trecere a timpului în spectacolul lumii: *Vremea* trece. Tot *vremea* vine, într-un proces de alternare a lucrurilor şi a fenomenelor în existenţa veşnic *aceeaşi* în *schimbarea* ei, în care-s *vechi* şi *nouă* toate,

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

toate fiind *trecătoare* în durata *veşnică* a existenţei. Dar atunci este inevitabilă întrebarea: Existenţa fiind trecătoare în timp prin scimbarea veşnică a vechiului cu noul, apariţia noului şi dispariţia vechiului în trecerea timpului au aceeaşi valoare? Cu alte cuvinte, veşnica *trecere* a vremii nu exprimă oare, ca în adevărata filosofie dialectică, în primul rând, creşterea, dezvoltarea existenţei? Şi, în legătură cu aceasta, ţinând seama de propria atitudine a lui Eminescu faţă de spectacolul vremii sale, altă întrebare: resemnarea stoică, şi chiar cea schopenhaueriană, ca atitudine *ironică* faţă de spectacolul lumii, exprimă neîncrederea poetului faţă de viaţa în veşnică *trecere*, sau numai atitudinea de dispreţ faţă de o devenire lipsită de evenimente, privită ca timp gol, aparent numai prezentată ca o schimbare? Răspunsul este cu atât mai necesar când prin atitudinea spectatorului se aşteaptă să se întâmple schimbarea, impusă cu necesitate de *trecerea* timpului".

Toposul "lumii ca teatru" este asociat aşadar cu ideea izolării, a detaşării, a unei viziuni contemplative asupra lumii, de aici decurgând şi *solitudinea* şi *singularitatea* omului de excepţie. Plasticizarea desprinderii de formele amăgitoare ale lumii şi de retragere în propriul univers interior are ca semnificaţie superioară o optimă înţelegere a mecanicii realului, o evaluare corectă a binelui şi răului şi o descifrare a înţelesurilor lumii în mod autentic. Antinomia dintre actor şi rolurile pe care le joacă, sau dintre spectator şi spectacolul ce se joacă dinaintea lui pune în lumină o altă opoziţie semnificativă ce transpare din structurile de profunzime ale textului, şi anume opoziţia *unu/ multiplu*: "Multe trec pe dinainte,/ În auz ne sună multe,/ Cine ţine toate minte/ Şi ar sta să le asculte?…/ Tu aşază-te deoparte,/ Regăsindu-te pe tine,/ Când cu zgomote deşarte/ *Vreme trece, vreme vine.*// Nici încline a ei limbă/ Recea cumpăn-a gândirii/ Înspre clipa ce se schimbă/ Pentru masca fericirii,/ Ce din moartea ei se naşte/ Şi o clipă ţine poate;/ Pentru cine o cunoaşte/ *Toate-s vechi şi nouă toate*// Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui:/ Joace unul şi pe patru/ Totuşi tu ghici-vei chipu-i,/ Şi de plânge, de se ceartă,/ Tu în colţ petreci în tine/ Şi-nţelegi din a lor artă/ *Ce e rău şi ce e bine* ".

Chiar dacă există o intenţie satirică, o pornire polemică în *Glossă*, aceste atitudini sunt sublimate de orice vehemenţă, au un sunet clar, apolinic, chiar, în registrul gravităţii şi solemnităţii existenţiale tipice sentimentului eminescian al fiinţei. Universul e văzut ca multiplicitate, aparenţele lumii se desfăşoară în "vârteje", între toate elementele cosmice existând o identitate de substanţă şi de structură. Între multiplicitatea lumii, căreia îi sunt caracteristice mişcarea necontenită, curgerea, variabilitatea şi individualitatea, definibilă prin stabilitate ontologică, invarianţă, echilibrul conferit de cugetare, de raţiune, se stabileşte o opoziţie ireconcilibilă, transferată în plan metaforic în antinomia dintre spectator şi spectacolul contemplat ("Ca un cântec de sirenă,/ Lumea-ntinde lucii mreje;/ Ca să schimbe-actorii-n scenă,/ Te momeşte în vârteje;/ Tu pe-alături te strecoară,/ Nu băga nici chiar de seamă,/ Din cărarea ta afară/ *De te-ndeamnă, de te cheamă.*// De te-ating, să feri în lături,/ De hulesc să taci din gură;/ Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,/ Dacă ştii a lor măsură;/ Zică toţi ce vor să zică/ Treacă-n lume cine-o trece;/ Ca să nu-ndrăgeşti nimică,/ *Tu rămâi la toate rece*)".

Există, în structurarea viziunii poetice, două tipuri de enunţuri: enunţuri de caracter generic, de observaţie filosofică şi de ţinută gnomică, în care este sintetizat elanul spre cunoaştere al poetului şi enunţuri cu un caracter mai particularizant, ce au forma şi finalitatea unui cod de conduită morală. Cele două tipuri de enunţ sunt sugerate şi de jocul persoanelor gramaticale (persoana a treia – pentru primul tip, persoana a doua pentru al doilea). Tonalitatea poeziei este una glacială, de o extremă sobrietate a expresiei, cu plasticizarea viziunii în enunţuri contrase, lipsite de încărcătură metaforică. O metaforă extrem de izbutită e aceea care revelază dimensiunile raţiunii şi rolul acesteia în stabilizarea echilibrului fiinţei ("Recea cumpăn-a gândirii").

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

O altă ipoteză pe care o putem pune în lumină în legătură cu semnificaţia poeziei *Glossă* e aceea că, prin recursul la tiparul prozodic fix, la canon, Eminescu a căutat să eufemizeze demonia clipelor, să le modeleze conturul integrându-le într-un *timp al poeziei*, benefic, compensatoriu, bogat în sensuri ontologice.

Timpul poeziei este, datorită ritmului, a rimei, a repetiţiilor, al căror mecanism am încercat să-l punem în lumină, un timp al libertăţii pe care melodia versurilor îl face benefic, dându-i o armonie ce-l integrează ritmurilor intime ale fiinţei. Creaţia poetică, prin repetiţii şi asonanţe, prin recurenţe tematice şi prin ritm validează un timp ciclic, ce se întoarce asupra lui însuşi, reversibil şi neagresiv, un timp euforic, carnavalesc, al libertăţii şi nu al constrângerii. Timpul ficţiunii, al poeziei mai ales este, oarecum, un timp festiv, ritmat benefic; el are o anumită muzicalitate, nu mai este distonant, în contradicţie cu fiinţa, ci, dimpotrivă, e armonios, ritmul său nu contravine, ci convine fiinţei care se integrează perfect în el, îl locuieşte, are un sentiment de securitate, adăpostită fiind de timpul poetic. Poezia are, cu alte cuvinte, un rol exorcizant, o funcţie soteriologică: ea mântuie de demonia timpului, îmblânzeşte convulsiunile temporale, eufemizează spasmele secundelor până la nivelul muzicalităţii cuvântului.

Pe de altă parte, timpul poetic e analog (în virtutea unor calităţi precum repetiţia şi caracterul ciclic) timpului mitic. Ambele restaurează/ instaurează un spaţiu cronologic în care dezordinea şi eterogenitatea sunt estompate, un timp ciclic, circular, reversibil, pe care fiinţa nu-l mai resimte cu oroare, ca pe un timp malefic ci cu beatitudine, ca pe un timp propice, benefic, ocrotitor. Poezia, dând timpului trăit, amorf, discontinuu o formă, îl ritmează, îl înscrie într-o ordine, alta decât cea fizică, transformându-i linearitatea în circularitate, înlocuind orizontalitatea printr-o verticalitate, cum scrie Bachelard: "Poetul distruge continuitatea simplă a timpului înlănţuit pentru a construi o clipă complexă, pentru a articula pe această clipă simmultaneităţi numeroase. În orice poem veritabil pot fi atunci găsite elementele unui timp oprit, unui timp care nu urmează măsura, unui timp pe care l-am numi vertical pentru a-l deosebi de timpul comun care aleargă orizontal cu apa fluviului, cu vântul care trece".

Mijlocul prin care se instaurează timpul ciclic al poeziei sunt: ritmul (ce propune cel puţin două evenimente fonice, care revin cu o anumită periodicitate), rima, repetarea unor strofe, refrenul, anafora etc. Bineînţeles, poezia poate să traducă în relieful său şi timpul fizic, lipsit de orice regularitate, prin utilizarea unor semnificaţii ambigue, distorsiuni sintactice, rupturi între frază şi metru (enjambament), modalităţi care stabilesc la nivelul discursului liric o dezordine relativă ce traduce dezordinea timpului fizic, corespunzând contracţiilor şi convulsiilor virulente ale acestui timp disforic, malefic.

O poezie revelatoare pentru abolirea timpului fizic, malefic, prin mijloace poetice, instaurându-se în acest fel un timp ciclic, paradisiac, este *Glossă*. Poezie cu formă fixă, în care fiecare din cele opt versuri ale primei strofe se repetă în opt strofe ulterioare, o a zecea strofă repetând-o, inversat, pe cea dintâi, *Glossă*, "decalog al izbăvirii spiritului de amăgirile clipei" cum remarca D. Caracostea, se remarcă prin inflexiunile sentenţioase, aerul gnomic, ţinuta imperativ-moralizatoare. Greimas arăta, de altfel, că în proverbe semnificaţiile sunt puse "în afara timpului", sunt scoase din timp, nu mai participă la mişcarea temporală a discursului. Avem de a face, aici, într-un fel, cu un prezent anistoric, structura binară a proverbului, închisă în sine, apodictică, netă, de o mare claritate, dând impresia unei fixări a duratei, unei încremeniri a scurgerii timpului, ce capătă un aspect eleat. Frecvenţa acestei structuri gnomice, sentenţioase, este cât se poate de limpede în *Glossă*. E de ajuns să citâm prima strofă pentru a observa că aproape fiecare vers se constituie într-o sentinţă, are alura unui aforism: "Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi şi nouă toate;/ Ce e rău şi ce e bine/ Tu te-ntreabă şi

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

socoate;/ Nu spera şi nu ai teamă,/ Ce e val ca valul trece;/ De te-ndeamnă, de te cheamă, / Tu rămâi la toate rece".

Modalităţi de abolire a demoniei timpului fizic, linear, convulsiv al lumii reale şi de configurare a unui timp benefic sunt şi aici ritmul, rima, repetiţiile, revenirile, toate acestea oprind înaintarea temporală a discursului, care se întoarce mereu la punctul iniţial de plecare (sau dă sugestia unei astfel de întoarceri, a unei astfel de reveniri *ab origine*, în punctul de geneză al textului pentru ca după acest ultim vers ce trimite la strofa iniţială, să reînceapă o nouă strofă ce se va sfârşi tot cu trimitere spre strofa de început).

La nivelul semnificaţiilor poeziei, se fac referiri la un timp circular, în care viitorul şi trecutul se confundă cu prezentul, clipa trecută sau cea viitoare putând fi identificate în clipa prezentă: "Viitorul şi trecutul/ Sunt a filei două feţe/ Vede-n capăt începutul/ Cine ştie să le-nveţe;/ Tot ce-a fost ori o să fie/ În prezent le-avem pe toate,/ Dar de-a lor zădărnicie/ Tu te-ntreabă şi socoate".

În aceeaşi arie de semnificaţii poate fi integrată şi strofa următoare, ce pune în lumină motivul *tat twam asi*, care, în *Upanişade* e formula non-alterităţii, a sinelui absolut care se regăseşte în identitate cu întregul cosmos. Strofa din *Glossă* figurează aceeaşi identitate, aceeaşi natură consubstanţială a tuturor fiinţelor exprimând prin plastica imaginilor poetice principiul nonalterităţii exemplarelor umane: "Căci aceloraşi mijloace/ Se supun câte există,/ Şi de mii de ani încoace/ Lumea-i veselă şi tristă;/ Alte măşti aceeaşi piesă,/ Alte guri, aceeaşi gamă,/ Amăgit atât de-adese/ Nu spera şi nu ai teamă".

Desigur, identitatea ontică a fiinţelor, abstragerea lor la un exemplar arhetipal, referinţa perpetuă a multiplului la Unic - toate acestea presupun existenţa unui timp eleat, circular, nu discontinuu, omogen, nu eterogen.

Poezie de referinţă în creaţia eminesciană, *Glossă* prelucrează liric idei schopenhaueriene, hegeliene sau indice, distilându-le prin filitrul sensibilităţii sale romantice, într-o structură lirică simetrică şi omogenă, în care densitatea ideatică e plasticitată prin expresia de o limpezime şi profunzime desăvârşite.

Publicată mai întâi în ediţia de *Poezii*, ediţia Titu Maiorescu, în decembrie, 1883, poezia *Odă (în metru antic)*, este considerată de majoritatea exegeţilor operei eminesciene, creaţia emblematică pentru lirismul eminescian, realizarea sa majoră, în care este distilat geniul său. La origine, poezia a fost un exerciţiu de versificaţie, de introducere în limba română a modelului prozodic al versului saphic.

Prima variantă a poeziei, redactată în anii 1873-1874 este o odă închinată lui Napoleon, în care Eminescu vede o întrupare a spiritului genial, sau universal, în accepţiune hegeliană, în devenirea istorică. Această primă variantă este structurată pe trei momente fundamentale. Secvenţa iniţială prefigurează apariţia eroului prin imaginea unui cosmos ultragiat, care presimte parcă faptul că are o carenţă, că este lipsit de tutelarea spiritului universal ("Cerul bolnav d-astrele lui rănit fu/ Semne numai mari ale vremei gloriei").

Biografia eroului are proporţii mitice, Napoleon însumând în conturele sale categoriale caracteristicile eroului romantic (reflexele unei personalităţi antitetice, statutul de excepţie în ordinea făpturilor umane etc.). Ioana Em. Petrescu arată, pe bună dreptate, că "destinul lui e nemurirea, moartea lui, aparentă, nu e decât o reîntoarcere spre treapta părăsită a unui erou asemenea zeilor, care, singur şi atotputernic, nu «se miră» de nimic şi se recunoaşte, ca un alt Alexandru, în Jupiter Ammon sau în Odin. Să reţinem, din această primă variantă a *Odei*, asocierea eroului cu spaţiul titanian al mării şi să reţinem, de asemenea, un al doilea element caracteristic: acţiunea istorică apare ca o mişcare de *oglindire* a eroului în mulţime; istoria este oglinda în care eroul primeşte chip şi se contemplă pe sine".

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

Substitut al divinului, eroul e cel care "coboară" în istorie, în a doua secvenţă a primei variante, prin corporalizarea virtualităţilor din cartea destinului şi prin ruperea identităţii cu sine, pentru ca în a treia secvenţă să se producă moartea, privită ca reintrare în sfera atemporalului şi universalului ("Ai murit? Lumea şi astăzi n-o crede/ Înfăşurat în mant-ai coborât piedestalul/ Şi-amestecat în popor l-au mişcat cu – putere/ Ochii-ţi mobili.// Apoi sătul de icoana-ţi, de tine singur,/ Te-ai reurcat pe scări de marmoră albă/ Ai resuit piedestalul şi iarăşi imobil/ Stai printre secoli"). Destinul napoleonian, aşa cum se configurează el în poemul eminescian, e văzut de Ioana Em. Petrescu, ca un scenariu tragic, cu trei momente distincte ale devenirii ontice: identitatea cu sine, imobilă, nealterabilă şi imuabilă, desfacerea de identitatea cu sine a spiritului prin "coborârea" în istorie, prin întruparea în real, şi, în final, refacerea identităţii de sine, prin intermediul morţii.

Variantele următoare (din 1879) devin, dintr-o odă către Napoleon, o odă a propriului spirit, oglindit în nemărginirea mării, ori în absolutul mitic al codrului. Înstrăinarea de sine este realizată, de această dată, prin sentimentul iubirii, prin reflectarea sinelui în oglinda spiritului celuilalt, prin care fiinţa îşi creează un destin ficţional. Sentimentul exilului, starea de criză este datorată dezacordului dintre spiritul poetic şi decorul precar al lumii ("*Parcă* născut sunt în aproape de valuri/ Leagăn având ţărm înspumat şi rece/ Jur împrejur lin tremura pustiul/ Mijloc al mării.// Exilat aici pe pământ de jale/ Viaţa-mi pare-ostrov, răsărind din valuri;/ Un pribeag mă văd dominând pustiul/ Mijloc al mării").

În textul definitiv al *Odei* eroul liric nu mai este personalizat în figura exemplară a lui Napoleon sau a spiritului poetic; e vorba, mai degrabă, de un "eu" impersonal, generic, în figura căruia se reflectă, constrase la maximum, împlinirile sau dezamăgirile umanului, suferinţa de a fi şi izbăvirea prin moarte. Pe de altă parte, scenariul onto-poetic este, în linii mari, acelaşi. De la identitatea cu sine, de la perfecta coerenţă autotelică interioară, se trece la scindarea de sine, la despărţirea de propria alcătuire spirituală, pentru ca în final să se ajungă la revenirea în matca sinelui, lărgit de această dată prin cunoaşterea lumii şi a propriilor străfunduri.

Identitate – alteritate – reintegrare, acestea sunt cele trei etape ale desăvârşirii de sine în viziunea eminesciană a fiinţei, într-un model poetic ce respectă, în chip evident, avatarurile hegeliene ale Spiritului. Ioana Em. Petrescu subliniază acest fapt: "Ne aflăm în faţa unui scenariu al despărţirii şi regăsirii de sine prin confruntare cu temporalitatea, scenariu realizat în text, pe de o parte, prin jocul timpurilor şi modurilor verbale, pe de altă parte prin ipostazele pronominale pe care un eu generic şi le asumă".

Tonalitatea de odă, din primele variante, se preschimbă acum într-o rezonanţă elegiacă şi tragică totodată, a eului alienat într-o lume ce nu-i susţine idealurile, păstrându-se cadrul titanian şi lirismul obiectivat (D. Popovici). Transpusă într-un monolog detaşat, impersonal, şi la persoana I, cu figuraţia lirică trasată sub forma confesiunii, *Oda (în metru antic)* "construieşte imaginea eului poetic drept una a geniului, din aceleaşi elemente cu ale alegoriei din *Luceafărul*" (E. Todoran).

Primele două strofe ale poeziei sunt marcate de verbe la timpul imperfect, gesturile solemne ale eului liric proiectându-se, prin valorificarea resurselor de potenţialitate ale conjunctivului, într-un trecut ce se referă la un alt moment, acela al despărţirii de propria sa identitate, inalterabilă. Verbul, la infinitiv, a muri se referă nu la actul stingerii individuale, ci la extincţia revelată generic tuturor fiinţelor. Strofa a doua aşază verbele la perfect simplu; e o desemnare a anteriorităţii, iubirea fiind aici figurată ca o treaptă spre actul muririi, al desimbolizării ontologice a fiinţei, prin dispariţie. În acest fel, traseul existenţial al eului liric, definit la început prin atitudinea solemnă de "înălţare" a ochilor spre "steaua singurătăţii", se desfăşoară apoi ca o coborâre în misterul morţii, sentiment ce conferă eului trăsături şi

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

proporţii titaniane: "Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată;/ Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi,/ Ochii mei nălţam visători la steaua/ Singurătăţii.// Când deodată tu răsărişi în cale-mi,/ Suferinţă tu, dureros de dulce…/ Pân-în fund băui voluptatea morţii/ Neîndurătoare".

Epurată de contingenţă, condiţia eroului liric e, în fapt, exemplară pentru întreaga condiţie umană. În următoarele două strofe, timpul prezent este dominant, un prezent al atemporalităţii, al obiectivării fiinţei în conturul unui cadru fizico-temporal generic. Eul, desprins acum de identitatea cu sine, mărginit, fisurat, dedublat, capătă determinaţii pe care şi le poate contempla. El primeşte, s-ar zice, statutul obiectualităăţii, se resimte pe sine ca pe un obiect, îşi percepe condiţia tragică, aceea a unei agonii tulburate şi tulburătoare, agonie ipostaziată în două figuri mitologice, care exprimă suferinţa extremă de a trăi, cum observă Ioana Em. Petrescu: "Dubla comparaţie mitologică articulează disjunctiv proiecţiile obiectualizate ale eului scindat (victima şi călăul devenit, la rându-i, victimă a propriei crime), a căror dialectică actualizează motivul fundamental eminescian al identităţii substanţiale a tuturor fiinţelor, motiv desemnat de Eminescu prin formula indică a identităţii (*Tat twam asi*) sau prin formula proprie a ceea ce poate fi numit *condiţia de gemeni* a fiinţelor umane".

Chinul vieţuirii nu este aici decât o emblemă a suferinţei de a trăi în sens universal, după cum tragicul nu rezultă din altceva decât din segmentarea unicului în multiplii săi, în fragmentarea conştiinţei şi din deruta în faţa alterităţii, travestită mitologic în simboluri de amplă rezonanţă: "Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/ Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării.// De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări…/ Pot să mai renviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?".

Finalul poeziei are o tonalitate de rugăciune, este elegiac, implorator şi solemn în acelaşi timp. Aici eul liric îşi exprimă aspiraţia spre reintegrarea cosmică a sinelui, după experienţa trăirii, a ieşirii pe scena timpului uman, a experienţei tragice a dialecticii viaţă/ moarte. E, de asemenea, vorba, în această ultimă secvenţă, de o nevoie de atarxie, de o voinţă de impersonalitate şi de uitare a patimilor proprii, în vederea restaurării identităţii cu sine a eului liric ("Piară-mi ochii tulburători din cale,/ Vino iar în sân nepăsare tristă;/ Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă!"). Edgar Papu aşază această experienţă limită a sinelui sub semnul unei pulsiuni apropiere/ depărtare, sub zodia unui orizont în care fiinţa se situează totodată în imanenţa şi transcendenţa sa: "Poate că o şi mai concentrată împletire între divorţul de sfera mistuitoare a eroticii şi retragerea într-un eu depărtat răsună în *Odă (în metru antic)*, a cărui ultimă strofă începe cu «piară-mi ochii tulburători din cale» şi se încheie cu «pe mine/ mie redă-mă». Apropierea de viaţa muritoare, sugerată de fascinaţia «ochilor tulburători» a însemnat, deci, o tristă aventură a înstrăinării. «Pe mine mie redă-mă», cuprinde aspiraţia unei reîntoarceri «în lumea mea», adică în cer, în marele cosmos cuprinzător al stihiilor, care, însă, acum apare însingurat, stins, îngheţat, ca o vatră de mult părăsită".

S-ar putea spune că *Oda (în metru antic)* este, însumând toate semnificaţiile sale poetico-filosofice, o mărturie desăvârşită a atei poetice eminesciene, prin care se închipuie un scenariu al fiinţei locuind în cuvânt, a fiinţei ce resimte cu dramatism divorţul dintre sinele ei adânc şi univers. De aici dorinţa de reinserare în substanţa cosmică, ce va aduce cu sine împăcarea absolută, seninătatea, apathia. "Nepăsarea tristă" la care năzuieşte eul poetic nu este nimic altceva decât o dorinţă de singularizare, de lepădare a efemerului şi accesoriului uman şi de izolare senină în propriul spirit recuperat prin exerciţiul renunţării.

Stilistic, *Oda (în metru antic)* se poate remarca prin maxima concentrare şi abstragere a limbajului liric, precum şi prin extrema economie a figurilor de stil. Limbajul impersonal, adesea, alteori mai implicat, retragerea eului liric în spatele unei atitudini a detaşării şi

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

neimplicării se traduce şi în plan expresiv prin formulările de deosebită plasticitate şi profunzime ideatică.

Referindu-se la această creaţie eminesciană, Ioana Em. Petrescu observa că *Oda* este, în esenţa ei, o expresie a acelei dorinţe de "odihnă", de purificare eliberatoare de patimile ce ţin captivă fiinţa în chingile Voinţei de a fi: "Odihna visată a morţii, odihna refuzată lui Hyperion, dar conjurată, în numele condiţiei umane, în formula riguroasă de metru antic a *Odei*, poate fi recuperată, la nivelul individual, prin «reîntoarcerea în sine», cu preţul ruperii şi apoi a reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea fiinţă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenţei, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp şi o rugăciune a reîntregirii fiinţei prin moarte. Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon, nici Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o fiinţă cu destin romantic de excepţie; în varianta definitivă, *Odă* nu mai e expresia condiţiei eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiţiei umane. Şi, poate de aceea, deşi pare o rugăciune de intrare în nefiinţă: «Ca să pot muri liniştit pe mine/ Mie redă-mă!», ea rămâne, de fapt, o *Odă* fiinţei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului".

Oda (în metru antic) mărturiseşte efortul tragic al lui Eminescu de a-şi duce gândul poetic până la limitele sale, efortul său titanian de a asuma condiţia umană în dramatismul său sfâşietor, în ambivalenţa datelor sale, chiar dacă, sau tocmai pentru că versul capătă o structură formală apolinică, în care tragicul se străvede parcă în palimpsest, iar emoţia se universalizează, dobândeşte solemnitate şi hieratism.

De o geometrie lirică desăvârşită, *Oda (în metru antic)* "înscenează tensiunea fiinţă-existent, celebrând de fapt eternitatea fiinţei prin perpetuă ruptură, agonie (sau «murire») a existentului" (Ioana Em. Petrescu). În fond, eul liric descoperă, prin cele trei ipostaze pe care le trăieşte şi cunoaşte, resemantizarea propriei sale fiinţei lăuntrice, o reevaluare a situaţiilor existenţiale arhetipale pentru condiţia umană în ansamblul determinaţiilor sale. Mitizarea făpturii lirice individuale de aici porneşte, din această reluare a unor postùri originare, turnate într-un vers clasic, apolinic şi gnomic.

Bibliografie critică selectivă

G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, vol. XII - XIII, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970;

Matei Călinescu, *Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*, Bucureşti, E.P.L., 1964;

Mihai Cimpoi, *Narcis şi Hyperion: Eminescu, Poet al fiinţei: poem critic*, Iaşi, Ed. Junimea, 1994;

Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut* (trad. de Marian Papahagi), Cluj, Ed. Dacia, 1990;

Petru Mihai Gorcea, *Steaua din oglinda visului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983;

Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1977;

Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982;

I.Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. a III-a, Iaşi, Ed. Junimea, 1980;

Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975;

Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. a II-a, Iaşi, Ed. Junimea, 1979;

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu-modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978;

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Cluj, Ed. Dacia, 1989;

D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1969;

Liviu Rusu, *Eminescu şi Schopenhauer*, Bucureşti, E.p.L., 1966;

Elvira Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade-Rădulescu şi Eminescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982;

Monica Spiridon, *Eminescu, o anatomie a elocvenţei*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1994;

Eugen Todoran, *Eminescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972;

Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1930;

BDD-A2954 © 2003 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:58:32 UTC)