

MODELE ONTOPOETICE EMINESCIENE

Iulian BOLDEA

Abstract

We want to explore the poetic work of Eminescu through three poems emblematic for the onto-poetical 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 onto-poetică eminesciană. Aceste poeme - *Luceafărul*, *Glossă*, *Odă (în metru antic)* - surprind, în versurile lor cu tăietură precisă și rece, impersonală, parcă, ritualul trecerii ființei dintr-un tărâm în altul, toposul condiției geniului într-o lume inadecvată, revelația stării de dragoste ori fascinația ritmurilor cosmosului.

Poemul *Luceafărul* a fost publicat în *Almanahul Societății Academice Social-Literare "România Jună"*, la Viena în aprilie 1883 și 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 și publicat în *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumanien und der Turkei*, volum apărut în 1861, la Berlin.

Eminescu valorifică și 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 și adâncirea ulterioară a sensurilor. Eroina basmului este o fată de împărat de o frumusețe 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") și cea a unui muritor – un prinț, Florin care, pentru a ajunge la fata de împărat a străbătut valea amintirii și valea disperării, așadar un itinerariu inițiativ, derulat într-un regim ontic al suferinței. Zmeul se arată fetei în două ipostaze, una demonică și alta angelică, cu reflexe ale thanatosului. Pusă să aleagă, fata se retrage din fața a ceea ce o înspăimântă, a suprafirescului, a necunoscutului, a ceea ce iese din sfera ei de înțelegere, înscriindu-se în datele universalului fantastic și preferă locul comun, banalitatea, realul cotidian ("O, geniu mândru, tu nu ești de mine.../ Frumos ești tu, dar a ta nemurire/ Ființei trecătoare e peire (...)/ Nu... om să fii, om trecător ca mine,/ Cu slăbiciunea sufletului nost/ Să-ți înțeleg tot sufletul din tine/ Și brațul tău de mi-a fi adăpost,/ Să-l știu că-i slab, iubirea că-l susține,/ 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 condiția lor compatibilă, terestră. Copleșit de dragoste, Zmeul cere Demiurgului să-i modifice condiția, spre a deveni și el muritor, dorință ce îi va fi refuzată, pentru că zmeul este un eon, din ființa celor ce susțin universul în ordine, în echilibru absolut. După ce contemplă fericirea celor doi muritori, Zmeul răzbună iubirea sa trădată, printr-o imprecuație, aceea ca cei doi să fie despărțiți prin moarte ("«Fiți fericiți», cu glasul stins a spus -/ «Atât de fericiți cât viața toată/ Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată»").

Luceafărul păstrează, în structura sa intimă, acest scenariu narativ de minimă anvergură evenimentială, care este însă sublimat prin inserția lirismului, un lirism al “rolurilor”, cum observa Tudor Vianu, o lirică a măștilor ce conferă poemului dramatism, ca și un anume aspect scenic. Așa se explică structura lirico-epică, cu inflexiuni dramatice, a poemului, ca și proporțiile alegorice pe care le capătă distribuția acestor “roluri”.

Poemul eminescian a fost interpretat în multiple modulații ale ideii critice. Constantin Noica îl definește ca pe un “basm al ființei”, după cum Alain Guillerrou l-a nimit “expresia unei vagi filosofii a ființei și neantului”. Fără îndoială că nu putem trece însă peste explicația pe care ne-o oferă însuși Eminescu în legătură cu creația sa, prin care poemul e interpretat ca o alegorie a geniului, a ființei superioare, neînțelese de cei din jur, și, deci, profund nefericite (“În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și 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 și i-am dat acest înțeles alegoric”).

În fond, *Luceafărul* este un poem în care fascinația absolutului se armonizează cu tentația cotidianului, un poem în care se împletesc, așadar, două planuri de reprezentare lirică: planul universal și cel terestru. Ființa poetică eminesciană este sfâșiată aici între două porniri antinomice, alimentate de ambivalențele popriei sale structuri ontice: impulsul spre înalt, al fetei de împărat și “setea de repaos” a lui Hyperion.

Fără îndoială că am putea regăsi în structura poemului și un model al ființei individuale ce se caută pe sine, ce încearcă un dor de dez-mărginire, un nesaț al absolutului și care recade în condiția terestră după eșecul său, de trăire și cunoaștere totodată. E, cum spune Constantin Noica, o întâlnire a individualului și a generalului, o încercare a ființei de a-și găsi sinele mai adânc: “Ceea ce e izbitor în poem este că, de la început, făptura individuală se dovedește a fi *senină*, și va rămâne așa tot timpul. Este o simplă și prea frumoasă fată, nici măcar de împărat, ci doar din rude mari împărătești, și așa 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 și somnul naturii ei individuale, simte limpede că nu poate ieși din condiția ei; dar vrea să și-o transfigureze. Atâta tot poate cere generalului făptura individuală cât cere și fata: să-i lumineze viața. E ca și 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 așa cum este cel al sensurilor generale (de care geniul singur știe) să se mlădieze, prin chemarea oamenilor, în așa fel încât să le poată transfigura viața”.

Din punct de vedere compozițional, 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 și un spațiu mitic, în care coordonatele sunt mai degrabă generice iar ființa fetei e idealizată, singularizată, ea având însemnul unicității: “A fost odată c-an povești, a fost ca niciodată,/ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă fată.// Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele/ Cum e Fecioara între sfinți/ Și luna între stele”.

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

terestru în altul transcendent. Natura astrului, dispusă în modulații metafizice și într-un registru al absolutului, este resimțită de față sub specia fascinației pe care ilimitatul o provoacă în conștiința oricărui muritor (“Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă.// Privea în zare cum pe mări/ Răsare și străluce,/ Pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce.// Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorința-i gata;/ El iar privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata.// Cum ea pe coate-și răzima/ Visând ale ei tâmples,/ De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle.// Și cât de viu s-aprinde el/ În orișicare sară,/ Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară”).

Fereastră, ca și bolțile – reprezintă spații de trecere între înalt și terestru, iar descântecul fetei e expresia acestei fascinații incantatorii pe care o exercită asupra făpturii de humă o entitate din speța imponderabilului și a suprafișcului, ce nu stă sub imperiul timpului și al spațiului obișnuit. Drumul fetei spre *lumină* este unul inițiativ, este nostalgia înaltului, sau a departelului, ce va puncta un traseu parcă ritualic, prin care ființa umană, imperfectă prin definiție, resimțindu-și cu neliniște propriile limite, propriile nedesăvârșiri, caută să-și tranșeze condiția, să comunice cu astrul.

Pe de altă parte, Luceafărul însuși resimte o nostalgie de sens contrar, o nostalgie spre adânc, spre lumea terestră. El, desăvârșit, aparținând 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 și, în același timp, comunicând cu ea prin intermediul oglinzii și al visului, forme magice de intermediere între cele două lumi, modalități de cunoaștere a străfundurilor ființei și a unor realități similisacrale. În aceste fragmente în care teluricul și celestul se întâlnesc, mișcările se travestesc în mistică gestuală, fizionomia eorilor lirici se transfigurează, detaliile refăcând un scenariu ceremonial, așezat sub imperiul imponderabilului. Perceput ca imagine, ca semn iconic cu valoare simbolică, luceafărul este sesizat de față în mod mediat, prin intermediul oglinzii și resimțit prin atributele sale oximoronice, căci astrul este alcătuit din antinomii, din ambivalențe ontice (“Și pas cu pas în urma ei/ Alunecă-n odaie,/ Țesând cu recile-i scânteii/ O mreață de văpaie.// Și când în pat se-ntinde drept/ Copila să se culce,/ I-atinge mâinile pe piept/ I-nchide geana dulce.// Și din oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă,/ Pe ochii mari, bătând închiși/ Pe fața 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 nopții mele Domn,/ De ce nu vii tu? Vină!// Cobori în jos, lucefăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează”).

Pentru a se realiza comunicarea dintre cele două ființe aparținând unor lumi incompatibile, luceafărul trebuie să coboare treptele, etapele existenței, să-și moduleze ființa într-un tipar uman. În acest fel, putem constata că luceafărul, simbol al ilimitării și desăvârșirii, astru al înaltului, are posibilitatea de a se detașa de sine, de a se disocia de identitatea sa absolută, schimbându-și chipul, fără a-și altera însă esența. Cele două ipostaze pe care și le asumă luceafărul, cea de înger și, apoi, aceea de demon, îi provoacă neliniște fetei, care presimte natura inumană ori transumană a astrului, asimilând nemurirea cu moartea, conform percepției comune a oamenilor. E vorba de o criză a cunoașterii, prin care ființa umană nu izbuteste să asume ființa astrului nemuritor datorită instrumentelor sale imperfecte de cunoaștere și a tiparelor cognitive pe care le posedă, tipare ce nu îngăduie sesizarea absolutului în termenii acestuia: “El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Și s-arunca fulgerător/ Se cufunda în mare;/ Și apa unde-au fost căzut/ În cercuri se rotește,/ Și din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr crește.// (...)// Părea un tânăr voevod/ Cu păr de aur moale,/ Un vânăt

giulgi se-ncheie nod/ Pe umerele goale.// Iar umbra feței 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 neputința de a înțelege nemărginirea, de a sesiza amploarea absolutului, și-a pierdut unicitatea, caracterul de singularitate, transferându-și sentimentele în domeniul umanului, asemănându-se cu Cătălin. Iubirea e asimilată aici cu un joc, pierzându-și din solemnitatea și gravitatea cu care o încărcase luceafărul. Tonalitatea este cea din idile, cu un limbaj galant și gesturi ceremonios-grațioase. Iubirea e așezată sub zodia “norocului”, eroii lirici capătă determinații mai precise, fapt ce mărturisește atașamentul 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 și de pripas,/ Dar îndrăzneț cu ochii,// Cu obrăjei ca doi bujori/ De rumeni, bată-i vina,/ Se furișează pânditor/ Privind la Cătălina.// Dar ce frumoasă se făcu/ Și mândră, arz-o focul;/ Ei Cătălin, acu-i acu/ Ca să-ți încerci norocul”).

Chiar dacă e sedusă de vocea tentatoare a pajului, Cătălina mai resimte cu nostalgie nesațul înaltului, mirajul absolutului iubirii. Dorul de lucefăr este acum un “dor de moarte”, sintagmă ce poate fi interpretată fie ca dor de o intensitate copleșitoare, fie ca dor de finitudine (“Dar un lucefăr, răsărit/ Din liniștea uitării,/ Dă orizon nemărginit/ Singurătații mării;/ Și tainic genele le plec,/ Căci mi le împle plânsul,/ Când ale apei valuri trec/ Călătorind spre dânsul;// Lucește c-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge,/ Dar se înalță tot mai sus,/ Ca să nu-l pot ajunge.// Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l dispăre.../ În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe.../ De-aceea zilele îmi sunt/ Pustii ca niște stepe,/ Dar nopțile-s de-un farmec sfânt/ Ce nu-l mai pot pricepe”).

Tabloul următor încadrează un spațiu și un timp al originarității cosmosului, o “zonă prespațială și pretemporală” (Ioana Em. Petrescu). Drumul Luceafărului închipuie, în fond, un traseu inițiativ, al cunoașterii, e o călătorie spre originile lumii, poetul figurând, în metafore plastice, cosmogonia. Luceafărul primește acum un nume simbolic, Hyperion (“cel care merge deasupra”, gr. *hyper-eon*), o divinitate subolimpică, fiu al Cerului și tatăl Soarelui și al Lunii, în viziunea lui Hesiod din *Teogonia*. Poetul dovedește, în aceste pasaje, o percepere foarte modernă a relativității spațiului și timpului, o viziune plastică a unui univers infinit, conceput într-o viziune lirică grandioasă și, în același timp, într-un stil de o solemnitate sobră: “Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe,/ Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe.// Un cer de stele dedesubt,/ deasupra-i cer de stele -/ Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele.// Și din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi,/ Cum izvorau lumine;// Cum izvorând îl înconjoară/ Ca niște mări, de-a-notul.../ El zboară, gând purtat de dor,/ Pân’ pirere totul, totul;// Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.// Nu e nimic și totuși e/ O sete care-l soarbe,/ E un adânc asemene/ Uitării celei oarbe”.

De la nivelul galaxiilor, la nivelul luminii generatoare de sens cosmic și apoi la nivelul neființei, al *Principiului* suprem, al absenței oricărei determinații, al virtualității pure – acesta este traseul lui Hyperion spre Demiurg, căruia îi cere “dezlegarea” de nemurire. Discursul Demiurgului, prin care îi refuză condiția de muritor lui Hyperion, este remarcabil prin tonalitatea sentențioasă, zvonul aforistic al frazei și înțelesurile filosofice de mare profunzime care sunt turnate într-o expresie contrasă, sugestivă tocmai prin caracterul apolinic al formei: “Din sânul vecinicului ieri/ Trăiește azi ce moare,/ Un soare de s-ar stinge-n cer/ S-aprinde iarăși soare;// Părând pe veci a răsări/ Din urmă moartea-l paște,/ Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște.// Iar tu, Hyperion, rămâi/ Oriunde ai apune (...).”

Lección etică a Demiurgului se leagă de condiția astrală a lui Hyperion, ființă nemuritoare, ce aparține unui cosmos prestabilit și care, așadar, nu-și poate părăsi locul fără a

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, ființa, condamnată la nemurire, este condamnată (în poemele eminesciene de maturitate) să suporte povara existenței universale, în locul zeului absent, refugiat în neființă”.

Tabloul final al poemului ne pune iarăși în prezența spațiului terestru, un spațiu cu virtuți paradisiace, în care natura este idilizată, estetizată în mod romantic, și în care se consumă idila dintre Cătălin și Cătălina, iubire vegheată, de această dată de raza Luceafărului. E un spațiu al naturii înfiorate de vraja Erosului, un spațiu al multiplului, deasupra căruia se află Luceafărul, ființa superioară care își păstrează condiția solitară și 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 și rece”).

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

“Poveste” a determinismului universal ce guvernează devenirea cosmosului, *Luceafărul* ne vorbește, în fond, despre aporiile condiției umane, cum observă Ioana Em. Petrescu: “O clipă amenințată prin ne-nțelesul «dor de luceferi» al prințesei din castelul de la malul mării și prin iubirea – sau setea de moarte – a celui obosit de propria-i eternitate, legea triumfă, acceptată și înțeleasă de cei despărțiți prin hotarele morții. În lumina notiței manuscrise eminesciene, *Luceafărul* devine povestea destinului genial, înțeles și asumat după o încercare eșuată, de eliberare prin iubire”.

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

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

Sentimentul zădărniceii, al trecerii tuturor lucrurilor, al fragilității ființei în fața timpului necruțător este desenat în versuri de o claritate solemnă, de o gravitate sentențioasă. Nu e vorba, aici, de o filosofie pesimistă, pentru că ataraxia pe care o sugerează Eminescu în *Glossă* are mai curând o funcție terapeutică, e o formă de “imunizare” a conștiinței în fața amăgirilor pe care universul le întinde eului, o modalitate de a menține în stare de alertă luciditatea și de a oferi ființei modalități de retransare în sine din fața convulsiilor realului.

Ideea esențială a poeziei e aceea a dialecticii temporale și a poziției pe care ființa umană trebuie să o aibă în fața *curgerii* iremediabile, după cum observă și Eugen Todoran: “În *Glossă* lui Eminescu adevărata istorie este motivată pe înțelegerea dialectică a ideii de trecere a timpului în spectacolul lumii: *Vremea* trece. Tot *vremea* vine, într-un proces de alternare a lucrurilor și a fenomenelor în existența veșnic *aceeași* în *schimbarea* ei, în care-s *vechi* și *nouă* toate,

toate fiind *trecătoare* în durata *veșnică* a existenței. Dar atunci este inevitabilă întrebarea: Existența fiind trecătoare în timp prin scimbarea veșnică a vechiului cu noul, apariția noului și dispariția vechiului în trecerea timpului au aceeași valoare? Cu alte cuvinte, veșnica *trecere* a vremii nu exprimă oare, ca în adevărata filosofie dialectică, în primul rând, creșterea, dezvoltarea existenței? Și, în legătură cu aceasta, ținând seama de propria atitudine a lui Eminescu față de spectacolul vremii sale, altă întrebare: resemnarea stoică, și chiar cea schopenhaueriană, ca atitudine *ironică* față de spectacolul lumii, exprimă neîncrederea poetului față de viața în veșnică *trecere*, sau numai atitudinea de dispreț față 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 așteaptă să se întâmple schimbarea, impusă cu necesitate de *trecerea timpului*”.

Toposul “lumii ca teatru” este asociat așadar cu ideea izolării, a detașării, a unei viziuni contemplative asupra lumii, de aici decurgând și *solitudinea* și *singularitatea* omului de excepție. Plasticizarea desprinderii de formele amăgitoare ale lumii și de retragere în propriul univers interior are ca semnificație superioară o optimă înțelegere a mecanicii realului, o evaluare corectă a binelui și răului și o descifrare a înțeleșurilor lumii în mod autentic. Antinomia dintre actor și rolurile pe care le joacă, sau dintre spectator și spectacolul ce se joacă dinaintea lui pune în lumină o altă opoziție semnificativă ce transpare din structurile de profunzime ale textului, și anume opoziția *unu/ multiplu*: “Multe trec pe dinainte,/ În auz ne sună multe,/ Cine ține toate minte/ Și ar sta să le asculte?.../ Tu așază-te deoparte,/ Regăsindu-te pe tine,/ Când cu zgomote deșarte/ *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 naște/ Și o clipă ține poate;/ Pentru cine o cunoaște/ *Toate-s vechi și nouă toate*// Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui:/ Joace unul și pe patru/ Totuși tu ghici-vei chipu-i,/ Și de plânge, de se ceartă,/ Tu în colț petreci în tine/ Și-nțelegi din a lor artă/ *Ce e rău și ce e bine*”.

Chiar dacă există o intenție satirică, o pornire polemică în *Glossă*, aceste atitudini sunt sublimate de orice vehemență, au un sunet clar, apolinic, chiar, în registrul gravității și solemnității existențiale tipice sentimentului eminescian al ființei. Universul e văzut ca multiplicitate, aparențele lumii se desfășoară în “vârteje”, între toate elementele cosmice existând o identitate de substanță și de structură. Între multiplicitatea lumii, căreia îi sunt caracteristice mișcarea neconținută, curgerea, variabilitatea și individualitatea, definibilă prin stabilitate ontologică, invarianță, echilibrul conferit de cugetare, de rațiune, se stabilește o opoziție ireconcilabilă, transferată în plan metaforic în antinomia dintre spectator și spectacolul contemplat (“Ca un cântec de sirenă,/ Lumea-ntinde luci mreje;/ Ca să schimbe-actorii-n scenă,/ Te momește 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 știi a lor măsură;/ Zică toți ce vor să zică/ Treacă-n lume cine-o trece;/ Ca să nu-ndrăgești nimică,/ *Tu rămâi la toate rece*”).

Există, în structurarea viziunii poetice, două tipuri de enunțuri: enunțuri de caracter generic, de observație filosofică și de ținută gnomică, în care este sintetizat elanul spre cunoaștere al poetului și enunțuri cu un caracter mai particularizant, ce au forma și finalitatea unui cod de conduită morală. Cele două tipuri de enunț sunt sugerate și 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 enunțuri contrase, lipsite de încărcătură metaforică. O metaforă extrem de izbutită e aceea care revelază dimensiunile rațiunii și rolul acesteia în stabilizarea echilibrului ființei (“Recea cumpăn-a gândirii”).

O altă ipoteză pe care o putem pune în lumină în legătură cu semnificația 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 repetițiilor, al căror mecanism am încercat să-l punem în lumină, un timp al libertății pe care melodia versurilor îl face benefic, dându-i o armonie ce-l integrează ritmurilor intime ale ființei. Creația poetică, prin repetiții și asonanțe, prin recurențe tematice și prin ritm validează un timp ciclic, ce se întoarce asupra lui însuși, reversibil și neagresiv, un timp euforic, carnavalesc, al libertății și nu al constrângerii. Timpul ficțiunii, al poeziei mai ales este, oarecum, un timp festiv, ritmat benefic; el are o anumită muzicalitate, nu mai este distonant, în contradicție cu ființa, ci, dimpotrivă, e armonios, ritmul său nu contravine, ci convine ființei care se integrează perfect în el, îl locuiește, are un sentiment de securitate, adăpostită fiind de timpul poetic. Poezia are, cu alte cuvinte, un rol exorcizant, o funcție soteriologică: ea mântuie de demonia timpului, îmblânzește convulsivitățile temporale, eufemizează spasmele secundelor până la nivelul muzicalității cuvântului.

Pe de altă parte, timpul poetic e analog (în virtutea unor calități precum repetiția și caracterul ciclic) timpului mitic. Ambele restaurează/ instaurează un spațiu cronologic în care dezordinea și eterogenitatea sunt estompate, un timp ciclic, circular, reversibil, pe care ființa 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 înlănțuit pentru a construi o clipă complexă, pentru a articula pe această clipă simultaneități 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 puțin două evenimente fonice, care revin cu o anumită periodicitate), rima, repetarea unor strofe, refrenul, anafora etc. Bineînțeles, poezia poate să traducă în relief său și timpul fizic, lipsit de orice regularitate, prin utilizarea unor semnificații ambigue, distorsiuni sintactice, rupturi între frază și metru (enjambament), modalități care stabilesc la nivelul discursului liric o dezordine relativă ce traduce dezordinea timpului fizic, corespunzând contracțiilor și 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 sentențioase, aerul gnomic, ținuta imperativ-moralizatoare. Greimas arăta, de altfel, că în proverbe semnificațiile sunt puse "în afara timpului", sunt scoase din timp, nu mai participă la mișcarea 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. Frecvența acestei structuri gnomic, sentențioase, este cât se poate de limpede în *Glossă*. E de ajuns să cităm prima strofă pentru a observa că aproape fiecare vers se constituie într-o sentință, are alura unui aforism: "Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi și nouă toate;/ Ce e rău și ce e bine/ Tu te-ntreabă și

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

Modalități de abolire a demoniei timpului fizic, linear, convulsiv al lumii reale și de configurare a unui timp benefic sunt și aici ritmul, rima, repetițiile, revenirile, toate acestea oprind înaintarea temporală a discursului, care se întoarce mereu la punctul inițial 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 inițială, să reînceapă o nouă strofă ce se va sfârși tot cu trimitere spre strofa de început).

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

În aceeași arie de semnificații poate fi integrată și strofa următoare, ce pune în lumină motivul *tat tvam asi*, care, în *Upanișade* e formula non-alterității, a sinelui absolut care se regăsește în identitate cu întregul cosmos. Strofa din *Glossă* figurează aceeași identitate, aceeași natură consubstanțială a tuturor ființelor exprimând prin plastica imaginilor poetice principiul nonalterității exemplarelor umane: "Căci acelorași mijloace/ Se supun câte există,/ Și de mii de ani încoace/ Lumea-i veselă și tristă;/ Alte măști aceeași piesă,/ Alte guri, aceeași gamă,/ Amăgit atât de-adesă/ Nu spera și nu ai teamă".

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

Poezie de referință în creația eminesciană, *Glossă* prelucrează liric idei schopenhaueriene, hegeliene sau indice, distilându-le prin filtrul sensibilității sale romantice, într-o structură lirică simetrică și omogenă, în care densitatea ideatică e plasticitate prin expresia de o limpezime și profunzime desăvârșite.

Publicată mai întâi în ediția de *Poezii*, ediția Titu Maiorescu, în decembrie, 1883, poezia *Odă (în metru antic)*, este considerată de majoritatea exegeților operei eminesciene, creația emblematică pentru lirismul eminescian, realizarea sa majoră, în care este distilat geniul său. La origine, poezia a fost un exercițiu de versificație, 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 accepțiune hegeliană, în devenirea istorică. Această primă variantă este structurată pe trei momente fundamentale. Secvența inițială prefigurează apariția eroului prin imaginea unui cosmos ultragiatic, care presimte parcă faptul că are o carență, că este lipsit de tutelarea spiritului universal ("Cerul bolnav d-astrelor lui rănit fu/ Semne numai mari ale vremii gloriei").

Biografia eroului are proporții mitice, Napoleon însumând în conturile sale categoriale caracteristicile eroului romantic (reflexele unei personalități antitetice, statutul de excepție 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 și atotputernic, nu «se miră» de nimic și se recunoaște, ca un alt Alexandru, în Jupiter Ammon sau în Odin. Să reținem, din această primă variantă a *Odeii*, asocierea eroului cu spațiul titanian al mării și să reținem, de asemenea, un al doilea element caracteristic: acțiunea istorică apare ca o mișcare de *ogîndire* a eroului în mulțime; istoria este oglinda în care eroul primește chip și se contemplă pe sine".

Substitut al divinului, eroul e cel care “coboară” în istorie, în a doua secvență a primei variante, prin corporalizarea virtualităților din cartea destinului și prin ruperea identității cu sine, pentru ca în a treia secvență să se producă moartea, privită ca reintrare în sfera atemporalului și universalului (“Ai murit? Lumea și astăzi n-o crede/ Înfașurat în mant-ai coborât pedestalul/ Și-amestecat în popor l-au mișcat cu – putere/ Ochii-ți mobili.// Apoi sătul de icoana-ți, de tine singur,/ Te-ai reurcat pe scări de marmoră albă/ Ai resuit pedestalul și iarăși imobil/ Stai printre secolii”). Destinul napoleonian, așa 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 și imuabilă, desfacerea de identitatea cu sine a spiritului prin “coborârea” în istorie, prin întruparea în real, și, în final, refacerea identității de sine, prin intermediul morții.

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 ființa își creează un destin ficțional. Sentimentul exilului, starea de criză este datorată dezacordului dintre spiritul poetic și decorul precar al lumii (“*Parcă* născut sunt în aproape de valuri/ Leagăn având țărnamă înspumat și rece/ Jur împrejur lin tremura pustiul/ Mijloc al mării.// Exilat aici pe pământ de jale/ Viața-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, suferința de a fi și izbăvirea prin moarte. Pe de altă parte, scenariul onto-poetic este, în linii mari, același. De la identitatea cu sine, de la perfecta coerență autotelică interioară, se trece la scindarea de sine, la despărțirea de propria alcătuire spirituală, pentru ca în final să se ajungă la revenirea în matca sinelui, lărgit de această dată prin cunoașterea lumii și a propriilor străfunduri.

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

Tonalitatea de odă, din primele variante, se preschimbă acum într-o rezonanță elegiacă și tragică totodată, a eului alienat într-o lume ce nu-i susține idealurile, păstrându-se cadrul titanian și lirismul obiectivat (D. Popovici). Transpusă într-un monolog detașat, impersonal, și la persoana I, cu figurația lirică tratată sub forma confesiunii, *Oda (în metru antic)* “construiește imaginea eului poetic drept una a geniului, din aceleași 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 potențialitate ale conjunctivului, într-un trecut ce se referă la un alt moment, acela al despărțirii de propria sa identitate, inalterabilă. Verbul, la infinitiv, a muri se referă nu la actul stingerii individuale, ci la extincția revelată generic tuturor ființelor. Strofa a doua așază verbele la perfect simplu; e o desemnare a anteriorității, iubirea fiind aici figurată ca o treaptă spre actul muririi, al desimbolizării ontologice a ființei, prin dispariție. În acest fel, traseul existențial al eului liric, definit la început prin atitudinea solemnă de “înălțare” a ochilor spre “steaua singurătății”, se desfășoară apoi ca o coborâre în misterul morții, sentiment ce conferă eului trăsături și

proporții titaniane: “Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;/ Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,/ Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurătații.// Când deodată tu răsăriși în cale-mi,/ Suferință tu, dureros de dulce.../ Pân-în fund băui voluptatea morții/ Neîndurătoare”.

Epurată de contingentă, condiția eroului liric e, în fapt, exemplară pentru întreaga condiție umană. În următoarele două strofe, timpul prezent este dominant, un prezent al atemporalității, al obiectivării ființei în conturul unui cadru fizico-temporal generic. Eul, desprins acum de identitatea cu sine, mărginit, fisurat, dedublat, capătă determinații pe care și le poate contempla. El primește, s-ar zice, statutul obiectualității, se resimte pe sine ca pe un obiect, își percepe condiția tragică, aceea a unei agonii tulburate și tulburătoare, agonie ipostaziată în două figuri mitologice, care exprimă suferința extremă de a trăi, cum observă Ioana Em. Petrescu: “Dubla comparație mitologică articulează disjunctiv proiecțiile obiectualizate ale eului scindat (victima și călăul devenit, la rândul-i, victimă a propriei crime), a căror dialectică actualizează motivul fundamental eminescian al identității substanțiale a tuturor ființelor, motiv desemnat de Eminescu prin formula indică a identității (*Tat twam asi*) sau prin formula proprie a ceea ce poate fi numit *condiția de gemeni* a ființelor umane”.

Chinul viețuirii nu este aici decât o emblemă a suferinței de a trăi în sens universal, după cum tragicul nu rezultă din altceva decât din segmentarea unicului în multiplii săi, în fragmentarea conștiinței și din deruta în fața alterității, travestită mitologic în simboluri de amplă rezonanță: “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 reviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?”.

Finalul poeziei are o tonalitate de rugăciune, este elegiac, implorator și solemn în același timp. Aici eul liric își exprimă aspirația spre reintegrarea cosmică a sinelui, după experiența trăirii, a ieșirii pe scena timpului uman, a experienței tragice a dialecticii viață/moarte. E, de asemenea, vorba, în această ultimă secvență, de o nevoie de atarxie, de o voință de impersonalitate și de uitare a patimilor proprii, în vederea restaurării identității cu sine a eului liric (“Piară-mi ochii tulburători din cale,/ Vino iar în sân nepăsare tristă;/ Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!”). Edgar Papu așază această experiență limită a sinelui sub semnul unei pulsioni apropiere/ depărtare, sub zodia unui orizont în care ființa se situează totodată în imanența și transcendența sa: “Poate că o și mai concentrată împletire între divorțul de sfera mistuitoare a eroticității și retragerea într-un eu depărtat răsună în *Oda (în metru antic)*, a cărui ultimă strofă începe cu «piară-mi ochii tulburători din cale» și se încheie cu «pe mine/ mie redă-mă». Aproximarea de viața muritoare, sugerată de fascinația «ochilor tulburători» a însemnat, deci, o tristă aventură a înstrăinării. «Pe mine mie redă-mă», cuprinde aspirația unei reîntoarceri «în lumea mea», adică în cer, în marele cosmos cuprinzător al stihilor, care, însă, acum apare înșingurat, stins, înghețat, ca o vatră de mult părăsită”.

S-ar putea spune că *Oda (în metru antic)* este, însumând toate semnificațiile sale poetico-filosofice, o mărturie desăvârșită a atei poetice eminesciene, prin care se închipuie un scenariu al ființei locuind în cuvânt, a ființei ce resimte cu dramatism divorțul dintre sinele ei adânc și univers. De aici dorința de reinserare în substanța cosmică, ce va aduce cu sine împăcarea absolută, seninătatea, apathia. “Nepăsarea tristă” la care năzuiește eul poetic nu este nimic altceva decât o dorință de singularizare, de lepădare a efemerului și accesoriului uman și de izolare senină în propriul spirit recuperat prin exercițiul renunțării.

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

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

Referindu-se la această creație eminesciană, Ioana Em. Petrescu observa că *Oda* este, în esența ei, o expresie a acelei dorințe de “odihnă”, de purificare eliberatoare de patimile ce țin captivă ființa în chingile Voinței de a fi: “Odihna visată a morții, odihna refuzată lui Hyperion, dar conjurată, în numele condiției umane, în formula riguroasă de metru antic a *Odei*, poate fi recuperată, la nivelul individual, prin «reîntoarcerea în sine», cu prețul ruperii și apoi a reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea ființă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenței, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte. Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon, nici Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o ființă cu destin romantic de excepție; în varianta definitivă, *Odă* nu mai e expresia condiției eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiției umane. Și, poate de aceea, deși pare o rugăciune de intrare în neființă: «Ca să pot muri liniștit pe mine/ Mie redă-mă!», ea rămâne, de fapt, o *Odă* ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului”.

Oda (în metru antic) mărturisește efortul tragic al lui Eminescu de a-și duce gândul poetic până la limitele sale, efortul său titanian de a asuma condiția umană în dramatismul său sfâșietor, în ambivalența datelor sale, chiar dacă, sau tocmai pentru că versul capătă o structură formală apolinică, în care tragicul se străvede parcă în palimpsest, iar emoția se universalizează, dobândește solemnitate și hieratism.

De o geometrie lirică desăvârșită, *Oda (în metru antic)* “încenează tensiunea ființă-existent, celebrând de fapt eternitatea ființei prin perpetuă ruptură, agonie (sau «muriere») a existentului” (Ioana Em. Petrescu). În fond, eul liric descoperă, prin cele trei ipostaze pe care le trăiește și cunoaște, resemantizarea propriei sale ființe lăuntrice, o reevaluare a situațiilor existențiale arhetipale pentru condiția umană în ansamblul determinațiilor sale. Mîtizarea făpturii lirice individuale de aici pornește, din această reluare a unor posturi originare, turnate într-un vers clasic, apolinic și gnomic.

Bibliografie critică selectivă

- G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, vol. XII - XIII, București, Ed. Minerva, 1970;
- Matei Călinescu, *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*, București, E.P.L., 1964;
- Mihai Cimpoi, *Narcis și Hyperion: Eminescu, Poet al ființei: poem critic*, Iași, 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*, București, Ed. Cartea Românească, 1983;
- Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, Ed. Junimea, 1977;
- Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, București, Ed. Cartea Românească, 1982;
- I.Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. a III-a, Iași, Ed. Junimea, 1980;
- Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, București, Ed. Eminescu, 1975;
- Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. a II-a, Iași, Ed. Junimea, 1979;

- Ioana Em. Petrescu, *Eminescu-modele cosmologice și viziune poetică*, București, Ed. Minerva, 1978;
- Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj, Ed. Dacia, 1989;
- D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Ed. Tineretului, 1969;
- Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, București, E.p.L., 1966;
- Elvira Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade-Rădulescu și Eminescu*, București, Ed. Minerva, 1982;
- Monica Spiridon, *Eminescu, o anatomie a elocvenței*, București, Ed. Minerva, 1994;
- Eugen Todoran, *Eminescu*, București, Ed. Minerva, 1972;
- Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, Ed. Cartea Românească, 1930;