

MIHAI EMINESCU, POET AL FIINȚEI

Personalitate artistică și intelectuală cu caracter erudit, universalist, Eminescu a făcut ca „literatura poetică română” să înceapă în secolul al XX-lea „sub auspiciile geniului lui”, iar „forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi”, sa fie „punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești” (Titu Maiorescu, Critice, București, 1966, p. 475).

Devenind poet exponențial, paradigmatic, poet-mit, el ne determină să-l urmărim nu atât într-un curs biografic, cât într-o Idee Eminescu care rețopește totul – viață particulară, operă, doctrină filosofică – în „personalitatea ideii”. Fiu al căminarului Gheorghe Eminovici, „om de modă veche” cu rădăcini genealogice țărănești urmărite până la Petrea Iminovici (n. 1711, în Ardeal) și al Ralucăi Iurașcu, „dulcea mamă”, fiică a stolnicului Vasile Iurașcu și a Paraschivei Donțu, femeie de o romantică eleganță și visătoare, Mihai este al șaptelea copil după Șerban, Niculae, Iorgu (George), Ruxandra, Ilie (cel în care se proiecta ca într-un alter ego), Maria (Marghioala) și înaintea Aglaiei, Henrietei, a lui Matei și Vasile.

Faptul că s-a născut și și-a petrecut copilăria într-un mediu natural va determina organicismul său doctrinar, aplicat atât modului deontologic, artei poetice profesate, cât și gândirii sale filosofice. Modelele alese sunt cele ale „bunilor sălbatici”: Shakespeare, geniul natural, Miron Costin, cavaler al „naivității sincere, neconștiate”. Eminescu se identifică unui homo dacicus, unui om paradisiac, unui om al începuturilor. „Simt că sunt o parte a totalității”, notează el despre manifestările populare. De aceea îmbrățișează modelul de homo folkloricus, impus culturii europene de Herder anume ca homo naturalis care, în artă, se opune Civilizației, ca formă opusă Naturii. Căutarea unei lumi „ce gândea în basme și vorbea în poezii” nu constituie atât un program estetic, cât o forma mentis.

Cea mai românească notă pe care o aduce Eminescu în filosofia artei, în stabilirea statutului ei ontologic, este punerea acesteia sub semnul unei ratio naturalis. Ea trebuie să asculte, astfel, de principiul organic al naturii însăși. Lucrarea artistului are un caracter intuitiv, dezinteresat și eminent natural, ca și aceea a albinei sau furnicii. Jocului schillerian al instinctului, generat de o necesitate interioară, îi ia locul, la Eminescu, lucrarea sigură a intuiției, a unei profunde „idei interne”: „Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca înăscută deja cugetarea corpului său” (Strângerea literaturii noastre populare). O altă nuanță românească, ce se circumscrie și ontologiei heideggeriene a artei, este sacralitatea ca imperativ esențial. (Zeul unei bucăți de materie: „forma”, spune Eminescu în manuscrise). Eminescu rămâne un om natural și în procesul de formare intelectuală, în care se supune „ideii interne” și urmărește evoluția acestei idei „de la originea sa până la ultimul termen al dezvoltării sale” (trecând și prin „seria termenelor intermediare”). Școlar la Cernăuți între 1858-1863, la National-Hauptschule (Școala greco-orientală) și Ober-Gymnasium, este atras de „natale mea vâlcioară”, de „casa tăcută, mititică”, fugind de la studii mai cu seamă după decesul lui Aron Pumnul, al cărui Lepturariu îi va inspira Epigonii. „El are preferințe la studiu, iubește lectura, nu însă și școala (...) Mai dragă, nici vorbă, decât școala îi era lui Eminescu joaca”, notează Călinescu. Fiecare romantică se trădează în sustragerea regimului școlar constrângător, în propensiunea sufletească spre joc, care-l determină să devină fugăr cu trupa Tardini și să ia calea pribegiei, fiind și sufleur în trupa lui Iorgu Caragiale, apoi cu aceea a lui Pascaly, care-l prezenta în toamna lui 1868 pentru a fi sufleur la Teatrul Național ca „un strein, român din Moldova... foarte cult, foarte studios, cu cunoștințe minunate de literatură germană și română... sărac și pe drumuri”.

Eminescu descoperă acum lumea ca teatru, temă fundamentală a creației sale, care va da naștere, printre altele, celebrei Glose. Este un om deplin al teatrului, cumulând funcția de sufleur cu calitatea de cronicar teatral (la „Curierul de Iași”) și autor dramatic. „Întâmplarea m-a făcut ca, din copilărie, încă, să cunosc poporul românesc... în cruciș, și-n curmeziș”, va consemna el în timp ce se regăsea pe scena forfotitoare a lumii (politice) ca protagonist implicat, fapt care va obține ulterior o turnură metafizică: „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-n-telegi din a lor artă / Ce e rău și ce e bine. // (...) 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-adeș / Nu spera și nu ai teamă”.

Anii de studenție la Viena (1869-1872) și Berlin (1872-1874), unde cunoaște cultura universală și marii gânditori ai lumii, aduc un solid temel filosofic viziunilor sale, după care urmează odiseea revenirii în teatrul lumii românești ca bibliotecar la Iași și revizor școlar („Canalia liberală a nimicit ideile ce mi le făurisem despre viață!”), va scoate el un strigăt existențial, apoi ca veșnic gazetar la „Timpul” (1876-1883), încercând să opună modelul natural „acestei plebe franțuzite, acestor lepădături ale pământului, acestei lepre a lumii și culme a tot ce e mai rău, mai mincinos și mai laș pe fața întregului univers”, panglicarilor „în ale țării, care joacă ca pe funii / Măști cu toate de renume din comedia minciunii”: „O, teatru de păpușe... zvon de vorbe omenești, / Povestesc ca papagalii mii de glume și povești / Fără ca să le priceapă... După ele un actor / Stă de vorbă cu el însuși, spune zeci de mii de ori / Ce-a spus veacuri dupolaltă, ce va spune veacuri încă, / Pân' ce soarele s-o stingă în genunea cea adâncă”. Alături de Vasile Alecsandri, Ion Creangă și Ion Luca Caragiale, Eminescu a relevat absurditatea „marii trăncăneli” neantizatoare din teatrul lumii. Publicate în 1881 (Scrisoarea V în 1886), Scrisorile se constituie ca niște plăci turnante, axate pe cea de a treia, astfel ca să efectueze o oglindire paralelă, autoreferențialul mito(i)poetic punând în valoare temele (topoi) simetrice (existența omului/poetului, arta, patria, iubirea, femeia) și registrele stilistice – de la lamento-ul sentimental la șarjarea grotescă și la

reflecția metafizică. Sunt mostre de meditație existențială (lirică, filosofică, etică), în care poetul își dezvăluie abisurile sufletești pe fundalul viziunilor metafizice, cosmogonice, sociogonice, fantastice (onirice), realiste. Considerat pe nedrept schopenhauerian în sens că a valorificat pesimismul amar al filosofului „voinței oarbe”, al „lumii ca reprezentare și voință”, Eminescu trebuie pus în relație creatoare și cu Hegel și Kant, acesta din urmă văzut ca un „mare ceasornicar” al cugetului omenesc și făcut personaj al Scrisorii I (Bătrânul Dascăl) și al nuvelor filosofice *Archaeus*, *Moș Iosif*, *Sărmanul Dionis*. Kant a hrănit fantezia eminesciană cu iluzia conștiinței de călător absolut. Magul călător în stele era un personaj kantian, căruia i se înfățișau căile cunoașterii în reprezentări antinomice, descoperind o lume de generaluri. În timpul expediției sale interstelare el cobora și în sfera experienței erotice, într-o lume a concretului terestru. Hegel îl cobora pe poet și în domeniul individualului istoric, pe căile reale ale omenirii (*Memento mori*), în *Archaeus*, *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tià*, ideile celor doi filosofi se suprapun, fuzionând în visele eroilor săi catilinari, demonici și metafizici. Mișcarea lumilor în formă de roată este o reprezentare eminesciană stimulată deopotrivă de Hegel și de Kant. De altfel, toți filosofi (Platon, Schopenhauer, Kant, Hegel) sunt trecuți, după cum spunea însuși Eminescu, prin „specificul miros de pământ proaspăt al propriului său suflet”. Eminescu nu apare angajat față de un sistem; el crează sub semnul obsesiei sistemice generale a secolului său, fiind un sistematist nativ.

Din resentimente, din sentimentul profund dramatic, de esență existențială, al singurătății, din eforturile disperate de recuperare a identității ce culminează în tulburătorul „Pe mine mie redă-mă”, vers din *Odă în metru antic*, de la care Nichita Stănescu spunea că începe poezia română, s-au născut Scrisorile și *Doină*. Aceasta din urmă exprimă teroarea istoriei exercitată asupra ființei neamului. Variantele ei merg, așa cum remarca Alain Guillerrou, spre discreție și sobrietate, păstrând însă nestins patetismul chemării lui Ștefan cel Mare ca erou național salvator într-o situație existențială-limită, dominată de sărăcie și invazia străinilor. În *Doină*, ființa națională a poetului strigă fără a se pune sub ocrotitoare adăposturi filosofico-mitice, ceea ce a determinat destinul ei vitreg în posteritate. Marcând, în drumul spre finala ataraxie mioritică, momentul eruptiv suprem al conștiinței lucide ce a depozitat întreaga existență amară a Eului, mereu pusă în relație cu cea a neamului, *Doină* este opera cea mai deschisă a lui Eminescu.

„*Postumiada*”, adică opera de valorificare a poeziilor nepublicate sau neîncredințate tiparului prin prieteni în timpul vieții, a făcut să întârzie procesul receptării întregului Eminescu. Ediția Maiorescu din 1883 respecta un criteriu exclusiv estetic și ignora ordinea cronologică. Modelul maiorescian al fizionomiei lirice eminesciene, pus sub semnul platonicismului (al frumosului prototipal, „etern”) și al mentalității clasice, a dominat tiranic conștiința românească. Lui Perpessicius ediția Maiorescu i se părea, în 1939, anul apariției primului volum al monumentalei *Ediții Naționale*, „modelul celei mai ideale orânduiri a poeziilor lui Eminescu”. La cele 72 de poezii, cât cuprindeau cele 11 ediții Maiorescu, cele mai multe postume adaugă, spre deosebire de ediția V. G. Morțun (1890), „*Frații Șaraga*” (1893) și „*Leon Alcalay*” (1900). Edițiile lui Nerva Hodoș, Ilarie Chendi, Ion Scurtu adaugă încă 50 de postume, întâmpinate de campania polemică a lui G. Ibrăileanu („Este Eminescu, „Eminescu”) și de entuziasmul lui N. Iorga („Un nou Eminescu apărut: minte setoasă de a ști, suflet doritor de a se împărtăși altora, inimă revărsând în libertate, bunătate, ochi puternici țintind neconținut idealul”). G. Călinescu, care scrie șase volume despre viața și opera lui Eminescu, „reface anatomic tabloul foilor risipite, unind cu linii, ca în restaurările pompeiene, figurile mozaicurilor sparte” (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1975, vol. I, p. II). Dintr-un autor de poeme scurte, Eminescu devine sub pana restauratoare a criticului, care îi „descrie” întreaga operă, „un poet cu năzuința grandiosului și a organicului ca și Goethe”. Ediția Perpessicius, începută în 1939, își propune să realizeze „o ediție nu pur și simplu variorum, ci omnium variorum, adică una care să înregistreze toate variantele și toate formele, indiferent de valoare sau de disproporția lor” (Perpessicius, *Eminesciana*, București, 1989, vol. I, pag. 240).

Caracterul miscelaneu al Caietelor eminesciene, determinat de dispunerea „risipită” a variantelor – fapt care a impus o acțiune unificatoare – a fost luat în considerație de Perpessicius și de echipa care a continuat munca sa (a se vedea studiile noastre *Personalitatea lui Eminescu: odiseea receptării și „Postumiada” și drumul spre adevăratul Eminescu din volumul Plânsul demiurgului*, Iași, 1999).

Ion Negoitescu propunea, în eseu *Poezia lui Eminescu* (București, 1970), o diferențiere ireconciliabilă de nivel între antume și postume, considerându-le superioare pe acestea din urmă; sunt două tărâmurii, după părerea lui: unul „neptonic” ce corespunde în general antumelor deschise spre orizonturile lumii și altul „plutonic” ce se suprapune laboratorului și care vine din craterul obscur al ființei unde vâlvoiesc vâpăile subterane. Ar avea loc, astfel, o degradare a lirismului, a mitosului original, prin dominația „raționalului”, „discursivului”, abstractului.

În fața exegetului și cititorului de azi se revelează structura holografică a operei lui Eminescu, în care fiecare parte poate constitui întregul ei univers (Solomon Marcus, *Invenție și Descoperire*, București, 1989, p. 290). Poemele și variantele sunt deopotrivă „holograme” revelatoare de întreg. În demersul său poetic esențial Eminescu nu merge de la parte spre întreg; el are mereu viziunea Totului în unic. Unicitatea fragmentului nu surpă unicitatea lumii, în care călătoresc neobosiți arheii ca principii de viață țesători de existență.

Tot astfel îl receptăm, în planul evaluării estetice, pe întregul Eminescu. Recapitulând aceste interpretări, constatăm următorul tablou al receptării: Maiorescu a impus o mască platoniciană-schopenhaueriană; Popovici îi caută „o faculté maîtresse”; Ghera era de părerea că pesimismul era ceva altoit de cauzele sociale; Vianu găsea o dimensiune universală ce-i permitea o libertate demiurgică a mișcărilor și schimbărilor la față; același

lucru îl observa Iorga (este „rând pe rând visător și desgustat, quietist și revoluționar, plâsmuitor de idealuri și dornic de liniște veșnică”); pentru Lovinescu era „născut uriaș și incomplet; intemporal, fără priză la realitate, în actualitate, cu un dezechilibru între materie și spirit”. Un Eminescu proaspăt și organic redescoperirea Călinescu care cuprindea largile orizonturi ale operei și culturii, înscriindu-l în datele ontologice principale (viață, moarte, geneză, extincție, temele romantice fundamentale), stăruind însă prea mult în stabilirea surselor, filiațiilor, asemănarilor; problema personalității ca fiind una fundamentală o relua Dumitru Caracostea (“un suflet înalt și adânc înțelegător, pornit să cuprindă prin iubire lumea întreagă, întărit de conștiința unei rare valori...”), Paul Constantinescu (revelată mai cu seamă prin Eros și prin cunoaștere metafizică) și Constantin Noica, acesta considerându-l „omul deplin al culturii românești”. Etapa nouă a eminescologiei, care distinge în Eminescu un poet reprezentativ al ființei, este configurată de lucrările Rosei del Conte (Eminescu sau despre Absolut, Modena, 1963), Svetlana Paleologu-Matta (Eminescu și abisul ontologic, Aarhus, 1988) de cărțile lui Edgar Papu (Poezia lui Eminescu, 1984), George Munteanu (Eminescu și eminescianismul, 1987) și Theodor Codreanu (Eminescu – devenirea stilului, 1984 și Modelul ontologic eminescian, 1993). Așa cum recunosc și unii filosofi ai culturii (G. Uscătescu), căutarea ființei noastre, marea noastră regăsire ontologică anume Eminescu ne-o face posibilă.

O perspectivă exegetică nouă impune și recunoașterea lui Eminescu ca om pasionat de știință, vocația lui faustică fiind indiscutabilă. Fără a se înstrăina de calitatea sa de visător nativ, este preocupat de rețeaua de interconexiuni a universului, intuind einsteiniana „curbă a lui în infinit”. Lumea nepusă în interrelații este moartă pentru Eminescu. „Toate sunt o ecuațiune”, termenul de ecuațiune incluzând și sensul de consecință, ceea ce afirmă principiul universal de determinism causal și anticipă viziunea holografică a timpului. Interesul pentru matematică se identifică, la Eminescu, interesului pentru problemele infinitului.

Intuițiile științifice ale lui Eminescu se manifestă și în surprinderea umanului prin număr, în stabilirea funcției matematicii de formare a gândirii (nu numai de modelare) și în viziunea spațio-temporală, care poate fi pusă în relație directă cu teoria relativității. Universul poetic eminescian denotă o înțelegere a dinamicii formelor în sens modern, adică conform cu cercetările mai noi ale lui D'Arcy Wentworth Thompson și René Thom, care nu mai acreditează un principiu armonios în evoluția lor.

Solomon Marcus descoperă și preocupări semiotice la Eminescu. Poetul are o viziune holografică și sistemică, identificabilă în recuperările a tot ce a fost și va urma: „Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate”. Eminescu ne apropie de imaginea holografică a lumii pe care ne-o oferă fizica modernă. Orice existență, ne încredințează Solomon Marcus, rezumând concepțiile fizice ale lui Bohm, este holomișcarea manifestată într-o formă relativ stabilă (Provocarea științei, București, 1988, p. 100). Datorită holomișcării putem deduce că întregul timp se află în fiecare clipă. Deoarece orice mișcare nouă le conține pe cele anterioare, efectul pe care-l obținem este cel al cutiilor chinezești conținute la rândul lor în cutii, adică efectul șirului natural, despre care vorbește mereu Eminescu.

Prezentul eminescian este asemenea celui postulat de fizicienii moderni; e cutia de rezonanță în care are loc înmiierea ecourilor (“aducerilor-aminte”) trecutului. Recurența este legea supremă a prezentului care se transformă într-un prezent etern. Întoarcerile eminesciene spre trecut sunt mișcări holografice, care râvnesc să obțină întregul în parte, precum și certitudinea valorii absolute a timpului. Or, însăși măsurarea cu ajutorul aducerilor-aminte a clipei influențează starea de polarizare a ei, aducând noi incertitudini. Este ceea ce li se întâmplă fizicienilor cu pozițiile particulelor-undă, în speță lui Einstein, Podolsky, Rosen: ele se comportă la fel ca și „clipa cea repede” a lui Eminescu. Cum ai putea să-i prinzi „poziția” cu măsurătorile sufletului uman?

Această nostalgie einsteiniană după poziția fixă e analogă nostalgiei eminesciene după starea pură a eului, greu sau imposibil realizabilă în timpul general al devenirii lui în impact cu lumea, nostalgie arcuită de la drama Decebal (cca 1872-1973), unde eul regelui e marcat tensional de timp, la dorința, dădică, de redare sieși din Odă în metru antic, publicată în 1883.

Eminescu privește Universul nu doar din punctul de vedere al eului său, a cărui măsurătoare ne dă mărimi relative (“Mărimea fiind relativă, notează Eminescu în manuscrise, în Sărmanul Dionis și în Archaeus, ceea ce nouă ni se pare ca fiind mare, altora poate să li se pară mic”), ci dintr-o multitudine de câmpuri de vedere sau, după cum se exprimă fizicienii, sisteme de referință.

Simultaneitatea relativistă, care la Einstein este determinată de existența acestor sisteme diferite și observatori diferiți, de viteza luminii și mișcarea corpurilor (în zone gravitaționale variate), Eminescu o fixează în imaginea unui univers care propagă imaginea omorârii lui Cezar: cei situați pe Lună ar vedea astăzi cel mai departe într-o scară progresivă ce astăzi presupune o diferență de la câteva zile la câteva mii de ani. „Raza care a căzut pe fața lui murindă călătorește în Univers și ajunge pe rând în toate stelele infinitului și miliarde de ani pe rând însă tragedia morții lui Cezar se petrece mereu, fără sfârșit. Tragedia aceasta trăiește, dar pururea într-un mediu nou. Pretutindeni ea e o clipă care este, devine, scade, nu este” (Fragmentarium, București, 1981, p. 128). Dependența timpului de mișcare este exprimată metaforic, dar și științific exact: „Căci căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe”.

Un loc comun al eminescologiei este recunoașterea caracterului romantic esențial – nu doar structural și tematic

– al operei eminesciene. La Eminescu se pot găsi toate datele fundamentale ale romantismului: Eul ca Eu Absolut, care întreține un dialog permanent cu Dumnezeu (la Eminescu apare mai cu seamă Demiurgul, dovadă în acest sens fiind Luceafărul, creația sa coronară) sau ca geniu; transcenderea contingentului; depășirea înstrăinării prin întoarcere la origini, in illo tempore (“eterna reîntoarcere” după Eliade); căutarea himerei iubirii totale care face totuși ca poetul să rămână singurul protagonist în „teatrul” iubirii; preeminența reflectării narcisice a eului, mitul eminescian al lui Narcis asociindu-și și conștiința antinomiilor și a neliniștilor metafizice; cultivarea visului, mitului și istoriei ca triadă categorială tipică și a ironiei, cultul mișcării, eul absolut fiind conceput, așa cum va observa Lucian Blaga, în deplină analogie cu „omul în acțiune”, al enormului, fabulosului și universalismului. Shakespeare ca model al universalității este recunoscut atât de Schlegel, Novalis, cât și de Eminescu. Asemenea eroului din Avatarii faraonului Tlă, Eminescu a fost mereu în căutarea „chintesențelor mișcării istoriei”. Istoriei i se preferă intraistoria, timpul redus la icoane și semne, de unde satisfacția deosebită a retragerii în peșteră. Timpul istoric eminescian e unul metafizic, „problematic”, manevrabil; e un timp deschis și totodată închis; uriașa „roată a vremii” (Memento mori) se mișcă după propria plăcere a poetului.

Recunoscând modelarea romantică a omului eminescian ca dat ontologic fundamental, ne putem întreba dacă romantismul, în cadrul cronologic al căruia poetul nostru nici n-a fost, îl poate explica întru totul. Călinescu, revăzându-și cele cinci volume ale Operei lui Mihai Eminescu, rămânea neclintit în convingerea că: „Eminescu este, firește, un romantic” (G. Călinescu, Opere, vol. 12, București, 1969, p. 5).

Pe parcurs analizele călinesciene și cele mai recente au precizat că atitudinile romantice pot reieși și „din aerul comun” al romantismului, legăturile lui Eminescu cu acestea fiind sanguine, „siminale”, precum credea Claudel că este influența lui Rimbaud asupra sa, adânc-existențiale. Există, după părerea lui Mircea Eliade, o experiență și o metafizică „romantică” comună, care nu ne permit să vorbim despre înrâuriri concrete (Despre Eminescu și Hasdeu, Iași, 1987, p. 18).

Romantismul eminescian face parte din speța romantismului universal, care se cuvine receptat prin „stigmatete eterne” romantice, ca și prin simbolismul cu accentul stăruitor pus pe muzicalitatea pură și impersonală și prin existențialism, cu situarea omului în cadrul experiențelor-limită. Acțiunile demiurgice, realizate cu ajutorul magiei și al visului, determină prezența poetului în centrul lumii. Figura reprezentativă a începuturilor este bardul sensibil la „muzica sferelor” și atrăgând lumile într-un dans interstelar. Timpul este idilic, vesel, solar (Ondina, O călărire în zori, Speranța, Misterele nopții).

Pe de altă parte, avem o proiecție hiperbolică a dezmărginirii lumii, o cosmizare a eului (Povestea magului călător în stele), o perindare ciclică a nașterilor și prăbușirilor universurilor, „de la solstițiu la cădere” (Memento mori), o situare fantezistă în spațiul auroral al lumii, care precede geneza. Universul are o formă umanizată, fiind constituit de un Demiurg pătruns de sine însuși, închis sferic în interior, cu un plâns pe care îl aude doar el (“De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și”). În ciuda dezmărginirii, universul e concentrat în sine și axat pe „ființa” centralizatoare a Demiurgului sau pe cea confină a Poetului-Geniu (Hyperion): „A geniului imperiu: gândirea lui-anume; / A sufletului spațiu e însuși el”. Cosmosul eminescian profund este o realitate fără spațiu, un „sâmbure de lume” asemenea atomului și punctului matematic din considerațiile sale filosofice manuscrise: „Magul privea pe gânduri în oglinda lui de aur, / Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun. / El în mic privește-acolo căile lor tănuite / Și cu varga zugrăvește drumurile lor găsite: / Au aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun” (Egiptul).

Paralel cu un asemenea Cosmos, reductibil la un „sâmbure de lume”, se impune în începuturile sale, mitul creațiunii pământului după o mitologie proprie română. Pământul e, în această reprezentare, gând al poetului Rom.

Demiurgismul lui Eminescu e adânc național, coborând în substratul vechilor credințe antropomorfe, adăugându-se credințe în puterea orfică a cântului și gândului: „Lumea moartă nu cunoaște bucurie – el păscut în doruri – el crescut în cânturi a gândit pământul plin de doruri, plin de cântec – văi de lacrimi – și ca să poată fi n-a pus condițiunile vieții în alte lumi, ci a legat-o de fundul cel negru a pământului de care a legat gândirea geniului și cerșitura săracului – a pus pe muma vântului să toarcă viața prin viață, firul gândului, și să stropească celor de pe malul vecinicii floarea cea neagră a mormântului”.

În acest mit de tinerețe a creației se prefigurează datele esențiale ale dialogului dintre contingent și transcendent, dintre viață și moarte, ca două forțe energetice ce se activează reciproc, conform unei „logici dinamice a contradictoriului”, ilustrată de Ștefan Lupașcu. Viața și Moartea formează o unitate organică în câmpul eminescian al Ființei. Ca și la Heidegger, jocul închisului și deschisului, al revelației/ascunderii se instaurează autoritar sub semnul întrebărilor metafizice ale poeziei începuturilor: „A fi sau a nu fi...”, „A fi?”, „Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?”, „Au e sens în lume?”.

Odiseea căutării și înțelegerii Ființei presupune încercarea de a ieși din „cercul strâmt”, distincția între eul empiric și cel superior, hyperionic, invocarea permanentă a fantomei iubitei și trăirii complexe a dorului, tragismul viziunii care se arcuiește de la începuturile ei genetice la sfârșitul escatologic: „Căci e vis al neființei universul cel himeric” (Scrisoarea I). Prin vis și gândire mitică se recucerește vârsta aurorală a omenirii (vârsta de aur), „Lumea ce gândea în basme și vorbea în poezii”, se identifică Ființa Neantului, se umplu golurile

existențiale, se recuperează sacralul, arhetipalul.

Prin neliniștea metafizică, semn doveditor al modernității de esență, prin viziunile sale extrem de ontologizate, prin drumurile spre „sâmburul lumii”, spre Absolut, mereu întrerupte de incertitudini, Eminescu se impune ca un mare poet al Ființei, puternicul filon existențial al operei sale determinându-ne să-i interpretăm universalitatea prin afilierea nu doar romantismului, ci și tuturor formelor postromantice (simboliste, expresioniste, postmoderniste).

Arhetipalul marchează adânc eul eminescian în drumul său spre ființă. Sinele se identifică Dacului, iar Dacia este spre deosebire de Italia lui Goethe, a lui Eichendorff sau Stendhal, de Grecia lui Hölderlin sau de India lui Schlegel și Novalis, nu doar un tărâm al unei „idealități”, ci un habitat natural regăsit în substraturile inconștientului.

Dacia simbolizează statul „organicist”, al cărui cult îl avea Eminescu și în articolele sale publicistice. Dacia este simbolul sufletului, al frumosului natural, „protoistoric”, al „tezei” (în sens hegelian), în timp ce Roma se arată a fi simbolul spiritului rece, neînduplecat. Eul eminescian poartă pecetea dacismului eroic și ascetic, îndeosebi în comportamentul lui etic, titanian și demonic, al începuturilor sau în ataraxia finală a poeziilor scrise în 1883.

Dacismul lui Eminescu este de asemenea ontologic, marcând o adâncire progresivă în abisul sufletesc. Locuința subterană a lui Zamolxe se dovedește a fi populată chiar de sinele adânc al poetului. Sarmis, prin sentimentul subordonării față de ordinea cosmică, e o primă ipostază a lui Hyperion. Dacismul se identifică hyperionismului. Dacia lui Eminescu nu se înșiră pe firul hegelian al succesiunii civilizațiilor și devenirii spiritului datorate acesteia, ci este o imagine mitică pură; ea se topește, așa cum observa Ion Negoitescu, „în haosul pătruns de propriul sau plâns” (I. Negoitescu, Poezia lui Eminescu, București, 1970, p. 87).

Suflul divin generează o împărăție a sacralului. Romanii, spre deosebire de dacii în care arde focul originarului, au o privire rece, diluată, căci reprezintă istoria.

Eul dacic al lui Eminescu este primul care, oglindit narcisic într-o lume a mitosului pur, suportă o diferențiere ontologică: el își primește, resemnat, botezul istoriei, trăiește febril criza valorică și se mută din spațiul sacru originar în sfera imaginară, aruncând „straiul de purpură și aur peste țărâna cea grea”.

Există o identificare între poet și marii domnitori care apar ca proiecții arhetipale ale Eului eminescian. Decebal este o ipostază a Eului tragic, adânc, înfrânt în înaltele aspirații umane. Ștefan cel Mare este ipostaza Eului care cunoaște suprema realizare de sine. Alexandru cel Bun simbolizează intrarea într-un timp al cumpenei, al renașterii. Mircea cel Bătrân simbolizează și el dacismul reafirmării.

Mitul național și cel supranațional, impersonal al Ființei se proiectează în construcții concepute și realizate în bună parte la modul imens și ciclic. La tot pasul dăm de poeme cu aspirații epopeice, socio-panoramice ce intenționează să definească esența și principiul universului, procesul de geneză și evoluție a lumii, mecanica vieții, să descrie destinele omului și civilizațiilor sau să dea expresie unui fior metafizic.

Apar și forme primitive și „nehotărâte” care au înfățișarea unui bronz răcit și părăsit, în proiecte fiind introduse în devălmășie elemente istorice, clasice, mitologice, motive teologice și de filosofie antiraționalistă, cosmogonice și cosmografice. Se desprind lesne, în contururi clare, Ciclul dramelor istorice (al Dodecameronului dramatic, conceput în epoca 1874-1877), Ciclul panoramelor cosmo- și sociogonice ce urmărește tabloul lumilor stelare și civilizațiilor (poemul faustic Andrei Mureșanu, diorama hugoliană Memento mori și basmul filosofic Povestea magului călător în stele, gândite în epoca 1869-1874), Ciclul Demonului, realizat în aceeași perioadă, Ciclul Luceafărului (sau veronian, cum l-a definit Perpessicius), care e publicat în 1883; Ciclul epopeic daco-roman (Sarmis, Nirvana sau Rugăciunea unui dac, Horiadele, Decebal, Crucea în Dacia sau Joe și Crist), scris în ani diferiți, și Ciclul Scrisorilor, scrise și publicate, cu excepția celei de-a cincea, între 1877-1881.

Versul „Ca s-explic a ta ființă, de gândiri am pus popoare” din Memento mori vorbește sugestiv despre intensitatea și amploarea demersului ontologic eminescian, pus sub semnul înaltului, adâncului, vechimii. Predispoziția spre oglindire este universală fiind relevată de majoritatea cercetătorilor (George Călinescu, Rosa del Conte, Ioana Em. Petrescu, Ștefan Cazimir), care au considerat pe bună dreptate oglinda ca metaforă centrală a operei eminesciene: „privea pe gânduri în oglinda lui de aur, / Unde-a cerului mii stele ca-într-un centru se adun”. Focalizând întregul univers într-un centru, „oglanda” obligă realul să se spiritualizeze, contururile materiale, ca și caracterul antropomorfic al eului dispar (așa cum se va întâmpla mai târziu la Ion Barbu). Rămân doar reflexele eterate, care sunt însemnele cunoașterii pure, narcisice. Oglinda reflectă nu fenomenul, ci noumenul, esența ideală a lumii, adică înseși adâncurile abisale ale ființei. Ea oferă, în mod romantic, imaginea absolutului, a conștiinței umane care se prezintă ca „o monadă convergentă”, „oglandă a totului divin” (Călinescu).

Întrucât Dumnezeu este arteficele, iar universul suprem opera, geniul ca personalitate titanică (hyperionică) și „compendiu al unității și absolutului”, este oglinda supremă a creației, este Creatorul prin definiție. Cuvântul

poetic surprinde heideggerianul joc de oglinzi al lumii (Reigen des Ereignens) care luminează Ființa.

La cota cea mai înaltă a intensității e trăit și sentimentul iubirii, asociat celui al durerii. Iubita e mereu invocată cu imaginea ei pură, ideală de Venus Anadyomene, de Madona dumnezeie, dar apare – într-un larg spectru realist-concret – de femeie neînțelegătoare, de „comediantă veche”, de „mujer a lui Samson”, într-un cuvânt de Cătălină terestră, sensibilă doar în vis la marile chemări pasionale ale poetului-geniu. Actul identificării depline a acestuia cu iubita eșuează. Poetul rămâne singurul protagonist în teatrul iubirii: văduvlul.

Ființa, în câmpul Erosului, se luminează și se întuneacă respectiv, prin trăirea prezenței iubitei și prin revelarea finală a absenței ei. Erosul sfârșește prin instaurarea tragică a suferinței, prea-plinul iluzionării preschimbându-se într-un gol interior: „Străin de toți, pierdut în suferința / Adâncă a nimicniciei mele, / Eu nu mai cred nimic și n-am tărie” (Răsai asupra mea). Erosul se întâlnește cu Moartea, într-un distinct acord modern.

Alte mari motive eminesciene sunt roata și orologiul cu tema aferentă a orei douăsprezece. Vremea se toarce și se retoarce, într-o eternă mișcare ciclică în cadrul căreia se automatizează, îmbracă masca de orologiu (Memento mori), renaște. Între încremenirea eleată și curgerea heracliteană, poetul se vede îmbrățișând un timp ideal corespunzător miezului nopții. Este un timp al inhibiției, dar și al veghii nestinse, al pluralității, dar și al unicității, al existenței, dar și al nașterii apropiate. Cumpăna gândirii este identică cumpenei simbolice a timpului: „Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă, / Și, somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă. / Pe căi bătute-adeșea vrea mîntea sa mă poarte, / S-asămăn între-olaltă viață și cu moarte; / Ci cumpăna gândiriimi- și azi nu se mai schimbă, / Căci între amândouă stă neclintita limbă” (Se bate miezul nopții, 1876).

Un alt topos existențial este apa, simbol amalgamat al vieții universale (ca noian, ca „sicriu lichid”): „Un minut dacă te-ai pierde / Tu, măcar, / Sub noianul mării verde / Și amar, / Colo-n umeda-i pustie, / Ca-n sicriu, / Te-ai simți pe veșnicie / Mort de viu”. Prin izvorâre, manifestare stihială, mișcare și metamorfozare continuă, prin unduire și învolburare învăluitoare de taină, prin reflectarea luminii selenare și celeste, adică prin capacitatea de a fi o oglindă, prin situarea intermediară între timp și spațiu, prin asemănarea picăturilor cu lacrima și a mării cu un „sicriu lichid”, prin proteismul formelor, prin treptele infernale pe care le presupune coborârea în ele, prin întruparea spiritului universal și plenitudinea vieții Cosmosului, prin faptul că sunt „originea tuturor lucrurilor”, după cum cred toți romanticii, apele prezintă un spectacol, care este un spectacol al existenței înșăși.

Poet al mării-simbol, al mării ca entitate planetară, expresie a imensității și misterului, după cum observă Constantin Ciopraga, „a făcut din apa universală una din temele lui fundamentale: un ineputabil pretext de meditație profundă despre condiția umană” (Poezia lui Eminescu, Iași, 1990, p. 45).

La Eminescu, există o suveranitate a ochiului, care este, după cum precizează el în însemnările lui manuscrite, „iscoditor al firii” și „luminător al timpului”: „văd vise-ntrupate/ gonind după vise;”... face să privim gândul nostru, dispărând în vreme”, „lară ochiu-nchis afară înăuntru se deșteaptă”. Luceafărul nu e, în ultimă analiză, decât poemul tensiunii dintre două priviri îndreptate înafara sferelor populate de cei doi privitori.

Prin văzul intens, în care se reflectă Veșnicia, Eminescu obține osmoza vizuală cu Demiurgul, căci ochiul nu stabilește doar un simplu contact cu Universul, ci, activând în cel mai înalt grad conștiința și potențializând sinele adânc, iluminează întreaga Ființă: ochiul eminescian este „sumă a ființei”, cum observă și Dan C. Mihăilescu în Perspective eminesciene (București, 1982, p. 112).

Asociat organic văzului este auzul care naște cunoscuta armonie eminesciană, muzicalitatea inconfundabilă care exprimă „profundul sufletului nostru” (G. Ibrăileanu), „adâncurile metafizice” (D. Caracostea), „suflarea magică a universului uman” (M. Drăgan), „pictura tragicului”. Poet orfic, fără a stăruii special asupra elaborării muzicale, Eminescu își muzicalizează în mod natural viziunile, prin caracterul de lamento al confesiunilor erotice, prin tonul colocvial de monolog sau prin intensitatea nervoasă, de tip wagnerian, a introspecției și solemnele ondulări ale naturii (“rând pe rând”); prin acordurile largi ale muzicii de sfere sau ale simbolismului cosmic. (Mitopo(i)etica eminesciană este analizată amănunțit în volumul nostru Narcis și Hyperion, colecția Eminesciana-55, Iași, 1994).

Nuvelele lui Eminescu și romanul de tinerețe Geniu pustiu (1868-1869) au toate datele unei proze de frontieră, în care regimurile și formulele narrative se îngână și se întreș la intersecția realului și visului. Ea este filosofică, eseistică și parabolică în sens modern, fiind, ca și poezia, tensionată ontologic, pusă – adică – în ecuații metafizice. Reapare teatrul lumii cu regizorul din culise și cu figuranții ce apar și dispar pe scenă din fundalul nevăzut (Sărmanul Dionis, 1872), motivul căutării identității, lumea ca vis (al sufletului nostru), călătoriile arheului (Archaeus, 1875) ca ființă inalterabilă, evadările în lună și transcendent, metempsihoza (Avatarii faraonului Tlă, și Umbra, scrise în anii studenției), „singura realitate pe lume” ce transpare în forme diferite.

Eroii sunt naturi „catilinare”, demonizate, mesianice, faustiene, reprezentând un amestec de „vis și rațiune rece”, visătorii apărând opusă „ordinei realității”. Ei sunt revoluționari-tribuni (Toma Nour, Ioan), călugări căutând reclusiunea (Euthanasius, Ieronim), orfani-metafizici (Dan-Dionis), filosofi bătrâni și învățăcei novice (Ruben, moș Iosif, tânărul din Archaeus). Eminescu încearcă să contureze și fiziologii naturaliste din realitățile imediate (Aur, mărire și amor, 1874, Moartea lui Ioan Vestimie, 1878-1879, Părintele Ermolachie Chisăliță și La curtea

cuconului Vasile Creangă, scrise după 1875).

Gazetarul Eminescu nu trebuie departajat de poetul Eminescu. În publicistică, Eminescu este un adevărat Jupiter tonans slobozind mănunchiuri de fulgere împotriva „hâdoaselor pocituri”, promovându-și ideile cu „stăpânire de fier”, rostind fraze solemne cu aer sacerdotal sau desfășurând răbdător demonstrații logice cu „istoria și documentele în mână”.

Acțiunile lui de apostolat sunt dublate de demersurile analitice lucide prin care operează „reducții fenomenologice”, focalizări rapide ale cauzelor adevărului curent, esenței, legicii, delimitând fapta de vorbe, realitatea de intenție.

Ideea națională este axul demersului publicistic eminescian: „Inimă foarte caldă și minte foarte rece se cer de la un patriot chemat să îndrepteze poporul său și fanatismul iubirii, patriei, cel mai aprig fanatism nu oprește de fel creierul să rămâie rece și să-și îndrepteze activitatea cu siguranță, să nimicească adevărata cauză a răului și să o stârpească cu o statornicie de fier” (Opere, ed. Națională, vol. IX, București, 1990, p. 165).

Omul etic eminescian este omul adevărului întreg și al punctului de vedere universal din care se judecă lucrurile, ceilalți oameni și propriul eu: „Punctul de vedere pe care ne-am pus în articolele noastre, neavând a face numai cu interesele partidului conservator, ci cu acele ale tuturor românilor, era natural ca să nu păcătuim prin reticențe, pentru a nu ne cruța pe noi, ci să spunem adevărul întreg” (Ibidem, X, p. 107).

Opera gazetărească a lui Eminescu este în exclusivitate spectacolul intelectual, social și etic al personalității sale, necopleșit de împrejurări, de partizanat sau de intoleranțe încăpățănate față de adversari. Prevederile deontologice (respectul datoriei morale) și cele axiologice (determinarea valorii și esenței faptelor) se îmbină armonios.

Personalitatea lui Eminescu este unică și indivizibilă, încorporând organic un homo civicus, un homo religiosus și un homo ethicus, care impune o ordine naturală a universului, vorbind în chip socratic despre cunoașterea de sine și de alții sau în mod platonician despre idei și forme (prototipale), referindu-se mereu la libertate, despre individ și colectivitate, individualism și ideea de stat, despre societatea ca mișcare și statul ca stabilitate pe urmele lui Kant și Hegel.

Demersul publicistic al lui Eminescu vizează probleme filosofico-etice generale (arheitatea, cosmosul și cosmogonia, legile și „mașinăria” universului) sau sociale, politice, economice, etnice (“teleologia” muncii, „formele fără fond”; „golul etnic”, statul natural și cel demagogic, pătura superpusă, problema Basarabiei și Bucovinei ca „părți din vatra strămoșilor noștri”).

Acțiunile detractoare antieminesciene (Moses Rosen, I. Negoieșcu, Șt. Augustin Doinaș. V. Nemoianu ș.a.) au vizat limitele „reacționare” ale personalității lui Eminescu.

“Reacționarul” Eminescu, a fost, însă, reactualizat cu o forță inegalabilă și la o scară nemaivăzută după 1989 în România și în Basarabia, atestând o reluare masivă a articolelor, fapt determinat de reiterarea unor imperative expuse de Eminescu: păstrarea identității naționale, a limbii ca o „casă a ființei”, unitatea spațiului cultural românesc, parlamentarismul, confundarea „sentimentului public dezinteresat” cu „pasiunile” și a „opiniunilor”, ideilor cu „rivalitățile de ambiții”.

Dimensiunea caragialiană a Scrisorilor și articolelor lui s-a pus din nou în lumină. Proza de meditație etico-socială a lui Eminescu dovedește „profundimea infinită a substanței ontologice a geniului”, despre care vorbește Max Scheler în cercetările sale de etică, sentimentul profund al valorilor, al sacrului.

Întreaga operă a lui Eminescu ia înfățișarea unei drame cu doi actori, care-și asumă în mod intermitent și rolul de regizori: Poetul și Demiurgul.

Aparent armonioase la început, raporturile lor cunosc toate treptele scării ontologice și sunt pătrunse de un puternic suflu tragic, de esență elină și dacică (în proiectul de tinerețe al Dodecameronului dramatic) și de esență mioritică și totodată problematizantă (“luciferică”) în sensul lui Blaga în etapa finală.

Dumnezeul începuturilor eminesciene este figura divină proteică, semănând fie cu Dumnezeul gnosticilor, revelat prin luminarea parțială a tainei, fie cu Dumnezeul manicheic creator al Cosmosului și omului primordial, fie cu Unul lui Plotin sau Primmotorul lui Artistotel. Dacă Dumnezeu „apune de pe cerul cugetării” (Memento mori), se instaurează Golul și are loc „asfințirea de idei”. Ajuns la cunoștința tragică a amurgului zeilor de care vorbea Nietzsche, eul eminescian se dedă acțiunii de recuperare și de reinstaurare grabnică a lor în spațiul dezeificat. Printr-o verticalitate a gândirii el evoluează de la Dumnezeul gnostic doar revelat prin fascicule de lumină intensă la Demiurgul cu care este consubstanțial ca geniu (Luceafărul). Mitul Demiurgului, care este un mit-umbrelă ce-și asociază mitul Voievodului (al Regelui), mitul Călugărului și Geniului (nu numai al Poetului, ci și al naturii catilinare în genere) se prezintă ca un model existențial suprem.

Trăirea absolutului cu tot hybrisul și pragul psihic de jos se traduce, desigur, în dor ca ipostază tipic românească a existenței umane. Prin consubstanțialitatea sa cu Demiurgul, Hyperion devine vârful cel mai luminescent al Ființei pe care îl revelă adâncurile eului eminescian narcisic contemplate. Hyperion închide cercul ființial în Totul mioritic (al platonicienei întoarceri la Unic și Identic) și al redării Sinelui profund, pe care îl deschide Narcisul începuturilor.

Receptat prin grila modernității și postmodernității, creația mitopo(i)etică a lui Eminescu își păstrează înalta cotă valorică, precum și capacitatea de a se postsincroniza cu noile forme și sensibilități poetice și de a răspunde orizontului de așteptare a cititorului de azi. Eliot afirmă că o nouă operă valorică sau un nou scriitor important impune o nouă perspectivă exegetică asupra literaturii. Apariția unor noi mari poeți români – Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia, Stănescu – a reactualizat tocmai dimensiunile existențiale ale operei sale: instaurarea Ființei în „lumișul” și abisul ei, căutarea Absolutului (Dumnezeul creștin arghezian îl continuă pe Demiurgul eminescian); punerea poeziei în ecuații intelectuale sau chiar matematice deliberate (astfel ca să exprime, ca la Barbu, „lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru”), dialogul melancolic între Ființă, Neființă și Supraființă, dialog eminescian pe care Bacovia îl duce la desăvârșire prin balansarea, observată de Stănescu, „între paradis și infern, între viziunea terifiantă, infernală și cea suav-angelică” (Fiziologia poeziei, București, 1990, p. 243), metalingvismul promovat de același Nichita Stănescu, care pornește de la starea de poezie teoretizată de Eminescu, colorarea accentuat-ontologică a discursului poetic în întreaga mare poezie românească.

Fie că este receptată din perspectiva nihilismului metafizic, adică a Rugăciunii unui dac (precum propune Emil Cioran), fie că se aplică grila stănesciană a metalingvismului, a „necuvintelor”, a Odei (în metru antic), aceea modernă sau cea postmodernă a autoreferențialului fragmentar, ironic, grotesc, mitopo(i)etica lui Eminescu apare foarte viabilă, datorită și faptului că se constituie din simboluri universale, din mituri fundamentale. Referindu-se la ele, acad. Eugen Simion delimita un număr de opt, în jurul cărora se concentrează întreaga poezie a lui Eminescu: mitul nașterii și morții universului (Memento mori, Mureșanu, Gemenii, Rugăciunea unui Dac, Scrisoarea I etc.), mitul istoriei (de la Epigonii și Împărat și proletar la Scrisoarea III), mitul dascălului (# al înțeleptului, magului), mitul erotic (Luceafărul și numeroase poezii), mitul oniric, mitul întoarcerii la elemente, mitul creatorului (poeme tipice: Odă în metru antic, Luceafărul), mitul poeziei (poezia ca temă de reflecție directă și expresie a unei muzicalități interioare, a unui, orfism generalizat). Tema mașinăriei lumii formulată simplu în La moartea lui Neamțu (1870) se extinde, bunăoară, în vaste panorame socio-cosmogonice în Epigonii (1872), Scrisoarea II, Scrisoarea III (1881) și în Panorama deșertăciunilor, Povestea magului călător în stele, Strigoi, Gemenii. „Când recitim, acum, aceste poeme sincretice, în care găsim mai toate fantasmalele unui romantism spiritualizat, sensibilitatea noastră vibrează mai tare în fața momentelor de negație” (Eugen Simion, Fragmente critice, III, Mit. Mitizare. Mistificare, 1999, p. 27).

Eminescu se cade receptat, azi, îndeosebi prin grila existențială.

Ca un om al hybris-ului, al punctului de vârf al trăirii, omul eminescian trăiește întreg spectrul suferinței ca realitate psihică substanțială care aduce revelația limitelor. În sfera (îngustă) a durerii, el se pune sub semnul unui Tot cu semn negativ, adică sub cunoscutul însemn buddhist: „Totul este suferință”. Măreția omului tragic eminescian ne-o dă caracterul profund uman al suferinței, care nu e „poetizată” și abstractizată: este trăită cu toată ființa, cu o intensitate care duce la hybris și la eliberare (mântuire). Lăcaș al pătimirii, lumea se neantizează, se cufundă într-o tăcere fără rost. Semnificația tragică sporește prin revelarea temeiului rațional al suferinței, ea fiind oarbă și obscură: „Și ce rămâne-n urmă în noi decât obscura / Și oarba suferință ce bântuie natura” (Nu mă-nțelegi). Sensul tragic e subliniat și de faptul că ea apare ca predestinare, ca fatum, cel care suferă fiind în fond „alesul” soartei. Andrei Mureșanu din poemul omonim este „supus ca nealții la suferințe grele”, ele fiindu-i date ca povară umană. Suferința își vedește și un substrat ancestral care acutizează conștiința predestinării: „Ce suflet trist mi-au dăruit / Părinții din părinți, / De-au încăput numai în el / Atâtea suferinți?” (Ce suflet trist).

Omul eminescian trăiește moartea cu deosebită intensitate, căci știe că împreună cu viața constituie două file ale existenței: „Moarte și viață, foaie-n două fețe: / Căci moartea e izvorul de viețe, / Iar viața este râul, ce se-nfundă / În regiunea nepătrunsei cețe” (Rime alegorice). Moartea este, la Eminescu, o dimensiune perspectivă, întinderea, răspândirea fiind proprietatea ei existențială. Ea este timp mort și spațiu mort: „Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie” (Memento mori). Ca factor (de)constructiv al universului ea se poate întinde peste lume cu uriașele-i aripe, ca în același poem Memento mori, sau se poate concentra într-un singur punct al nimicului, într-o singură fulgerare, ca în Femeia?... măr de ceartă. E firesc ca în fața morții ca „moarte eternă” poetul să aibă o atitudine senină, mioritică, marcată de resemnare stoică, ce va da naștere celor două capodopere ale sale Glossă și Odă (în metru antic): „Nici încline a ei limbă / Recea cumpănă-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” (Glossă). Valorificând cele două provocări existențiale dintre viață și moarte și spunând că „viață și moarte sunt ca două poluri”, că „viața e germenul morții – moartea e germenul vieții” și că lumea e o vecinică plată către viața și o încasare din partea morții Eminescu obține un grad suprem de ontologizare a discursului mitopo(i)etic.

Poetul simte acut întregul impact cu singurătatea care-l determină să șadă cu perdelele lăsate la masa lui de

brad, căzând pe gânduri în fața focului pâlpâitor în sobă. El cunoaște Regalitatea solitudinii, devenind Păstorul „oilor de aur” ale basmului ei și al simfonicalui tablou ființial al lumii. Urzeala existenței se țese, la Eminescu, din firele singurătății ca realitate intimă a lumii. E o stare demonizată, durativă, procesuală, cu o acțiune total neantizatoare asupra sufletului. Legarea de „steaua singurătății” (Odă) are o profundă semnificație profund destinată, generând complexul moșneagului rege Lear: uitare, întunecare a gândirii vecină sau identică cu alienarea, resimțirea adâncă a oboselei și „bătrâneții” (“Optzeci de ani pe lume îmi pare c-am trăit”).

Eminescu dă expresie și melancoliei cu duhul ei răvășitor, dezordonator, opusă bucuriei și pătrunsă de fluxul ascuns al inconștientului. Melancolia este stare muzicală prin ea însăși, melodie involuntară ce se naște pură din esența intimă a ființei. În poezia Melancolie avem o fisurare progresivă, care demonizează și condamnă la încetinire, repetare, stingere treptată, înstrăinare: „Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost, / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea – și râd de câte-ascult / Ca de dureri străine?... Parcă-am murit de mult” (Melancolie). Melancolia irealizează universul, deschide un spațiu care este al arătării/ascunderii ființei, al alunecării în neființă printr-o „amăgire” a sufletului cu „dulceața dorului de moarte” și printr-o pierdere contemplativă în timp, după cum zice Lucian Blaga.

Poetul revalorifică și mitul lui Sisif, ca mit esențial al destinului nuanțat și cu semnificațiile norocului, ursitei, „părții”. Poetul oscilează, în fond, între norocul pământesc și marele destin cosmic. Se împacă, astfel, cu planul adânci întocmele a lumii și cu soarta „fără lege” ce „oarbă împarte bobii” (Andrei Mureșanu), cu sortile pe care le scriu stelele în univers (Povestea magului călător în stele). El caută nu un noroc al său și nu norocul, ci „norocul sfânt”: „Și poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii / Pentru-un atât de sfânt noroc / Străbătător durerii!” (S-a dus amorul). Opozitiv durerii, norocul se instituie ca șansă doar prin valorificarea ei. Sensul tragic al impactului dintre noroc și durere este învederat.

Eminescu trăiește și întreg spectrul angoasei (spaimii, neliniștii), care apare la hotarul dintre ființă și neființă. Neliniștea căutării sensului vieții și neliniștea găsirii nonsensului vieții constituie marele contrapunct existențial eminescian. Spaima (spleenul) se manifestă numai odată cu manifestarea unui suflet închis într-un „cerc strâmt”, a unui gol. Ea este deopotrivă generată de iubire (e o spaimă dulce), de presimțirea morții sau de conștiința „tronării” răului în lume: „Da! ai știut că-n ceruri, răul, nedreptul tronă, / Că secole nătânge l-adoră, l-încoronă”. Este, în definitiv, o neliniște metafizică, rezultată din procesul revelării zadarului, vanului, fără rostului, fără-nțelesului: „În zadar caut al vieții înțelez nedelegat” (Egipetul); „În van mai caut lumea-mi în obositul creier” (Melancolie).

Disperarea apare, la Eminescu, drept o formă superioară a trăirii care presupune intensitatea ca o condiție sine qua non, fapt pe care-l semnalează și Cioran, care recunoaște că descinde din Rugăciunea unui dac: „Disperarea este starea în care anxietatea și neliniștea sunt imanente existenței. Nimeni nu e torturat în disperare de probleme, ci de convulsivitățile și arderile în propria lui existență” (Emil Cioran, Pe culmile disperării, București, 1934, p. 47). Dan-Dionis, personajul „metafizic”, consideră disperarea ca factor ce nimicește inima: „Moartea-i un moment, disperarea e timp – o asemenea simțire este iadul.”

Receptarea lui Eminescu cunoaște o nouă fază după 1990, când se accentuează interesul arătat personalității intelectuale și publicisticii, fapt stimulat de procesul de democratizare a societății românești, și când se atestă încercarea de lepădare de „modelul Eminescu”, îndemn venid de la românii din diaspora (V. Nemoianu, I. Negoșescu) și sprijinit de detractorii din țară.

Pe fundalul bolilor culturii românești din perioada de tranziție (neîncrederea în propriile valori și dedarea unor acțiuni de demitizare, emiterea de păreri subiective exacerbate și intolerante față de altele care ne introduc într-o adevărată Poiană a lui locan din Moromeții lui Preda, unde fiecare intră cu opinia sa și n-o ascultă pe a altuia, înțelegerea eronată a europenizării, globalizării, care, așa cum demonstrează filosofii mondializării și sociologii din Occident, nu suprimă dialogul multicultural, ci îl stimulează, s-a proiectat nu atât o nouă imagine a poetului, obținută prin lectura operei sale, ci una contestată d'acolo fără sprijinul criteriilor valorice. (Un număr special al „Dilemei”, nr. 265 din 1998, a fost consacrat reacțiilor critice, iconoclaste, de parcă românii și-au propus să-l reînvie pe Momos, zeul grec al ironiei și bârfelii, vezi articolul nostru Zeul Momos și noi, românii din „Literatura și arta”, aprilie 2001 și buletinul „M. Eminescu”, nr. 4, 2001).

Dincolo de aceste izbucniri ale spiritului demitizator, statura intelectuală a lui Eminescu a continuat să crească prin zeci și zeci de exegeze, ediții noi și traduceri în alte limbi, funcționarea unor centre de studii eminesciene în întreaga lume. Pentru românii din afara țării poetul a rămas modelul ontologic urmat în lupta pentru păstrarea identității, limbii, credinței. Însuși procesul de „caragializare” a societății românești a contribuit la reactualizarea sensibilă a publicisticii sale, în care se vorbește despre lupta de idei înlocuită cu cea dintre persoane, despre „panglicarii în ale țării”, despre confuzia valorilor culturale, sociale, morale, despre aspectele problematice ale parlamentarismului, „cosmopolitismului”, economiei (administrarea, sărăcia), ale interacțiunii dintre economie, morală și politică. „Abecedarele” politice, sociologice, economice, culturale, pe care le propune poetul și care le pare unora anacronice, își reobțin actualitatea.

Foarte actual este bunăoară, în plan politic, îndemnul de a avea „un viu sentiment de stat”, „o conștiință

întemeiată despre solidaritatea intereselor naționale”, căci sunt și trebuie să „fie armonizabile nu în opunere unele cu altele”, „un patriotism luminat și mai presus de tendințe înguste” – aceste toate fiind superioare programelor „emanate ba de guvernele provizorii, ba de partizii, ba de la personalități politice izolate” (Studii asupra situației). În ce privește politica externă poetul nostru sfătuia că, ținându-se cont de faptul că „suntem atât de străini, deci o individualitate cu totul aparte în mijlocul popoarelor și mari și puternice care ne înconjoară” să manifestăm „voința de-a fi un factor hotărâtor în echilibrul european” (Politica noastră externă).

Un nou Eminescu l-au conturat noile studii ale lui Dimitrie Vatamaniuc, Eugen Simion, Constantin Ciopraga, Gheorghe Bulgăr, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, George Munteanu, Constantin Barbu, Theodor Codreanu, Dan Mănuacă, Marin Mincu, Aurelia Rusu, Iosif Cheie-Pantea, Tudor Nedelcea, Victor Crăciun, Constantin Cubleşan, Rodica Marian, Gheorghe Jurma, Ion Buzăși, Dumitru Tiutiuca, Mircea Itu, Ion Itu, Nicolae Georgescu, Mircea Popa, Ovidiu Vuia, Ion Filipciuc, Maria-Ana Tupan, Dumitru Irimia, Aurelian Zissu, Gheorghe Marinescu. O lucrare de referință în străinătate o semnează Helmuth Frisch din Germania (Sursele germane ale creației eminesciene, 1999).

Remarcăm atât noutatea ontologică a exegezelor, cât și cea documentar-reinterpretativă: Theodor Codreanu și Nicolae Georgescu aduc argumente în favoarea „morții civile” a poetului, iar Ovidiu Vuia demonstrează diagnosticarea eronată a bolii și că ar fi fost intoxicat cu mercur care era contraindicat (poetul suferea de o psihoză endogenă de tip afectiv și nu de sifilis, cum s-a crezut până acum). Însăși nebunia se cade dispensată de interpretarea ei ca deviere patologică și pusă în lumina relațiilor dinre psihoză și geniu, dintre boală și creație, așa cum le înțeleg psihologii și filosofii moderni (ca în cazul lui Hölderlin sau Nietzsche).

În anul 2000, când s-a sărbătorit 150 de ani de la naștere în plan național și internațional, au apărut noi volume de traducere în engleză (Kurt Treptow), germană (Christian W. Schenk și Simona Reicherts-Schenk), italiană (proză în colecția „Mari scriitori al lumii”, Editura Risolli), franceză (Jean-Louis Courriol), rusă, ucraineană (selecție: Stepan Chelari), albaneză (antologator: Denis Bubani), turcă (editor Irfan Ünver Nasrattinoglu), portugheză (Victor Buescu, Carlos Qulisor și Luciano Maia).

Procesul dinamic și nuanțat de receptare a mitopo(i)eticii și personalității eminesciene confirmă previziunea maioreșciană că secolul XX va sta sub semnul valoric a lui Eminescu; mai mult decât atât: o reactualizează și pentru secolul care a venit.

Mihai Cimpoi