

## Nostalgie, melancolie și tristețe la cotitura timpurilor. O relectură a poeziei *Melancolie* a lui Mihai Eminescu

Michèle Mattusch

În luna martie a anului 1998 revista *Dilema* pornea o dezbatere despre poetul Mihai Eminescu, a cărui aniversare a 150 de ani de la naștere urma să se împlinească în anul 2000. A declanșat astfel o discuție vehementă despre cultul personalității și despre valoarea operei unui poet care timp de 150 de ani fusese instrumentalizat de către cele mai diferite ideologii. Ceea ce îmi pare deosebit de important în privința acestei discuții, este legătura strânsă a acesteia cu dezbaterile, care timp de zece ani tematizează lipsa de valori generalizată în perioada post-totalitaristă.

Sfârșitul marilor utopii și al metanarațiunilor a coincis în România cu o criză excepțională. După prăbușirea sistemului lui Ceaușescu nimic nu mai părea sigur. Începutul timpurilor noi fiind însoțit de un sentiment de nesiguranță totală, o dureroasă neputință pune sub semnul întrebării orice experiență istorică și orice sentiment de identitate. Această neputință a deschis drumul unor noi și curioase forme de manipulare sau de divertisment mass-medial, care se manifestă și în această dezbatere despre valoarea unui poet.

Pe de o parte s-a găsit o formulă pentru a păstra cu orice preț o imagine pură a poetului. Iar pe de altă parte putem observa integrarea lui fără scrupule într-o ideologie neonaționalistă. Unii au cerut o relectură privată a poetului, alții au vrut să reexamineze recepția lui. Tinerii cititori însă, traumatizați de consecințele politicii educative din „Epoca de aur” reclamau o demistificare consecventă a poetului, pe care îl considerau drept icoană publică menită unei identificări greșite.

„Ilizibil” și „sec ca o carte de telefon versificată”, îi par versurile poetului unui Răzvan Rădulescu, iar Eminescu însuși îi pare provincial, îi pare „un tip lipsit de consecvență, de detașare și de umor în totalitatea scrierilor sale”<sup>1</sup>. Tinerii nu mai sînt „fani” ai lui Eminescu și protestul lor împotriva mitului Eminescu confundă imaginea mitică a poetului cu poetul însuși, exprimînd astfel neînțelegerea lor personală. Ca orice protest juvenil, tinerii se manifestă „cool”. Ei vor să șocheze. Se refuză oricărei culturi a înțelegerii, a sentimentului, oricărei tristeți și mai ales „melancoliei”.

Abia spre sfârșitul antologiei, care reproduce dezbaterea despre poetul Mihai Eminescu, auzim și alte voci: „Avem nevoie de adevăratul Eminescu. Sper că într-o zi reușesc să-mi curăț întru totul creierul și să găsesc adevărata bucurie de a-l citi pe Eminescu pentru prima dată”<sup>2</sup>. „Trăinicie” și „soliditate” cere o Maria N., care nu mai poate suporta această „furie demolatoare”, ce distruge tot ce a fost, fără să construiască ceva nou<sup>3</sup>.

Astfel putem constata că „marele gol post-ideologic” a ajuns repede pînă în România. Însă probabil avem de-a face cu o lipsă de valori asemănătoare, care și-a pus amprenta deja în secolul XIX, și pe care a resimțit-o un poet ca Mihai Eminescu în mod deosebit. Deja în poezia sa *Epigonii* strigă contemporanilor săi: *Voi credeți în scrisul vostru, noi nu credem în nimic*, exprimînd astfel convingerea, că ceea ce a fost „sfînt”, „frumos” și „bine” s-a decompus în sistemele de gândire pozitivistă ale secolului său:

<sup>1</sup> Cf. Rădulescu, Răzvan: Eminescu văzut de departe, în: Cazul Eminescu. Polemici, atitudini, reacțiuni din presa anului 1998, antologie realizată de Cezar Paul-Bădescu, Pitești 1999, p. 18-22.

<sup>2</sup> Chivu, Marius: De ce ați luat foc, domnilor? în: Cazul Eminescu, idem, p. 242-243.

<sup>3</sup> Niculescu, Maria: Mă deranjează furia demolatoare, în: Cazul Eminescu, idem, p. 229-230.

*Numesc sînt, frumos și bine ce nimic nu însemnează,  
Împărțesc a lor gîndire pe sisteme numeroase  
Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol.*<sup>4</sup>

Gîndirea secolului pozitivist, pe care cercetarea l-a denumit deseori „secolul care a distrus orice farmec, orice vrajă”<sup>5</sup> a renunțat la imaginarea metafizică a lumii și a deschis drumul pentru conceptul progresului fără de măsură. Purtătoarea acestei emfaze a progresului în România în secolul XIX este așa numita generație a Pașoptiștilor. Un Mihail Kogălniceanu, un Ion Ghica sau un C. A. Rosetti au înțeles secolul lor ca pe un secol de înnoire, de transformări uriașe ale condițiilor tehnice, politice și culturale. Să ne amintim de *Introducțiunea* lui I. Ghica la *Scrisori către V. Alecsandri*: „Cînd am început a înțelege cele ce se petrece în lume, intrase de curînd în cursul timpului un secol nou, secolul al XIX-lea, secol mare și luminos între toate, merit a schimba fața lucrurilor pe pămînt, de la apus la răsărit; secol care a adus cu dînsul o civilizațiune cu totul și cu totul nouă, nebănuită și nevisată de timpii anteriori; civilizațiune ieșită din descoperirile științifice datorite geniului omenesc, care a dat rîurilor, mărilor și oceanelor vapoarele, a înzestrat continentele cu drumuri-de-fier, a luminat pămîntul cu gaz și cu scînteia electrică, ne-a dăruit telegrafia, telefonica și fotografia; prin chimie a transformat toate artele și măiestriile, a înșutit și înmiit producția și a rădicat pe om din robie și din apăsare la egalitate și libertate (...)”<sup>6</sup>.

La sfîrșitul secolului, Eminescu nu mai împărțăște această judecată despre veacul său. Regăsindu-se în mijlocul dezbaterilor din cenaclul *Junimea* despre prezent și viitor, conduse de liberali și așa numiții conservatori în jurul lui Titu Maiorescu, poeziile sale sînt de la început expresia conștientizării unei crize. Această conștientizare se întruchipează în România, ca peste tot de altfel, într-o nouă formă a melancoliei. Astfel prin conceptul de melancolie - așa putem spune – se exprimă faptul, că procesul de modernizare a lumii cere și victime. Reiese neputința individului de a corespunde cerințelor timpului. Pentru individ se deschide o prăpastie între experiența individuală și timpul alienant, o prăpastie care se manifestă - cum știm - în așa numitul sentiment de „mal du siècle”.

Acest topos al nostalgiei, explicit romantic, – de „Langeweile”, de „ennui” – depune deci mărturie asupra daunelor provocate de procesul de modernizare. El exprimă mai întîi nostalgia retrogradă a Epigonilor: *Cînd privesc zilele de aur....*, dar în același timp, chiar aici, are loc despărțirea de o lume depășită. Astfel melancolia, nu poate fi considerată nimic altceva decît un rămas bun în momentul în care se conștientizează o pierdere, de exemplu în *Venere și Madonă: Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/ Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii*. Avem deci de-a face cu o iritare profundă datorată unui prezent resimțit ca profan, a unui prezent ce nu mai poate apărea decît sub unghiul de vedere al degradării, ce ajunge să se transforme într-un scenariu sumbru al unei paralizii post-istorice, ramînînd o stare fără perspective, ce nu duce decît mereu din nou la descompunere.

Această poezie a pierderii este strîns legată de sfîrșitul unei filozofii a mîntuirii. Iar căutarea conceptelor dădătoare de sens va fi preluată chiar de eul poetului, și se exprimă într-o subiectivizare a concepției sale despre lume. Poezia însăși se transformă temporar într-o filozofie a subiectului. Prin ea poetul însuși începe să-și defînească norme de comportament și

<sup>4</sup> Toate poeziile vor fi citate din ediția operei lui Mihai Eminescu în trei volume de D. Murărașu: Eminescu, Poezii, București 1982.

<sup>5</sup> Cf. antologia a lui Heidbrink, Ludger (ed.): Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne, München 1997.

<sup>6</sup> Ghica, Ion: *Scrisori către V. Alecsandri, Introducțiune*, București 1976, p.7.

de evaluare. În acest fel filozofia istoriei devine o dispoziție meditativă și sensibilă a eului cu visurile și dorințele sale. Prin imaginarea lui are loc o transformare a lumii în sufletul poetului, care fuzionează într-o imagine sensibilă și melodioasă. Astfel experiența complexă a lumii cu contradicțiile ei, apare încă o dată ca o totalitate exprimată în mod muzical. Cum decurge acest proces la Mihai Eminescu? Care este forța viziunii sale melancolice? Cât de apropiată ni se poate părea nouă astăzi o astfel de viziune? Acestea sînt întrebările pentru care vom încerca să căutăm un răspuns.

Foarte potrivită pentru un astfel de studiu ni se pare poezia *Melancole*<sup>6</sup>. Deși poemul face parte din acele opere ale lui Eminescu, care au fost deseori comentate, ni se pare că specificul său, ce ține de despărțire și înnoire, nu a fost recunoscut întotdeauna. De aceea o vom reciti. Precum se știe, poezia a fost publicată în 1 septembrie 1876 în revista *Convorbiri literare* după ce – precum arăta M. Kremnitz – fusese citită în cenaclul *Junimea*, unde Titu Maiorescu ar fi denumit-o drept „o nebunie plină de spirit”<sup>7</sup>, o sentință ce ne dă de gîndit.

Ca toate temele și motivele lui Eminescu și în cazul melancoliei avem de-a face cu un topos literar, un clișeu chiar, larg răspîndit în discursul timpului respectiv. În Germania melancolia pare a fi deja începînd de la sfîrșitul secolului XVIII o boală la modă. Ea fiind expresia sufletului indispus și fără chef. J. E. Schlegel a reprezentat Melancolia într-o piesă alegorică alături de sora sa plictisul „Langeweile” (ennui), redescoperind astfel tradiția ei iconografică.<sup>8</sup> Dar și în literatura română găsim aceeași indispoziție în așa zisa poezie a ruinelor a unui Vasile Cîrlova sau a unui Vasile Alexandrescu.

Astăzi literatura secundară despre conceptul de melancolie a crescut imens. Noi vrem să amintim doar cîteva implicații pentru a înțelege mai profund melancolia lui Eminescu.

### **Toposul melancoliei**

Pentru prima dată întîlnim conceptul de melancolie în *Scrierea despre natura omului*, în așa numitul *Corpus Hippocraticum*, în cadrul învățaturii umorale, unde este definit ca o abundență de fiere neagră. Platon, contemporan a lui Hippocrat, preia conceptul, transformîndu-l în *Phaidros* (244a – 245c) într-un concept al maniei. Cu mania melancoliei fiind înzestrați acei oameni ai căror suflet nu uită după întruchipare acele idei înalte despre care aflase în faza cînd plutea fără corp. Astfel Platon transformă melancolia în așa numita furie a filozofilor (a profetilor) și a poezilor, făcînd din ea o însușire antropologică genială.

Și evul mediu avea conceptul său propriu de melancolie. În *De acedia* a lui Thomas din Aquin melancolia apare într-o formă modificată. „Acedia” neagă grija (*kédos*) și devine astfel o stare lipsită de griji a acelora, care se lasă purtați de viață fără voință. Aceștia sînt păcătoși, care au pierdut bucuria credinței în Dumnezeu, umpluți de silă, dezgust și inerție (*taedium*). Păcătosul fiind un gînditor steril, căruia îi lipsește liniștea sufletului; de aceea el se scufundă în lipsa de speranță. Cu „acedia” se identifică și tipul intelectualului din evul mediu tîrziu, care nu se poate decide între dragostea pentru Dumnezeu și autarhia spiritului său. De exemplu un Petrarca, care își însemnează chinurile într-o cărticică numită *Secretum*. Acolo înscenează procesele sale de conștiință într-un dialog cu părintele bisericesc Augustinus, arătînd că imaginea sa pămîntească despre noroc, dragoste și fama poezilor nu corespunde cu ideile bisericicești. Important este faptul că Petrarca prin aspirațiile sale de emancipare pierde drumul care duce la credința în Dumnezeu, fiindcă voința de a ajunge cu orice preț la ultimul scop slăbește. Astfel Petrarca rătăcește prin lume, fără scop, chinuit de remușcările sale de

<sup>7</sup> Cf. Murărașu. D., idem, *Melancolie*, p. 318.

<sup>8</sup> Best, Otto-F.: *Die blaue Blume im englischen Garten*, Frankfurt am Main 1998, p. 212-213.

conștiință, de aroganță spirituală (superbia) și de regrete<sup>9</sup>. „Să te împaci cu soarta ta”, îl sfătuiește Augustinus, „să-ți pui un scop la care poți ajunge”. Dar tocmai acest lucru este imposibil pentru Petrarca: să accepte a fi modest. Permanent este copleșit de scopuri noi, împrăștiindu-se printre ele. În final nu are altă soluție decât să promită că va aduna părțile împrăștiate ale sufletului său, reunindu-le într-o carte, care va deveni *Canzoniere*.

La început dispersarea sterilă nu pare a fi tipică filozofului renescentist și melancoliei umaniste. Marsilio Ficino înnoiește conceptul melancoliei platonice, legându-l de ipoteze astrologice. La el melancolia devine o forță care obligă gândirea să cerceteze penetrând „în centrul lucrurilor”<sup>10</sup>. Încurajat de strălucirea stelelor, sufletul melancolicului aspiră la absolut. Însă îl pîndesc o serie de pericole: teama, tristețea, deprimarea îi însoțesc drumul spre cea mai înaltă spiritualitate. Consolarea este una singură: dorul de absolut va duce în sfârșit la Dumnezeu, iar în unificarea cu Dumnezeu credința promite ușurarea.

Melancolia unui Dürer se refuză însă acestui sentiment de ușurare. Privirea Melancoliei, înfățișată printr-o alegorie, crispată și nostalgică, tulburată de viziuni interioare, denotă o paralizie<sup>11</sup>. Ea pare să exprime imensa incapacitate de a ajunge la adevărul absolut.

Putem deci să concludem, că supraaprecierea de sine, mania, deprimarea și negarea de sine însoțesc istoria culturală a melancoliei. Pe de o parte ea este izvorul unor opere geniale, pe de altă parte deja din evul mediu a fost legată de dorința de a satisface dorul metafizic, dorul de credință. Tocmai satisfacția acestui dor metafizic părea să constituie o condiție a salvării melancolicului. Fără această orientare spre Dumnezeu, poetul, cercetătorul parcă se pierd, se dispersează pe drumul lor.

### **Călătoria – melancolia romantică**

O formă nouă de melancolie se cristalizează în romantismul timpuriu. O întreagă generație va suferi de boala melancoliei căutînd noi strategii pentru a o învinge. În timp ce în secolul XVIII toposul melancoliei a fost degradat într-o atitudine de poză, romanticii încearcă să-l reînnoiască printr-o retrospectivă sintetică conferîndu-i semnificația primară. Dar acum tristețea se transformă într-o dispoziție a eului, o dispoziție privată a singurătății, care își crează prin sentimentul dorului un timp și un spațiu nelimitat, fugind de realitatea imediată, resimțită ca tristă și goală, prin călătorie și reverie.

Astfel Heinrich von Ofterdingen fuge de prezentul resimțit ca banal și lipsit de sens, urmărind calea dorului său. La fel Hyazinth, eroul din basmul central al romanului; și el suferă de „ennui” ca și Sternbald, eroul lui Tieck, tot un melancolic. Activitatea și eficacitatea, pe care Goethe le indicase drept terapii împotriva melancoliei în cartea a 5-ea a lui *Wilhelm Meister*, nu constituie o soluție pentru eroii romantici. Ei merg pe calea transcendenței spirituale, care îi duce la o religie a eului, la un creștinism estetizat. Suferința, pasiunea, durerea, moartea și înnoirea prin absolut sînt etapele acestui drum, un drum ce conduce însă în interiorul eului. Sufletul poetului reunește contradicțiile lumii externe, aici le contopește transformîndu-le prin imaginare. Dar la sfârșitul drumului nu mai se găsește mîntuirea ci arta. Melancolia estetizată este emblema romantismului.

<sup>9</sup> Petrarca Secretum, übersetzt und eingeleitet von Herman Hefle, 1910.

<sup>10</sup> Cf. Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxle, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, p. 374.

<sup>11</sup> Cf. idem, p. 412 și următoarele.

Și la Eminescu găsim de la început motivul călătoriei în interior, care este în strânsă relație cu arta. Însă punctul său de plecare diferă. Nu plictisul este motivul călătoriei ci o teamă adâncă, un pericol, care amenință lumea sa plină de basme. În *Povestea magului călător în stele*<sup>12</sup>, un fragment datat de Perpessicius în anul 1873, călătoria spre interior se desfășoară ca o călătorie spre artă în manieră tipică.

Poemul începe într-o împărăție de basm sortită pieirii. Imobilizată, mută și împietrită, această țară vegetează sub un împărat îmbătrânit, care vrea să-și lase puterea drept moștenire unicului său fiu. Dar mai întâi vrea să se asigure că puterea nu va cădea în mâini nevrednice. De aceea își supune fiul unei încercări. Îl trimite într-o călătorie la un vrăjitor bătrîn, unde va trebui să citească în cartea vieții. Călătoria inițiată are deci menirea să-l învețe treburile vieții, pentru a se întoarce om de lume, pregătit pentru domnie: *nu voi ca lumea asta cu visuri să-l îmbete*. Tînărul are însă cu totul altfel de talente. El este un visător cu un dar deosebit. El aparține ființelor excepționale, ale căror visuri și idei nu cunosc limite, pentru că sufletul său comunică nemijlocit cu ideile cele mai înalte. Semnul său însă este lipsa de stea. Când s-a întruchipat a rămas ‚fără de stea‘, nici un înger al uitării nu s-a așezat în corpul său. Eminescu transformă conceptul sufletului neoplatonic cu ajutorul câtorva idei mistice. La el cunoștința absolutului apare ca un blestem, ca o greșală, ca o lipsă a îngerului protector. Prin legătura nemijlocită cu universalul, tînărul este lăsat pradă dorului sufletului său de infinit. Și dintre toți ‚îngerii‘, numai unul se va apropia de el, îngerul demonic al somnului, al întunericului și al morții.

Astfel încercarea tînărului va fi un eșec. Adus pe tărîmul somnului de vrăjitorul, care vrea să-i arate pericolul, fiul de împărat nu se va întoarce. Rămîne ca ascet, prizonier al unei lumi de vis, chemînd în fiecare noapte îngerul său cu harpa. Astfel a găsit arta, însă îngerul, pe care-l cheamă, și care îi pare a fi partea cealaltă a sufletului său, nu este altceva decît ecoul său, visul său de iubire, o imagine palidă, un nimic. Artă se reduce deci la o aparență frumoasă, ea devine o iluzie periculoasă, expresia unui vid infinit, în care poetul însuși se pierde.

Și așa cum el se pierde în lumea transcendenței – fragmentul se întrerupe în momentul în care magul se întrebă cum să-l readucă în lume – astfel și lumea basmului se retrage în ea însăși. Din moment ce moștenitorul tronului este un om steril, care se retrage în lumea visurilor sale, nici lumea basmelor nu mai are nici o posibilitate de a se exprima prin el. Acest motiv al imploziei lumii basmelor la Eminescu nu conține numai un concept filozofic al vidului transcendental ci implică mai ales o estetică negativă. Lumea basmului din adîncul sufletului poetului implodează și nu produce decît transcendența eului. În lumea exterioară însă, acest proces nu are consecințe. În schimb forța fanteziei devine existențială pentru poet, care se regăsește de acum încolo între ființă și ne-ființă, viață și moarte. Fantezia devine astfel o forță periculoasă, în spatele căreia așteaptă nimicul. Vom urmări această concepție a lui Mihai Eminescu în poemul *Melancolie*.

## Relectura poemului Melancolie

Din punct de vedere tematic împărțim această elegie în trei părți. Versurile 1 – 6 se referă tematic la cer, în timp ce versurile 7 – 24 dezvoltă un tablou pămîntesc. Iar în ultima parte, versurile 25 – 38, care, după ruptura marcată printr-o linie separatoare, iau forma unui sonet de 14 versuri, eul liric începe procesul de autoreflexie.

---

<sup>12</sup> În ediția lui D. Murărașu cu titlul: *Feciorul de împărat fără de stea*, p. 152-175.

## Cerul lui Eminescu

*Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,  
Prin care trece albă regina nopții moartă.  
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie  
Și în mormînt albastru si-n pînză argintie,  
În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc,  
Tu adorat și dulce al nopților monarc!*

Cerul lui Eminescu se constituie ca un mausoleu, imagine dezvoltată leitmetaforic printr-un lanț de metafore<sup>13</sup>, care își are punctul de plecare în apariția alegorică a reginei nopții. Moartă și albă apare regina, pe care eul poetic o imploră să rămînă în mormîntul ei albastru printre cele o mie de stele-făclii, în pînza ei argintie de raze.

Luna este astfel supusă unui proces al metaforizării ad hoc: *Părea că printre nouri*. Dar imperfectul verbului introductiv pare să pună sub semnul îndoielii această transformare metaforică. Verbul ‚a pare‘ va fi repetat de mai multe ori în poem cu această semnificație.

Aceeași imagine o găsim - însă cu totul altfel - în ultima terțină a sonetului *Alchimie de la douleur* a lui Charles Baudelaire, însă aici eul liric, conștient de forța sa poetică, formează însuși imaginea:

(...)  
*Je découvre un cadavre cher,  
Et sur les célestes rivages  
Je bâtis des grands sarcophages.*<sup>14</sup>

În *Imnurile nopții* ale unui Novalis întîlnim din nou aceeași apariție:

*În jos mă uit, la noaptea sacră, inexprimabilă și plină de taină. Departe se vede lumea - scufundată într-un sicriu - deșert și singuratic e locul ei. Peste coardele pieptului suflă o melancolie profundă.*<sup>15</sup>

Novalis se uită în jos, nu în sus. Sicriul său nu se găsește în cer, ci pe pămînt, un pămînt întunecat de umbra nopții. În orice caz Eminescu cunoaște toposul și îl transformă, situînd sicriul în cer, simbolizînd astfel golul transcendental. La Eminescu apariția lunii moarte, semn al poeziei moarte, e resimțită ca o amenințare. Luna, care este planeta lui poetologică par excellence – precum știm din alte poezii - a devenit un pericol. Sub strălucirea ei nu se mai nasc ca de obicei reveriile ireale și halucinante, ce vrăjesc lumea banală, ca de pildă în *Scrisori*, unde ea dispune de o imensă forță transformatoare. Luna nu mai trezește reveriile amintirii, ca în *Scrisoarea I-a: Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,/ Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoată*, sau ca în *Scrisoarea a II-a*, unde luna deschide chiar ochiul interior al visătorului, îi trezește dorințele sultanului prin înfățișarea unei fete, lasă să crească copacul pasiunii, care dă aspirațiunilor sale militare un scop. Aici luna va fi implorată să nu-și părăsească groapa, să nu trezească forțele vizionare ale poeziei sale destructive. Și această lună, semn al poeziei negative, se transformă și implicit. Timp de o clipă ea pare să fie o regină, ca regina lumii lui Novalis, pentru ca după cîteva versuri, să se schimbe, devine masculină și dominantă, un monarc, căruia, în mod paradoxal, i se conferă epitetul unei

<sup>13</sup> Cf. Petrescu, Ioana Em.: Eminescu și mutațiile poeziei românești, Cluj-Napoca, p. 47 și următoarele.

<sup>14</sup> Baudelaire, Charles: *Spleen et idéal*, în: *Les Fleurs du mal*, Leipzig 1973, p. 132.

<sup>15</sup> Citat după Novalis: *Werke in einem Band*, Berlin und Weimar 1989, p.3.

iubite ‚adorat‘ și ‚dulce‘. Observăm prin urmare rupturi în lanțul metaforic. Cert este însă faptul că razele argintii ale lui *Poesis*, iubita din romanul de tinerețe *Geniu pustiu*, simbolizează aici o forță malefică. Cu razele lunii moarte, moartea din cer se va extinde în mod metonimic asupra pământului. Forța poeziei, care pînă acum realiza visurile poetului, împingîndu-l spre absolut, devine aici o chemare a lumii de dincolo.

Putem remarca vraja cuvintelor și a luminilor, ce domină aceste prime versuri. Însă ritmul fluid al rimelor feminine *poartă, moarte, mie, argintie*, va fi sufocat în rimele masculine *arc/monarc*. Aliterațiile sînt purtate de consoana *m*: *moartă, mie, mormînt, mausoleu, mîndru monarc*. Ele împletesc în text un fel de acrostih, ce ia forma unui autoportret. Culorile *albă* și *albastru* se transformă într-un argintiu ireal. Strălucirea poetică devine o pictură sonoră.

## Lumea lui Eminescu

În versurile 7 pînă 23 Eminescu își îndreaptă privirea spre lume:

*Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,  
Ce sate și cîmpie c-un luciul văl îmbracă;  
Văzduhul scînteiază și ca unse cu var,  
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar.*

Astfel se construiește un tablou terestru învăluit într-un văl sclipitor. Împotriva voinței poetului se arată încă o dată forța transformatoare a lunii. Lumea *acoperită de promoroacă* se lărgește: ea devine *bogată în întinderi*, devine o ‚Lume nouă și insondabilă‘, precum spune Novalis, de care amintim încă o dată, fiindcă aici reiese principiul poetic al romanticului, care transformă lumea banală și fără de interes într-o lume interesantă și plină de taine. Eminescu la fel schițează încă o dată presimțirea frumosului: *văzduhul scînteiază*. O strălucire spirituală pare să se extindă. Timp de un moment avem impresia că sîntem purtați încă o dată de vălul poeziei. Acest văl, care nu este nimic altceva decît o altă metaforă poetologică, reprezintă totuși ceva deosebit. Îl cunoaștem din poezia *Venere și Madonă*, o poezie, care nu vorbește despre o femeie ci despre forța poeziei. În *Venere și Madonă* Eminescu înscenează această forță a poeziei, care prin ‚vălul‘ ei transformă un demon într-un înger: *Și zvîrlit-am asupra-i crudo, vălul alb de poezie/ Și paloarei tale raza inocenței eu am dat*. Precum știm, deja aici poetul lasă vălul să cadă. Învăluirea și dezvăluirea devin un joc crud, prin care se transformă imaginea femeii, obiectul asupra căruia eul liric își exercită puterea.

Puterea aceasta nu o vom regăsi în poemul *Melancolie*. Aici vălul este un fenomen al naturii, care luminează pământul, pentru a-l împinge spre o evidență, împotriva voinței poetului. Cu vălul aceasta se extinde moartea. Pământul nu e învăluit într-un văl oarecare ci într-un giulgiu, fiindcă el suportă razele reginei nopții, care nu se transformă într-o fată tînără ci într-un demon înaripat, asemănător morții-morpheus din ‚Călător în stele‘ și din alegoria Melancoliei a lui Dürer. Prin verbul ‚trece‘ - *Și străveziul demon prin aer cînd să treacă* - demonul părăsește cerul, depășește limita și atinge cu aripile sale clopotnița. Împreună cu el se extinde culoarea albă în peisaj, vălul se prefăce în var.

În metafora juxtafusă: *Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar* se încheie primul cerc al razelor. Tabloul se apropie acum prin cercuri concentrice de centrul său. Într-un demi-vers apare centrul – biserica în ruină.

*Și țintirimul singur cu strîmbe cruci veghează,  
O cucuvaie sură pe una se așază,*

*Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca,  
Și străveziul demon prin aer când să treacă,  
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale  
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.*

*Biserica-n ruină  
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână,*

Înainte să ajungem la centru întâlnim recuzita poeziei ruinelor. Ruinele, *țintitimul singur*, mormintele cu strâmbe cruci, peste care zboară o *cucuvaie sură* desenează ca într-un pastel un peisaj deșert și amortiț. Ca într-o adevărată elegie acest peisaj se înviorează prin sunetul clopotelor: *Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca*, și cântă un cântec de jale – *un vaier, un aiurit de jale*. Dacă forța poetică transformatoare pornește dintr-o imagine vizuală, acum va fi sublimată din nou prin sunetul cuvintelor. Și pictura sonoră pare chiar să trezească visul de altădată în suflet: *De auzi din ea un vaier*.

Recuzita folosită de Eminescu poartă semnele creștinismului. Lipsa de transcendență universală pe pământ se oglindește în imaginea bisericii în ruină. În același timp vremea însăși este inclusă în poem prin toposul vanității. Acest topos dominant în romantismul timpuriu reiese din rima *ruină - bătrână* și anunță declinul. În peisajul preponderent exterior al cimitirului și al bisericii se înscrie de pe acum, prin epitetele antropomorfizante: *solitar, tristă, bătrână*, sentimentul decăderii nestăvilite. Citarea recuzitei romantice preschimbă acest peisaj într-o expresie a unei viziuni despre lume. I. Kant consideră ruinele drept „semne memorative”<sup>16</sup>, caracteristici grăitoare ale gândirii, care ne vorbesc despre starea artelor în vechile state, triste dovezi că toate lucrurile se schimbă, fiind supuse fluxului timpului, de nestăvilite. Eminescu citează acești topoși ai decăderii încă o dată, descompunându-i într-o serie de patru epitete: *cuvios, trist, pustiu, bătrână*. El le redă forța lor evocatoare, chiar dacă avem de-a face cu o rememorare îndepărtată, pentru a le distruge după aceea. Agentul descompunerii este vântul:

*Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vântul –  
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul –*

Asemeni forței poeziei din sunetul clopotelor, vântul pare să vrăjească încă o dată peisajul și să evoce un trecut pierdut. Însă de fapt nu face altceva decât să evoce și să distrugă în același timp lumea abia evocată, lasând în urma sa umbrele trecutului în prezent.

*Năuntru ei pe stâlpii-i, păreți, iconostas,  
Abia conture triste și umbre au rămas;*

Poezia lunii revelă astfel un prezent gol, produs al descompunerii trecutului și lăsat pradă descompunerii viitoare. Prin urmare, lumea contemporană apare sub privirea unui trecut, care s-a sfârșit, fiind umbra acestuia. Climaxul procesului de descompunere este atins în metaforele paralelismului din versurile 23 și 24, ce încheie partea a doua și care tematizează imaginea poetului:

*Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur  
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.*

---

<sup>16</sup> Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 36, WA XII, p. 501. Ruinele și mausoleele reprezintă pentru Kant cifre ale istoriei naturii, care se referă la acțiuni umane din trecut și la cursul timpului, care nu se poate întoarce.



Drept preot toarce deci un greier ideea obscură și subtilă, drept dascăl toacă un cariu sub zidul bisericii tactul descompunerii, monoton, fără sfârșit. Greierul este un topos cunoscut pentru ‚poet‘. Iar în verbul *a toarce* se simte încărcătura spirituală a melancolicului, care în pofida aspirațiilor sale la absolut nu ajunge decât la o gândire sumbră ce include deja moartea. Cariul, emblema vanității, bate tactul la cântecul său.

Nu mai poate fi vorba de *Indestructibil stă crucea – un steag al victoriei omenești*<sup>17</sup> ca la Novalis, al cărui text citit ca folie și pus în spatele textului eminescian clarifică distincția. Nu se mai dezvoltă un om nou sub semnul nopții. Eminescu are curajul de a nu descrie viitorul în idei pozitive. Nici posibilitatea de a întoarce timpul nu mai există, ca de exemplu în hibrisul din poemul *Memento Mori: Uriașa roată a vremii înapoi eu o întorc*. În locul viziunilor despre viitor și trecut se arată o imagine a prezentului, în care s-au adunat rămășițele trecutului, pentru a se pierde, un prezent lipsit de viitor și de orice continuitate. Timpul stă sub semnul descompunerii – s-a cristalizat devenind o post-istorie.

Subliniem încă o dată că experiența pierderii (Verlustangst) depune mărturie asupra daunelor procesului de modernizare. Astfel îi putem înțelege și pe așa numiții conservatori în jurul lui Titu Maiorescu. Noțiunea lor: ‚formele fără fond‘ ne arată că ei nu au dorit un așa numit progres cu orice preț, ci mai degrabă o consolidare fără de care viitorul li se părea imposibil. De aceea Mihai Eminescu, în calitatea sa de poet civic, nu poate fi considerat nici drept ‚paseist‘<sup>18</sup>, și nici drept un poet, care trăiește numai în nostalgia trecutului. El exprimă prin persoana sa experiența unui timp, în care depărtarea dintre un trecut idealizat și prezentul real a devenit imensă. Se anunța o ruptură în continuitatea timpurilor, o deziluzionare amară se extinde, o deziluzionare, care ne vorbește despre o lume lipsită de vrăji poetice, chiar mai mult, o lume în care vrăjirea poetică a devenit un pericol. Deci, viziunea poetică a lui Eminescu despre lume nu este ancorată în trecut, ci într-un prezent, ce s-a îndepărtat de trecut, și a cărei caracteristică principală este lipsa de continuitate.

## **Eul lui Eminescu**

Să ne îndreptăm atenția în sfârșit la ultima parte a poemului, ce se constituie ca un sonet după o ruptură:

*Credința zugrăvește icoanele 'n biserici –  
Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,*

Până acum eul liric – care pe de altă parte domină tot poemul – nu s-a arătat în mod explicit. El a fost prezent începând cu primul verb dubitativ – părea –, în pronumele subînțeles – tu – din *auzi cuvântul* și în masca greierului-poet. Acum însă eul liric apare explicit. Deși *poveștile* vor să includă încă o dată istoria universală, ele formează de acum încolo o biografie intimă. Deci vocea universală a poetului civic se transformă. De acum încolo ea descrie și reflectă starea intimă și dispoziția eului, marcând încă o dată legătura dintre experiența transcendențială și poezie: credința a fost cea care a zugrăvit icoanele în biserici și a implantat în suflet poveștile feerici. Timpul gramatical a trecut acum la mai-mult-ca-perfect, subliniind astfel sfârșitul. Pierderii continuității exterioare îi corespunde însă de pe acum pierderea interioară, care se dezvoltă în prezentul gramatical paralizat.

*Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas  
Abia conture triste și umbre au rămas.*

---

<sup>17</sup> Novalis, idem, p. 7.

<sup>18</sup> Cf. Ornea, Zigu: Poetul național, în: Cazul Eminescu, idem, p. 36-40.

Valurile vieții, pașii furtunii aparțin trecutului, ele au amuțit, devenind și ele *conture triste și umbre*. Paraliza domină acum peisajul exterior cât și cel interior. Pentru a ne arăta transpunerea în interior a imaginilor dezvoltate anterior – partea a treia a poemului repetă în mod explicit lexicul tabloului terestru și îl aplică la eul liric. Înainte de toate însă partea a treia dezvoltă pas cu pas paralelismul versurilor 23 și 24 cu implicațiile sale poetologice asupra eului liric. Transpunerea de care vorbeam începe cu cântecul greierului, care sună *răgușit și tomnatec* și lasă pradă lumea personală unei decăderi post-istorice:

*În van mai caut lumea-mi în obositul creier,  
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier;*

În rimă se suprapun *creier/greier*. Greierul este aplicat asupra creierului obosit al poetului iar cariul îi va fi introdus în corp, tocmai acolo unde bate inima poetului:

*Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țin,  
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.*

Ca și cariul sub mur, acum inima goală bate în corpul poetului care a devenit sicriu. Lanțul e perfect, toate spațiile se suprapun. În acest fel Eminescu transpune ritmul descompunerii în corpul său. Printr-o corespondență radicală vidul transcendental și decăderea terestră fuzionează în corpul său, unde se trăiește suferința din cauza acestei lumi fără vrajă și fără de viitor. Procedeu poetic ne revelă o reuniune posterioară cu ceea ce fusese pierdut. Sigmund Freud distinge în lucrarea sa *Tristețe și melancolie*<sup>19</sup> două posibilități de a trăi o pierdere, pe de o parte prelucrarea tristeții, așa numita ‚Trauerarbeit‘, iar pe de altă parte melancolia. Ea bazează pe un proces de fuziune posterioară a eului cu obiectul pierdut, precum avem de-a face în cazul lui Eminescu. Această fuziune posterioară reorientează energiile neîmplinite asupra eului însuși, astfel încât nu numai lumea devine săracă și goală ci și eul însuși.

O prelucrare a tristeții în sensul lui Freud o găsim de exemplu în poezia erotică a poetului. În cazul de față ea nu este posibilă. În loc de aceasta descentralizarea melancoliei – cum spune psihologia modernă<sup>20</sup> – pornește un proces de desfacere a timpurilor. Melancolicul nu mai este în stare să unească timpurile divergente într-un curs continuu. Timpul se desface în părți independente, de aceeași importanță, ceea ce duce la paralizarea timpului interior. În poezia noastră acest fenomen se arată prin oboseală și prin încetinirea forțelor vieții. Inhibiția forțelor vitale este deci consecința unei stări de paralizie interioară. Ea provoacă desfacerea relației cu lumea și descompunerea identității personale. Precizia psihologică a observației lui Eminescu ne uimește. El revelă pașii de descompunere a personalității sale, mai întâi oboseala, apoi gestul prin care mîna vrea să se asigure de bătaia inimii, în sfârșit urmează recunoașterea stării prin reflecție:

*Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură  
Încet repovestită de o străină gură.  
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.*

Prin reflectare eul liric încearcă să se regăsească. Însă eul nu poate fi identificat, fiind repovestit de o voce străină. În verbul ‚a repovesti‘ regăsim din nou metafora poetologică.

<sup>19</sup> Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie, în: Psychologie des Unbewußten, Studienausgabe, Bd. III, Frankfurt am Main 1975, p. 193-212.

<sup>20</sup> Cf. Heidbrink, Ludger: Leiden unter der Herrschaft der Zeit, în: Melancholie und Moderne, München 1994, p. 39-49. Ludger prezintă aici un compendiu al psihologiei moderne despre fenomenul melancoliei.

Aici se tematizează încă o dată forța poetică, ce ne-a însoțit în acest poem începând cu primul verb, apoi în vaietele clopotelor, în vîntul evocator și destructiv, în greierul legat de cariu și în poveștile feerici, în care eul liric nu mai crede. Acum o regăsim în vocea străină, în care poetul nu se recunoaște. Vocea și autopercepția ei, acești garanți ai autenticității par excellence metafizice, cum știm de la Derrida, s-au desfăcut. Actul regăsirii de sine e condamnat la eșec, fiindcă timpul subiectului nu mai poate fuziona cu actul povestirii și ascultării. Împreună cu eul liric și forțele poetice s-au dezmembrat, lăsînd în urma lor o povestire a eului străină eului însuși. O voce străină povestește despre un trecut depășit al eului, iar acesta nu-și poate conștientiza și simți identitatea decît în mod negativ:

*Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost  
De-mi țin la el urechea – și rîd de cîte-ascult,  
Ca de dureri străine? ... Parc-am murit de mult.*

Tudor Vianu a vorbit în această legătură de o nevroză a depersonalizării și – trimițînd la Schopenhauer – a regretat că ea a împiedicat atîtea spirite de seamă ale vremii să-și resimtă unitatea profundă a firii lor<sup>21</sup>. Numai că depersonalizarea, despre care este vorba în poemul de față, este exprimată ca o înscenare conștientă a autodedublării. Ca și în poemul despre călătorul în stele, unde sufletul se împarte în două și-și așteaptă unirea prin cîntec, pierderea identității se arată aici sub forma unei dedublări, fiindcă numai astfel poate fi reprezentată. Prin această dedublare moartea îi apare eului liric în stare vie. El își simte descompunerea, dezlipirea de un eu psihic și fizic anterior, ca o pierdere a visurilor, a dorințelor și a idealurilor sale. Împreună cu ele eul își pierde unitatea sa.

Dar tocmai acest act al pierderii îi permite să-și învingă nostalgia. Pierderea unității îl face să rîdă, el rîde despre o durere străină, pe care eul din prezent nu o mai simte. Eul nou se ridică deasupra bolii lumii printr-o ironie amară, care începe cu recunoașterea lipsei de unitate. Dar în clipa aceasta se produce ceva nou, se cristalizează o atitudine liberă a unui observator neimplicat, care ascultă interesat vocea străină: *De-mi țin la el urechea*. Pentru prima dată se naște la Eminescu o experiență fără corespondent format în prealabil, o experiență, ce nu mai are un purtător identic, o experiență fără nici un mediu de fuziune universală. Eminescu pătrunde în melancolia modernă cu un rîs deziluzionat și amar. Preț de o clipă el își poate exprima ruptura fără să o mai raporteze la orizontul absolut al cerului și al istoriei.

### **Melancolie – o strategie pentru a învinge durerea**

Prin renunțul de a regăsi identitatea prin reflecție, spune Bürger<sup>22</sup>, dispare boala secolului. Tocmai atunci, cînd construcțiile corespunzătoare și fuziunea se dizolvă, eul își învinge durerea. Dar ea dispare o dată cu renunțul la eul identic și la unitatea experienței. Nouă ni se pare că întruchiparea vidului metafizic și a lipsei de perspective istorice în eul liric, nu-i lasă decît o singură cale de ieșire: ruptura eului și predarea forței generatoare de identitate, și anume povestirea.

Dar Eminescu dezvoltă deja aici un mod de a se aranja cu durerea sa, mod pe care îl dezvoltă sub influența crescîndă a filozofiei lui Schopenhauer în opera sa tîrzie. Deja aici întîlnim această ruptură, care sîrșește prin distanțarea absolută față de lume în *Glosă: Tu rămîi la toată rece*, și prin triumful rece și solitar în *Luceafărul*, care se ridică trist deasupra tuturor. Cu anularea tuturor relațiilor puterea durerii va fi înfrîntă cu sfidare. Însă izolarea în sensul lui

<sup>21</sup> Vianu, Tudor: Eminescu, București 1974, p. 51.

<sup>22</sup> Bürger, Peter: Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem *ennui*, în: Entzauberte Zeit, idem, p. 101-120.

Schopenhauer e legată de renunțul la propria voință, care vrea să fuzioneze mereu cu lumea. Astfel autonegarea constituie în sensul cel mai concret al cuvântului o viziune dezinteresată a lucrurilor (eine interesselose Schau), ce caracterizează estetica clasicistă a ultimelor opere. Această estetică nu mai cunoaște unitatea eului, nici iluziile sau autoiluziile. Ea acceptă vidul și îl oglindește într-un eu neimplicat și gol.

De la Schopenhauer Eminescu a preluat lipsa unui sens ultim al fenomenelor istorice. Istoria e pentru Schopenhauer – ca de altfel și biografia individului - o istorie a pasiunii plină de dureri. Procesul de emancipare a omului din tradiții, pentru el, este strâns legat de pierderea libertății și de durerea individuală. Fericirea există numai atunci, când se poate evita durerea. Și învingerea durerii se face prin retragerea și prin negarea voinței. Avem deci un concept negativ al fericirii.

Eminescu nu poate merge pe calea unei conștiințe fragmentare și fericite, precum ne este propusă de postmoderniști. Poezia sa rămîne orientată spre unitate și totalitate, și lipsa lor îi provoacă o durere adîncă. El nu vrea să accepte diferențierea sferelor rațiunii și a formelor vieții. De aceea clipele în care eul liric este în stare să observe lumea nemijlocit și fără prejudecăți, ceea ce permite o apropiere nouă intimă de lume, sînt rare la el. De aceea vraja culorilor, a formelor și a sunetelor momentane ale simbolismului trebuie să-i rămînă străină. Astfel de corespondențe rămîn goale pentru el. Din același motiv nici lumea contemporană, așa cum este ea, nu poate fi văzută de către Eminescu. El preferă observației nemijlocite o viziune, ce privește prezentul permanent de pe poziția imaginară a trecutului premodern.

Însă tocmai prin aceasta Mihai Eminescu tematizează sfîrșitul unei lumi. Prin această tematică participă la secolul său pozitivist și aparține de seria acelor poeți, care consideră secolul lor ca un secol urît și fără vrajă. Ceea ce i-a rămas lui Eminescu a fost numai ideea despre o altă lume sclipitoare, vrăjită, spirituală. O lume care a dispărut de mult, pe care o evocă și distruge în fața ochilor noștri. Astfel ne lasă încă o dată să simțim în poezia sa *Melancolie* această lume pe cale de dispariție. Eminescu ne arată procesul pierderii, fără să ne propună maxime pentru a acționa – acțiuni de care el nu este capabil – și fără să ne proiecteze un viitor fericit – în care nu crede de altfel – și aceasta rămîne pînă la urmă crezul său etic. Nu trebuie deci să fim un ‚fan‘ al poeziei lui Eminescu pentru a aprecia acest aspect al operei sale. Trebuie să recunoaștem doar fiecărui – în timpurile marcate de rupturi – dreptul la durere în toate formele ei – ca nostalgie: *Cînd privesc zilele de aur*, – ca melancolie: *Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este* și ca tristețe.