

Zoe Dumitrescu
BUȘULENGA

EMINESCU
*și romantismul
german*

Coperta 1: Karl Friedrich Schinkel, *Poartă între stânci*.
Coperta 4: Ripidă, argint aurit, 1497, Muzeul Mănăstirii Putna.

© Fundația „Credință și Creație”.
Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”
Editura Nicodim Caligraful
Mănăstirea Putna
Tel.: 0230 414 055
Fax: 0230 414 119

Zoe Dumitrescu
BUȘULENGA

EMINESCU
și romantismul german

Îngrijită de
Dumitru Irimia

Cuvânt înainte
Dan Hăulică

Viziune grafică
Mircia Dumitrescu

– ediția a 2-a –

Editura Nicodim Caligraful
Mănăstirea Putna, 2016

Lucrare tipărită cu binecuvântarea

IPS Pimen,
Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților

Dan Hăulică

Eminescu și Marele Romanticism

Ce simplitate misterioasă ne-ar trebui, pentru a vădi tăria de a ne recunoaște, fără stînjenire, apartenența la un inuzabil romanticism – mai presus de localizări și de vîrste! După decenii care ar fi putut să-l cumițească, să-l scuture de vechi fantome, cînd plonjase de mult în deliciale Parisului, Heinrich Heine se lasă din nou atras de adieri lirice dinspre rădăcini suabe, îl recitește pe Ludwig Uhland. Dar se întrebă, cumva îndoit: „Casa în care-s așezat citindu-l dă pe bulevardul Montmartre. E, acesta, locul unde să poți citi poeziile lui Uhland?” Dacă lăsăm din mîna paginile din *Școala Romantică* unde autorul își pune o asemenea întrebare, și încercăm a ghici temeiurile care ar prescrie un cadru anume pentru lectura cutărui poem, nu ne vom simți nicicum răsplătiți. Țintind universalul, creația poetică n-are nevoie de amenajări speciale, de puneri în spațiu care să-i înăbușe ori să-i sonorizeze efectul. Răsună în voie, pretutindeni, își face prezentă vibrația în orice context, amplificînd-o chiar prin nesperate hazarduri, ca niște triumfuri ale iluziei.

Cu mult timp înainte ca straniul destin al lui Hölderlin să devină materie pentru abisale divinații, trecînd prin Frankfurt-am-Main, volubil intrepidă, doamna de Staël notase aceste rînduri, parcă făcute să ne arunce în calea fatidicului: „Frankfurt e un oraș foarte drăguț; toată lumea vorbește franțuzește și se numește Gontard”. Ca și cum Diotima ni s-ar ivi neașteptat, la colțul unei atare fraze, ne cuprinde un fior de predicție, ceva care să ne deschidă accesul către „sfînta noapte” unde poezii rătăcesc binecuvîntat „din țară în țară”, asemenea preoților dionysiaci din închipuirea lui Hölderlin. *Pîinea și vinul* unui romanticism mai presus de tipare, de înguste determinări

productive, ne vor hrăni perpetuu elanul contemplativ și puterea de vis. Peste generații, un modern de anvergura sobră a britanicului Robert Graves va afirma memorabil, „imaginația are drepturi extra-teritoriale – și acestea sînt aparate de poezie”.

*

Dar noaptea evaziunilor care se constituie ca un rezervor de „surrealitate”, în beneficiul curentelor artistice ulterioare, nu le-a ajuns acestora tihnit la îndemînă, fără a zădărnici împotriviri incredibile. Clasicizînd simplist, secolul al XVIII-lea nu se dăduse înapoi de la veritabile rețetare, monumental inepte, acela, de pildă, propriu *Artei poetice critice*, – cum se chema, la 1730, opul pedant al lui Gottsched. Demne de proscris, pentru că fără de noimă rațională, se decretau acolo și vorbirea lui Hector către caii săi, investită de Homer cu gravă presciență, și alte libertăți atingînd timpul teatrului: scenele nocturne, bunăoară, erau inadmisibile, pentru că noaptea oamenii dorm și în consecință nu se petrece nimic! De la parada interdicțiilor arbitrară la „*sensul ilimitatului*”, de care peste un veac se prevalează Jean-Paul Richter, – distanța parcursă măsoară însăși amploarea progresului înfăptuit prin romantism.

•

Pentru un public care se va lărgi în chip legitim, aspirînd, dincolo de precizia uscată, la „o difuziune romantică” a contururilor, *noaptea, recucerită*, va dilata ca o naștere nouă, cuprinsul poeziei; și nu numai în cheie imnic exaltată, ca la Novalis, dar și făcînd să susure insinuant, în spațiul ei, o blîndă, încrezătoare așteptare. Simboluri de infinit – *floarea albastră* – dar și de suavitate, cristalizările ei se instalează în miezul intangibil al simțirii. Căci noaptea germinează de miracole. Într-unul din visele de perioadă tîrzie ale lui Hölderlin, atent relatate prietenului său, medicul Kerner, poetul își revede, lîngă leagănul de prunc, florile aduse de maică-sa, ca un dar silvestru, din domnia zînelor. Și, peste noapte, marele crin care-l străjuie se deschide la clarul de lună. „Vedeți inima de lumină în universul albastru?” Din

caliciu se răspîndesc valuri de culoare, de parfum și de sunete, munții, văile și prăpăstiile le beau, le respiră... Acolo unde nimic nu se putea întîmpla, conform aridității din schemele becisnice ale lui Gottsched!

•

Stupefiant reinvestită cu tainice puteri, lumea atinsă de aripa romantismului ascunde echivalențe de activism major, care să răscumpere suficiența și platitudinea. Mesaj concentrat, o definiție perspicace, formulată de Achim von Arnim, strînge acel real pînă la urmă ireductibil care-i poezia, într-un dublu circuit de energie. „Poezia – scrie el – n-ar fi ceea ce căutăm și totodată ne caută, dacă ar aparține în întregime pămîntului.” Împărtașanie cu un har incoruptibil, scăpînd inerțiilor, ea ne alege și ne stăpînește, emblema ei își pune de neșters parafa pe trupul încă palid al unei epoci zbuciumate. Altfel decît un operator abil, îi revine poetului să apară purtat de un fluid căruia n-are cum i se opune. Asemenea identificare, mai tînărul Eichendorff a individualizat-o în figura lui Clemens Brentano, alt romantic mînuind, împreună cu Arnim, cornul vestitor, pentru decenii, al noii mișcări. Căci dădea impresia de a fi el însuși un poem.

•

Toate aceste nume, vrednice să enunțe elocvent problematica romantismului, Zoe Dumitrescu-Buşulenga le cercetează asiduu în joncțiunea contribuțiilor pe care istorica, milenara fărîmițare a Imperiului Germanic o complica, uneori, inextricabil. Scrupul de cercetător, disprețuind ierarhiile protocolare, ea dă locul convenit focarelor de idei, centrelor unde s-a articulat cu precădere mișcarea, Berlin și Jena, Heidelberg, în jurul unor publicații deschizătoare de drum precum *Athenäum*; dar nu ocolește nici mărturia unor obscure almanahuri provinciale, și nu se privează, fie și ca ecou disparat, de niciun element care s-ar adăoga ebuliției de ansamblu a acestei Germanii de la 1800, intens gînditoare, furios hotărîtă să proclame interioritatea și visul. Examenul acesta multiplu nu eșuează în

mediocritate sociologică, nu-și stabilește să integreze geniul romantic în previzibilul unei docile culturi *Biedermeier*, – îndesat la modul filistin, doar să încapă într-o hartă națională a confortului burghez. Iar comparatismul exegetei nu scapătă în ticuri statistice, în care s-a împiedicat adesea posteritatea critică a romantismului. Îi repugnă, analizându-l pe Eminescu, înregistrarea simplei similitudini exterioare, de motive, care preface duhul unui curent impetuos într-o panoplie decorativă, ca un catalog inert, de poncife. Căci s-a ajuns – scria istoricul literar Mihai Isbășescu, traducătorul fraților Schlegel – la „eroarea de a reduce romantismul german doar la o poezie a clarului de lună peste lacurile adormite, a sunetului de corn în codrii seculari și a gustului pentru ambianța medievală”. Peste reflexe comode, ce ar configura un soi de lakism tedesc, dimpotrivă, la Zoe Dumitrescu-Bușulenga, excursul critic urmărește a degaja originalitatea unui răspuns fără precedent, la angoase și zbateri autentice, la situații indiscutabil revelatoare.

•

Autenticitatea germană, care face irupție în conclavul european al artelor, odată cu romantismul, nu s-a voit barbar opusă tradițiilor civilizatorii, care dobândiseră, de mult, o reverență solidă. Când, sub semnătura unui specialist de talia lui René Welleck, vom afla calificative ca acela privind-l pe Friedrich Schlegel, „cel mai mare critic al istoriei”, interesul care necesarmente ne va cuprinde nu se va mărgini la fruntarii provinciale. El însuși, în răstimpul când editează revista *Europa*, între 1803 și 1805, gândește asupra locului de apariție, Parisul, în termeni neîndoielnici: „centrul propriu-zis al Europei” sau chiar, de-a dreptul encomiastic, „*capitale de l’univers*”. Dacă s-a putut vorbi despre „patriotismul european” al acestei publicații, alta, care-i va urma peste ani, la Viena, *Concordia* (1820–1823), va modula către noi deschideri atare inflexiuni de atitudine. Mintea luminoasă în jurul căreia au pivotat publicații și poziții fundamentale, considerat fiind „principalul creator al teoriei romantice”, n-a rămas prizonieră vreunui fixism fără de perspectivă. Dacă „paradox este tot ce e în același timp și bun și mare”, Friedrich

Schlegel se ferea să-și aroge condiția unui arbitru samavolnic. Cum îi spunea, sagace, lui Novalis, „Există neînțelegeri care nu fac decât să confirme suprema înțelegere”.

•

Avusesem, într-un rînd, ideea să-i aduc omagiu într-un articol mării noastre prietene, doamna Zoe, sugerînd o paralelă, deloc frivolă, între fervida ei intelectualitate și aceea a unei ilustre precursoare. Alegerea mea, susținută cu o elegantă aplicație, o avea în vedere pe doamna de Staël, care descoperise lumii un continent de creativitate, prin cartea ei *De l'Allemagne*; și mobiliza, subiacent, o măgulitoare reputație europeană, – căci scriitoarea, plină de elan nedomolit, era clasată, dacă țin bine minte, pe locul 4, în rîndul adversarilor anti-napoleonieni, printre care se numărau Imperii și Regate. Nu eram nemulțumit de argumentele textului meu, unde nu mă lipseam de auxiliu fiabile, citate din Bonstetten și din alți martori helveți și alemanici, dar și din Stendhal. Cînd ne-am reîntîlnit, peste cîteva luni, modelul acestei evocări a surîs politicoș închipuirii mele. Presăra peste atare petrecere livrescă, o îngăduință ironic-visătoare, la bună distanță de accentul participativ care se desprindea din prestațiile faimoasei castelane de la Coppet.

Și cum nu mi-ar răsări în memorie, pe acest fir, declarația ei dintr-o scrisoare amicală, din aprilie 1804: „Cine crezi că m-a interesat în Berlinul ăsta mare? ... Un profesor, un profesor german! Ce zici de asta, dragă prietenă? ... De îndrăgostire, cum poate că presupui, nici vorbă... dar dacă îi pretinzi și ceea ce îți pretinzi și ție însăși, atunci garantez pentru el”. Avea dreptate să marcheze astfel forța de iradiere a unei personalități singular expresive, August Wilhelm Schlegel, care avea să-i stea aproape nu o dată, prin zig zagul unor peregrinări europene, Italia, Franța, Scandinavia și Anglia, ba chiar Moscova, puțin înainte de incendiul din 1812.

Acest radical novator al sensibilității pentru literatura dramatică, de care se leagă analize favorizînd decisiv recepția europeană a lui Shakespeare, a fost una din cauțiunile din cele mai persuasive ale romantismului. Cu senina lui cochetărie, umană și

vestimentară – pînă tîrziu, studenții de la Bonn îl vor porecli *Herr Pariser* – Domnul Parizian –, el va arbora, în continuare, o complexă disponibilitate. Poezie italiană, spaniolă, portugheză și provensală, traduceri din Calderon, pe care-l admiră la început, împotriva opiniei fratelui său, Friedrich, texte reinterpretate din capodopere ale Antichității, prelegeri în latină despre istoria romană, preocupări de precursor, în aria comparatismului filologic, ispite soldate prin incursiuni în sanscrită și indologie, – nicicînd, s-ar spune, o turnură de spirit suplu investigativă, agil mlădioasă, n-a fost mai pricepută în trăsături de condei care opresc autoritar atenția, care-i impun, parcă, să încrusteze cîte o metaforă sezisantă. Cine poate uita, cînd, tînăr, s-a hrănit din propozițiile *Prelegerilor despre artă și literatură dramatică*, frazele comunicînd efectul de stagnare abruptă voită uneori de Eshil în dezvoltarea tragediilor lui; capul Meduzei, înfățișat spectatorilor care încremenesc, destinul, dur, implacabil, adus să plutească deasupra muritorilor, în toată splendoarea lui sumbră? „Coturnul lui Eshil are oarecum greutatea bronzului: cu el pășesc numai personaje uriașe” – scria, magnific, A. W. Schlegel, contaminat de teribilitatea poetului tragic.

•

În forma atunci dăruită publicului, prin versiunea vieneză de la 1808, trecea, desigur, un respectabil apetit de comunicare, dar și, peste înțelegeri convenționale, fiorul unei intuiții care să-i așeze pe contemporani la înălțimea de recriminări și neliniști impusă de însuși tumultul Istoriei. Vrajmașul cinic, Napoleon, s-a aruncat să afirme cu aplomb, „Tragedia este acum Politică”. În aprehensiunea unor cugete sortite sintezelor pătrunzătoare, politica, deasemeni, nu se lăsa eliminată. Dar la răscrucea unde emblemele Victoriilor plesneau imperios văzduhul, duhul de veghie al viitorului mai avea curajul himerelor faste.

În așteptări angoasate, se face apel la tărîmuri unde fumegă cețuri pogorînd dintr-o meteorologie poetică, într-un tablou, de pildă, alegoria Statului Francez întinde o mîină rugătoare, peste o volbură de luminozități sidelfii, către un ofițer închipuind Întoarcerea din

Egipt, – la vremea campaniei, pornită glorios, care nimicise flota lui Bonaparte. O pîndă înfrigurată, față de evenimente ce amenință, se soldează prin recursul la consolări dintr-un Septentrion ipotetic, – baronul Gérard, cu mijloace picturale indubitabil rafinate, dăruind tandre transparențe aparițiilor sale, împinge ficțiunea clasicismului spre ceea ce o neagă. Căci prețiozitățile sale de camee servesc, pentru a configura, bunăoară, spiritele de la malurile râului Lora, invocate la sunetul harpei, în ritualul bardului Ossian. Invenția lui Macpherson, falsul literar cu enormă priză în Europa, rostogolea în aceeași avalanșă de entuziasm interese potrivnice. Despre Scoția care inspirase această fabuloasă *supercherie*, pînă la Malmaison, unde Napoleon, și el cucerit, comandase o adevărată sinteză pictorică în jurul bardului la modă, – operau iluzii înnodînd, de necrezut, teme și opțiuni menite a rămîne distante, ori chiar pentru totdeauna adverse. Cum altfel s-ar explica straniul amalgam de versante imagine din pictura comandată lui Girodet, – bătrînul Ossian, întruparea supremă a veleităților nordice, primindu-i în Walhalla lui Odin pe eroii Republicii Franceze, trupă și generali, căzuți în bătăliile ce abia însîngeraseră Europa. Consolarea a virat aici în speranță de concordie, adunînd laolaltă, virtuosistic, embleme și oameni de semn opus, – ca și cum acalmia unui scurt interludiu pacific ar fi putut determina, atunci, un alt curs al istoriei. Într-o plastică unde, revendicativ, la Leopold von Klenze, clasicismul avea să se trezească instrumentat în slujba unor poziții agresive – *Walhalla Germanilor*, căutînd a contracara o hellenică succesiune de Propilee, – în pariul elaborării lui Girodet palpită nostalgiei care vestea mai degrabă un viitor romantic. Definind, dealtminteri, în chip pregnant romantismul, Friedrich Schlegel îl subsuma unei dinamici aproape hegeliene, unei idei de continuă dezvoltare, căci vedea în el „o poezie universală progresivă”.

•

Atare definiție obligă la o lectură liberă de pedanterii limitative, în beneficiul unei mișcări evoluînd nestînjinit pe palierele timpului. Și autorizează o concepție care să răstoarne barierele, parcă vamale, așezate în calea unui elan tinzînd tocmai să perceapă bogat devenirea.

Aceasta, mai mult decât deja-existentul, a funcționat stimulator în viziunea romanticilor germani. Modulându-și în chip apropiat sensibilitatea la idee, pe măsura unor complexe articulări dialectice, Zoe Dumitrescu-Bușulenga n-a înaintat pe terenul ei exegetic agițind ca un stindard tandemul clasic-romantic. Desigur, n-a luat ca o inanitate această opoziție, ca o nimerită ocazie de răsturnări paradoxale, dar a știut s-o modereze printr-un relativism care evită firesc tratările superstițioase. Cultura ei, benefic diversificată, o instruia în această direcție, nu lua *ad litteram* auto-proclamațiile circumstanțiale, aceea a lui Delacroix, care din bun gust, aproape monden, recuza tentația afilierii zgomotoase la vreo deviză încercând să-l înregimenteze, și răspundea sec amatorilor de romantism fără discriminare, că el este un *pur clasic*; de unde, admirația neprecupețită pentru Mozart, în defavoarea lui Beethoven. Cît despre traiectul unui creator ca Victor Hugo, nu s-ar fi lăsat amăgiță de momentele în care poetul își contesta romantismul, deși era împins de împrejurări, și de forța talentului, să fie șef de școală.

La Eminescu, îi plăcea să se încreadă revendicării de fidelitate, franc ratașindu-l inspirațiilor dintii: „*Eu rămîn ce-am fost – romantic.*” Nu-i scăpa surdina austeră pe care inflexiunile de voce din etapa *Lucafărului* o puteau pune, ca o pecete de clasicism impersonal, pe demiurgia eminesciană. Și, mai ales, la un astfel de matur dozaj, unde renunțarea reverberează solemn, într-un dangăt al stingerii iremediabile, detecțiunea autoarei își asigura cel mai performant exorcism, împotriva primejdiilor de simplificare.

Romantismul depășise orice itinerar ghidat de semnale convenite, zborul lui înalt printre câmpuri de stele se așternea unui firmament de întâlniri primordiale. Precum lanțul geniilor hieratic aspre pe care-l proclama *Shakespeare*, în eseu fulgurant al lui Victor Hugo, ieșit din hohotul exilului, o sălbatecă fraternitate îi monta acum garda, romanticii de totdeauna, nepăsători la jocul cronologiilor, poeți ai sarcasmului și ai mîniei superioare, profeți ai dezastrelor grandios îndurate...

Marele romantism, logodit cu noaptea mileniilor.

Dumitru Irimia

O cale indispensabilă cunoașterii creativității și creației eminesciene

Zoe Dumitrescu-Buşulenga schimbă radical modul de interpretare din perspectiva comparatismului a creației lui Eminescu. Căutării, de atâtea ori obsesive, a surselor de inspirație îi ia locul cercetarea creativității poetului în originaritatea și în dezvoltarea în creația sa a unor direcții semantice preexistente în ființa sa, prin întâlnirea cu marii creatori din cultura umanității. Acesta este nucleul central al prezentei exegeze. Întâlnirea cu cultura germană (filozofie și poezie, mai ales), prin funcția catalitică a acesteia, a reprezentat pentru Eminescu terenul pe care s-a revelat și dezvoltat originalitatea creativității și viziunii sale asupra lumii între două coordonate esențiale:

(1) – specificitatea națională cu originea în raportul intim al lui Eminescu cu cultura autohtonă și cu semantica din stratul de adâncime al limbii române;

(2) – adâncirea întrebărilor privind raportul dintre ființa umană și ființa lumii, care au tensionat în permanentă ființa poetului și s-au constituit în principalul nucleu semantic al creației sale. Prin aceasta, Zoe Dumitrescu-Buşulenga deschide o perspectivă identificabilă într-o scrisoare a poetului către Maioreșcu: „Kant mi-a căzut în mână relativ târziu, Schopenhauer, de asemenea. Ce-i drept îmi sînt familiari, însă **renașterea intuitivă a gândirii lor în mintea mea, cu mirosul specific de pămînt proaspăt al propriului meu suflet, nu s-a desăvîrșit încă.**” și se întâlnește cu interpretarea exegetei italiene Rosa Del Conte: „Poezia lui Eminescu răspunde unei neliniști mereu actuale, pentru că este de natură metafizică; și ea găsește pentru a o exprima un limbaj care, deși reflectă sincretismul cultural al poetului,

nu este totuși mai puțin legat de substratul cultural autohton. [...] Acest humus cultural autohton va condiționa roadele asimilărilor succesive.” (*Eminescu sau despre Absolut*)

Printr-o armonizare proprie exegetei între rigoarea științifică și starea de admirație echilibrată și de permanentă uimire în fața forței creatoare a poetului și a neîntreruptelor întrebări, mereu mai neliniștitoare, și în fața lumilor întemeiate de Eminescu, această exegeză reprezintă o cale esențială de acces la ceea ce este în esența ei creativitatea eminesciană și la receptarea creației lui Eminescu „ca o coardă nouă, originală pe bina cea mare a lumii”, imaginea metaforică prin care Eminescu definea raportul național – universal în dezvoltarea literaturii și culturii umanității.

Prezenta ediție are la bază volumul tipărit, în 1999, la Editura Universal Dalsi, confruntat cu prima ediție, publicată la Editura Eminescu, în anul 1986.

Mai 2009

Zoe Dumitrescu
BUȘULENGA

EMINESCU

*și romantismul
german*

*Amintirii marelui meu profesor
Tudor Vianu*

Argument

la ediția a doua, 1999

Cartea de față vede lumina tiparului a doua oară, după 14 ani de la apariție, în 1986, cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la nașterea poetului. Între timp, i s-a decernat premiul Uniunii Scriitorilor în 1986 și premiul internațional Gottfried von Herder în 1988. Credem, cu toată modestia, că cei câțiva ani de investigație comparatistă atentă, „cu creionul în mână”, cum a spus un distins critic român, au izbutit să adauge câteva elemente noi la structurarea orizontului de cunoaștere a unui artist și a unei opere cu vocație universală.

La moartea poetului, Maiorescu prevedea că poezia română a secolului XX se va desfășura sub auspiciile geniului eminescian.

În pragul mileniului III, ținând seamă de perspectivele deschise de opiniile celor mai de seamă critici, esteticieni și filosofi cu privire la Eminescu și opera lui, putem prevedea și noi, românii, durata și înrăurirea aceluia geniu tutelar și în secolele ce vor veni.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga



*Premise
pentru o tipologie*

De ce din nou, oare, despre romantismul german și Eminescu? Tratat integral sau fragmentar, subiectul acesta a tentat într-adevăr pe cercetători cu o recurență impresionantă, justificată, desigur, de o normală propensie spre explicații cauzale, inerentele explicații cu care ținem să răspundem interogațiilor mereu neliniștite puse în legătură cu un destin de o reală excepție, acela al poetului național. Va fi fiind, poate, și acesta un drum firesc de explorare retrospectivă a unei existențe destul de învăluite de mister și a unei opere care, până astăzi, provoacă neconținut încă uimiri și perplexitate prin vastitatea ei subterană și infinitatea nivelurilor de interpretare posibilă.

Căci dincolo de cele știute despre artistul-gânditor și creația lui (și știm, într-adevăr, din ce în ce mai multe lucruri în zilele noastre, prin strădaniile convergente ale atâtor specialiști și nespecialiști din diverse generații), rămâne totuși tăcerea nepătrunsă a profunzimilor ascunse, aproape amenințătoare, a probabilităților ispititoare, mai ispititoare poate decât foarte puținele certitudini ale biografiei eminesciene acoperite cu o unică, princiară discreție de către poet, sau ale operei infinit deschise, mai degrabă însă spre viitor decât spre prezent.

Îndreptându-ne, așadar, spre ceea ce nu știm, ne creăm singuri încurajatoarea iluzie a existenței unor tărâmurii încă virgine, unde am avea, poate, șansa nemaipomenită de a descoperi verigi necunoscute, de a spune încă ceva, revelator, esențial pentru natura adâncă a omului și a substanței operei. Și cum astăzi sunt aproape spulberate nădejdlile scoaterii la lumină a unor noi documente probante pentru viața poetului, ne întoarcem cu lăcomie spre acel tip de cercetare care ar putea trăda ceva din articulațiile unui tip de gândire, ale unui demers creator care aruncă altfel interdicții inhibitorii minților noastre de rând.

A face cercetare comparativă pe opera eminesciană înseamnă, poate, în viziunea unor specialiști mai exigenți, a te depărta centrifug de aceea. Dar, pe de altă parte, privind-o din afară, din perspectiva unor contacte care au avut calitatea unor opțiuni tacite din partea poetului român, te-ai putea apropia în alt chip de modul

de funcționare a capacității de evoluare prin influențe și de selecție a lor, ai putea circumscrie cu aproximație măcar largă arie a întâlnirilor mai mult sau mai puțin determinante pentru un spirit atât de liber și neînchipuit de bogat cum a fost acela al lui Eminescu.

Destul de multe studii au investigat în ultimii ani secțiuni din vastul interes manifestat de poetul nostru față de culturile străine, în varii chipuri.

Studiul amănunțit al manuscrisului cuprinzând traducerea gramaticii sanscrite a lui Franz Bopp, *Kritische Grammatik der Sanskrita-Sprache in kürzerer Fassung* (Gramatica critică abreviată a limbii sanscrite), apărută în primă ediție la Berlin, în 1845, studiu întreprins cu superioară acribie de dr. Amita Bhose¹, a condus la concluzii deosebit de noi și de interesante privind relațiile adevărate dintre Eminescu și cultura Indiei (necunoscute până la un punct nici chiar de G. Călinescu), întărite de altfel și de studiile regretatului Sergiu Al. George, deschizând o fereastră surprinzătoare spre mai mult bănuita pasiune a poetului pentru Orient și făcând cu puțință începutul apropierii noastre de sinteza Orient-Occident, care-l singularizează pe român în romantismul european.

Apoi, de legăturile posibile (de fapt, aproape incontestabile) dintre opera lui Eminescu și a celui mai însemnat poet romantic german, Novalis, s-a ocupat îndeaproape, cu mijloacele criticii moderne adecvate la un demers intelectual deosebit de penetrant, Viorica Nișcov². Lucru foarte important întru lărgirea ariei romantice parcurse de scriitorul român presupus de o frecvență prejudecată de a nu se fi apropiat decât de poeți loviți de epigonatul romantismului târziu de limbă germană.

Iar o scurtă monografie, datorată lui Șt. Avădanei³, a urmărit în mod sistematic incursiunile eminesciene (pare-se nu puțin la număr)

¹ În comentariul din M. Eminescu, *Opere*, XV, București, Editura Academiei, 1983, pp. 1011–1018.

² V. Nișcov, *Eminescu și Novalis*, în *Caietele M. Eminescu*, IV, București, Editura Eminescu, 1977.

³ Șt. Avădanei, *Eminescu și literatura engleză*, Iași, Editura Junimea, 1982.

în grădina literelor engleze, folosind cele mai recente cercetări ale angliștilor români în această privință.

Ne-am mărginit numai la trei exemple, marcând trei direcții diferite de acces contemporan la mereu neatinsul, mereu parcă tot mai îndepărtatul orizont al culturii poetului și, totuși, toate la fel de utile, de edificatoare pentru scrutarea unui univers mental nepereche și a unor mecanisme de funcționare a unui intelect, a unei capacități creatoare de o finețe și o forță greu de îngemănat în istoria culturii.

Și dacă noi înșine reluăm chestiunea mult dezbătută, cum spuneam mai înainte, fie fragmentar, fie în totalitate, o facem tocmai în scopul folosirii rezultatelor mai recente ale cercetărilor de specialitate, care ne oferă și unghiuri de abordare mai libere și mai speciale, și, evident, o seamă de sugestii mult mai substanțiale decât cele de la care porneam într-un foarte modest studiu încercat acum peste douăzeci de ani, cu același titlu⁴.

Dar am dori să luminăm toate aceste date nou-recoltate cu câteva gânduri mai generale, menite să plaseze puțin altfel lucrurile față de vechea matcă a conceperii influențelor în cazul Eminescu, deoarece acest caz este unul cu totul aparte și unicitatea lui obligă la o regândire a sa într-un context larg de coordonate, și naționale și universale. Nu mai putem vorbi despre înrăurirea lui Heine sau Lenau, în parte, de pildă, adevărate poncife ale bătrânilor critici din anii '20-'30, decât cu un foarte acut simțământ de insuficiență, ba chiar de jenă.

Comparatismul aplicat la Eminescu se cuvine să fie, din capul locului, unul *sans rivages*, nu unul de statistici, taxinomii sau de orice altă metodă, oricât de modernă, dar la fel de inoperantă. Și am înțeles în ce impas ne aflăm cu metodele noastre comune, dar și ce utilitate prezintă studiul comparativ în general, zăbovind îndelung asupra traducerilor realizate de Eminescu, de la *Die Kunst der dramatischen Darstellung* (Arta reprezentării dramatice) de Heinrich Theodor Röttscher, la *Kritik der reinen Vernunft* (Critica rațiunii pure) a lui Kant, și până la fragmentele din *Principele* de Machiavelli

⁴ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu și romantismul german*, în *Studii eminesciene*, București, Editura pentru literatură, 1965, pp. 183–196.

(capitolele XVIII și XIX), publicate în ultimii ani atât în volumul XIV al *Opereilor*, editat de colectivul condus de Petru Creția⁵, cât și în volumul VII al *Opereilor*, editat de Aurelia Rusu⁶.

Mărturisim a fi învățat din acele ceasuri de reflecție uneori nedumerită, dar continuu imens admirativă, petrecute asupra paginilor tălmăcite de tânărul intelectual între 18 și 28 de ani, a fi învățat câte ceva din zbaterea unui mare spirit care se caută pe sine în alții, din reacțiile unei minți ardente pentru care întâlnirea cu produsele altor minți notabile: imagini, noțiuni, idei, sisteme filosofice etc., nu constituia decât un prilej întotdeauna binevenit de declanșare explozivă a propriului mod de funcționare. Cu alte cuvinte, întâlnirea cu drumul altuia nu-l determina niciodată pe Eminescu să-l urmeze pe acela, ci îl stârnea și-l propulsa în forță pe drumul său particular, care-l purta însă înspre un orizont neîncetat dez mărginit de întâlnirile hotărâtoare.

Astfel, am dobândit încă un argument destul de rezistent pentru a susține mai ritos faptul că influențele pe care Eminescu le-a primit au fost, datorită libertății cu strășnicie păstrate a spiritului său, eminentamente catalitice în sens blagian⁷, și nu modelatoare. Departe de a-l supune și a-l stăpâni, ele au fost cele supuse și stăpânite. Ele l-au ajutat să se descopere, să devină în cel mai original mod el însuși, neatingându-i corzile cele mai grave decât pentru a conferi armoniilor specificității naționale sunetul cel mai curat și mai plin. Și, în acest sens, cum tot Blaga a subliniat cel dintâi, Eminescu s-a întâlnit în chip fericit cu cultura germană, care, după cum se știe, a exercitat asupra celor mai reprezentativi exponenți ai culturii românești, din momentele de maximă stabilitate, o înrăurire întru totul benefică, tocmai datorită naturii sale catalitice. Mișcată de „un cult primordial al individului”, cultura germană, spre deosebire de cea franceză care aspiră spre legități și se propune drept model

⁵ M. Eminescu, *Opere*, XIV, București, Editura Academiei, 1983.

⁶ M. Eminescu, *Opere*, VII, București, Editura Minerva, 1984.

⁷ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în vol. *Trilogia culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, pp. 315–317.

constrângător celui ce se apropie de ea, „e mai curând un dascăl, care te orientează spre tine însuși”⁸.

Și, în nevoia sa imperioasă de extensie launtrică până la ultimele limite și dincolo de ele, transgresând normele generalului și dilatăndu-și individualitatea, tânărul intelectual român trebuia să se întâlnească și el cu lumea atât de particulară a romantismului german. Entuziasmul său fără limite față de înaintașii luptători, moștenire a relației cu Aron Pumnul, revoluționarul de la 1848 în Transilvania, l-a purtat o clipă, dar numai o clipă, spre modelul francez (și romantic, în general) al revoluțiilor, al răsturnărilor spectaculoase în ordinea realului, socotit de el atât de urât și imperfect. În operă, momentul a fost marcat în special de romanul postum *Geniu pustiu* (în care amândoi eroii se „salvează” prin revoluție), iar în seria atitudinilor față de cultură și prin recomandarea entuziastă a lui Victor Hugo, „acel bard al libertății”, drept model al dramelor naționale române⁹.

Influența Junimii, însă, treptat pătrunsă în conștiința gânditorului și artistului, a diminuat până la desființare impactul, de altfel slab, al modelului francez, favorizând implantarea unei relații de natură superioară cu cultura germană. Și cum antecedentele personale permiteau această orientare, viitorul poet național a putut intra sub zodia prielnică pentru el și pentru noi a dascălului care l-a îndreptat spre el însuși. Căci în acea conjunctură istorică românească și europeană din a doua jumătate a secolului XIX, prima care ne-a îngăduit un *respiro* mai îndelungat, s-a putut lucra, ca în puține rânduri, fără mare grabă în cultură, săpându-se în adâncuri spre fântânile nepoluate ale adevărilor noastre străvechi. Și de la celeritatea pe care imitarea modelului francez o impusese până la jumătatea secolului XIX, un anumit „calm al valorilor” a domnit și s-a instaurat după aceea, datorită mentorilor culturii românești formați în „libertatea și cultura” atmosferei germane (după vorba lui Friedrich Schlegel).

⁸ *Ibid.*, p. 318.

⁹ G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura „Viața românească”, ed. III, p. 167.

Or Eminescu, a cărui evoluție ar părea să spună că ontogenia repetă filogenia (după paradigma oricărui geniu național), în sensul regăsirii, pe etape prescurtate, în formarea lui, a etapelor înseși ale culturii românești, a intrat în conjuncție tocmai cu acea cultură care îi dădea posibilitatea descoperirii de sine ca topos al unei sinteze esențiale pentru spiritul românesc. Și pe măsură ce a înaintat înspre propriile rădăcini, mânat de necesitatea definirii unui profil spiritual propriu, a înaintat paralel și simultan înspre definirea profilului spiritual național. De aceea, tot ce s-a petrecut în cei cinci ani de studii în țările de limbă germană a provocat ricoșeuri decisive înspre zonele culturii autohtone. De acolo, Eminescu s-a învățat a vedea lucrurile țării mai limpede și mai exact, ascuțindu-și simțul istoric, acela pe care-l considera fundamental pentru un apartenenț al unei etnii (el, care îi socotea pe tinerii din clasele superioare întorși de la Paris drept „lipsiți cu totul de simțul istoric”¹⁰).

În același timp cu ascuțirea simțului istoric, se producea o paradoxală instalare a unui viguros, aproape irepresibil simț al viitorului, acela a cărui pierdere de către români era deplorată de către Blaga, care îl identifica, în termenii săi, cu „orizontul temporal al evoluției și al liniei majore”, punând pe seama acestei pierderi substituția creației prin improvizatie¹¹.

Cu cele două dimensiuni ale timpului încorporate indisolubil conștiinței sale naționale, Eminescu avea să gândească, începând de la Viena, în mod integrator, fiecare gest de cultură în parte, dobândind, de la distanță, viziunea coerentă a lucrării indispensabile în slujba unității spiritului românesc, punând temeliile nezdruccinatei sale concepții organiciste, cu care îmbrățișa toate domeniile activităților posibile. De acolo avea să vină siguranța aproape mesianică a cuvântului, încă de la primele articole publicate în ziare, fie că era vorba de probleme politice, fie că trata chestiuni de cultură mai generale, ca aceea a unui repertoriu teatral. De acolo aveau să se nască inițiative ca aceea a sărbătoririi pan-românești de la Putna, uimitoare

¹⁰ Ms. 2258, f. 262v. – reprodus în M. Eminescu, *Fragmentarium*, editat de Magdalena Vatamaniuc, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 74.

¹¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 314.

pentru vârsta inițiatorului aflat abia la 20 de ani; de acolo pluralitatea incredibilă a preocupărilor parcă egal distribuite în câmpul literelor, filosofiei, istoriei, economiei politice, științelor exacte, științelor naturii, așa încât o arie enormă de cunoștințe să fie acoperită.

O grabă indicibilă, atestată de toți biografiile perioadei vieneze (I. Slavici, Th. Ștefanelli etc.) îl mâna spre o cuprindere nesățioasă a tuturor lucrurilor „scibile”, mai cu seamă a celor din proximitatea imediată. Contacte umane, presă, cursuri universitare, conferințe, teatru, concerte, librării, anticariate, toate erau puse la contribuție ca într-o adevărată goană împotriva timpului, presimțit, poate, ca devastator, pentru epuizarea totală a clipei celei repezi ce-i fusese dată. Poate că nici tânărul nu știa cu limpezime ce urmărea: o carieră poetică, filosofică, cine știe dacă nu chiar politică (după cum am îndrăznit să cred odată). Dar cunoștințele din cele mai diverse domenii erau ingurgitate febril și în cantități enorme, dincolo de ce putem reconstitui cu slabele noastre puteri de reprezentare a unei minți geniale în plină ebuliție. Oricum și oricât ar fi fost de pestriță încrucișarea influențelor dobândite, totuși cele ale culturii de limbă germană au prevalat neîndoielnic.

Ca mai târziu, în perioada berlineză, acelea să capete o pondere aproape exclusivă, într-un context încărcat mai degrabă de reflecția adâncită a studiului asupra relațiilor dintre individual și național, dintre național și universal, pe temeuri antropologice, psihologice și filosofice. Aici nu mai izbește, în demersul intelectual eminescian, acumularea de cunoștințe, ci o anumită înălțare spre înțelesuri, săvârșită în mai multă solitudine și cu acea lentoare care însoțește de obicei procesul de pătrundere în profunzimile mai rar explorate ale semnificațiilor. Și aici poetul gânditor pare să se fi cantonat pe un teren cu desăvârșire german, care-l trimitea, prin intermediul înrudirii catalitice, înspre propriile rădăcini naționale.

De aceea credem că este de maximă utilitate să se investigheze din nou, cât mai pe larg, modalitățile de contact între Eminescu și „fenomenul german”, în scopul decelării, al surprinderii unor particularități expresive, în măsură să individualizeze întâlnirea în toată fertila ei profunzime.

Sunt îndeobște cunoscute, până în ultimul amănunt, împrejurările

care au favorizat aceste contacte. Încă de foarte timpuriu, mai întâi familia (Gh. Eminovici ştia nemţeşte), apoi şcoala din Cernăuţii aflaţi sub dominaţia austriacă, prin profesori germani şi limba de predare germană, prin gazde vorbind germana, au marcat o etapă obligatorie de impact asupra copilului, după aceea a adolescentului, furnizându-i instrumentul, desăvârşit stăpânit, al pătrunderii în universul acelei culturi. Şi chiar dacă lecturile primilor ani au constatat în chip precumpănitor din autori minori, din „lucruri de duzină, literatură fantastică şi sentimentală, şi printre cele bune hoffmannienele *Erzählungen*”¹², valorile de primă mărime ale literaturii germane (inclusiv austriece, desigur) n-au putut lipsi, măcar din auzite, din lumea, mărunţă la început, a cunoştinţelor şcolarului (nu foarte sânguincios, dar pasionat de ficţiune), vertiginos sporită însă prin lecturi amestecate şi incluzându-le, probabil, destul de repede şi pe acelea.

Se vorbeşte astfel curent despre o anumită continuitate a influenţei lui Goethe asupra lui Eminescu prin lecturi asidui, traduceri şi înrudiri tipologice de netăgăduit. O reafirmă şi Ion Roman în anii din urmă, într-o carte de remarcabilă amplitudine comparativă, amintind despre „acea cunoaştere intimă a creaţiei” lui Goethe, „care i-a imprimat-o în conştiinţă ca pe o prezenţă permanentă şi vie”¹³.

I se ştie, de asemenea, ca un dat al primei etape de formaţie, pasiunea tinerească pentru lirica lui Schiller (din care a şi tradus), care-l însoţea, după izvorul devenit clasic al relatării lui Caragiale¹⁴, în multiplele lui vogaţii prin ţară şi-i constituia lectura de predilecţie (deşi mai târziu avea să abjure, în numele acuzei de „cosmopolitism”, marea iubire a juventuţii sale), deschizându-i, poate, prin scrierile estetice, drumul spre filosofia kantiană.

Se mai ştie despre cunoaşterea timpurie a unor autori destul de neînsemnaţi ca A. von Kotzebue¹⁵, dramaturg mediocre, sau ca

¹² G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Carol II”, 1935, vol. II, p. 64.

¹³ I. Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 147.

¹⁴ I. L. Caragiale, *Opere*, III, Bucureşti, Editura „Cultura Naţională”, 1932, p. 1.

¹⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, pp. 64–65.

Nikolaus Lenau, romanticul autor austriac al unui alt *Faust*¹⁶.

Limba și literatura germană, laolaltă cu celelalte obiecte de studiu, au rămas însă și ele doar atât și n-au stat niciodată în calea a ceea ce a fost, chiar din perioada cernăuțeană, devotata, ferventa ucenicie la școala tradiției naționale luptătoare, întruchipate, în ochii setoși de aventură eroică ai adolescentului Eminovici, de figura de martir transilvan, de tribun al revoluției de la 1848, a lui Aron Pumnul, ca și la școala tradiției literare românești.

Așa încât anii de studiu în capitala imperiului austro-ungar, între 1869 și 1872, l-au menținut, pe de o parte, în contextul mental românesc deja câștigat, prin contactul cu românii studenți din toate provinciile aflate sub stăpâniri străine, ceea ce l-a și făcut să prelungească rodnic gândurile despre unitatea poporului său. Pe de altă parte, acei ani l-au introdus mai departe și, bineînțeles, la potențe mult superioare, într-o nesfârșită, amețitoare libertate a tuturor opțiunilor, deschise spre nenumărate și enorm variate direcții de cunoaștere și cultură, între care au prevalat, negreșit, filosofia, istoria și poezia.

Fermecătorul oraș al Vienei se bucura încă de o excelentă reputație în ceea ce privea calitatea vieții culturale.

De peste o sută de ani, muzica îi dăduse o strălucire aproape unică în Europa prin maeștrii austrieci sau neaustrieci care se stabiliseră în atmosfera ei caldă, armonioasă: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, la vremea aceea Brahms și alții. În teatru, Viena se impusese iarăși, mai ales prin Burgtheater, ca un centru viu de valorificare a unui repertoriu internațional de marcă, înăuntrul căruia Shakespeare devenise o constantă clasică. Iar în materie universitară, notorietatea Windobonei, prestigiul ei, atingeau aproape faima vechilor orașe germane cu statornicite reputații de *alma mater*, ca Heidelbergul, Jena, Berlinul etc.

Cât despre viața literară, aceasta se desfășura, în continuare, sub zodia unei târzii și destul de eclecticice „mode romantice”. În confluente destul de bogat pestrițe, se întretăiau, se amestecau osmotic amintirile despre vestiții frați August Wilhelm și Friedrich

¹⁶ N. Teaciu-Albu, *De la Lenau la Eminescu*, în *Convorbiri literare*, iunie–septembrie, 1939.

Schlegel, care veniseră la începutul secolului, pe la 1808, la Viena, spre a-și difuza mai departe, prin prelegeri (*Prelegeri despre artă și literatură dramatică* ale lui August Wilhelm, la 1808, *Prelegeri despre literatura veche și nouă* ale lui Friedrich, la 1812), teoriile elaborate încă de la Jena, despre poezia romantică și artele înrudite, cu ecourile ultimei generații de romantici germani, cea de-a patra, suabă (în care Ludwig Uhland se bucurase de un atare succes, încât, între anii 1815 și 1866, i se publicaseră 50 de ediții din *Cântece și Balade*), cu activitatea mai mult sau mai puțin răsunătoare a foarte numeroși epigoni romantici, austrieci în primul rând, apoi münchenezi (capitala Bavariei găsindu-se aproape de tot de Austria), elvețieni etc., prezenți în viața literară¹⁷.

Căci mișcarea literară a unei epoci se compune, într-adevăr, în primul rând, din numele celor mari, ale înaintașilor cernuți de timp, din dărele luminoase și persistente ale acelor, dar în al doilea rând, și în cea mai mare măsură, și din activitățile, mai vii ori mai stinse, ale contemporanilor imediați, din acumularea operelor lor publicate, a revistelor de specialitate, a recenziilor, cronicilor și conferințelor despre ei, a cercurilor literare, toate alcătuiind laolaltă fundalul mobil al unei vremi.

Or, când Eminescu a ajuns la Viena, în toamna anului 1869, el a pătruns, mânat cum era de nestinsa-i curiozitate, nu numai în viața universitară propriu-zisă, participând adică la cursurile cele mai diverse. Abia cealaltă „universitate”, pe care i-au deschis-o generos bibliotecile, anticariatele, ziarele, revistele, aceea a fost într-adevăr hotărâtoare pentru formația lui filosofică și literară.

Fără nicio îndoială, acele cursuri de istorie antică, de istoria filosofiei, de filosofie generală, de drept și economie politică, de filologie, anatomie, fiziologie și câte altele, i-au fost de o reală utilitate – și nu numai pentru cultura generală, necesară împlinirii unui profil complet de intelectual, ci și pentru disciplina însăși a

¹⁷ Încă din 1836, Karl Librecht Immermann semnalase fenomenul epigonizării mișcării romantice, al transformării în simplă „modă”, în romanul *Die Epigonen*, iar după aproape 20 de ani, Emanuel Geibel relua aceeași temă. Amândoi scriitorii erau bine cunoscuți lui Eminescu.

înșușirii cunoștințelor, a gândirii lui neșcolite încă decât în laboratorul propriu, pentru rigoarea la care, *volens nolens*, Universitatea îl supune pe candidatul la inițiere într-o cunoaștere.

Poetul și gânditorul nu aveau nevoie însă numai de litera moartă a cursurilor, oricât de briliant predate de alții. Cu vivacitatea-i tinerească, independent cu totul în mișcările-i interioare, el a urmărit viața literară contemporană, prin tot ce Viena îi pune la îndemână. Și așa cum în filosofie a descoperit aici pe Platon, dar mai ales pe Kant și Schopenhauer, de care avea atâta nevoie, pentru a se elibera, genialitatea lui născândă, în literatură s-a orientat în primul rând mai temeinic spre Shakespeare, pe care romanticii germani îl traduseseră și-l exaltaseră (și în special Tieck și A. W. Schlegel), și apoi a adâncit marile valori universale, pe indieni, pe greci, pe germani, cărțile fundamentale ale lumii.

Nu putea totuși să-l lase indiferent pulsul zilnic al circulației literare, bursa aceea a fiecărui loc și timp în care se vehiculau nume mai zgomotos clamate sau mai umil rostite, dintre care, în mod absolut normal, multe au fost cu desăvârșire uitate astăzi, după o sută și mai bine de ani. Și știm – mai toți biografii o afirmă – că pe lângă numărul uriaș al cărților cumpărate sau împrumutate, parcurgea cu oarecare regularitate ziare și reviste, după obiceiul vienez, la cafenea.

Știm prea puțin numele acelor ziare și reviste; se pare însă că *Blätter für literarische Unterhaltung* (Foi de divertisment literar) i-ar fi fost publicația cea mai apropiată, consemnată uneori în însemnările manuscrise, împreună cu numele editorului ei, Rudolf von Gottschall¹⁸.

Născut la Breslau în 1823 și încheindu-și cariera și viața la Leipzig în 1909, autor minor, deși prolific (și-a încercat puterile deopotrivă în lirică, în povestire și roman istoric, în dramaturgie și în istoria literară), Gottschall, care scria înflăcărată poezie patriotică tocmai prin 1870 (deci când Eminescu se afla la Viena), a deținut în special un rol deosebit de animator cultural prin paginile acelei reviste încredințate lui de Brockhaus în 1865 și pe care a condus-o

¹⁸ Ion Sân-Giorgiu, *Neue deutsche Quellen bei Mihail Eminescu*, Jena und Leipzig, 1941, pp. 17–18.

până în 1880. Titu Maiorescu se afla în corespondență cu Gottschall încă din 1866 pentru colaborări¹⁹.

Săptămânală, revista *Blätter für literarische Unterhaltung* a avut o durată destul de lungă de la apariția ei, în 1844, și a acoperit o paletă de preocupări foarte diverse, unificate însă de o reală direcție a calității, preocupări între care critica și istoria literară, prin studii, cronici, recenzii sau simple semnalări, se bucurau de un statut privilegiat. Nu lipsea nici interesul filosofic, nici cel științific, clară moștenire din romantism. Spiritele cele mai reprezentative ale epocii se regăseau în paginile *Foilor...*, fie prin dări de seamă asupra operelor lor, fie prin articole sintetice despre ele, fie prin colaborări personale. Savantul filolog clasic Wilamowitz-Möllendorf, filosoful Johannes Volkelt sau Eduard von Hartmann, fost elev al lui Dühring, bine cunoscut, deși defel agreat de Eminescu, și care era un colaborator curent al publicației, se numărau printre vârfuri. Acesta din urmă recenza în revistă lucrările fostului său maestru Dühring, ale lui Kuno Fischer, ale neokantianului Wilhelm Dilthey sau comenta concentrat lucrările lui Hegel și Schopenhauer, cu prilejul apariției edițiilor complete ale operelor acestora²⁰. Tot de aici se putea informa exact Eminescu și despre cele mai interesante studii, mai vechi ori mai recente, de istorie, arheologie, filologie clasică și orientală, politică, științe ale naturii, astronomie etc., etc. Era pentru el o excelentă recoltă de informație, convenind de minune calității enciclopedice a spiritului său și care se adăuga investigației atente a fenomenului literar contemporan.

Fără îndoială însă că acesta se bucura de o prioritate oarecum afectivă, ținând de înclinația fundamentală a poetului care-și căuta cu febrilitate direcțiile proprii într-un slalom uriaș, destul de neselectiv în aparență, printre tot ce-i oferea de-a valma momentul ca material oricum instructiv. Și semnul că Eminescu a parcurs cu concentrată băgare de seamă mai ales recenziile de specialitate este acela că citează undeva în manuscrisele sale (ms. 2255, ff. 434–435) un fragment

¹⁹ Vezi cele 4 scrisori trimise între martie și iulie 1866, *Jurnal*, V, București, Editura Minerva, 1984, pp. 526–529, 547–553.

²⁰ Ion Sân-Giorgiu, *op. cit.*, pp. 23–24.

dintr-o cronică mai veche, apărută la 17 octombrie 1844 în revista specificată, și tratând despre un poem epic cu iz romantic, *Zuleima*, al unui autor cu totul neînsemnat, Hermann Behm-Eschenburg (din care poetul nostru va scoate motivul călătoriei pentru aducerea *Diamantului Nordului*)²¹.

Deci cercetase întreaga colecție a revistei cu un interes foarte treaz, ceea ce întărește argumentul recurgerii la această publicație în scopul necesarei și mai ales permanentei informări (bineînțeles, pe lângă multe altele, probabil, pe care nu le știm sau despre care știm prea puțin). Cu atât mai mult cu cât la această consemnare a revistei se adaugă o alta, dintr-o scrisoare datând din 1870 (așadar, neîndoios de la Viena), prin care Eminescu își vestește interlocutorul despre publicarea sonetelor lui Rückert (Johann Michael Friedrich), anunțate de același *Blätter...*²². Ar putea fi vorba de apariția primei ediții complete, în 12 volume, în Frankfurt am Main în 1868/69, care va fi cuprins, firește, și acele *Geharnischte Sonette* (Sonete harnașate) ale poetului, mort în 1866, și în care urmărea tribulațiile patriei sale, încercând să trezească, prin puterea verbului, sentimente patriotice și luptătoare în contemporani. Pe Eminescu, Rückert l-a interesat și prin aplecarea pasionată către Orient pe care i-o trezise acestuia, în vremea când predă la Universitatea din Jena, lucrarea lui Friedrich Schlegel, *Die Sprache und Weisheit der Inder* (Limba și înțelepciunea indienilor). Traducător de poezie arabă, indiană, chineză, persană, el a intrat pe acest făgaș datorită întâlnirii la Viena cu Hammer-Purgstall, tălmăcitorul german al lui Hafiz, poetul persan, și care l-a cucerit definitiv pentru acest domeniu²³.

Acest minim sondaj într-o revistă de specialitate ar putea fi suficient pentru înțelegerea nevoii de pătrundere a lui Eminescu în miezul vieții culturale a ariilor de limbă germană, mai cu seamă prin extensia și permanența unei preocupări care l-a făcut să cerceteze cu

²¹ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. III, pp. 252–253.

²² *Ibidem*, vol. II, p. 70.

²³ Fr. Vogt und M. Koch, *Geschichte der deutschen Literatur*, ed. V, Leipzig, 1934, vol. II, p. 309.

grijă întreaga colecție a revistei, după obiceiul său de a epuiza orice subiect atins. S-a manifestat și aici constrângerea interioară pe care singur și-o aplica, în scopul unei comunicări normale și cu generațiile mai vechi de poeți, și cu cele ale prezentului imediat. Și îi găsea pe toți în reviste, dar și în antologii și istorii ale literaturii moderne.

Pe cei mijlocii, de la August Graf von Platen la Lenau, îi citea cu toată opera lor lirică; pe dramaturgi, ca Grillparzer sau Raimund, îi putea vedea și la teatru. Pe ceilalți, mai mărunți, ca Ritter Karl Gottfried von Leitner din Graz (socotit la vremea lui drept Uhland-ul austriac²⁴), citat în ms. 2257, f. 88²⁵, Gaetano Cerri (autorul sonetului *Venedig*), Anastasius Grün și alți austrieci, îi putea descoperi în revistele vieneze.

Erau însă foarte cunoscuți în teritoriul austriac (din pricina proximității Bavariei) și scriitorii Cercului literar münchenez, denumit *Die Krokodile*²⁶, popularizați printr-o primă culegere realizată în 1862 de Emanuel Geibel, conducătorul cercului, și intitulată *Münchener Dichterbuch* (Cartea poezilor münchenezi), iar după 20 de ani, printr-o altă antologie publicată de Paul Heyse, *Neues Münchener Dichterbuch* (Noua carte a poezilor münchenezi)²⁷.

Nu toți scriitorii care formau cercul erau originari din München ori din Bavaria. Geibel însuși, întemeietorul și spiritul director al cercului, se mutase de la Lübeck la München în 1852, la invitația regelui Maximilian II, care dorea să facă din capitala sa un centru de viață literară tot atât de vestit ca și cel pentru istorie ori arte plastice. Paul Heyse, berlinez de obârșie, venise la München atras de prietenia pentru Geibel, cum a venit și Adolf Friedrich Graf von Schack, născut în Schwerin. Un timp, a fost atras la München de Paul Heyse, pe care-l cunoscuse în Italia, și Joseph Viktor von Scheffel, autor al romanului istoric *Ekkehard*, foarte popular în Germania, ca și în Austria. De asemenea, Felix Dahn, născut în Hamburg, profesor de Istoria

²⁴ *Ibidem*, p. 345.

²⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 71.

²⁶ Ion Sân-Giorgiu, *op. cit.*, p. 31.

²⁷ Vogt und Koch, *op. cit.*, vol. II, p. 368.

dreptului german la Würzburg, Königsberg și Breslau, s-a ocupat de literatură atâta vreme cât a stat în preajma cercului münchenez. Herman Lingg din Lindau, primul poet descoperit de Geibel și a cărui lucrare, *Die Krokodilromanze*, a dat chiar numele cercului, a fost unul dintre puținii bavarezi de baștină care i s-au alăturat și l-au susținut. Cât era de popular Lingg, o mai arată și titlul unei antologii întocmite de un neînsemnat poet, Karl Zettel, în 1869, *Edelweiss*, astfel numită după poezia lui Lingg care deschidea culegerea²⁸.

Fie din aceste antologii, fie din *Blätter...*, în care erau recenzați, Eminescu i-a cunoscut pe toți acești scriitori, ale căror nume figurează în însemnările din manuscrise sau în scrisori. Paul Heyse, colegul de studii al lui Jakob Burckhardt, poet, nuvelist, dramaturg (1830–1914), putea să atragă atenția lui Eminescu atât prin nuvelistica sa cu fundal preponderent italianesc și de o calitate recunoscută (situată de critica modernă cam între aceea a lui Theodor Storm și cea a lui Conrad Ferdinand Meyer), cât și prin lirică. Scheffel, prietenul lui Heyse, din care poetul român transcria, dăduse acelei lirice o foarte potrivită caracterizare, definind-o ca „die glänzende Verkörperung einer poetischen Epigonenzeit mit allen Vorzügen und Fehlern einer solchen... von ruhiger Eleganz und von akademischer Grazie begleitet” (întruchipare strălucită a unui timp de epigonat, cu toate avantajile și cusururile acestuia... însoțită de o eleganță calmă și o grație academică)²⁹.

Că Heyse l-a interesat pe Eminescu, e incontestabil, deoarece îl pomenește în dicționarul său de rime. Dar că entuziasmul său era totuși temperat reiese dintr-o însemnare aparținând anilor de studii: „Fiecare băiet ud după urechi, care-a-nvățat două buchi la nemți or la francezi, fiecare om de la noi ce-a venit cu cultura străină, se crede îndreptățit ba chiar dator de-a da lecțiuni poporului și de-a ști toate celea mai bine decât dânsul. Băieți fără de simțire care imită fără de-a-nțelege pe Schiller, pe Paul Heyse ș.a., vor să învețe... poporul

²⁸ *Edelweiss*. Für Frauensinn und Frauenherz. Eine Auswahl aus der neuester deutschen Lyrik, Eichstatt, 1869.

²⁹ Apud Vogt-Koch, *op. cit.*, p. 377.

nostru cum să simtă...” (ms. 2255, f. 305v.)³⁰. Adevărat e că citarea nu se face depreciativ la adresa lui Heyse, dimpotrivă, ceea ce se deploră este imitarea lui fără înțelegere prealabilă (ca și a lui Schiller, a cărui vecinătate, la vremea aceea, conferea o cinste specială), dar contextul e cumva nenorocos pentru elegantul poet.

Și pe Emanuel Geibel, primul conducător al cercului münchenez, autor al unui *Memento mori*, și care vorbea același limbaj liric continuând spiritul de peste jumătate de veac încetățenit al artei poetice romantice, îl citise asiduu Eminescu, dar îl prețuia prea puțin, după cum însuși o spune într-una din scrisorile sale, către o revistă germană, în apărarea lui Schopenhauer. Nici pe acesta, nici pe Goethe nu-l vor mai avea, în schimb vor avea „destui Redwitz-i, Geibel-i și un cârd de Schelling-i, Hegel-i, Fichte și cum s-or mai numi...”³¹. Ba îl cita și în *Dicționarul de rime*³² în ms. 2273, f. 40 și verso, *aibe-I-Geibel*.

Acceptând ipoteza foarte verosimilă că Eminescu l-ar fi citit pe Hermann Lingg în *Blätter...* sau în oricare din antologiile citate, suntem tentați să-l apropiem mai mult pe poetul român de cel german, dată fiind mai cu seamă înclinarea sa către poemul epic cu tematică istorică. O pluralitate de tendințe însuflețea poezia lui Lingg, în care precumpăneau facultățile epice și plastice. Și, în momentele cele mai izbutite, putea da celor mai vechi etape ale istoriei și unor spații anume ale unei geografii mai puțin comune, veștmintele unei autenticități poetice convingătoare. Imaginile din Antichitate, sonetele cu subiect din Africa, Egipt și Israel, „arabeștile” cu impresii din Grecia, ciclul epic de oarecare amploare *Die Völkerwanderung* (Migrația popoarelor), compus din octave, în 1866–68, îl definesc ca pe un poet în stare să se cufunde adânc în trecut pentru a restitui prezentului icoana lui veridică³³. Așa încât ne-am putea gândi o clipă

³⁰ Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ed. cit., pp. 242–243.

³¹ În I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 118.

³² M. Eminescu, *Dicționarul de rime*, ed. Marin Bucur și Victoria Ana Tăușanu, Editura Albatros, 1976, p. 325.

³³ Rupert Kreller, *Hermann Lingg, sein Leben und sein Schaffen*, f.a.

dacă nu cumva, dincolo de cine știe ce influențe hugoliene (și acelea presupuse), nu s-ar putea face vreo legătură între *Memento mori* și opera lui Lingg, mai ales ținând seama de data apariției marelui ciclu menționat. Căci se știe doar în ce fel primea Eminescu stimulii ideilor mito-poetice și cum se răsfrângeau de divers și în matca proprie orice înrâuriri venite din afară. Și în special în perioada vieneză s-a situat caleidoscopul atât de pestriț colorat al temelor, ideilor care, trecute prin creuzetul creierului său arzător, au devenit atunci și mai târziu axele unor opere cu pecete originală inconfundabilă.

Din Joseph Viktor Scheffel, ca și din Adolf Friedrich Graf von Schack, Eminescu a transcris în manuscrisele sale³⁴. Istoric, colecționar, poet și traducător din literaturi occidentale și orientale, specialist în dramaturgia spaniolă și în cultura arabă din Spania și Sicilia, Schack l-a interesat pe poetul român în cea mai mare măsură prin traducerea în germană a eposurilor despre eroii persani de Firdusi (din 1851) și mai ales prin *Stimmen vom Ganges* (Glasuri dinspre Gange), o culegere de *saga* indiene pe care este aproape sigur că le-a citit³⁵.

A mai citit Eminescu și pe Felix Dahn și pe Karl Wöhrmann și pe foarte mulți alții mărunți. Poetul român intrase la Viena într-o etapă epigonă a literaturii de limbă germană, într-o atmosferă specifică, de romantism întârziat, îmbibată de dulci și destul de convenționale melancolii, de cețurile unei ușoare oboseli care plutea peste lirica muzicală a poeților. Mai mari sau mai mici, ei trădau aceleași stări, foloseau idei și imagini analoage, se exprimau în limbaje poetice înrudite, mânuite cu fin meșteșug. El s-a întâlnit cu creațiile acestor lirici pe care istoriile literare de astăzi abia îi mai pomenesc, dacă nu cumva i-au uitat cu totul, deși pe atunci se bucurau de oarecare notorietate. Dar amintirile pe care acești minori i le-au lăsat au fost de ordinul motivelor, al temelor, al atmosferei de care vorbeam, al elementelor de metrică, de prozodie. Amintirile acestea aveau să rodească, în general, mai târziu (cu câteva excepții, printre care și romanul *Epigonii* al lui Immermann), deoarece în creația anilor

³⁴ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 71.

³⁵ Ion Sân-Giorgiu, *op. cit.*, p. 42.

vienezi poezia eminesciană respiră mai degrabă spiritul furtunos, răzvrătit, răsturnător de lume, al *Sturm und Drang*-ului, decât blândele incantații ale liricii vienezilor ori münchenezilor contemporani.

În realitate, anii studiilor vieneze au deschis prin filosofie perspectivele uriașe care aveau să definească universul operei eminesciene. Și în special dinspre Kant au venit impulsurile cele mai importante care au provocat hotărâtorul seism, demolator de ziduri în gândire.

După mărturisirea însăși a lui Eminescu, întâlnirea cu sistemul filosofului din Königsberg a avut caracterul unei revelații: „Da! orice cugetare generoasă, orice descoperire mare porcede de la inimă și apelează la inimă. Este ciudat, când cineva a pătruns o dată pe Kant, când e pus pe același punct de vedere atât de înstrăinat acestei lumi și voințelor ei efemere, – mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă, și pătrunde în inimă. Și când ridici ochii, te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiecare lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei și cum că trecere și naștere, cum că ivirea și pieirea ta înșile sunt numai o părere. Și inima numai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet, de sus în jos, asemenea unei arfe eoliene, ea este singura ce se mișcă în această lume eternă... ea este orologiul ei”³⁶.

Libertatea absolută conferită de filosofia kantiană spiritului eminescian a fost în realitate lecția fundamentală a acestor ani, așa cum se arată prin cercetările ultimelor decenii, care spulberă prejudecata exclusiviei domniei a lui Schopenhauer asupra gândirii poetului român, așa cum au arătat și G. Călinescu³⁷ și Constantin Noica³⁸.

Sigur că autorul *Lumii ca voință și reprezentare (Die Welt als Wille und Vorstellung)* a aruncat, cu eleganța și frumusețea poetică

³⁶ Mss. 2287, ff. 11–11v, reprodus în *Fragmentarium*, ed. cit., pp. 549–550.

³⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. I, p. 12, vol. II, pp. 9–11.

³⁸ Constantin Noica, *Introducere la M. Eminescu, Lecturi kantiene*, București, Editura Univers, 1975, p. XIII.

aproape a stilului său, punțile necesare spre înțelegerea dificilei și extrem de austerei opere kantiene, cum s-a susținut, pe bună dreptate, de la Ion Petrovici încoace³⁹. Și foarte multe din propozițiile sale au slujit drept puncte de plecare sau de concluzii (augmentate cu destul de bogată recuzită brahmană ori budhică) pentru unele poeme eminesciene, ca acelea violent misoghine din *Metafizica amorului*, pentru *Scrisorile IV* și *V*, iar altele pentru unele pagini de proză ca acelea din nuvela *Cezara*. Ca să nu mai vorbim de vehementul refuz opus de poetul romantic român realului mult detestat, refuz pus integral pe seama contaminării de pesimismul schopenhauerian, printr-o afirmație mult prea generalizatoare, devenită un loc comun în exegeza eminesciană mai veche.

Calea regală a intelectului i-a deschis-o însă și i-a netezit-o filosofia transcendentală kantiană, făcându-l apt de a recepta romantismul german major, în toată extensia teoretică, pe de o parte, iar pe de alta, determinându-i voința liberă, adică ființa morală la adoptarea, în viața practică, a imperativului categoric, a celei mai înalte legi morale. Vom reveni, de altfel, mai pe larg asupra acestei relații fundamentale, într-unul din capitolele următoare. Așadar, fără nicio îndoială, Viena n-a însemnat pentru Eminescu doar cât am spus până aici. Nici pe departe! Numai gândindu-ne că a continuat și a încheiat acolo tălmăcirea *Artei reprezentării dramatice (Die Kunst der dramatischen Darstellung)* a esteticianului hegelian Heinrich Theodor Röscher, putem fi siguri că măcar autorii germani citați de acela (și ne-am referi în special la Ludwig Tieck și la Jean Paul, iar după Tieck la frații Schlegel, colaboratorii lui la celebra traducere germană a lui Shakespeare, versiunea de căpătâi a lui Eminescu) vor fi fost citați și apropriați și ca artiști, și ca teoreticieni ori critici, pe lângă cei pe care i-am numit mai înainte. Oricum, șederea de trei ani în capitala chesaro-crăiască a marcat, cu excepția momentului Kant, o etapă fertilă de acumulări, infinit variate, din câmpul culturii de limbă germană, ca și din acela al culturii universale. Abia în perioada studiilor berlineze, între 1872 și 1874, ni se pare însă că poetul avea să înregistreze saltul acela decisiv pentru devenirea lui, dinspre

³⁹ Ion Petrovici, *Schopenhauer*, București, (1937).

tărâmul cunoștințelor înspre tărâmul sensurilor, al semnificațiilor. Personalitatea lui puternică mereu căutătoare, mereu chinută de priveliștea lăuntrică a dezechilibrului între eu și lume, descoperirea prin filosofie semnificații revelatoare sau încerca să le descopere, săpând mereu mai în profunzime. Tălăzuind neconținut printre magmele lumii sublunare în care parcă se simțea căzut și scufundat, poetul strigase ca un titan răzvrătit, ca un demon îndurerat de cădere, aproape în toată creația lui din anii vienezi (*Venere și Madonă, Mortua est, Epigonii*, primele variante la *Împărat și proletar, Mureșan, Memento mori* etc.).

Până la *Sărmanul Dionis* însă! Această nuvelă fantastică, reunind într-un anumit fel specific, foarte subiectiv, un joc spectaculos cu categoriile kantiene ale timpului și spațiului, cu mitul romantic al căderii îngerului și cu motivul migrării sufletului, ni se pare a fixa un moment de *catharsis* deosebit de important pentru ființa interioară a creatorului, printr-un soi de anamneză particulară a condiției lui ontice și de apartenență spirituală.

Pe de o parte, nuvela acoperă și explică, prin cuprinzătoarea arie de referințe ermetice a mitului căderii, toată creația eminesciană anterioară, dominată de un curios complex, luciferic. Dar pe de alta, prin libertatea celestă a eroului care transgresează, în sfârșit, dușmănoase obstacole puse în cale de spațiu și face timpul reversibil cu simpla putere a gândului, Eminescu trădează surprinzătoarea modificare pe care a suferit-o prin intervenția filosofiei eliberatoare, în speță a criticismului kantian.

Cum ar spune astăzi Constantin Noica, poetul ajunsese la conștiința limitelor omului și la necesitatea folosirii „mitului în general, izvorâtă tocmai din îngrădirea spiritului uman”⁴⁰. Și cunoașterea absolută spre care aspira și eroul Dionis și avatarul său Dan, întreaga sa aventură de cunoaștere nu pare să fie decât tot o expresie a „finitudinii” noastre, compensând incapacitatea umană de contemplant⁴¹.

⁴⁰ Constantin Noica, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, București, Editura Univers, 1984, p. 14.

⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

Etapa studiilor în capitala prusacă a fost aparent puțin fecundă pentru Eminescu sub raportul creației. Dar din datele destul de sărace de biografie rămase, se pot reconstitui câteva direcții semnificative în orientarea mai departe prin cultura germană. Mai întâi cursurile universitare (nu le mai numim, ele fiind, ca și cele urmate la Viena, prea bine cunoscute). Apoi, foarte semnificativă, traducerea (începută sau dusă mai departe) din *Critica rațiunii pure* (Kritik der reinen Vernunft), de Immanuel Kant, care se instaurează ca o constantă în gândirea eminesciană.

Aci se cuvine totuși să intervenim cu o precizare pentru a clarifica mai îndeaproape natura relației dintre Eminescu și filosofia kantiană la Berlin, deoarece această relație a suferit o oarecare modificare față de etapa anterioară a interesului pentru sus-zisa filosofie.

Ceea ce-l fascinasă pe tânărul studios dintru început în criticismul kantian, în filosofia transcendențială, fusese enorma deschidere pe care o oferea în sfârșit cunoașterii, după cum am arătat mai înainte.

Treptat însă, obișnuindu-se cu acel gigantic orizont epistemologic, Eminescu a început să privească mult mai atent la mecanismul propriu-zis al cunoașterii pe care Kant îl desfăcuse. Cu cuvintele sale din *Curierul de Iași* (1876) unde comenta o prelegere a prietenului V. Pogor: „Astfel el (Kant – n.n.) desface ca un ceasornicar întreg aparatul cugetării și arată că experiența nu este nimic decât analizarea unor reacțiuni ale sistemului nostru nervos”⁴².

Un interes antropologic tot mai accentuat îl făcea să ia în considerație omul ca ființă cunoscătoare cu toate articulațiile psihologice, dar și omul ca voință liberă, alcătuitor al propriului caracter. Particularitățile ființei în sine, ca și acelea care marcau o apartenență la o etnie anume aveau să-l atragă în mod precumpănitor în anii berlinezi de studiu. Așa s-ar explica, poate, mai coerent, legătura internă dintre traducerea *Criticii rațiunii pure* și atenția cu care urmărea, pe de altă parte, știința destul de recent dezvoltată atunci în Germania, denumită *Völkerpsychologie* (psihologia popoarelor sau etnopsihologia).

Întâlnirea lui Eminescu cu acea *Völkerpsychologie* mai de

⁴² M. Ciurdariu, *Eminescu și gândirea filosofică*, în vol. *Studii eminesciene*, ed. cit., p. 98.

timpuriu și, firește, la un nivel mai de suprafață, se anunța încă dintr-o însemnare pe marginea traducerii lui Röttscher, cea începută la București și încheiată, pare-se, la Viena⁴³. Aprofundarea disciplinei respective, cu toate consecințele ei, s-a produs totuși la Berlin, în atmosfera în care ecourile marelui romantism german persistau în activitățile oamenilor de litere, dar și ale filosofilor și oamenilor de știință, exaltate cumva și de revirimentul sentimentului național în urma războiului franco-german din 1870, încheiat cu capitularea Franței.

Mergând înapoi pe acest filon al atracției irezistibile față de etnopsihologie și toate elementele ei constitutive, suferite de Eminescu, putem face supoziția, destul de verosimilă de altfel, a contactului preponderent al poetului la Berlin cu cele mai importante școli sau grupuri romantice germane, în special cu acela de la Jena și Heidelberg și mai cu seamă cu acesta din urmă. Contact retrospectiv, desigur, întărit de matura acum reflecție a căutătorului tot mai însetat de descoperirea adevărului privind fundamentala legătură între artist și poporul său.

Etnopsihologia se născuse, ca știință, dintr-o atitudine care avea să devină tipic romantică, luată însă aproape cu un secol înainte de un notoriu gânditor, precursor al romantismului, care a determinat prin ea una din direcțiile majore ale romantismului, mai întâi german, după aceea european. Johann Gottfried Herder a teoretizat cel dintâi, în lucrările sale de istoria și filosofia culturii, valorile considerabile, de o inconfundabilă specificitate, ale producțiilor populare purtând pecetea spiritului național. Goethe însuși, după celebra întâlnire de la Strassburg, în 1770, a învățat de la acest entuziast prieten al său importanța istoriei naționale și mai cu seamă a folclorului care i-au schimbat, pur și simplu, cursul creației amenințate până atunci de academism și convenție. Iar pentru romantici, aceste izvoare de inspirație, adică istoria (cu precădere a veacului de mijloc) și cântecul popular, au devenit absolut obligatorii, ele purtând, în cea mai mare și necontestată măsură, indelebilul sigiliu al psihologiei particulare a popoarelor care se exprimă astfel nemijlocit.

⁴³ Perpersicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, București, E. P. L., 1961, p. 95.

Și dintre toate școlile romantice germane, aceea de la Heidelberg a crezut mai tenace și mai eficient în folclor ca sursă intarisabilă a poeziei autentice. Achim von Arnim și Clemens Brentano au făcut să coincidă momentul apariției până azi celebrei lor culegeri de folclor⁴⁴, cu dramatica etapă a istoriei statelor germane invadate de armatele napoleoniene. Acțiunea lor a fost urmată foarte de aproape de Joseph Görres cu *Die teutschen Volksbücher* (Cărțile populare germane), apărute în 1807, apoi de vestiții frați Jakob și Wilhelm Grimm, mai întâi cu *Kinder – und Hausmärchen* (Povești pentru copii și cămin), apărute între 1812–1815, și după aceea cu *Deutsche Sagen* (Legende germane), publicate între 1816–1818.

Și deși disputele dintre Achim von Arnim și frații Grimm au ajuns la o oarecare vehemență, ele au rămas doar pe tărâmul folcloristic, al modalității de culegere⁴⁵, sensul învierii unui trecut încărcat de roadele creativității populare rămânând pentru toți cei mai înainte numiți, ca și pentru urmașii lor, sensul capital.

De altfel, ceea ce scria Goethe în recenzia generos acordată primului volum din culegerea Arnim–Brentano conținea un adevăr universal atunci când marele poet compara raportul dintre poezia cultă și cea populară cu „priveliștea și amintirea tinereții pentru vârsta înaintată”⁴⁶ și socotea poezia populară tot ca o expresie a „geniului poetic original”.

Apoi tot în aceeași direcție a cercetării originilor, grupul din Heidelberg s-a ocupat și de mitologie, având în sânul său un specialist ca Georg Friedrich Creuzer, autor al unui studiu pătruns de ideile romantice, apărut în 1810 și intitulat *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (Simbolica și mitologia vechilor popoare).

Oricum, de la aceștia toți pornește, ca dintr-un punct de plecare

⁴⁴ Este vorba de culegerea de cântece populare *Des Knaben Wunderhorn* (Cornul fermecat al băiatului), publicată între 1806–1808, în trei volume.

⁴⁵ Ion Rotaru, în *Eminescu și poezia populară*, București, 1965, p. 26, prețuia la frații Grimm mai ales fidelitatea față de textul popular.

⁴⁶ Apud Clemens Heselerhaus, *Die romantische Gruppe in Deutschland*, în vol. *Die europäische Romantik*, Fr. am Main, 1972, p. 67.

unanim recunoscut și acceptat, direcția puternică de studiere a trăsăturilor distinctive în psihologia popoarelor, menite să explice, în mod complementar, tocmai specificitatea creativității fiecăruia. Adică, după titlul celei de-a doua ediții a culegerii de poezii populare alcătuite de Herder, tocmai „vocile popoarelor în cântece” (*Stimmen der Völker in Liedern*). Și cum în special această școală din Heidelberg, dominată de figura prestigioasă a universitarului Fichte, a generat o mișcare universitară, științifică, legată de cercetarea limbii, istoriei naționale, folclorului, mitologiei, o ramură s-a îndreptat și înspre acea *Völkerpsychologie* (etnopsihologie) care avea să-l intereseze atât de mult, peste 60 de ani, pe Eminescu.

De pe la jumătatea secolului XIX, disciplina a fost susținută și de o revistă cu destulă notorietate europeană și chiar românească, *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* (Revista de etnopsihologie și știință a limbii). Editată de doi universitari berlinezi, descinși din direcția orientării lui Joseph Görres, H. Steinthal și M. Lazarus, revista a circulat și în țara noastră printre specialiști. B. P. Hasdeu folosea un text din Steinthal ca *motto* în *Columna lui Traian*, v. III, an IX, 1882⁴⁷. Titu Maiorescu, care cunoștea și el bine revista, a ținut chiar să-l întâlnească pe profesorul Lazarus la Berlin cu prilejul unei călătorii întreprinse în 1873 (pe când Eminescu se afla acolo deci), în luna ianuarie, după cum nota criticul⁴⁸.

Chiar mai devreme, A. D. Xenopol îi comunica tot de la Berlin lui Iacob Negruzzi, într-o scrisoare din 1869⁴⁹, că parcursese un studiu al celor doi universitari citați și avea intenția să-l traducă în românește. Era vorba de studiul intitulat *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie* (Idei introductive în etnopsihologie), cunoscut și de Eminescu și rezumat în timpul șederii sale la Viena. Tot la Viena, citise și lucrarea lui Lazarus, *Leben der Seele* (Viața sufletului), pe care o cita în ms. 2285, f. 177v⁵⁰.

⁴⁷ Apud Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, Socec, v. I, pp. 203–204.

⁴⁹ I. E. Torouțiu, *op. cit.*, pp. 51–52.

⁵⁰ Apud G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu, Opere*, XII, București, E. P. L., 1969, p. 349.

Puțin mai târziu, adâncind cugetarea sa asupra popoarelor într-un fel asemănător cu cel din *Geniu pustiu*, Eminescu nota tot într-un manuscris momentele prin care trece o gândire colectivă, evident unitară: „Momentul întâi popoarele învață a cugeta, momentul al doilea cugetă asupra sa însuși, al treilea cugetă asupra lumii întregi și pentru lumea întreagă. Cel dintâi e receptiv, cel al doilea emancipă individualitatea națională de sub sarcina recepțiunii facând-o să cugete cauza sa însăși, al treilea în fine e floarea de aur ce bucură lumea întreagă.”⁵¹

Această distingere între etape, care are un caracter mai degrabă vicolian sau herderian decât hegelian, strânge în concisa formulare a poetului relația între gândirea specifică a unui popor și înrâuririle exercitate de restul lumii, într-o devenire foarte interesantă, progresivă.

Și ni se pare că, tacit, Eminescu rezuma aici, cu un foarte acut și foarte personal *sîmț istoric* (acela pe care am văzut că-l reclama de la orice apartenent autentic al unui popor), propriile etape de dezvoltare ale poporului român. Căci faza întâi ar însemna, poate, lunga etapă a formației unui profil particular, cu receptarea nediferențiată de influențe din afară (eventual traductibilă în formula importării formelor fără fond), iar a doua ar reprezenta faza luării de conștiință de sine, de realizare a organicității gândirii care poartă pecetea unei specificități anume.

În această etapă a coeziunii organice ar fi vrut, desigur, poetul să-și știe ajuns neamul pentru izbutirea perfecte consonanțe dintre fond și formă, pentru ca aceasta din urmă, forma, să exprime definit și chintesențial fondul de autenticitate pe care Eminescu l-a dorit, cu ardoare, adus la lumina istoriei.

Cât despre cea de-a treia etapă care s-ar putea tălmăci în termenii intrării pe orbita universalității atât la nivelul gândirii cât și la acela al creativității, Eminescu aspira cu fervoare înspre viitorul ei, ca spre una care ar fi dat lumii floarea de foc curat a geniului românesc.

Am îndrăznit atâtea digresiuni doar pentru a explica interesul tot mai profund al poetului față de acea ramură târzie a științei cu obârșie

⁵¹ Ms. 2257, f. 62 – reprodus în *Fragmentarium*, p. 82.

în romantismul mare german, față de *Völkerpsychologie*, al cărei studiu a însemnat pentru el o adevărată coborâre inițiativă în adâncuri prin treptele succesive (sau simultane) ale antropologiei, folclorului, mitologiei, fiecare din ele oferind o cheie complementară la uşile de aur și ivoriu ale tainelor la care a zăbovit cu tăcuta îndărătnicie a celui chemat.

De aceea epoca berlineză cu traducerea *Criticii rațiunii pure* și cu studiul pe îndelete al etnopsihologiei (cu toată aria implicațiilor aferente) a marcat etapa cea mai constructivă a spiritului eminescian care, depășind discordanțele și precaritatea din anii vienezi, anii „decețiunii”, exprimate în nesățioasa extensie a cunoașterii în suprafață, în direcții nenumărate, s-a strâns asupra-și și a pornit săpăturile unei aventuri arheologice esențiale ce l-a purtat deopotrivă în straturile cele mai greu de atins ale ființei proprii, ca și în cele ale entității naționale. E destul să spunem că abia de atunci încolo gândul unei mitologii naționale avea într-adevăr să rodească și abia de atunci încolo folclorul, prețuit și cules mai de mult, avea să devină axa creației într-o nou-cucerită viziune a arhaicului geamăn cu universalul⁵².

Socotim că, pentru moment, ne-am oprit suficient asupra contactului exterior al poetului român cu cultura germană și mai ales cu ramificațiile ei romantice, în punctele cele mai însemnate pentru el și necesitățile-i interioare. Fiindcă lecturile și nu numai lecturile, ci studiul și reflecția tenace pe marginea textelor filosofice și literare s-au grefat și au hrănit o propensie firească, o creștere, uimitoare, de necuprins pentru privirea comună, a unei tulpini înălțate cu propriul ei mers înspre soarele absolutului, îmbogățite însă cu sevele întâlnirilor afine, edificante.

S-au întâlnit în Eminescu, în mod fericit, un moment nou al istoriei românești încărcat de alte necesități ale dezvoltării decât momentele anterioare, cu o structură individuală mentală și psihică de o natură superioară, consonând în țară, parțial, cu „noua direcție” a *Junimii*, iar în afară cu întreaga lume a culturii transmise prin

⁵² În sensul pe care regretatul Sergiu Al. George îl fixa în capitolul *Eminescu* din volumul *Arhaic și universal*, București, Editura Eminescu, 1981.

intermediul filosofiei și literaturii germane romantice. Nu se cade să uităm niciodată că produsele folclorului universal, mitologia, ca și filosofia și poezia vedică, Platon și Shakespeare, adică elementele cu cea mai mare pondere formativă după folclorul și literatura veche românească în configurația spirituală a poetului, i-au devenit familiare în primul rând tot prin intermediari germani și cu accentele valorice sigure puse de marii romantici germani, în așa fel încât concluziile lor să capete pentru el caracterul unor solide premise pentru alte sinteze ale altei culturi europene, mici, dar nu minore, situată la extremitatea răsăriteană a *Romaniei* între popoare de alte obârșii, dar tocmai de aceea în măsură să realizeze legătura trainică între coordonate atât de diverse cum ar fi aceea a răsăritului cu cea a apusului, aceea a sudului cu cea a nordului, la nivelul cel mai adânc, acolo de unde toate izvoarele au apele înrudite într-o arhăitate comună.

Dar ne mai ocupăm insistent de Eminescu și romantismul german, cu sentimentul unui adevăr stabil (confirmat cel puțin prin unanimitatea unei tradiții respectuoase), și pe temeiul unei analogii tipologice, extrase *a posteriori* din biografie, ca și din operă.

Dacă i-am parcurge viața, dacă am explora biografia artistului român în lumina acelor date constitutive ale caracterului romantic pe care le enumeră Ricarda Huch în clasică, încă neîntrecută ei carte de originală sinteză despre *Romantismul german*⁵³, am descoperi, nu fără oarecare stupoare, o suprapunere impresionantă. Sau dacă am tăia numele proprii din micile monografii dedicate de Albert Béguin scriitorilor germani (Karl Philipp Moritz, G. H. von Schubert, Jean Paul, Novalis, Ludwig Tieck, Achim von Arnim etc., etc.) în cartea sa tot atât de celebră ca și a Ricardei Huch, *L'âme romantique et le rêve*⁵⁴, am putea crede că fiecare din ele îl are drept subiect pe romanticul român. *Mutatis mutandis*, desigur, transferând, mai bine zis, ceea ce este de transferat dintr-o lume într-alta, dintr-o istorie într-alta. Deoarece nu se mai poate comite astăzi, în viziunea criticii moderne cu care îmbrățișăm și fenomenele culturii, o eroare de tipul acelor care afectau înainte vreme judecățile privitoare la jocul

⁵³ Ricarda Huch, *Deutsche Romantik*, Leipzig, 1920.

⁵⁴ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Editions José Corti, 1937.

influențelor și analogiilor în istoria comparată a literaturilor. Depistate cu destulă limpezime, mecanismele determinărilor naționale și sociale deosebesc între ele literaturile și pe reprezentanții lor dincolo de orice posibilitate de confuzie, în chipuri care le arată apartenența certă și creșterea organică. Așa încât în zilele noastre, o afirmație ca aceea făcută de H. Sanielevici, după care „Eminescu, cel mai de frunte reprezentant al ei (al *Junimii* – n.n.), n-a făcut altceva decât să răsădească, în literatura noastră, întreaga concepție despre viață a romanticilor germani”⁵⁵, rămâne tot atât de falsă, de nefundată ca acele vechi opinii critice care socoteau că romantismul românesc nu e decât o transplantare a romantismului francez.

A vorbi însă despre o tipologie comună înseamnă a încerca o subsumare posibilă a unor individualități distincte la o unitate virtuală, ideală, al cărei schematism inevitabil în orice tentativă de generalizare este de la sine înțeles și se cere acceptat ca atare.

Procedând deci la cercetarea unei analogii tipologice între Eminescu și romanticii germani, nu-l vom alipi defel pe marele poet român la un mod străin de existență, de gândire și creație, ci vom încerca să deslușim acel *gen proxim* sub al cărui generic se situează în chip fericit, și el, și cei mai însemnați dintre romanticii europeni. De aici încolo nu-l vom mai alătura lor decât pentru a sublinia ceea ce-l particularizează în raport cu ei, creându-i profilul inconfundabil național și individual realizat însă cu discreta și hotărâtoarea lor înrâurire.

Așadar, se poate începe operația analogică de la nivelul cel mai de jos, al existenței propriu-zise, de o dureroasă brevităte, prelungită cu grava maladie care a obnubilat și lumina autorului celuialt *Hyperion*, a lui Hölderlin. În această ordine a existenței sunt de observat la Eminescu, în chipurile cele mai frapante, mai caracteristice, fenomenele de coliziune și contradicție vizibile la cei mai proeminenți romantici germani. Căci nu e vorba la el de un non-conformism de tipul byronian, destul de snob și gesticulant, nici de un pathos exterior și demolator ca acela al lui Victor Hugo. În

⁵⁵ H. Sanielevici, *Eminescu și școala romantică germană*, în *Noua revistă română*, nr. 3, 1 februarie 1900, v. I, p. 134.

neliniștea tăcută, amară, aspru strunită care l-a purtat pe Eminescu neconținut înspre un *dincolo* mereu tot mai de neatins, se poate discerne *daimonul* acela irezistibil a cărui putere trăda contradicțiile interioare, profund fertil de altfel la nivelul creației, o precaritate chinuitoare a raportului dintre conștient și inconștient, dintre rațiunea luminoasă și voința haotică, obscură. Ca și pe Kleist, pe Hölderlin, pe Tieck, pe La Motte-Fouqué ori pe Brentano, pe el cel foarte de timpuriu bântuit de nălucile unei vieți interioare agitate, l-a împins forța aceea propulsorie nemiloasă care nu i-a lăsat niciodată răgazul împăcării cu realul. A fugit de acasă înspre libertate, pădure și joc; a fugit de la școală tot înspre acele tărâmurî misterioase și binecuvântate ale unei naturi ocrotitoare, materne, de a cărei chemare avea să-și aducă aminte cu nevindecata nostalgie a anilor târzii ce răsună în *O, rămâi*, în stihurile pe deplin revelatoare pentru caracterul tainic al relației dintre copil și pădure. Legătura aceasta, fruct al unei curioase porniri copilărești, trădează însă uriașa intuiție a naturii care va căpăta la viitorul romantic amploarea cosmică pe care o cunoaștem. E o legătură de un fel cu totul special, o legătură de iubire între pădure și copil, pe care stihia o mărturisește fără înconjur în clipa în care acela vrea s-o părăsească:

„O, rămâi, rămâi la mine,
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult;

În al umbrei întuneric
Te asemăn unui prinț,
Ce se uit-adânc în ape
Cu ochi negri și cuminți;

Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-azi în taină
Mersul cârdului de cerbi;

Eu te văd răpit de farmec
Cum îngâni cu glas domol,
În a apei strălucire
Întinzând piciorul gol.

Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri.”

Am dat *in extenso* aceste versuri ale chemării, mult, dar niciodată destul cunoscute, pentru că ele cuprind într-adevăr mitul adânc al pădurii strecurat printre sibilinicele cuvinte ale făgăduințelor făcute copilului, revelând pădurea ca topos magic însuflețit de puteri supranaturale, cosmos în care toate elementele de la vegetal la acvatic și selenar își răspund cu o armonie neturburată.

Și această „lume în lume”, vorbindu-i copilului Eminescu foarte devreme despre promisiunea unei alte lumi posibile, a unui dincolo prefigurată simbolic în natură, tărâm al libertății absolute, al puterilor magice elementare benefice, a fost dublată, tot din acei ani ai vârstei paradisiace, de o altă intuiție, resimțită ca o înclinație de o intensitate nebănuită, aceea a folclorului. În sonetul *Trecut-au anii* regăsim, ca și în versurile mai înainte citate, aceeași sfâșietor nostalgică referire la vremea când tânărul trăia mitul, de data aceasta întrupat în „povești și doine, ghicitori, eresuri, // Ce fruntea-mi de copil o-nseninară, / Abia-nțelese, pline de-nțeleșuri”. Aproape nu mai este nevoie să spunem cât de aproape de romanticii germani îl purta pe poetul român această trăire intuitivă, care mai târziu avea să constituie una din componentele fundamentale ale creației sale și care îl apropie cel mai mult de viziunea lui Novalis și practica lui Ludwig Tieck (Novalis susținând că „povestea e totodată și canonul poeziei și tot ce e poezie trebuie să ție de natura poveștii”).

Și dacă ținutul fabulos al folclorului a îndreptat pașii copilului înspre sat, pe care l-a văzut și l-a înțeles, chiar dacă nedeslușit, ca păstrător al comorii străvechi, și el a rămas pentru toată viața marcat de gândul lumii rurale ca reprezentând istoria cea mai veche a lumii

sale de baștină, putem aprecia cu uimire la copilul atins de aripa geniului, intuițiile tipic romantice⁵⁶, acelea ale naturii folclorului, istoriei și ruralului arhaic, adică tocmai cele care fuseseră definite și fundamentate în cea mai mare măsură de romanticii germani. Cu singura deosebire că romanticul român trăise aceste intuiții ca niște porniri firești, consecutive constatări foarte timpurii, incredibil de timpurii, a inadecvării sale la lumea realului.

Iar inadecvarea exprimată cu frustele, dar semnificativele mijloace ale „fugii”, a continuat la Eminescu cu o fugă din liceu după o trupă de teatru.

Fascinația artei scenice pe care a suferit-o și despre care a vorbit atât augustul precursor al romanticilor germani, Goethe, mai cu seamă în romanul său *Wilhelm Meister* (enorm de iubit și recenzat chiar de Friedrich Schlegel, unul din principalii teoreticieni ai romantismului) era într-adevăr uriașă pentru spiritul romantic. În concepția primei generații mai cu seamă, însemnătatea teatrului se lega de una din cuceririle principale ale artistului vrednic de numele de romantic, de ceea ce Friedrich Schlegel reclama pentru el, și anume „libertatea și cultura”. În virtutea acestei duble posesiuni obligatorii, romanticul se putea transpune după nevoile imperioase ale ființei sale lăuntrice, în infinite ipostaze umane, demonstrând astfel posibilitatea sa de identificare cu cele mai diverse caractere. Or, teatrul furniza cea mai largă și mai eficientă modalitate de împlinire a acestei aspirații, vădind o extraordinară mobilitate a spiritului și de aceea „obsesia teatrului, după cuvintele Ricardei Huch, devenise epidemică în epoca romantismului”⁵⁷.

Și după detaliile biografice, ca și după scrieri, pare-se că frații Schlegel au jucat și ei teatru, dar Tieck a fost, din toată echipa romantică de la Jena, cel mai entuziast actor, improvizator și dramaturg, adică om de teatru în plenitudinea termenului. Nu întâmplător putea să scrie el acele cunoscute rânduri din *Phantastus* care dau explicația filosofică a vocației scenice în general: „Cum întreaga noastră viață stă în acel dublu efort de a ne adânci în noi înșine și de a uita de

⁵⁶ Edgar Papu, *Existența romantică*, București, Editura Minerva, „B. P. T.”, 1980.

⁵⁷ Ricarda Huch, *op. cit.*, pp. 120–121.

ființa noastră, de a o părăsi, și cum alternarea aceasta conferă vieții farmecul ei, am crezut totdeauna că dezvoltarea cea mai amuzantă și mai de duh a puterilor și personalității noastre ar fi cea prin care ne-am topi pe deplin într-o ființă străină, încercând cu toată intensitatea stării noastre de spirit să-i dăm viață (să o reprezentăm): cu un cuvânt, atunci când am lua un rol într-un spectacol”.

Dacă ne gândim la pasiunea irepresibilă a lui Eminescu pentru teatru nutrită cam între 15 și 19 ani, răstimp în care a fost, după cum știm, și actor și sufleur și a încercat și pătrunderea teoretic-estetică a artei teatrale, traducând manualul lui Rötcher *Die Kunst der dramatischen Darstellung* (Arta reprezentării dramatice), am putea crede că citise textele acelor corifei ai romantismului german și acționase în acord cu îndrăznețele lor opinii. Căci și aci, în acest domeniu, intuiția lui grăbită a luat-o înaintea contactului cu sursele care urmau să-i valideze opțiunile și să i le adâncească teoretic, cu puterea filosofiei. Era și în teatru, în iluzia scenică, dincolo de nevoia schimbării de măști existențiale, o altă supapă pentru ieșirea din real, o altă fereastră spre altceva, spre altundeva, spre o lume de ideal, de poveste. Și Eminescu a folosit-o, compensatoriu parcă, tocmai în momentul primei mari rupturi cu familia, în momentele a ceea ce i se părea a fi începutul compromisurilor pe care le-a refuzat cu vehemență superbă.

După trupele de teatru sau cu trupele de teatru a săvârșit și cea mai mare parte a vogațiilor sale prin țară. Pentru că și el, încă de pe la 15 ani, a pornit asemenea călătorilor romantici de mai înaintea lui, cu piciorul prin țară. Îl mâna o neliniște ca a acelora, o dorință de a ajunge tot mai departe, cât mai departe (de ceilalți, ca și de sine), de a ști cât mai mult despre țara lui și mai cu seamă despre Transilvania visurilor milenare românești despre care-i vorbește Aron Pumnul, magistrul său, acum mort. Ca un omagiu pentru acesta, a plecat pe jos, de la Cernăuți la Blaj, lipsit de orice mijloace materiale, a trecut munții și cu o bucurie și o uimire enormă a intrat în binecuvântatul pământ al Ardealului. Frânturi de imagini din descoperirea aceea minunată vor scânteia din când în când în *Geniu pustiu*, trădând stările de exaltare juvenilă prin care trecea. Contempla cerul și constelațiile, urma cursurile apelor limpezi, asculta buciumele și fluierile păstorilor și țăranilor, nota din când în când câte o vorbă

de duh ori o întorsătură de limbă a țăranilor (preocuparea filologică a romanticilor era și ea prezentă). Își vedea neamul de țărani și le înțelegea vechimea și se gândea la obârșii.

Și parcă-l privim, evocându-l pe Eminescu parcurgând pământul românesc, pe Ludwig Tieck călătorul, care, singur ori împreună cu prietenul Wackenroder, cutreiera pământul german de la Dresda la Nürnberg, la Halle pe Giebichenstein, pe valea Rinului, pretutindeni, purtat de dorința de a retrăi vechile vremi apuse ale veacului de mijloc, ca și pe Clemens Brentano și pe Arnim, navigând pe Neckar, Main și Rin, poposind la Mainz, Frankfurt sau Kassel.

Iar altă potrivire, *mutatis mutandis*, intervenea între intențiile pelerinajului spre o Romă multvizată. Ca mai toți romanticii germani tânjind după sudul italic, Tieck și Wackenroder au coborât și ei spre cetatea eternă, printre cei dintâi. Și chiar în literatura lor au introdus nostalgia Romei, „popasul cel mai sudic al romantismului”⁵⁸.

Aprehendând, ca un vrednic discipol al aceluiași Aron Pumnul, valoarea Blajului cu amintirea indelebilă a mesajului latinității noastre, emis eroic de Școala ardeleană, Eminescu vedea în el sacra „urbs” a românilor transilvani. Și apropiindu-se de acel loc de elecțiune, de unde, spunea el, „a răsărit soarele românismului”, a fost cuprins, după spusele martorilor oculari, de o nestăvilă emoție. Sculându-se în picioare în trăsura care-l purta, tânărul, cu carnetul de însemnări într-o mână și cu căciula în cealaltă, a strigat, pradă unei solemne înfiorări: „Te salut din inimă, Romă mică! Îți mulțumesc, Dumnezeuule, că m-ai ajutat s-o pot vedea!”⁵⁹

Așadar, între stirpea romană, nobilă, cu valențe de universalitate, și misterioasa stirpe dacică (mai târziu adâncită, sub înrăurirea târzie a școlii din Heidelberg), se desfășura căutarea nesățioasă de origini a romanticului român, care să satisfacă setea lui de absolut și în această direcție. Iar în anii studiilor universitare vieneze, profitând de statutul de audient, Eminescu a desfășurat întregul registru al curiozității sale practic nemărginite. Stau mărturie notele, însemnările acelei vremi de

⁵⁸ Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 335.

⁵⁹ Ștefan Cacoveanu, *Eminescu în Blaj (Luceafărul)*, an III, nr. 3, Budapesta, I/II, 1904). Onea Iacob, *Eminescu în Blaj (Epoca)*, an VIII, nr. 1971–73, 15 martie, 1902).

febră în care genialul cap de „zeu tânăr”, cum îl numea Iorga, fruntea generoasă, ascundeau proiecte vaste cât lumea, nutrea „gânduri/ce-au cuprins tot universul...”, aruncând puterea reprezentării până la marginile lumii și chiar dincolo de ea, până la haosul primordial. Interesul lui Eminescu pentru atâtea științe mai vechi și mai noi poate părea astăzi multora drept o risipire inutilă de puteri cunoscătoare, o fărâmițare trădând incapacitatea tânărului cu apucături „boeme” de a se supune vreunei discipline interne ori externe.

În perspectiva a mai mult de un secol și cu necesara raportare la cuvenita tipologie însă, lucrurile se complică, se și clarifică. Deoarece de la Istoria filosofiei la experimentele chimice ale lui Nicolae Teclu, de la Anatomia descriptivă predată de Joseph Hyrtl la Dreptul roman al vestitului Rudolf Ihering nu se Țes suficiente verigi cauzale ori înruditoare, explicative. Dar făcând o operație de aproximativă compartimentare în universul preocupărilor eminesciene, am izbuti măcar în parte să distingem accentele de greutate puse la vremea aceea de intelectualul român (poetul era doar pe cale de formație) dornic de o pregătire plurivalentă.

Sigur e că Viena a însemnat luarea fundamentală de contact cu filosofia, disciplina predilectă a lui Eminescu, de la filosofia budhistă la Platon, la Kant și la Schopenhauer. Pentru moment, în audierea de cursuri (și mai târziu în propriul comentariu al poetului), istoria filosofiei predată de Robert Zimmermann, discipol herbartian (al aceluia Herbart a cărui influență asupra sa în perioada vieneză Eminescu nu va înceta să o deplorie) a fost departe de a trezi entuziasmul râvnitorului „alumn” vindobonenz, care se înscriesese chiar la Facultatea de filosofie în scopul descoperirii sintezelor finale în materie de gândire, de cunoaștere. În viziunea lui, filosofia însemna într-adevăr, după tipicul clasic, încununarea activităților intelectuale, tărâmul unde toate se întâlnesc, dar nici Zimmermann, nici Karl Sigmund Barach Rappaport cu introducerea sa istoric-critică în filosofie și cu exegeza textelor carteziene, spinoziste ori leibniziene, nici introducerea lui Theodor Vogt cu comentariul la Aristotel sau *Logica* aceluiași nu i-au dat studentului ceea ce aștepta⁶⁰.

⁶⁰ D. Murărașu, *Mihai Eminescu – viața și opera*, București, Editura Eminescu, 1983, p. 38.

Un deosebit accent cantitativ cădea pe disciplinele juridice dacă e să credem frecventarea (chiar nu foarte asiduă) a cursurilor notate: mai sus-pomenitul Ihering cu Dreptul roman, socotit, fără prejudecată, drept unul din ordonatorii și sistematizatorii gândirii drepte, Ludwig Ritter von Arndts cu *Pandectele*, Heinrich Siegel cu Istoria dreptului, Lorenz Stein cu Filosofia dreptului și Economia politică, Franz Xavier von Neumann cu Dreptul internațional constituiau un univers întreg al gândirii juridice și politice care-l atrăgea pe tânărul român în consonanță cu tot ceea ce însemna pentru el expresia unui corp, a unui organism apt să evolueze în mod vădit sub raportul normelor politice și juridice. Să fi fost vremea când, așa cum am mai presupus, Eminescu se pregătea pentru o carieră politică după indiciile pe care ni le dau și articolele din *Federațiunea* din Pesta, și scrisoarea către Dumitru Brătianu, și vizita făcută lui Al. Ioan Cuza la Ober-Döbling de anul nou 1870 în fruntea unei delegații de studenți și mai ales serbarea de la Putna, pregătită cu atâta grijă, cu atâta semnificație, și soldată cu atâta dezamăgire?

Aci trăsătura romantică deosebitoare (prin orientarea către politica activă) îl particularizează mai cu seamă pe Eminescu în ipostaza de romantic al sud-estului luptător pentru cauza națională. Dar din nou îl aseamnă cu romanticii germani (*après la lettre*) pasiunea cu care îmbrățișa științele. Urmărea cursurile Facultății de medicină și participa sârguincios la orele de experiențe în laboratoarele de chimie.

În special era interesat de universul trupului omenesc, asista la disecțiile ce însoțeau cursurile de Medicină legală ale lui Gatscher, și audia orele profesorului de Fiziologie, Ernst Brücke, și cele de Anatomie descriptivă ale profesorului Joseph Hyrtl. Anatomist de faimă europeană, acesta din urmă întreprindea demonstrații și experiențe la care se îmbulzeau străinii în trecere prin Viena. Și am descoperit, de pildă, că romanciera engleză George Eliot nota în jurnalul ei, cu câțiva ani înainte, întâlnirea cu Hyrtl: „Altă plăcere pe care am avut-o la Viena a fost vizita la Hyrtl anatomistul, care ne-a arătat câteva din minunatele sale preparații, înfățișând sistemele vasculare și nervoase din plămâni, ficatul, rinichii și canalul

intestinal al diverselor animale.”⁶¹

Sau, în aceeași linie, Eminescu era, pare-se, nelipsit de la experimentele chimice realizate de un român, profesorul Nicolae Teclu, în clădirea Academiei comerciale. Lucra asupra acestui spirit plurivalent atracția misterioasei lumi a trupului, ca și aceea a micro-structurilor universului, deopotrivă de importante ca macrostructurile cosmice în care avea să se miște cu o ușurință surprinzătoare, de elf ori de entitate angelică. Și de ce ne-ar mira atenția penetrantă acordată anatomiei ori chimiei de Eminescu tânărul, când știm cu câtă aplicație pasionată s-a ocupat Novalis de mineralogie sau Görres de fizică și medicină, extensia de la cele de jos la cele de sus, analogia între micro- și macro-structuri fiind poate operațiile cele mai caracteristice ale spiritului romantic. Cu atât mai mult cu cât latura noptatecă, de taină, a organizării universului în regnuri între care funcționau misterioase corespondențe dădea și fanteziei eminesciene pintenii pe care descoperirile și experimentele magnetice bunăoară, întreprinse de Mesmer, Malfatti, Justinus Kerner, Karl Gustav Carus și de mulți, mulți alții, îi dăduseră marilor romantici, de la Novalis și Kleist la Hoffmann. De altfel, cei doi cercetători din urmă sunt citați de Eminescu împreună cu titlurile operelor lor⁶².

De prin acele zone veneau, cu insistență și consistență, și umbra și dublul și visul și legăturile ființei cu astrele, adică mai tot ceea ce pune pecetea marelui romantism asupra operei artistului român.

Mai departe, știința filologică, studiul cuvântului pornit, cum am mai văzut, de către adolescentul vagant, din aceeași bogăție a intuițiilor superioare care-l mâneau spre înaltul său țel, a fost lărgit de la Viena cu perspectiva teoretică dobândită în parte la orele savantului romanist profesor Mussafia, ore de filologie romanică, prin care atunci, încă legat de orientările dascălilor săi ardeleni, Eminescu încerca să pătrundă mai adânc înspre fundamentele romanității noastre. Și în acest sens era expresivă atunci opțiunea,

⁶¹ Apud Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu – cultură și creație*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 67.

⁶² G. Călinescu, *Opere*, XII, *Opera lui M. Eminescu*, I, București, 1969, p. 349.

dintre cursurile de istorie, pentru cel de Istorie antică în ipostaza romană, ținut de profesorul Aschbach.

Avea dreptate Slavici să spună că aproape nu era ramură a științei pentru care prietenul său să nu fi avut, după propriile sale cuvinte, „o particulară slăbiciune”⁶³.

Căci aventura intelectuală și, mai departe și mai sus, cea spirituală, întreprinse de Eminescu au pornit foarte de timpuriu și n-au conținut niciodată, iar etapa vieneză a marcat doar un segment al devenirii într-o cunoaștere care a continuat la Berlin, apoi în țară și chiar dincolo de anii insanității, până la moarte. Procesul de inducție, uriaș în varietatea încrângăturilor lui, a cuprins întregul volum al științelor umane, cu pedală pe filosofie la Viena, pe istorie și etnopsihologie la Berlin; apoi științele naturii de la anatomie la zoologie și botanică, iar științele exacte de la chimie la fizică la astronomie au fost în cele din urmă încununuate de știința științelor, matematica. Așa încât, între filosofie și matematică, spiritul etern neliniștit al marelui intelectual a croit nenumărate, neștiute drumuri ducând spre general, spre universal, spre limanul recuperatei (prin gândire) unități originare, după cum aspirau cei mai de seamă reprezentanți ai romantismului german și în special Novalis.

Cum observa acad. Aurel Avramescu, confirmând lecturile lui Eminescu din Helmholtz, Robert Mayer, Clausius și alți fizicieni notorii, și examinând comentariile și tipul de sinteză operat de poet asupra textelor științifice, interesul acestuia se îndrepta în chip precumpănitor înspre relațiile generale, universale, și nu înspre consecințele fizice particulare⁶⁴.

Nu numai cunoașterea absolută care i-ar fi dezvăluit resorturile ultime ale legităților obiective ce stăpânesc creația i-ar fi slujit însă lui Eminescu la atingerea aceluia punct de conciliere în care opozițiile încetează și pacea, „în sine împăcată”, a unității originare, se reînstaurează. Ca și romanticii germani, Hölderlin și Novalis mai cu seamă, iubirea a însemnat o altă modalitate de transgresare

⁶³ Ioan Slavici, *Opere*, IX, *Memorialistică, Varia*, București, 1978, p. 125.

⁶⁴ Aurel Avramescu, *Preocupări științifice în „Caietele fiziografice”*, în M. Eminescu, *Fragmentarium*, ed. cit., p. 700.

a limitelor ființei, un instrument al desmărginirii, al trecerii spre absolut. De aceea iubirea în viziunea eminesciană are o densitate unică, țesută cum este din drama eroului, investită cu un sens global filosofic, exprimând o aventură de existență și spirit.

Apărută devreme în viața tânărului, iubirea a fost trăită ca o modalitate de salvare dintr-o stare greu suportată, aceea a condiției umane. Și a căpătat, treptat, atributele unei aspirații spre totalitate, înțelese ca în culturile arhaice⁶⁵. Puterea iubirii i s-a arătat lui Eminescu drept putere reconciliatoare prin excelență, aceea care înalță și unifică, aceea care-l face să nu se mai simtă parte divizată, fragment dintr-o unitate androgină mutilată, ci-l trezește la o conștiință a unei alte ordini, îl împinge la o sete de transcendere a lumii fenomenelor într-o direcție ascendentă care să-i redăruiască plenitudinea și libertatea originală. În haosul fenomenelor, iubirea i-a părut o forță ordonatoare, capabilă să stingă antinomiile, să reunească diviziunea contrariilor, să abolească experiența duhului, să arunce punți peste prăpastia dintre real și ideal. Investită cu atotputernicie, stârnind impulsurile demiurgice, iubirea ca „dor nemărginit”, ca acela care atrage în viață particulele de haos, impuls creator și reintegrator al geniului ascuns sub masca afectivității, nu arată decât neputința, decât slăbiciunea insului singur⁶⁶. De unde, în arzătoarea dorință de recucerire a unității pierdute, resimțite ca un paradis pierdut, se ajunge la gândul că în contrarii se ascunde aspectul complementar al unei singure realități⁶⁷.

Astfel, parcă și la Eminescu, precum la Novalis, iubirea a luat înfățișarea unui „destin cosmic”, a întâlnirii între „doi aștri care își sunt, unul celuilalt, în chip misterios, soare și planetă deopotrivă”⁶⁸, care se întregesc după canoanele atracției universale, reintrând în jubilanțul dans al începuturilor.

Și artistul român aspira ardent spre clasicitate, ca și romanticii

⁶⁵ Mircea Eliade, *The two and the one*, Harper, 1965, p. 110.

⁶⁶ Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, 1970, p. 181.

⁶⁷ M. Eliade, *ibid.*, p. 122.

⁶⁸ Richarda Huch, *op. cit.*, p. 211.

germani, deși în mod aparent paradoxal, căci ei au prețuit și pus în valoare și pe Homer și tragedia antică și apolinicul din făptura și arta lui Goethe⁶⁹ și așa mai departe. Dar acea stare socotită drept una de elecțiune, de grație, de către Eminescu, nu putea fi atinsă decât prin realizarea desăvârșitei iubiri, în „acel moment de taină”, când „ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice” și „el ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu” (*Scrisoarea V*).

Așadar, iubirea la Eminescu îndeplinea funcționalități superioare în existență în măsura în care instrumenta în ordinea creației într-un fel care amintește de cei mai mari poeți ai iubirii, de Dante și poezii dulcelui stil nou⁷⁰. Asupra acestor lucruri vom reveni mai târziu, lărgind, adâncind.

Aci ne interesează doar enunțarea acelor trăsături probante pentru apartenența la o tipologie bine definită, aceea a romanticilor germani din marile școli ale romantismului incipient. Și aspirația eminesciană spre ordine și armonie, spre plasticitate și puritate a formelor, care se poate tălmăci într-o ascunsă, ocultă, dar bazică tânjire spre obiectivare și clasicitate, trădează în fond evoluția artistului de la individualul exacerbant al majorității romanticilor europeni înspre generalul, universalul obiectivării clasicizante la care au tins numai cei mai străluciți reprezentanți ai romantismului german.

Este probabil, în acest zbor frânt, exprimată năzuința enormă a acelor spirite eliberate de toate jugurile și care au urmărit, icaric, reintegrarea în perfecțiunea marelui tot, în lumina arzătoare a absolutului. Căci prețul pe care l-au plătit acești astronauti ai spiritului modern pentru temerara lor aventură de rătăciți în contingent a unor aborigeni uranici a fost același, fie că ei s-au numit Eminescu, Novalis, Hölderlin sau Kleist: insanitatea sau moartea. Adică, semnul suferinței și al măreției.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁷⁰ Vezi și Rosa del Conte, *Eminescu o dell'assoluto*, Modena, 1961.



*Scurtă sinteză
a romantismului
german*

I

Niciodată în istoria culturii europene n-a apărut un fenomen artistic mai cuprinzător și mai zgomotos afirmat și susținut teoretic în toate țările continentului decât romantismul. Și chiar dacă în anii '40-'60 ai secolului nostru, curentul romantic a fost mai discutat și mai contestat decât orice alt curent sau stil de cultură¹, el se înfățișează astăzi cu o fizionomie proprie, unitară, extrem de originală, izbitoare și, ca atare, de îndată recognoscibilă. Existența sa se dovedește de netăgăduit în ciuda tuturor contestărilor oricât de pertinente, oricât de convingătoare, prin prezența masivă a fenomenului în cultura tuturor țărilor europene, între anumite frontiere cronologice, nu foarte îndepărtate unele de altele, chiar dacă necoincidente. Coeziunea atât de îndelung tăgăduită i-o dă, la nivel european, o tipologie comună a autorilor, ca și una a eroilor, precum și o serie întreagă de structuri tematice și stilistice absolut specifice, adânc înrudite între ele în toate artele și trăgându-și esența și forța și unitatea din temeiul de istorie și filosofie comune, deși pornite mai ales din condiții de existență și gândire particulare, reductibile însă la un vizibil numitor comun, neîndoielnic. Și în ciuda disprețului față de formă afișat de cei mai mulți romantici, o morfologie distinctă particularizează fenomenul, integrându-l „formelor deschise” ale culturii, dar deosebindu-l de formele deschise ale goticului ori barocului, după cum a demonstrat magistral Edgar Papu în cartea sa ultimă despre romantism în care postula, extrem de convingător pentru specialist, o analogie frapantă între fenomenul de cultură romantic și structurile și fiziologia regnului vegetal².

Toată lumea este de acord că, în liniile lui generale, curentul s-a alcătuit din aluviuni numeroase pe parcursul a mai bine de trei sferturi de secol, ca sumă a unor produse de reacție față de fenomene din sfere diverse ale existenței, gândirii și creației. O neaderență de

¹ Vezi atacurile lui Arthur O. Lovejoy în *On the discrimination of Romanticisms* din vol. *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, ca și replicile lui René Wellek din *Concepts of criticism*, Yale University, 1963.

² Edgar Papu, *Existența romantică*, București, Editura Minerva, „B. P. T.”, 1980.

fond la tot ceea ce era lucru judecat și ordine prestabilită, un refuz al realului pentru că se arăta urât, cenușiu, banal, îmbucățit, o aspirație pasionată spre regândirea lumii în totalitate, spre reevaluarea eului în raport cu această totalitate, deosebeau pe romanticul din orice colț al continentului, de *filistinul* conformist și obedient, a cărui viață se alcătua din frânturi amorfe și din judecăți prefabricate. Când Goethe spunea cu sarcasm disprețuitor: „Was ist ein Philister? Ein hohler Darm/ Mit Furcht und Hoffnung ausgefüllt dass Gott erbarm!”³ (Ce este filistinul? Un biet maț gol, plin de frică și nădejde, să-l ferească Dumnezeu!), nu făcea decât să caricaturizeze umanitatea grav știrbită a acelor oameni care se târau într-un simulacru de existență, într-o lume parcă pe veci plafonată, fără ieșire.

Gestul oricărui romantic era un gest de vehementă, ireductibilă tăgadă în contingent, de opoziție netă la structurile realului, și de afirmare în absolut, acolo unde unitatea se rezolva în totalitate, unde granițele fragmentărilor se aboleau și contradicțiile urmau să dispară într-un fericit moment de *coincidentia oppositorum*, de rezolvare a tuturor antinomiilor.

Coexistența romantismului cu cele trei revoluții burgheze europene (din 1789, 1830, 1848) apare astăzi întru totul relevantă în acest sens. Căci chiar dacă în peisajul foarte divers social și politic oferit de țările continentului european, atitudinea unor gânditori politici, a unor istorici, a unor artiști față de revoluții s-a manifestat diferit (nu numai că unii le-au acceptat cu entuziasm, iar alții s-au îndepărtat de ele, dar chiar în istoria aceleiași vieți, unii au fost la început legitimiști, devenind la urmă progresiști ca Victor Hugo, în vreme ce alții, ca romanticii englezi din prima generație, au subscris cu entuziasm la principiile revoluției din '89, pentru a se dărui, precum Coleridge, unor speculații metafizice exclusive mai târziu), sau precum Brentano ori Görres care s-au convertit la catolicism, punctul de plecare al relației om-lume era pentru toți același.

Cu o jumătate de secol aproape înaintea momentelor care au marcat debutul propriu-zis al primelor mișcări romantice în Germania și Anglia (între 1797 și 1800), simptomele noului apăruseră

³ J. W. Goethe, *Zahme Xenien*, VI, în *Werke* in 5 B., Halle, I, p. 445.

în măsuri și forme variate, potrivite cu capacitățile reactive ale popoarelor occidentale la evenimentele unor istorii clar diversificate pentru fiecare. Cum foarte adesea s-a subliniat, sentimentalismul și preromantismul atât francez cât și englez, ca și *Sturm und Drang*-ul german (pe care Oskar Walzel a refuzat totuși să-l omologheze mișcării preromantice europene în general⁴) au format o perioadă destul de lungă și inegală în pregătirea unui nou tip de sensibilitate și fantezie creatoare, ca și a unui mod de receptare specific, pe măsura creației romantice, răspunzând unui vast orizont al așteptării în cultura europeană.

Într-adevăr, în plin secol al luminilor chiar, s-au arătat fenomene curioase care dezmințeau ortodoxia apartenenței la acea estetică a clasicismului prelungită în epoca de epigonat pe care a reprezentat-o secolul XVIII sub raport artistic. Un Diderot, un Rousseau, un Bernardin de Saint-Pierre, un Volney, un Prévost, dar mai cu seamă un Thomson, un Gray, un Young și în primul rând un Blake și un Burns scoteau, pe rând, la lumină niște motive parcă de mult uitate (motivul ruinelor ori al mormintelor, motivul folcloric, motivul exotic etc., etc.), ca și cum ar fi dorit, cu destulă timiditate, să le reintroducă în circulație în scopul (nu întotdeauna clar la vremea aceea) unei reeducări a sensibilității și a imaginației, atrofiate grav de atâtea secole de domnie exclusivă, triumfătoare și tiranică a rațiunii. Și ne amintim în acest sens de butada celebră a lui Fontenelle, tipic om de lumină, de secol XVIII, care se manifestase încă o dată ca desăvârșit tributar al tendinței dominante a veacului, afirmând dezideratul virtual de a avea încă un creier în loc de inimă. De unde se putea trage concluzia, nu eronată și nici măcar exagerată, a disprețului evident față de activitățile care implicau și alți factori decât pe acela exclusiv rațional, și deci și față de activitățile creatoare nedespărțite de factorii afectivi, în speță, de poezie.

De altfel, lăncezirea, cu prea rare excepții, a poeziei lirice în clasicism (în cele aproape două secole ale suveranității sale neștirbite) constituie un argument peremptoriu în sensul acesta.

Așadar, mai sfielnici, mai neîndemânatici, Thomson, Gray,

⁴ Oskar Walzel, *Die Deutsche Romantik*, Leipzig, Teubner, 1908.

Young fac să intre în poezia engleză și europeană natura, noaptea, luna, ruinele, mormintele, meditația asupra condiției umane supuse durerii și morții.

Mai puternic, cu glas de tunet, William Blake clama, în încifratele sale poeme, motivul messianic ce avea să fie reluat insistent în limbajul romanticilor revoluționari vestitori de apocalipse și noi geneze.

Un zgomot mult mai considerabil avea să producă, în special pe continent, un tânăr al cărui fals literar, comis în 1762, a redăruit lumii contemporane un anumit gust al trecutului. Scoțianul James Macpherson, străbătând munții și văile pitorești ale regiunii natale, a strâns cu râvnă fanatică tradițiile folclorice, legendele despre eroii celți celebrați în balade și în special despre vajnicul, marele Fingal, despre bătăliile lui și uriașa vitejie desfășurată în fiecare, despre generozitatea și asprimea eroului exemplar. Și dându-se pe sine drept Ossian, străvechi cântăreț al celților, poetul impostor a stârnit o vibrație de un soi cu totul neobișnuit printre oamenii vremii sale și a izbutit să facă să se mențină acel entuziasm față de poemele numite „ossianice”, chiar după ce impostura sa a fost dată la iveală. În cuvinte arzătoare, Goethe, dar mai cu seamă Herder, aveau să se refere la acele pagini de poezie plină de atmosferă misterioasă, uneori de sălbatică autenticitate, cu un respect și o admirație conferite îndeobște numai maeștrilor, deoarece ei intuiau dubla valoare a gestului artistic săvârșit de așa-zisul Ossian, de redescoperire a trecutului istoric celui mai depărtat, pe de o parte, și a unor extrem de prețioase filoaie folclorice, pe de alta.

A fost un adaos într-un tot binevenit în acest moment de convergență a gândirii europene pe ariile anglo-germanice, care a lucrat ca un alt stimul pilduitor la viziunea herderiană despre necesitatea primenirii absolute a scării de valori în cultură.

Căci pastorul Johann Gottfried Herder, care, în 1770, a avut o epocală întâlnire cu tânărul Goethe la Strassburg și i-a modificat hotărât și concepția clasicizantă despre artă, și direcțiile creației până atunci evident neo-anacreontice, a fost părintele teoretic (și poate involuntar) al *Sturm und Drang*-ului, căruia i-a pregătit apariția violentă și răscolitoare, cu câteva propoziții fundamentale.

Pornit la drum sub înrâurirea lui Lessing și a iluminismului german și european în genere, Herder receptase și alte influențe decisive pentru orientarea sa în sensuri altele decât cele iluministe. Bunăoară, din întâlnirea cu Johann Georg Hamann, ciudatul personaj supranumit „Magul Nordului”, despre care se spunea în glumă că ar fi fost „o dugheană de iarmaroc plină de mărfurile cele mai noi”, din pricina uriașei și amestecatei sale culturi, i s-a deschis lui Herder o înțelegere deosebită, mai adâncă, față de creațiile artistice ale fiecărui popor în parte. Despărțindu-se de pozițiile predilecte ale criticii clasicizante de până atunci, tributare unui criteriu unic de apreciere a operelor de artă: raportarea lor la operele antichității clasice, gânditorul german postula specificitatea absolută a fiecărui popor în literatură, afirmând că geniul limbii este și geniul literaturii unei națiuni (*der Genius der Sprache ist also auch der Genius von der Literatur einer Nation*⁵) și că literatura și arta nu sunt produsele arbitrare, întâmplătoare ale individului, ci depind de atributele determinante, deosebitoare ale oricărui popor.

Pe de altă parte, din teoriile lui Rousseau, care au exercitat o influență covârșitoare asupra celei de-a doua jumătăți a secolului XVIII în gândirea germană, și în primul rând din cele despre valoarea naturii și a libertății și despre nefastele urmări ale dezvoltării civilizației, Herder dedusese o seamă de consecințe cu privire la artă, literatură și limbă. Și susținea că, precum poezia, limba cunoaște și ea vârste. Tineretea limbii ar fi însemnat timpul primăvăratice al poezilor, adică al aezilor, al rapsozilor, al barzilor, ale căror creații respirau adevărul nemijlocit al sufletului. Iar maturitatea deplin strunită a instrumentului expresiei se cristaliza în perfecțiunea formală a prozei frumoase. În vreme ce bătrânețea limbii ar fi coincis cu stadiul de dezvoltare a filosofiei, ale cărei nevoi de abstracție o făceau tot mai exactă, mai uscată, mai săracă (deoarece conceptualizată).

De aci trăgea Herder concluzia deosebirii între limba germană a secolului XVIII mânăuită de filosofi (să nu uităm că Herder îl cunoștea pe Kant și opera lui) și atât de împuținată, după părerea lui, și limbile ebraică și arabă, limbi vechi cu o uriașă abundență lexicală

⁵ Herder, *Werke*, II, Volksverlag Weimar, 1957, p. 7.

și de sinonimii, cu o expresivitate netocită, deci cu un potențial de tinerețe veșnică. Și de aceea recomanda cu ardoare poeților să se întoarcă la natură, la izvoarele pline de forță și substanță lirică ale începuturilor popoarelor.

El avea să reia, de altfel, într-o varietate impresionantă de unghiuri de abordare, întrebările privitoare la originile comune ale limbii și poeziei și să le rezolve într-un fel destul de unitar, legat de întreaga sa concepție de filosofia culturii care se încheaga încă din operele sale de tinerețe. Așa se întâmplase în culegerea de fragmente critice *Asupra literaturii germane mai noi* (Über die neuere deutsche Literatur) din anii 1767-'68, în *Pădurile critice* (Kritische Wälder) din 1769, ca și în *Dizertație asupra originii limbii* (Abhandlung über den Ursprung der Sprache) din 1770.

Privind istoria ca pe o neîncetată devenire a fiecărei națiuni, Herder considera limba drept un produs al acestei deveniri și descoperea în ea expresia directă a fiecărei trepte a neîncetatului său. Așa se explica admirația sa fără margini acordată limbilor popoarelor vechi în ale căror elegii răsuna plânsetele unor suflute simple dar puternice și ai căror psalmi erau rugă și jubilație. Și tot de acolo se trăgea valoarea cu care investea poezia acelora, vie, liberă, plină de simțire nesimulată, cum i se părea a fi și poezia dată la lumină de Ossian. De altfel, într-un *Extras dintr-un schimb de scrisori asupra lui Ossian și a cântecelor popoarelor vechi* (Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker), publicat în 1773, Herder califica poezia bardului scoțian drept „cântece, cântece ale poporului, cântecele unui popor necultivat și plin de simțire care s-au putut cânta vreme atât de îndelungată în gura tradiției strămoșești.”⁶

Pe lângă aceste produse lirice, el mai alegea exemple de poezie peruviană, laponă, germanică și engleză, elogiind spiritul care le însuflețea, caracterul lor frust, aspru, dar plin de un anumit farmec solemn, de naturalețe, calități innăscute ale creațiilor în care credea că recunoaște însuși sufletul popoarelor. Pentru aceste pricini, le recomanda drept modele poeților contemporani care, trebuind să se

⁶ Herder, *op. cit.*, II, p. 194.

dezbare de învechitele năravuri clasicizante, aveau să învețe din ele o lecție de lirică superioară, urmând să-i lege în același timp de tradițiile cele mai îndepărtate și mai durabile ale propriilor lor popoare.

Shakespeare însuși, despre care a scris un studiu tot în 1773, îi apărea lui Herder drept o atare expresie a spiritului unui popor, iar creația sa ca o creație în contact nemijlocit cu natura, cum erau psalmii lui David și cântecele epice ale lui Homer ori ale lui Ossian. Fascinat de forța dramei shakespeariene, încercând să se apropie de esența ei pe care o vedea parcă fășnind din sutele-i de personaje, ca o stihie a naturii uriașe, Herder exclama: „Aici nu e un poet, e un creator, este o istorie a lumii!” (Hier ist kein Dichter, ist Schöpfer, ist Geschichte der Welt)⁷.

De la Herder abia, Shakespeare cel destul de mult hulit de clasici devine un model sau modelul prin excelență, celebrat, cum spune Gundolf, „ca un Prometeu uman, original creator de natură și istorie pur și simplu, ca o energie creatoare a naturii întrupate în om”⁸.

De altfel, în opera cea mai de durată a lui Herder, cunoscută până azi sub numele de *Vocile popoarelor în cântece* (Stimmen der Völker in Liedern), titlu al ediției a II-a, fiindcă prima se chema simplu: *Cântece populare* (Volkslieder), apărută în 1778–’79 în două volume, poetul englez figurează cu o secțiune întregă închinată cântecelor sale, printre celelalte produse populare. După cum mărturisea, intenția inițială a lui Herder fusese să înjghebe o culegere de cântece populare și balade vechi germane după modelul prim realizat în Anglia de episcopul Percy, în 1765, *Reliques of ancient English Poetry*. Materialul ce-i stătuse la îndemână nepărându-i însă îndestulător, el se hotărâse a da lumii un florilegiu din glasurile popoarelor. A pus astfel alături, într-o mixtură colorată și foarte diversă, vechi fragmente din germanicele *Saga*, cântece despre eroii ossianici, cântece lapone, peruviene, ebraice și multe altele din vremi și din ținuturi cât mai depărtate. Dar conceptul herderian de *cântec popular* includea și creațiile culte permeate de spirit popular, așa încât și Homer, și Dante, și, cum am văzut, Shakespeare erau

⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 251.

⁸ Fr. Gundolf, *Goethe*, Editions Grasset, 1932, vol. I, p. 139.

trecuți în rândul poezilor populari.

Cu opera sa de culegător și traducător, Herder a făcut o strălucită figură de deschizător de drumuri, deoarece influența ei asupra criticei, estetice și a creației poetice contemporane însăși a fost enormă, acea operă devenind modelul urmat de toți culegătorii romantici de folclor de mai târziu și îndreptarul în care mulți poeți romantici au căutat căile unor noi inspirații.

Pe de altă parte, tot Herder a întreprins o acțiune teoretică mult fructificată mai târziu de romantici, și anume aceea de a reabilita Evul Mediu în ochii unei Europe care, după Renaștere, Clasicism și Iluminism, ajunsese să-i disprețuiască, în spirit voltairian, așa-zisa „barbarie gotică”. În lucrarea intitulată *Și o filosofie a istoriei cu privire la cultura umanității* (Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit), din 1774, el făcea o izbită tentativă de interpretare a istoriei diferită de cea a iluministilor și în care se ghiceau, încă de pe acum, liniile mari ale viziunii herderiene asupra istoriei. Încrederea în progres, valoarea acordată în chip egal individualităților naționale, popoarelor, creșterea, dezvoltarea succesivă a civilizațiilor considerate ca trepte în devenirea umanității, cuceriri teoretice ale iluminismului, deveneau la Herder premise pentru reevaluarea veacului de mijloc al continentului nostru într-un spirit înnoitor. Cu contradicțiile sale, cu plusuri și minusuri, acea epocă de cultură europeană era socotită drept o „fermentare de puteri omenești, de lucrare a spiritului și geniului”⁹. Cu stilul său persuasiv prin bogăție și pitoresc, cu pasiunea sa cuceritoare, arzândă, Herder vorbea despre vremea creștinismului și a onoarei cavalierești într-o avântată limbă a inimii. „Operele spiritului și ale geniului din aceste timpuri, spunea el, sunt de același fel – pline de parfumul alăturat al tuturor vremilor, prea pline de frumuseți, de finețe, de inventivitate, de ordine, ca frumusețea, ordinea, inventivitatea să rămână – sunt de același fel cu clădirile gotice.”¹⁰

Recunoaștem în acest fragment aceeași revărsare entuziastă a unei admirații nețărmurite împărtășite în aceiași ani de Goethe

⁹ Herder, *op. cit.*, vol. II, p. 323.

¹⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 326.

îndrăgostit de catedrala din Strassburg, căreia i-a consacrat el însuși un eseu. Și poate în această lumină herderiană atât de puternică am îndrăzni să amendăm opinia lui Richard Benz care atribuia în special lui Wackenroder înfăietatea întru învierea, printr-o puternică nostalgie a trecutului, a celui Ev Mediu care să refacă unitatea sfărâmată de Reformă¹¹. Sigur că motivația pastorului protestant se deosebea în spirit de aceea a tânărului romantic, autor al operei atât de specifice pentru romantismul german, *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (Efuziuni sentimentale ale unui călugăr iubitor de artă), dar scopul urmărit și efectul produs printre contemporani au fost aceleași. Căci despre eseu pasionat al lui Herder care a inflăcărat întreaga generație a *Sturm und Drang*-ului, autorul însuși spunea: „E flacăra în el, sunt cărbuni aprinși pe hârca secolului nostru”¹².

Dacă adăugăm la descoperirea și teoretizarea valorii cântecului popular, la reconsiderarea Evului Mediu, la situarea lui Shakespeare pe cel mai înalt soclu între modelele propuse artiștilor, și cultul pentru geniu, *der Genie*, înțelegem mult mai lesne rațiunile care au provocat reacția de vijelios entuziasm a tinerilor intelectuali germani în căutare de drumuri nebătute, față de Herder, deși destule atribute deosebeau conceptul herderian de geniu de acela întreținut de apartenenții mișcării de furtună și avânt (cum s-ar putea tălmăci *Sturm und Drang*-ul). De pildă, în scrierile *Despre cunoaștere și simțire în sufletul omenesc* (*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*), din 1778, precum și în *Kaligone*, din 1800, ne întâmpină idei și cuvinte grave, pline de solemnitate în legătură cu geniul pe care Herder îl considera un produs superior al puterilor sufletului, echivalând sub raport volitiv și afectiv cu caracterul. Superioritatea geniului consta, în primul rând, în capacitatea sa ordonatoare, în activitatea conformă cu anumite legi ale naturii și pusă în slujba oamenilor. Ca atare, purtătorii acestui har îi păreau filosofului niște aleși a căror lucrare era binefăcătoare pentru genul uman, drept care îi proclama „prieteni și salvatorii, apărătorii și

¹¹ Richard Benz, *Die deutsche Romantik*, Leipzig, 1937, pp. 17–48–49.

¹² Herder, *op. cit.*, vol. II, p. 412.

ajutoarele speciei”, acționând în tăcere, benefic, asupra sufletelor omenești. Menirea și funcțiunea lor constând în trezirea spiritelor și în însuflețirea puterilor, în sensul „lucrării geniului obștesc”, a celui geniu care definește și exprimă un popor.

Și tot înnoitoare, puțin obișnuită la vremea aceea, fiindcă puțin compatibilă cu gândirea clasicizantă care compartimenta cu strictețe artele și genurile lor, apăsarea și concepția lui Herder despre legăturile dintre arte. Recunoscând existența unei legături naturale între ton muzical, gesturi, dans și cuvânt, adică între muzică, poezie și dans, „ca tipuri ale unei energii comune”, scriitorul care s-a ocupat și de muzică până la a compune o cantată sacră, avea premoniția apariției în secolul XIX a unui artist care să facă să fuzioneze, în forme superioare, într-o construcție lirică, poezia și muzica. Era ca și cum filosoful culturii Herder și-ar fi aruncat privirea clarvăzătoare peste decenii și-ar fi descoperit, printre aceia dintre romanticii pe care cuvintele lui aveau să-i însuflețească, pe viitorul făuritor al dramei muzicale, al faimoasei *Tondichtung* (poezie prin sunete) cu care avea să culmineze secolul, pe Richard Wagner.

Și iată că înregistrând foarte pe scurt câteva din liniile directoare ale gândirii herderiene, am schițat, *in nuce*, un mic model de program cultural pentru uzul romanticilor, care au ieșit parcă toți de sub pelerina atotcuprinzătoare a autorului exemplarei prime culegeri de folclor universal.

Așa încât aderenții *Sturm und Drang*-ului, care se reclamau în cea mai mare măsură de la gândirea herderiană, au marcat, în Germania ultimului sfert de secol XVIII, un moment de cert precursorat față de romantism.

Considerând geniul drept o fantastică, nelimitată dezlănțuire a individului, a puterilor sale iraționale, ei făceau din artist o adevărată forță a naturii, a cărei manifestare îmbrăca înfățișări de violență stihială. Astfel, în irupția acestei forțe oarbe explodau mai întâi normele care stăpâneau nemilos asupra vieții și poeziei, și de care acei tineri temerari, adoratori ai geniului, se simțeau atât de grav stingheriți. După aceea ieșeau la suprafață impulsurile instinctuale, temperamentale, ca și răsfrângerile de penumbră ale subconștientului. Și odată cu propria lor existență, acei tineri doreau

și încercau să-și elibereze și creația din jugurile dogmatice, aparent imuabile, ale clasicismului, dând o expresie foarte personală, foarte subiectivă trăirilor, mișcărilor nemijlocite ale sufletului.

Așa se și explică de ce lirica și drama au constituit domeniile predilecte ale manifestării lor creatoare: acolo se puteau desfășura în voie, împotriva oricăror opreliști, dând curs inspirației poetice nestăvilite, într-una, și exaltând, în cealaltă, conflictele sociale tipice ale lumii în care trăiau, dându-le un relief impresionant și cerând cu vehemență oprobiul pentru aceia care le generau cu încălcarea principiilor unei umanități elementare. De aceea dramele lor aveau un caracter critic atât de acuzat și teme, evident specifice, respirau un refuz violent al unei realități tot mai anevoie de suportat. Erau, de pildă, printre cele mai reprezentative în acest sens dramele lui Leopold Wagner (1747–1799), a cărei *Pruncușișă* (*Die Kindermörderin*), din 1776, cu vizibile influențe din Rousseau și din romancierii englezi (Richardson și Goldsmith), introducea tema seducerii tinerei fete de obârșie umilă de către un nobil, temă folosită parțial cam în același răstimp de Goethe și Schiller; dramele lui Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792), care a încercat să meargă în toate privințele pe urmele lui Goethe (ajungând, plin de ridicol, până la Sesenheim, la Friederike Brion) crezând că reedita astfel existența unui geniu; dramele lui Maximilian Klinger (1752–1813), dintre care cea intitulată *Sturm und Drang* (după ce purtase inițial titlul de *Wirrwarr*) dăduse numele întregului curent, iar *Die Zwillinge* (*Gemenii*) trata vechiul motiv al fraților învrăjbiți (*les frères ennemis*). Și Klinger suferise influența covârșitoare a lui Rousseau, și el slăvea geniul liber și disprețuia lumea în care facultățile omenești erau atât de amarnic zăgăzuite.

Poeții, și mai cu seamă Daniel Schubart (1739–1791) și Gottfried Bürger (1747–1794), au operat înnoiri și tematice și de expresie, în feluri care amintesc de inovațiile preromanticilor englezi mai înainte menționați. De altfel, Bürger a dat principala sa creație pe tărâmul baladei germane sub înrăurirea binefăcătoare a poeziei populare engleze și germane. Și cunoscuta *Lenore*, și *Vânătorul sălbatic*, și alte poeme bürgeriene au devenit curând și s-au statornicit ca modele pentru romanticii europeni de pretutindeni, până la Eminescu.

Îndrăznelile lui Schubart au fost și de o altă natură. Mai întâi viața lui a îmbrăcat dimensiunile unui nonconformism cu totul ieșit din comun la vremea aceea. Năzuind să-și ducă existența într-o libertate absolută, el s-a ciocnit, cum era și firesc, de rigorile unui regim aspru politic, absolutist, ca cel generalizat în mai toate ducatele Germaniei. Și a fost condamnat la închisoare de către ducele de Württemberg, din pricina colaborării la o revistă satirică. În cei zece ani ai detențiunii sale, Schubart și numele lui au marcat un reper dintre cele mai ferme în ochii tinerimii germane purtate de avânturi generoase și în special în ochii colegilor săi din mișcarea *Sturm und Drang*. Iar în lirica lui abundau accentele unei pasionate solidarități umane, spuse de un temperament vijelios zguduit de priveriștea nedreptății și suferinței, așa încât deși adesea ocazionale, fruct al improvizăției, poeziile cu caracter social-politic ale lui Schubart păstrează până astăzi un aer de mișcătoare autenticitate.

Dar, cum se spune în general despre această generație și despre acest anotimp „al geniilor” (răstimpul dintre 1767 și 1787), ele au fost onorate în chip strălucit, într-adevăr genial, de către Herder ca teoretician și de către Goethe și Schiller ca artiști care s-au raliat temporar, în furtunoasa lor tinerețe creatoare, curentului. Și operele care au stârnit o vâlvă enormă în Germania și apoi în Europa s-au numit dramele *Goetz von Berlichingen*, din 1773 și primul *Faust* (Ur-Faust), dar mai presus de orice romanul *Suferințele tânărului Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*), din 1774, ca și poemele *Prometheu*, *Mahomed* etc., din creația goetheeană, iar din cea a lui Schiller, dramele de la *Hoții* (*Die Räuber*), din 1781, la *Don Carlos*, din 1787.

Ceea ce reunește aceste geniale produse artistice care definesc și sintetizează o întreagă epocă este un suflu arzător, o forță năpraznică a simțirii, o laudă fără sfârșit a libertății, o trăire neîntreruptă într-un climat susținut de luciditate și responsabilitate morală, întreținând în eroi o aspirație infinită spre plenitudine, spre perfecțiune.

Redescoperirea puterilor inimii, ale afectivității, în insul de geniu ca și în oamenii mărunți, și corelarea lor cu virtutea dădeau naștere unei dinamici lăuntrice extraordinare a eroului, exprimată într-o neliniște perpetuă, într-o dorință irepresibilă de acțiune pozitivă în

favoarea semenilor, în scopul afirmării binelui și abolirii răului atât pe plan individual cât și pe plan social.

O întreagă tipologie, desigur rezumativă, s-a născut cu personagiile acestor opere, în moduri care anunță marile tipologii romantice viitoare. Ieșiseră la lumină eroii care schițau gesturile radicale de scuturare a jugurilor tiraniilor în existențele personale ca și în viața publică, dăruind o vigoare irezistibilă de impact nou impuselor modele umane. Cu *Goetz*, Goethe mărturisise înțelegerea legăturii indisolubile dintre artist și istoria luptelor pentru libertate ale poporului său, calitatea majoră de participant și exponent al unei desfășurări istorice deținută de poezii naționali. Iar prin *Werther*, exaltatul, pasionatul căutător al absolutului în iubire, investit de natură cu noblețe de intelect și de simțire, și care intrase într-un conflict fără ieșire pe lumea, prozatorul tânăr a dat curs unei stări de spirit, a lui și a multor alora, destul de răspândite în acea vreme, prefigurând *le mal du siècle*. Cu chinul geniului apăsător de un mediu neprielnic, ostil, și înglodat în convenție și prejudecată, cu potențialul lui imens de răzvrătire ineficace, cu pasiunile răvășitoare, exacerbate, care-i dădeau iluzia libertății măcar lăuntrice, cu rezolvarea disperată, prin sinucidere, a gravei crize de neadaptare, Goethe anunța o epocă de criză acută și social-politică, și de conștiință individuală.

Strigătul eroului Werther, care a răscolit Europa, devenea o sfidare aruncată de naturile nobile, titanice, prometeice, împotriva „zeilor”, a oprimatorilor mediocri și tiranici, lipsiți de înzestrările superioare pe care le dețineau de la natură, deci în chip firesc, geniile oprimate. De aceea și în *Suferințele tânărului Werther*, și în *Prometheu*, poem aparținând aceleiași etape a titanismului goethean, răsună același elogiu al inimii, al afectivității, al acelor facultăți care dau valoare adevărată vieții. Ca în aceste versuri din mai înainte citatul poem:

„Ce duh mă ajută-mpotriva
Tiranilor trufie
Și cine-mi mântui viața
De moarte?
De sclavie?

Nu le-ai făcut prin tine însăși, oare,
Tu, inimă sfânt-arzătoare?”

(tradus de Panait Cerna)

În personajul purtat de furtunoasele impulsuri titanice, puterile inimii se îngemănanu cu forța de stihie a geniului, cu mobilitatea lui asemănătoare cu o demiurgie. El cuprindea în sine o întreagă lume pe care o afirma cu îndrăzneță ostentație și în pofida lumii exterioare, contestate și disprețuite, cu legile și stăpânitorii ei.

Căci în titanul acesta răzvrătit în care fermentau energii uriașe cerându-și ieșirea la lumină și configurarea artistică se agita, învălmășit, ascunsa lucrare a geniului.

Resimțit ca putere subiectivă ori obiectivat ca entitate protectoare, tutelară, *Geniul* era realitatea fundamentală a artistului Goethe, în special în etapa de raliere la *Sturm und Drang*. Libertatea absolută, în sensul independenței față de normele lumii reale, ale strivitorului contingent, iat-o spusă în câteva imagini dintr-un alt poem al aceleiași perioade, *Cântecul de furtună al drumețului* (Wanderers Sturmlied).

„Pe cine nu-l uiți tu, Geniu,
Nici sub ropot, nici sub vifor,
Suflul groazei nu-l cuprinde!
Pe cine nu-l uiți tu, Geniu,
Împotriva norilor,
Împotriva grindinei
Să cânte va-ndrăzni,
Precum sub boltă
Ciocârlia.
Pe cine nu-l uiți tu, Geniu,
Îl ridici peste mocirle,
Cu aripă de văpaie...”

Autonomia tot mai evidentă spre care aspiră eul relevă o mișcare interioară liberă a eroului, care, refuzând să se supună legilor realului detestat, dorește să se înstăpânească asupra unor domenii sustrase

atingerii pângăritoare, poluării filistine.

Iar pe de altă parte, natura, care capătă la Goethe dimensiunile unui nou sistem gigantic de forțe active, năvălește înnoitoare în opera lui, însoțind și copleșind și exprimând pe erou, cu bogăția ei nesfârșită, pilduitoare. Apoi dinamica elementelor ei dezlănțuite, uneori sălbatice chiar, foarte depărtată de imaginile convenționale, statice cu care obișnuise clasicismul, se desfășura într-o frapantă, deliberată analogie cu dinamica lăuntrică a eroilor, deși uneori în direcții divergente.

Expresia formală s-a modificat și ea, în funcție de modelul cel nou al geniului flacăra, vijelie, stihie, generat și chiar structurat de mișcarea însăși, esențială în noua poetică ce se închea. Astfel dicția poetică goetheană, caracteristică pentru întregul *Sturm und Drang*, aducea accente răvășitoare pentru retorică clasicismului. Tonul confesiunii, când murmurat, când strigat, înlocuia egalitatea de scandare elegantă a versului tradițional. O prospețime tinerească, de inimă îndrăgostită ce-și mărturisește unicele, înfiorate impresii, trăirile pătimase, zvăcnește în lirica acelor cântece din Sesenheim ce proslăveau iubirea pentru Frederike Brion. O putere de șuvoi încremenit se degajă apoi din simplitatea reculeasă a versurilor libere în care-și spun conștiința superiorității și îndărătnica, nezdruincata lor voință de libertate, un Prometeu, un Mahomed.

De fapt, în poezia europeană a secolului XVIII, Goethe a însemnat momentul extraordinar al ruperii zăgazurilor simțirii, al trecerii dincolo de stânenitorul prag rațional, înspre fântânile acoperite cu taină ale sufletului, înspre sursele lirismului blocate în secolele de dominație clasicistă ce precedaseră. Geniul său, bine călăuzit de Herder și inspirat din modelele populare engleze și germane, a găsit în sine resursele unei renovări complete a poeziei germane și europene, în direcțiile imperios reclamate de acea etapă istorică, începătoare de răsturnări și revoluții pe toate planurile.

Și chiar dacă Goethe nu i-a înțeles pe romantici și pe unii din ei i-a considerat chiar spirite bolnave¹³, iar ei la rândul lor, destul de numeroși, l-au contestat, autorul lui *Faust* rămâne unul din părinții

¹³ Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, București, E. P. L. U., 1965, pp. 320–321.

necontestată ai curentului romantic, ai stării de spirit desemnate sub numele de romantism, ai unora din trăsăturile morfologice deosebitoare ale aceluși stil.

Într-o consonanță impresionantă de spirit, Schiller l-a urmat pe mai vârstnicul său prieten Goethe prin etape creatoare analoage, cu efecte asemănătoare, detectabile în operă. Cu apariția *Hoților*, dramă tipică pentru concepția despre viață, despre creație și erou a *Sturm und Drang*-ului, el a reputat un succes cel puțin tot atât de notabil cât Goethe cu *Goetz* sau cu *Werther*. Entuziasmul publicului, care nu mai contenea, l-a denumit „Shakespeare-ul german”. Un elan impetuos, o sete enormă de libertate învolburau ca un suflu nedomolit paginile piesei, scenă după scenă, influențate în mare măsură de Rousseau, dar mai cu seamă de Shakespeare, întrevăzut cu puterea-i înnoitoare printre conflicte și personaje.

Pe motivul fraților învrăjbiți, Schiller a construit o piesă ale cărei idei, a cărei dezvoltare dramatică pulsează de o tinerete agresivă, idealistă, ce năvălește, fără cruțare, asupra întunericului, răului, prejudecăților în morală, drept, religie, ca și în relațiile dintre oameni. O sete neistovită de dreptate, de mai bine și mai înalt determina asaltul artistic și de idei întreprins de tânărul dramaturg împotriva unei lumi osificate în care răul prospera, protejat de toate instituțiile consacrate, iar binele se ascundea, hăituit, în pădurile Boemiei, printre tâlhari. Dintre cei doi frați, pereche contrastantă alcătuind izvorul central de conflict al piesei, Karl, primul născut, întrupa în ochii lui Schiller geniul înnăscut, cu încărcătura lui de virtuți firești, cu o frumusețe morală excepțională, cu pornirea spontană de a realiza binele, cu generozitate debordantă, cu fantezie clocotitoare. Celălalt, Franz, printr-un contrast de obârșie shakespeariană, arăta ca un veritabil geniu al răului, compus parcă după modelul lui Richard al III-lea, și care pângărește cu gândul său impur lucrurile sacre ale vieții și firii.

Problematika acut morală a continuat să însuflețească întreaga operă a lui Schiller până la *Kabale und Liebe*, *Don Carlos* și *Wilhelm Tell*. Dar forța ideii schilleriene a atins culmile în anii de flacără și lavă ai apartenenței artistului la curentul pe care l-a ilustrat un timp, cu atâta strălucire, împreună cu Goethe. Treptata clasicizare a dat operelor celor doi valențe până atunci necunoscute, a generat

alte modalități de abordare și exprimare a idealurilor lor umane și artistice. Niciodată însă creațiile lor n-au mai suscitât mișcările incredibile de adeziune a publicului, de receptare instantanee și pasionată ca în cazul lui *Werther* ori al *Hoșilor*, pentru că niciodată în cariera genialilor scriitori germani n-a mai apărut o atare miraculoasă convergență între cerințele obiective ale unui moment istoric și capacitatea novatoare a artiștilor care au izbutit, sub impulsul neînfrânat al *Sturm und Drang*-ului, împământenirea unor idei și a unor motive noi, ca și a unor modalități de expresie încă netocite.

De altfel, tot ceea ce era mai îndrăzneț în gândirea și creațiile acelea anunța o vreme de schimbări profunde și durabile, de la orânduirea socială la scara de valori, la sensibilitatea artiștilor și la gustul publicului, la tipologiile eroilor.

Și toate accentele deosebite puse pe diversele creații ale autorilor mai înainte citați marchează tot atâtea semne vestind și prefigurând romantismul care rămâne însă mai mult decât suma lor.

II

Așadar, iată cum Goethe și Schiller introduceau, spre sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, elemente modificate în tipologia personagiilor literare, punând înaintea contemporanilor și urmașilor modele titanice, prometeice, schimbând voltajele și făcând să sară în aer vechile siguranțe, folosite cu neturbată liniște în aproape două sute de ani de clasicism. Dar cei doi scriitori n-au refăcut doar tiparele personajilor scoțându-le din convenție și retăindu-le pe alte dimensiuni, ale unei libertăți interioare integral asumate. Ei au regândit și pe artist, raportându-l, în alte condiții, la societate, la natură, la divinitate. Și cum concentraseră în ei esențele de idei răspândite de Iluminism, de *Aufklärung* în Germania și Europa, au reușit, chiar după eșecul încercării *Sturm und Drang*, să refacă și vechile concepte despre artă și artist, trecându-le și în alte zone decât în cea a socialului și operând în ele mutații pentru romantismul care începea.

Pornind de la Rousseau, Herder și Kant, Schiller deschidea seria scrierilor sale cu caracter filosofic-estetic, între care *Asupra poeziei naive și sentimentale* (Über naive und sentimentalische Dichtung), din 1795–’96, este până astăzi considerată un fel de manifest timpuriu al romantismului. Ocupându-se tot mai de aproape de natură și de artă și de raportul dintre ele, poetul-gânditor fundamenta conceptele de *naiv* și *sentimental*, aplicându-le artiștilor printr-o argumentare strânsă și persuasivă, demonstrând *naivitatea* geniilor din istoria culturii și caracterul *sentimental* al poezilor contemporani, în funcție de legătura lor cu natura. Conduc de instinctul sigur pe care-l are deopotrivă și împreună cu natura, necunoscând „regulile” în sensul impus atât de constrângător de clasicism, geniul triumfa prin simplitatea sa funciară asupra rafinamentelor exterioare ale artei. De aceea produsele lui erau ca niște spuse divine ieșite din gura unui copil (Göttersprüche aus dem Mund eines Kindes)¹⁴. Respirând moralitate, adevăr și nevinovăție a inimii, geniul vorbea nemijlocit și firesc dinăuntru naturii. Căci, spunea Schiller, „atâta vreme cât am fost numai copii ai naturii, am fost fericiți și desăvârșiți; am devenit liberi și am pierdut toate acestea”¹⁵. Sau „sentimentul nostru față de natură seamănă cu acela al bolnavului față de sănătate”¹⁶. „De aici izvorăște un dor îndoit și foarte inegal față de natură, un dor după fericirea ei, un dor după perfecțiunea ei”¹⁷. „În dezacord cu noi înșine și nefericiți în experiențele umanului, nu avem nicio dorință mai constrângătoare decât aceea de a fugi din sânul lor”¹⁸...

Și, în general, poezii ori sunt natura însăși, ori o vor căuta pe cea pierdută, susținea Schiller, dublă ipostază din care derivă două modalități de creație ce epuizează întregul tărâm al poeziei. Iar poetul va aparține fie modalității naive, fie celei sentimentale.

Printre naivi, autorul lui *Don Carlos* așeza ca valori supreme pe

¹⁴ Fr. Schiller, *Werke*, Leipzig und Wien, vol. VIII, p. 323.

¹⁵ *Ibid.*, p. 325.

¹⁶ *Ibid.*, p. 330.

¹⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁸ *Ibid.*, p. 329.

Homer și Shakespeare (a cărui grandoare mărturisea că a înțeles-o târziu), acele genii care au înfățișat simplitatea naturii și îndemnau întru totul prin propria lor natură senină, nesfâșiată de ascuțite contradicții, dar al naturii însăși.

Iar printre poeții sentimentali se numărau cei ai reflexiunii asupra obiectului și nu ai obiectului însuși, trecuți prin libertate și rațiune și puternic însuflețiți de ideal, în căutarea naturii și a reprezentării absolutului.

Exaltând valoarea anticilor naivi, stăpânitori ai secretului creației integrale, Schiller sugera, în fapt, cu tipologia artiștilor sentimentali moderni care tânjeau amarnic după natura pierdută ca după un paradis al vârstei de aur, al copilăriei, o prefigurare a artistului romantic pe cale să se nască. Dualismul viziunii sale sfâșia unitatea de până atunci, consacrată și impusă de clasicism, a tipologiei creatorului, imitator de modele și respectând regulile, și instituia o polaritate subînțeleasă parcă, izvorâtă din stadiul de evoluție a ideilor timpului, ajunse în acest zgomotos și contradictoriu sfârșit de secol, între naiv și sentimental, care s-ar putea omologa, în perspectiva devenirii istorice și cu rezervele de cuviință, cu polaritatea clasic-romantică.

Și deși Schiller nu va constitui defel un model pentru prima școală romantică germană, de la Jena, cea care se va răzvrăti cu ferveare demolatoare împotriva *filistinilor* și va proiecta împotriva întregului univers gândurile unei înnoiri pasionate foarte curând după publicarea esului despre poezia naivă și sentimentală, adică prin 1797–'98, frații August Wilhelm și Friedrich Schlegel aveau să adopte o tipologie oarecum asemănătoare în ceea ce privește deosebirile dintre antici și moderni ca artiști.

Astfel August Wilhelm Schlegel, profesorul, teoreticianul curentului, în prelegerile sale ținute între 1798 și 1808 la Jena, Berlin și Viena despre teoria filosofică a artei, despre beletristică și artă, dar mai ales despre teoria și istoria dramei (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), deducea din complexitatea ființei omenești principiul divizării forței unice și al acționării ei în sensuri opuse care genera dicotomia *clasic-romantic*. Și sub specia acestei diviziuni fundamentale, el începea analiza dramaturgiei universale, distingând între antici și moderni, profund diferiți. Grecii, afirma

Schlegel, vedeau idealul naturii umane în proporția fericită dintre facultăți și în acordul lor armonios. Modernii, dimpotrivă, au sentimentul acut al unei dezbinări interioare, al unei duble naturi în om care face acest ideal imposibil de realizat. Poezia lor aspiră fără încetare să concilieze, să unească în chip intim cele două lumi între care ne simțim divizați, una a simțurilor, alta a sufletului¹⁹.

Dar acest punct de plecare, evident schillerian în dualismul său funciar, a fost repede și considerabil depășit de A. W. Schlegel în direcția adâncirii tipologiei artistului modern. Desigur, fericita inspirație a geniilor care au creat în deplină libertate era exaltată și de el în felul lui Schiller, al lui Herder, al celor din *Sturm und Drang* (A. W. Schlegel fiind o vreme discipolul lui Bürger), iar spontaneității geniale îi consacra o admirație fără margini care a determinat înfirmarea hotărâtă a principiului imitației.

Stabil de erudiții Renașterii și absolutizat de ei, ca și de urmașii clasicizanți, acest principiu devenise funest atunci când partizanii săi fanatici ajunseseră să susțină că nu mai era nimic de nădăjduit pentru spiritul omenesc în afara căii de imitație, atunci când o operă modernă nu mai era prețuită decât în măsura în care oferea o asemănare mai mult sau mai puțin fidelă cu operele vechi și orice se îndepărta de modelele clasice se respingea programatic.

Libertatea și universalitatea formau atributele de competenție ale geniului. Friederich Schlegel în celebrele sale *Fragmente*, publicate în *Athenäum*, revista care a apărut între 1798–1800, strângând scrierile întregului grup de la Jena (adică frații Schlegel, Ludwig Tieck, Friedrich von Hardenberg – Novalis, Schleiermacher, Wackenroder), susținea această trăsătură când afirma „fiecare geniu este universal”²⁰ și deplora precaritatea noțiunilor comune despre geniu. Dar în același timp, în felul său predilect paradoxal, nu lipsit chiar de oarecare extravaganță, el atribuia geniului naturii umane în general. „A avea geniu este starea naturală a omului”²¹, declara el

¹⁹ A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, Paris, 1814, vol. I, pp. 29–30.

²⁰ Fr. Schlegel, *Fragmente*, Insel Verlag, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

cu convingerea pasionată pe care o punea în toate, gândindu-se, probabil, la un model rousseau-ist ideal, ținând de o ipotetică stare paradisiacă a omului în natură.

Străbătea însă din această declarație schlegeliană ceva mai mult decât un paradox, ceva care trecea dincolo de definiția originală, cu adevărat nouă, a firii și stărilor artistului romantic pe care o dăduse, în paginile *Athenäum*-ului, gânditorul autor al explozivelor fragmente, mici manifeste, frânturi dintr-o concepție globală despre artă și creație. El exprimase în rânduri îndrăznețe neliniștea funciară a spiritului romantic, setea de absolut, dorința nesățioasă de cunoaștere, perpetua insatisfacție de sine și de ceilalți, labilitatea stărilor cu trecerea de la o extremă la alta, căutarea, dar și vocația solitudinii, spontaneitatea facultății imaginative exacerbate, a cărei expresie exterioară fulgurantă (*der äussere Blitz*) este *Witz*-ul, faimoasa ironie romantică atât de prețuită și insistent teoretizată, considerată drept genialitate fragmentară (*fragmentarische Genialität*)²².

Cum se și vede din această simplă înșiruire de atribute, condiția noului tip de artist era aceea a geniului, investit cu libertate și universalitate, dar care nu lucra anarhic, ca o stihie, fiindcă îl zăgăzuia o înaltă moralitate adăogată calităților sale innăscute. Corelat cu procesul creator al poeziei romantice, al științei, al culturii și filosofiei, valori supreme, universalizante și ele, geniul constituie o energie activă de cel mai înalt ordin, care se desfășoară, se află în neconținută devenire, în neîncetată progresiune, până la acea râvnită, ideală atotcuprindere a *universalității*, care trebuie, într-o viziune nu puțin influențată de cea herderiană, să fie atinsă, virtual, de orice ființă omenească.

La rândul său, și arta se bucura de atributul universalității în gândul lui Friedrich Schlegel, și în special în ipostaza poeziei romantice pe care o numea „poezie universală progresivă”²³. În conceptul acesta, el vedea reunindu-se tot ce era mai înalt în demersul intelectual și creator, nu numai genurile toate, poezia și proza și dramaturgia, produsele genialității și ale spiritului critic,

²² Ibid., p. 9.

²³ Ibid., p. 53.

ci și retorica și filosofia. Și, în modul acesta, făcea din poezia romantică cel mai vast receptacol al vieții, „ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters”... (oglinďă a întregii lumi înconjurătoare, imaginea unei epoci), dar și, în același timp, instrumentul unei transfigurări specifice, a unei înmulțiri a imaginilor „wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln” (ca într-un șir nesfârșit de oglinzi)²⁴.

Veșnic în devenire, nesfârșită, poezia romantică cu care oricare mare, autentică poezie ar trebui să se confunde, însemna deci o activitate uriaș desfășurată a spiritului, dând romantismului în general, și mai cu seamă în concepția lui Friedrich Schlegel, așa cum observa Alexandru Philippide, caracterul unei mișcări ordonate, constructive, ce se dezvoltă către o perfecțiune mereu înnoită și mereu echilibrată și armonioasă, departe de revărsările excesive ale unui subiectivism paroxistic și dezordonat²⁵.

De altfel, în gândirea acestor primi teoreticieni ai romantismului, poezia presupunea un nobil efort către totalitate, ea urmând să recunoască tot ce este perceptibil, „tot ce este recunoscut de spirit și intuit de suflet”²⁶, și, ca atare, să fuzioneze într-un punct ideal cu celelalte arte și cu știința, scopurile prin excelență ale existenței, cultura. Prin cultură doar omul devine integral uman și pătruns de umanitate: „nur durch die Bildung wird der Mensch, der es ganz ist, überall menschlich und von Menschheit durchdrungen”²⁷. Și acest mijloc stătea la îndemâna oricui, căci așa cum am văzut, oricine, după opinia lor, are geniu potențial, oricine poate deveni artist, cu condiția de a se cultiva pe o scară cât mai largă, de a-și împodobi mintea și sufletul într-un neîncetat proces de devenire.

Iar creșterea aceea mult visată spre fuziunea poeziei, filosofiei și celorlalte arte într-un punct ideal a fost poate contribuția majoră a primei școli romantice germane la realizarea conceptului de

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ Al. Philippide, *Metamorfozele lui Fr. Schlegel*, în *Puncte cardinale europene*, 1973, p. 83.

²⁶ Ricarda Huch, *Romantismul german*, București, Editura Univers, 1974, p. 61.

²⁷ Fr. Schlegel, *op. cit.*, p. 13.

universalitate romantică. Puținii, dar extraordinar de activii ei membri au stabilit raporturi deliberate între poeți, pictori, muzicieni, arhitecți, pe fondul prielnic oferit pe de o parte de filosofia fichteiană a dilatării enorme a eului, țintind la acordul eului cu el însuși, ca țel suprem, ca perfecțiune, iar pe de alta de filosofia lui Schelling, filosofie a naturii, care urmărea scoaterea naturii de sub tutela eu-lui fichteian și i-a dat o grandoare până atunci neîntâlnită. În gândirea lui Schelling natura constituia o forță vie, activă, creație continuă²⁸ și singura tentativă de refacere a ființei era posibilă numai prin identificarea cu natura. Iar arta, avea să susțină el mai târziu, prin 1806 (după cearta cu Fichte), într-un discurs intitulat *Raportul dintre artele plastice și natură*, trebuia să se îndrepte și ea spre natură, să „copieze” ideile adânci ale acesteia, să-i revele spiritul măreț. Era, evident, o poziție totalmente diferită de aceea a lui Winckelmann și a întregului curent neo-clasic, de imitare a unicelor modele antice, și care a deschis mai largi ușile fanteziei poetice în entuziaștii discipoli ai lui Schelling și în primul rând în Novalis. Căci „idealismul magic” al acestuia, încărcat de o bogată (și destul de bizară azi) simbolică a naturii, descindea din fermele, pasionatele opinii ale magistrului (coleg de seminar cu Hegel și Hölderlin), expuse cu o fervoare irezistibilă²⁹.

Așadar, pe acest fond de filosofie liberă, subiectivă și exaltată, romanticii primei școli luau toți parte la dezbateri și fiecare își elabora, pe direcțiile unitar desemnate, modul particular de a înțelege și practica o artă în sensul indispensabilelor corespondențe cu celelalte.

Porniți totuși dinspre *Aufklärung*, frații Schlegel și în special August Wilhelm, au dat la început o atenție deosebită artelor plastice. O întâlnire memorabilă a fost convocată de ei la Dresda, în vara anului 1798, în scopul discutării raporturilor dintre artele plastice și poezie. Se lansaseră invitații către Novalis și Schelling, iar August Wilhelm trecuse pe la Berlin pentru a-l vizita și înștiința pe

²⁸ W. Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, ed. V, Tübingen, 1910, vol. II, p. 500.

²⁹ *Ibid.*, p. 502.

prietenul Ludwig Tieck despre proiectata întâlnire. Acesta însă era prea preocupat de editarea operei lui Wackenroder, mort de curând, și nu l-a însoțit.

În Zwinger, la Dresda, discuțiile aprinse duse chiar în fața tablourilor și sculpturilor de către filosofi, poeți, pictori și oameni de cultură, aveau să producă unele rezultate imediate ca, bunăoară, dialogurile incluzând descrieri de opere de artă, intitulate *Tablourile*, scrise de August Wilhelm în colaborare cu soția sa Caroline (viitoarea soție a lui Schelling), precum și efecte mai târzii, ca paginile lui Friedrich Schlegel în care se încheaga o teorie a picturii sau o parte din lucrarea lui Schelling, *Filosofia artei*. Pentru Novalis, imaginile plastice văzute la lumina torțelor aveau să se integreze organic poeziei lui³⁰.

Interesul pentru artele plastice a fost deopotrivă de insistent și la Ludwig Tieck care, în același an, deși n-a participat la ședința de la Dresda, a dat la lumină un roman, *Franz Sternbalds Wanderungen* (Pribegiile lui Franz Sternbald), în care face să retrăiască arta Renașterii europene și germane prin Albrecht Dürer mai ales, maestrul eroului său, tânărul pictor Sternbald.

De altfel, Tieck a lucrat direct asupra unor pictori contemporani, personalități puțin cam stranii, cu largi deschideri spre filosofie și confluența artelor, Caspar David Friedrich și Philipp Otto Runge, prieteni cu poeții, comentați de poeți, aspirând la o colaborare din acelea care să înflorească în capodopere luminoase, expresii ale artelor convergente, cuprinse într-o unitate fraternă, de refăcut sincretism original.

Cine a atins în Tieck coardele sensibilității față de celelalte arte, făcându-le să vibreze esențial și statornic, a fost însă Wilhelm Heinrich Wackenroder, purtător mai întâi al unei mari iubiri pentru arhitectură și pictură, care-l făcea să reconsidere admirativ goticul, opus cu bună știință idealului frumuseții clasice³¹. Pasiunea principală a tânărului acela care a ars într-adevăr într-o existență de

³⁰ Roger Ayrault, *La genèse du romantisme allemand*, I, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1969, p. 61.

³¹ Glaser – Lehmann – Lubos, *Wege der deutschen Literatur*, Ullstein Bücher, 1963, p. 160.

o tipică brevităte romantică (1773–1798) a fost însă muzica. Și opera cu care a rămas în amintirea istoriei acelei vremi stranii și furtunoase s-a numit *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Revărsări sentimentale ale unui călugăr iubitor de artă), apărută în 1797 prin grija lui Tieck.

Pe bună dreptate, Georg Brandes afirma că această carte mică, elegantă, constituie celula inițială (*Urzelle*) a romantismului și a întregii țesături romantice, în jurul căreia se vor situa producțiile mai târzii. Fără teorie și fără estetică, fără să fie rezultanta unui mare spirit, cartea e singura în dramatica, autentică ei zvâcnire, din confesiunea lui Joseph Berglinger deducându-se concluzia rugăciunii ca unic, adevărat raport cu arta³². Muzica devine prin exaltarea eroului (a cărui biografie reproduce în fapt pe aceea a lui Wackenroder) arta artelor, superioară însăși poeziei, cu un limbaj infinit mai bogat și mai expresiv decât limbajul poetic. În altă lucrare a lui, *Phantasien über die Kunst* (Fantezii asupra artei), Wackenroder exprima ritos acest punct de vedere, acordând muzicii prioritatea absolută în ierarhia artelor, deoarece numai ea este în măsură să elibereze integral potențialul simțămintelor, să ascuță până la marginile ei sensibilitatea, să facă să tremure sufletul (am zice noi parafrazănd nu întâmplător o sintagmă eminesciană) în libere vibrații ale stărilor și afectelor.

Și cel dintâi, după cum tot Brandes spune, care a preluat nucleul de doctrină de la Wackenroder, a fost Tieck, colaborator printre rânduri la *Herzensergiessungen...*, și a cărui poezie era mai degrabă expresia nemijlocită a unor stări decât poezie ca atare³³. La acest îndrăzneț și entuziast romantic (făcut totuși la școala Luminilor), se regăsesc experimentate mai toate inovațiile preconizate de comilonii săi. O inepuizabilă facondă îl slujea, o viață destul de lungă i-a îngăduit trecerea cu ușurință prin cele mai variate genuri și specii, căutarea libertății cu orice preț în creație l-a făcut neobosit în iscodire și înnoire. În roman, nuvelă, dramă, satiră, oricât ar fi dat

³² G. Brandes, *Die romantische Schule in Deutschland*, în *Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1924, II, p. 255.

³³ *Ibid.*, p. 258.

frâu liber fanteziei și fabulosului romantic, *Witz*-ul, ironia romantică venea cel mai ades să tempereze excesele imaginarului, întorcându-l măcar în parte spre un real oricât de estompat. Și totuși aspirația spre muzică rămânea constant prezentă în lirică și chiar în proză. În *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* (Povestea de dragoste a frumoasei Magelone și a contelui Peter din Provența), din 1796, lucrurile sunt mai evidente ca oriunde.

Și fragmentele poetice, și cele în proză sunt permeate de același spirit voit, deliberat muzical, ușor excesiv însă. Personagiile aud propria lor muzică lăuntrică, muzicale devin peisagiile, natura întreagă intonează cântece, de la flori la clarul de lună. Interesant e însă că, în ciuda entuziasmului și a eforturilor, Tieck nu izbutește decât un efect melodic și nu o formă melodică, așa cum foarte ascuțit observă Brandes³⁴, îngrămădind rime peste rime și aliterații după aliterații, atât de dens încât în cele din urmă sensul se pierde. Și istoricul literar se folosește de un exemplu suficient de convingător din *Magelone* și anume:

„Errungen,
 Bezungen
 Von Lieb ist das Glück,
 Verschwunden
 Die Stunden,
 Sie fliehen zurück:
 Und selige Lust
 Sie stillet,
 Erfüllet
 Die trunkene, wonneklopfende Brust”.

(„Cucerit,
 Constrâns
 De iubire-i norocul,
 Fugitele
 Ceasuri

³⁴ *Ibid.*, p. 261.

Înapoi se întorc:
 Și dulcea plăcere
 Îmblânzește,
 Împlinește
 Biata inimă, de bucurie bătând”.)

Mergând mai departe cu tentativa conjugării cuvântului cu sunetul muzical, a înălțării limbii la expresivitate muzicală, Tieck a avut temeritatea de a pune în capul comediei sale, *Die verkehrte Welt* (Lumea pe dos), din 1798, care debutează cu un epilog și se încheie cu un prolog, o deschidere intitulată *Symphonie*. Subtitlurile fragmentelor indicând atât mișcare (Andante în D-Dur) și tonalitate, grade de intensitate (piano-crescendo-fortissimo-forte), precum și câte un glas de instrument (Violino Primo Solo), trădează câte ceva din concepția artistului despre raportul dintre cuvânt și muzică, cel dintâi câștig incontestabil al poeziei romantice. Căci, spune la un moment dat glasul viorii: „Cum? Nu este oare îngăduit și posibil să gândim în sunete și să facem muzică în cuvinte și gânduri?” (Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren?)³⁵

Darul poetic al lui Tieck nu deținea însă acel grad al capacității de transfigurare a cuvântului și a ideii poetice în general prin muzică, ci se limita, deși cu un entuziasm tenace și aplicat, la realizarea unor efecte sonore destul de exterioare, deși lipsite de puterea sugestiei care comunică semnificațiile de profunzime. Ni s-a părut mult mai interesant însă experimentul făcut tot de Tieck asupra literelor, experiment care-l leagă de o nebănuită încă modernitate, cumva rimbaldiană. Utilizarea vocalei *A*, de pildă, era menită să suscite în cititor o stare tonică, de stenicități viguroase, după cum litera *U* avea o valoare de sugestie negativă în sensul trezirii unor stări de tensiune spăimoasă, de tristeți înfiorate. O aplicare foarte meșteșugită a acestor valori se produce mai cu seamă în melancolica *Romanță – U* despre bătrânul cavalier Wulf pe care îl va răpi diavolul³⁶.

³⁵ *Ibid.*, p. 261.

³⁶ *Ibid.*

Este o tehnică a aliterațiilor de sorginte medievală (nu întâmplătoare, poate, la acela care reluase, în dramele și comediile sale prim romantice, teme medievale și în special din cărți populare) și care va găsi, la poeții romantismului târziu și în special la simbolisti, o largă desfășurare. Și va fi extrem de utilă urmărirea modului în care poezia eminesciană evoluează în înțelegerea internă a fuziunii intime dintre muzică și poezie.

Oricum, Tieck, dincolo de izbândă ori nereușită, își poate revendica dreptul priorității în materia tuturor tehnicilor ținând la muzicalizarea poeziei, la acel țel al unei îngemănări supreme între două arte separate de secole, dar aspirând irepresibil una către cealaltă în virtutea sincretismului lor originar. Libertatea muzicii îi păruse a dăru-i aripi și elan sufletului, sfărâmând barierele finitudinii noastre, dând curs liber aspirației romantice spre absolut, făcând să cânte toată ființa, toată natura. Wackenroder îl convinsese de forța misterioasă a acelei arte care urmează și exprimă meandrele sufletului ca nicio altă artă; el, Tieck a experimentat în măsura înzeestrării sale artistice; Novalis a fost însă poetul cel investit cu maximele haruri ale creativității, așa încât ceea ce preconizaseră ceilalți devenise la el element intrinsec al operei, se încorporase într-o formă artistică superioară.

Lirica lui Friedrich von Hardenberg (Novalis), fără tăgadă cea mai strălucită din tot romantismul (alături de cea a lui Hölderlin), stă martoră, în admirabila simplitate a *Imnurilor Noptii* (Hymnen an die Nacht), asimilării acelor inovații care eliberau opera de artă de preciziunea contururilor ideii. Foarte legat de Tieck printr-o prietenie fulgurantă ca acelea ale primei tinereți, a suferit și el prin contiguitate strictă mai întâi, apoi prin ideile care circulă „în aer” în vremile de mutații hotărâtoare pe tărâmul culturii, influența aceluia, ca și a lui Wackenroder, în ceea ce privește locul poeziei între arte, precum și în ceea ce privește raportul între poezie, muzică și arte figurative. Dar cum vocația teoretică a lui Novalis se deosebea de a celorlalți membri ai cercului de la Jena și prin extensia teritoriilor investigate, și prin înălțimea rar atinsă, și din această pricină greu înțeleasă, a ideilor, gândurilor lui le-a trebuit mai multă vreme pentru a fi pătrunse și poate nici astăzi ele n-au fost clarificate întru totul în sensul în care

rațiunea noastră cere clarificări. Există încă în jurul lui Novalis și al gândirii sale o aură misterioasă (destul de asemănătoare cu aceea care înconjură gândirea și creația eminesciană) care împiedică o accesare directă, comună, la semnificații. Fragmentaritatea modului său de expresie, tipic romantic, mai autentic decât cel al lui Fr. Schlegel, ciudățenia articulațiilor în viziunea sa universalizantă au dat un grad de dificultate sporită referirilor sale la natura artelor și relațiilor între ele.

Tzvetan Todorov îl face pe Novalis reprezentant printre cei mai de seamă, și teoretic, și practic, ai intransitivității artei în sensul de nesupunere la un țel, de neîndreptare înspre vreo funcție centrală de sens, de păstrare a artei ca scop în sine, ca activitate eliberatoare a spiritului³⁷.

Și tot Todorov îi atribuie lui Novalis o concepție aproape încheată despre coerența necesară a operei de artă, deoarece autorul lui *Heinrich von Ofterdingen* socotea că opera nu este decât o rețea de relații între elementele care o constituie. „De unde, spune el, și frecvența asimilărilor pe care Novalis le face între poezie, muzică, matematică...”³⁸

Ceea ce îl îndemna pe poet să dea muzicii locul cel mai înalt în ierarhia artelor era lipsa oricărui element imitativ în ea. Și deși Todorov susține că pictura se bucura în viziunea lui de același statut cu muzica, împiedicându-l să dea artei sunetelor o prioritate absolută³⁹, estetica novalisiană formula un deziderat cert al remuzicalizării limbajului (deci al absolutei sale intransitivități), al transformării lui în cântec, în scopul totalei eliberări a puterilor sufletului în expresia poetică.

Astfel poezia nu va avea altă unitate decât aceea a sentimentului, a stării (*Gemüt*), și nu a ideii ori a acțiunii. Georg Brandes susținea acest punct de vedere al muzicii ca absolut al poeziei la Novalis, dar e interesant că amândoi criticii, cel vechi și cel modern, folosesc același citat și anume acela în care poetul sugerează

³⁷ Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, București, 1983, Editura Univers, p. 247.

³⁸ *Ibid.*, p. 256.

³⁹ *Ibid.*, p. 241.

natura viitoarelor opere de suave frumuseți: „Povestiri dezlânate, incoherente, cu asociații totuși asemenea viselor. Poeme perfect armonioase pur și simplu și frumoase datorită cuvintelor perfecte, dar fără coerență și fără niciun sens alegoric și să producă, precum muzica, un efect indirect.” (Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation wie Träume, denken; Gedichte, die bloss wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im grossen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben.)⁴⁰

Oricum, printr-un lung și elaborat proces teoretic susținut de membrii cercului din Jena, patronați de filosofia lui Schelling, dar mai ales prin eforturile conjugate ale scriitorilor și prin apariția genialei creații a lui Novalis, muzica a fost încorporată poeziei într-un chip superior, într-o fuziune intimă al cărei „efect indirect”, a cărei „acțiune nemijlocită” deținea forța de penetrație a artei sunetelor libere.

A fost, neîndoios, un moment hotărâtor pentru evoluția ulterioară a poeziei, un câștig de preț pe lângă toate celelalte, tematice și stilistice. Și e de marcat acest moment al căutărilor de ordin poate mai mult metafizic, cu rezultate diverse de la Tieck la Novalis, deoarece foarte curând avea să se instituie o formă mai simplă de poezie muzicală, de tipul „Lied”-ului, structurat, după cum se știe, din cuvântul care așteaptă sunetul ca pe o firească întregire.

Produs romantic prin excelență, „Lied”-ul deține bogăția unei subiectivități generoase și exprimă stările cele mai intime, mai visătoare, mai transparente, mai „muzicale” în sensul intuit de poeziei vremii. Dar unii exegeți moderni ai acestei lirici fermecătoare atrag atenția asupra conținutului general uman dezvăluit în „Lied”, prin teme recurente abordate, ale vieții, morții, iubirii nefericite, despărțirii etc., aducând pe deasupra argumentul lui Clemens Brentano însuși care, în romanul său *Godwi*, dădea respectivei specii

⁴⁰ Citatul românesc e dat din Todorov, *op. cit.*, p. 251, iar cel în limba germană din Brandes, *op. cit.*, p. 260.

poetice denumirea de *frumoasa melodie a vieții* (die schöne Melodie des Lebens), al cărei obiect este cel mai simplu, veșnic același și tocmai de aceea nesecat⁴¹.

Se recunoaște în unanimitate înrăurirea enormă exercitată de mereu citata culegere de poezie populară, *Des Knaben Wunderhorn*, dată la lumină de Clemens Brentano și Achim von Arnim, în ceea ce privește structura noii specii poetice „inventate” de romantici. Și se atribuie în cea mai mare măsură lui Brentano, liricii lui și mai cu seamă unor fragmente din *Romanzen vom Rosenkranz* (din 1809/10), pozitivă influență a poeziei populare cu care s-a întâlnit și pe care a prețuit-o cu asiduitate, punându-se pe socoteala aceleia și sprinteneala versului, și rapida succesiune a stărilor, și muzicalitatea insinuantă a desenului ritmic, și puterea plastică a cuvântului. Joseph von Eichendorff spunea despre el: „Brentano este el însuși ca o poezie care, după chipul cântecelor populare, adesea emoționante într-un fel de nedescris, trecea brusc și fără tranziție vizibilă în contrariul său și se mișca neîntrerupt în salturi surprinzătoare”⁴².

Într-adevăr, întoarcerea spre sursele simplității populare a determinat sau a coincis cu o ascuțire, cu o rafinare bine venită a sensibilității care-și căuta instrumentele expresiei în cuvânt și dincolo de cuvânt. Și pornind de la strofica și versificația populară, Brentano și-a compus o poetică încărcată de mijloace muzicale: refrene, rapeluri, anaforale, diversitate metrică în tiparul strofic etc., etc., așa încât dicția poetică a căpătat o fluiditate suavă, transformându-se într-un soi de murmur muzical.

Un exemplu dat în general din acest soi de „cântec” interior este următorul din poemul *Mirtul*:

„Hörst du, wie die Brunnen rauschen?
Hörst du, wie die Grille zirpt?
Stille, stille, lass uns lauschen!
Selig, wer in Träumen stirbt;

⁴¹ Clemens Heselhaus, *Die romantische Gruppe in Deutschland*, în *Europäische Romantik*, Fr. am Main, 1972, p. 151.

⁴² Apud Glaser – Lehmann – Lubos, *op. cit.*, p. 166.

Selig wen die Wolken wiegen,
Wenn der Mond ein Schlaflied singt!
O! wie selig kann der fliegen,
Dem der Traum den Flügel schwingt...”

(„Nu auzi zvonind fântâna?
N-auzi greierii cântând?
Taci, o taci, ascult-acuma!
Fericit când mori visând,
Fericit de-i leagăn norul
Sau a somn când luna-ți cântă!
O, ce fericit e zborul
Când aripi de vis te-avântă...”)

Lumină de lună, dulce reverie, zbor de aripi de vis, vis și moarte, murmur de fântână se topesc într-un *legato* de inefabilă sugestivitate muzicală. La Brentano, dar nu numai la el. Deoarece Tieck, înaintea apariției celebrei culegeri populare a lui Brentano și Arnim, adoptase el însuși tonul acela penetrant, plin de farmec nou, al simplității expresive, în cântecele din povestea despre frumoasa Magelone (în special în *Cântecul despre părăsita Magelone*)⁴³:

„Wie schnell verschwindet
So Licht als Glanz,
Der Morgen findet
Verwelkt den Kranz,

Der gestern glühte
In aller Pracht,
Denn er verblühte
In dunkler Nacht.

Es schwimmt die Welle
Des Lebens hin,

⁴³ Clemens Heselhaus, *op. cit.*, p. 152.

Und färbt sich helle,
Hats nicht Gewinn.

Die Sonne neiget,
Die Röthe flieht,
Der Schatten steigt
Und Dunkel zieht:

So schwimmt die Liebe
Zu Wüsten ab,
Ach, dass sie bliebe
Bis an das Grab!"

(„Ce iute se duce,
Cum nu mai străluce
Lumina și afli în zori
Ofilitele flori,

Cum ieri scânteiau
Cu-atâta splendoare,
Dar s-au veștejit
De-a nopții vârtoare.

Plutește valul
Vieții în jos,
Și prinde culoare,
Dar fără folos.

Coboară soarele,
Zboară amurgul,
Și umbra crește
Întunecă crugul:

Așa și iubirea
Plutește-n pustii

Ah, de-ar rămâne
Cât fi-vom vii!”)

Parcurgând aceste versuri, A. W. Schlegel putea face observația că limba și-a pierdut materialitatea și s-a desfăcut, s-a topit într-o respirație spirituală, „cuvintele par să fie abia rostite, așa încât sună mai delicat decât cântul: este cea mai nemijlocită și mai indestructibilă topire laolaltă a sunetului și sufletului, și totuși minunatele melodii nu se perindă neînțelese”⁴⁴.

Creдем însă că și asupra producției lirice a lui Ludwig Tieck au operat influențe venind dinspre straturi mai vechi și mai adânci de cultură. Iubitor pasionat al trecutului, al culturii germane medievale, el a redescoperit și dat la iveală, reînnoindu-le, acele *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter* (cântece de dragoste din epoca șvabă), expresie a unei vremi de rafinate izbânzi în creația lirică.

Se pare că lectura *Cuvântului înainte* al lui Tieck la *Cântecele de dragoste...* a trezit în Jakob Grimm care studia atunci (în 1803) la Marburg dorința de a cunoaște mai de aproape limba poeziei germane medievale⁴⁵.

Sigur că și pentru Tieck, ca și pentru Brentano, poezia populară și poezia medievală au fost reperele pe care și-au sprijinit concepția despre raportul între muzică și poezie. Și înflorirea *Lied*-ului a fost hrănită de aceste două izvoare subterane ale căror ape limpezi sunt veșnic gata să se ofere cu generozitate celor care le simt nevoia salutară. Brandes contestă însă lui Tieck, în ciuda eforturilor sale tenace de a muzicaliza poezia, finețea reală a urechii muzicale. Oricât vorbește de mult despre muzică și despre muzicalitatea limbii, spunea el, „ist doch seine rythmische Begabung höchst unvollkommen”⁴⁶ (înzestrarea ritmică îi e cu totul imperfectă).

Așadar, fără tăgadă, Brentano și Eichendorff au rămas ctitorii cei mai reprezentativi ai speciei, prelungite până târziu de lunga

⁴⁴ Apud Clemens Heselhaus, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁵ Fr. Vogt und M. Koch, *op. cit.*, vol. II, p. 263.

⁴⁶ G. Brandes, *op. cit.*, vol. I, p. 261.

viață (1788–1857) a celui din urmă. De fapt, format în umbra școlii din Heidelberg (unde a studiat în anii 1807–1808) și mai cu seamă sub influența lui Görres, Joseph von Eichendorff regăsise teoretic clarificat și practic ilustrat în cântecul popular ceea ce văzuse și simțise obscur în copilărie și adolescență în natura păduroasă ce înconjura castelul Lubowitz al părinților săi⁴⁷. Intrase în el gândul general romantic al cântecului care se ascunde în adâncul lucrurilor și pe care îi e dat numai poetului, după teoriile lui Schelling și Novalis, să-l elibereze prin poezie. O dovedește catrenul *Bagheta magică* (Wünschelrute) traducând poetic ideea:

„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort”.

(„Cântec doarme adânc în lucruri
Ce-ntr-un vis s-au cufundat,
Universu-ntreg e cântec,
Viersul magic de-ai aflat”.

trad. Maria Banuș)

O stare și un timbru au fost urmările acestei descoperiri a cântecului ca esență a universului: o stare de dulce-paradisică visare trezind la viață o natură care devine magică prin armonizarea cu discretul, dar hotărâțul imbold interior⁴⁸; un timbru muzical firesc (în sensul de necăutat, nefăcut), izvorând parcă tocmai din tainica melodie a naturii care permează viziunea poetică integrală a lui Eichendorff. Artistul preia tematica romantică în general, pădurea, noaptea cu lună, murmurul izvoarelor, locurile liniștite, dorul după copilărie și dorul hoinar, dor infinit, dor dureros (după vorbele lui

⁴⁷ Glaser – Lehmann – Lubos, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁸ A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, Editura Univers, 1970, p. 413.

Brentano, „un dor care merge până-n mijlocul lumii”⁴⁹, stârniturul sunet de corn în depărtare, îndemnând la călătorie, singurătatea, copacii și florile, învăluindu-le însă într-o blândă vrajă care le ferește de orice element convențional, de orice urmă de manieră, punându-le o pecete ireductibil personală în *legat*-ul ce topește laolaltă cuvintele, în surdina suavă ce temperează deopotrivă durerea și bucuria. Când își intitula *Lieder* prima culegere din versurile sale, Eichendorff știa parcă de virtutea cântecelor sale concentrând puterile liricii și ale muzicii într-un chip atât de exemplar încât le-au urmat și foarte mulți poeți și câțiva muzicieni de seamă, precum și câțiva pictori. Au urmat oare aceștia pe Eichendorff sau coincidența fericită a întâlnirii dintre cuvânt, ton și culoare în opera lui a declanșat în ei resorturile acelei atmosfere inefabile, inconfundabil romantice? Oricum, el a fost cel care a fixat un climat romantic propriu-zis în care au prosperat puterile sufletului neliniștit, căutător, al artiștilor și s-au deschis deplin înmprospătate fântâni ale sensibilității.

Depășind jumătatea secolului, el a asistat și la creșterea lui Heine (care, comparându-l cu Uhland, îi acorda, după observarea asemănării frapante de ton, deosebirea printr-o „mai verde proștețime a pădurii și prin adevărul mai cristalin al poeziilor”⁵⁰ și la nașterea epigonismului, datorat, pare-se, deopotrivă lui și autorului *Școlii romantice*. Căci grația, sprinteneala și muzicalitatea liricii lui Eichendorff și Heine au produs o influență covârșitoare asupra contemporanilor, aceste atribute trecând prin uzură și convenție în facilitate și manierism. Numele contemporanilor și urmașilor sunt o puzderie și filiațiile destul de greu de stabilit cu atât mai mult cu cât muzica și poezia erau în aer în țările de limbă germană unde romantismul se afla într-adevăr acasă.

Ne dă însă muzica un ajutor sensibil în depistarea vârfurilor liricii impregnate de spiritul ei. Mai *legat* încă de unele valori ale clasicismului, Franz Schubert și-a dedicat *Lied*-urile sale celebre, cu structuri predominant strofice, dar fără căutarea unei absolute identități între text și muzică, în special poeziilor lui Goethe și Schiller.

⁴⁹ C. Heselhaus, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁰ H. Heine, *Die romantische Schule*, în *Sämtliche Werke*, Halle, f.a., v. III, p. 255.

Din cele aproape 600 de *Lied*-uri, peste 70 au folosit textele autorului lui *Faust*, iar peste 40 textele autorului lui *Wilhelm Tell*. N-au lipsit, desigur, romanticii din sursele inspirației sale a fine cu a lor, de la Heine la Rückert. Chiar lui Eichendorff (deși unii monografi ai lui Schubert nici nu-l menționează⁵¹), i-a pus pe muzică unele poezii, devenite, printr-o largă receptare, extrem de populare ca, de pildă, *In einem Kühlen Grunde*.

Poetul ale cărui texte au constituit punctul de plecare al celor mai frumoase „piese” schubertiene a fost un epigon notoriu al lui Eichendorff, Wilhelm Müller, cu o viață foarte scurtă. *Die schöne Müllerin* (Frumoasa morăriță) din 1823 și *Die Winterreise* (Călătoria de iarnă) din 1827, cicluri de o frumusețe fremătătoare, stau până azi mărturie unei stări de spirit în care muzica purta mai sus cuvântul, conferindu-i o aură de valențe misterioase, o magică valoare incantatorie.

Iată că registrul inspirației lui Schubert a fost atât de încăpător încât să cuprindă pe magnificul Goethe, ca și pe neînsemnatul epigon al lui Eichendorff, W. Müller și, poate, reușita muzicală să fi fost mai deplină în tratarea versului mai modest decât a celui cu valabilitate universală. Un exeget modern al lui Schubert încerca o explicație referindu-se la recursul muzicianului la o poezie care era departe de a fi de primă mărime⁵². El punea în primul rând această opțiune pe socoteala unor calități *momentane* ale versurilor, legate de epoca apariției, și care apoi dispar ori se estompează în timp (și noi am adăuga și calitatea gustului, și condițiile generale ale orizontului așteptării, adică modalitatea și împrejurările receptării). „Nu avem aceleași reacții ca un tânăr austriac de la 1825. Ceea ce nouă ni se pare plat, a putut avea pentru el virtutea unei noutăți care ne scapă”, scria autorul citat.

Iar în al doilea rând, mergând mai departe în relația dintre un mare artist și opera care-l inspiră, același Dorel Handman susținea că o simplă frază sau o singură imagine sugerată e de ajuns ca să

⁵¹ V. Konen, *Schubert*, trad. în 1961, Editura Muzicală.

⁵² Dorel Handman, *Schubert*, în *Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade, vol. II. pp. 350–351.

înflăcăreze imaginația unui creator autentic. Și dădea exemplul unui *Lied* dintre cele mai inspirate din tot romantismul, *Nacht und Träume* (Noapte și vise), compus pe versurile unei poezii cu totul insipide⁵³.

Am putea trage de aici o interesantă concluzie (luând în considerație și unele opinii ale lui Hugo Wolf asupra nereușitei – desigur relative – a lui Schubert în tratarea textelor goetheene) cu privire la incompatibilitatea dintre gândirile creatoare de mare forță. Un text genial își e deajuns sieși, e închis în propria sa perfecțiune și deține o anumită universalitate a propriului său limbaj, deci nu mai are nevoie, ba chiar nu mai poate fi transpus în altul. El îi dă celuilalt artist genial care-l contemplă o bucurie de o natură particulară, îl împinge poate în alte direcții prin asocieri sau ricoșeuri neașteptate ori chiar îl îndepărtează, trezindu-i un fel de neaderență, un soi de refuz, din pricina semnelor identice ale încărcăturii creatoare. Dar în niciun caz nu-l ispitește cu iluzia falsă a dorinței de a-l transpune într-alt limbaj, fie el chiar acela muzical. Căci fiecare creator de univers, cum se cuvine a fi oricare artist veritabil, devine în varii feluri prizonierul legităților interne ale aceluia univers dinăuntru cărui vorbăște și din care nu mai poate ieși.

Așa se explică mai rarele influențe ale celor mari asupra celor mari în istoria culturii și creației (și s-ar putea cita cazul Shakespeare, de pildă, care și-a luat îndeobște subiectele comediilor din mărunți nuveliști italieni). Fenomenul se vede cu destulă claritate în opțiunile lui Robert Schumann care a dat *Lied*-ului o strălucire cel puțin de egală însemnătate cu aceea pe care i-o conferise Schubert. Cercetarea mai amănunțită a catalogului operelor schumanniene⁵⁴ îngăduie o prospectare mai exactă a predilecțiilor acestui literat și muzician, mai atent decât oricare alt romantic la cele mai fine nuanțe ale textului, în scopul realizării mult visatei identități absolute între sensurile sunetului muzical și acelea ale cuvântului poetic.

Sigur că numele lui Goethe nu lipsește din lista autorilor folosiți spre ilustrare muzicală, dar apare numai de 4–5 ori, într-o minoritate

⁵³ *Ibid.*, pag. 351.

⁵⁴ În Eugenia Ionescu, *Schumann*, București, Editura Muzicală, 1962.

absolută față de romantici, până la cei mai mici. Schiller apare o dată sau de două ori (în primul rând cu *Der Handschuh – Mănușa*, tradusă și de Eminescu). Heine se bucură de prezența a 12 opusuri, el deținând privilegiul grației și muzicalității, ca și Eichendorff, care apare în șapte cicluri de versuri. Impresionante sunt însă numele „epigonilor” romantici care sunt consemnați în opera vocală a lui Schumann între anii 1840–1852.

Immermann, Platen, Heyse, Müller figurează cu câte un *Lied* sau două, Lenau și Fallersleben cu câte trei. Dar Eduard Mörike și Justinus Kerner ajung până la șapte cântece, iar recordul îl dețin Emanuel Geibel cu 8 piese și Friedrich Rückert cu 16.

Paranteza aceasta ar putea părea de-a dreptul inutilă dacă numele celor mai mulți poeți mărunți care l-au inspirat pe Schumann, în marea lui tentativă romantică prin excelență de a selecta versurile cele mai fluide și mai de atmosferă pentru a le tălmăci muzical, nu ne-ar fi deja cunoscute. Le-am menționat în primul capitol după prezența lor în manuscrisele eminesciene. Le vom menționa din nou în capitolele următoare din rațiuni necesare studiului comparativ. Și ni s-a părut că analogia cu modul de lucru al lui Schumann ne-ar putea desluși nuanțe mai fine în raportul dintre gândul creator al lui Eminescu și obiectele inspirației lui. Chiar dacă la unul este vorba despre creația muzicală și la celălalt despre creația poetică, credem că procesul poate fi omologat din motivele pe care le-am expus mai înainte, cu atât mai mult cu cât poeții care l-au inspirat și pe muzicianul german care era poet, și pe poetul român, sunt aproape aceleași. Coincidența ne-a dat de gândit. Iar când la majoritatea exegeților literari am găsit afirmația că „ciclul Eichendorff” ar fi în creația lui Robert Schumann momentul suprem al fuziunii dintre cuvânt și ton în materia atât de delicată și evanescentă a *Lied*-ului, am mai schimbat ceva în direcțiile cercetării noastre, acordând tocmai un interes sporit inspirației eminesciene din așa-zii epigoni, vizibilă în secțiunea cea mai muzicală și mai liberă a poetului.

Și, în general, plecând de la aserțiunea destul de credibilă, tot mai sus enunțată, a incompatibilității dintre gândirile creatoare de mare intensitate care au creat universuri profund coerente și de sine stătătoare, am ajuns la concluzia că între Eminescu și romantismul

german, sau mai bine zis și romanticii germani, în cadrul acelor influențe catalitice de care am vorbit, au existat două tipuri de legături. Una din ele, de contact și cunoaștere predominant teoretică; cealaltă, de pătrundere practică, prin trezita sensibilitate specifică, în atmosfera generalizată de către romanticii târzii printr-o tematică specifică și o fermecătoare muzicalizare a cuvântului. Prima l-a dus în preajma celor mai mari din Jena ori Heidelberg, cea de-a doua l-a introdus în climatul romantic propriu-zis, mai târziu constituit, dar mai omogen prin generalizarea câștigurilor lirice ale limbajului poetic din aria germană, până în capitala bavareză și până la Viena. Printre aceia a gândit îngemănat la filosofie, estetică, arte, poezie, antropologie, etnografie și folclor, printre aceștia din urmă a înțeles deplin eufonia ca valoare intrinsecă a creației poetice și și-a îngăduit libertatea de a se opri pe un motiv, pe un vers, pe o imagine, ba chiar pe un titlu, pe care le-a înălțat într-o ordine mitopoetică proprie, atât de înaltă și de autonomă, încât punctele de plecare rămân undeva jos, uitate și neînsemnate. Și dacă încercăm să scotocim totuși prin ele e numai pentru a arăta distanțele reale care le despart de cerul eminescian.



Perioada de tranziție

I. Jean Paul Richter

Cu zece ani mai vârstnic decât Tieck și cu nouă decât Fr. Schlegel, situat mai clar între secole și curente decât teoreticienii de la Jena pe care i-a frecventat amical, autor al unei opere enorme (156 volume), superior eclectică, în care a cristalizat o *Weltanschauung* deosebit de complexă, Jean Paul (1763–1825) poate sta primul în seria manifestărilor spiritului romantic a celor venind totuși dinspre Kant și Lumini. Harta operei lui înfățișează o varietate enormă, pestriță, uluitoare, însumând direcții izbitor divergente, dar unificate miraculos de puterea unui geniu cuprinzător și cât se poate de năzdrăvan.

Poate tocmai această neobișnuită calitate a geniului îl va fi fascinat pe Eminescu la Jean Paul. Căci dintre cei mari ai epocii, doar despre acesta știm sigur că l-a citit și l-a prețuit mult. Mărturiile așa de parcimonioase cu privire la ceilalți romantici germani de primă mărime în operă și manuscrise se înmulțesc neașteptat în ceea ce-l privește pe Richter. Referindu-se la legăturile dintre cei doi, Călinescu scria: „... Jean Paul Richter îi era de aproape cunoscut. Îl și citează undeva... dar înrâurirea i se vede mai cu seamă în *Cezara*. S-ar părea că nici versul «Papa cu-a lui trei coroane puse una peste alta» nu e străin de J. P.”¹

Gh. Bogdan Duică confirmă și el cunoașterea: „Pe Jean Paul, Eminescu l-a cunoscut. Odată s-a comparat chiar cu un erou al lui, cu *Quintus Fixlein*.”²

Ba mai mult, în același articol, criticul sugera geneza poemului *Venere și Madonă* dintr-un paragraf (22) din *Vorschule der Aesthetik*, pe care-l cita *in extenso*: „Dar nu în pădurile vechi germanice, ci în templele creștinești locuia iubirea romantică; și un Petrarca care n-ar fi creștin ar fi cu neputință. Singură Maria nobilitează romantic toate femeile; de aceea o *Venere* poate fi numai frumoasă, dar o *Madonă* romantică. Această iubire superioară a fost sau este floare din

¹ G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, pp. 69–70; versul poate să fie forjat după o imagine cu totul nesemnificativă din voluminosul roman Titan.

² Gh. Bogdan Duică, *Venere și Madonă*, în *Buletinul M. Eminescu*, an III, 1932, fasc. 10, p. 200.

creștinismul care, cu zelul său contrar lucrurilor pământești, topește corpul frumos într-un suflet frumos, pentru ca apoi să iubească corpul în acest suflet, adecă (să iubească) frumusețea în infinit.”³

Mai interesant e să urmărim notațiile eminesciene în legătură cu Jean Paul. Într-un manuscris figurează o însemnare: „Platon, Schiller, Goethe, Jean Paul, care vedeau în om împlinirea unei imagini divine, un asociat la creație, un semizeu stăpânul naturii”⁴. Fie că e o notă de la un curs, fie că e un excerpt de lectură, fie că e o însemnare personală, vecinătatea în care stă Jean Paul, a autorităților supreme venerate de Eminescu în vremea studiilor vieneze, conferă prozatorului o poziție de preeminență certă în rândurile predilecțiilor tânărului poet, dându-i rolul unuia dintre maeștrii formației sale atât de complexe și atât de greu de descoperit. Sau, tot în anii vienezi, Jean Paul apare citat în treacăt într-un articol al lui Eminescu: „... și-n proza d. Alecsandri nu e decât spirit și jocuri de cuvinte, ceea ce-i dă un timbru cu totul feminin: căci spiritul – zice Jean Paul – este raționamentul femeii”⁵.

Dar momentul cel mai relevant, punctul de plecare al investigației noastre pentru legătura Eminescu – Jean Paul, îl constituie, fără îndoială, o notă a lui Eminescu pe traducerea lui Röttscher, deasupra unei fraze vorbind despre geniu. Iată fraza: „În orice geniu artistic e activ tot spiritul, numai *centrul*, punctul de pornire în care convergeră, se concentrează toate razele lui e un altul după diferitele sfere: fiecare geniu artistic stă pe un punct, de unde ridică tot universul din țățâni, și îl renaște pentru a doua oară din fantezia sa”⁶.

Și nota eminesciană: „J. Paul’s Weltanschauung” (concepția despre lume a lui J. P.). În concizia ei tăcută, tipic eminesciană, această notă are o adevărată amploare subterană, deoarece referirea

³ Apud Bogdan Duică, *op. cit.*, p. 200; ipoteza poate fi reținută, deși antiteza *Venere-Madonă* e un loc comun în romantismul german.

⁴ Mss. 2286.

⁵ În *O scriere critică*, *Albina*, V, nr. 3, 4. Pesta 7/19–9/21 ianuarie, 1870 – reprodus în: Eminescu, *Articole și traduceri*, 1974, ediție de Aurelia Rusu, p. 5.

⁶ Eminescu, *Articole și traduceri*, București, Editura Minerva, 1973, pp. 323–324.

la concepția despre lume a autorului lui *Titan* vădește o familiarizare de profunzime cu opera aceluia, și la o vârstă când capacitatea de receptare a poetului se bucura de o maximă apertură. Nu mai e nevoie să repetăm că traducerea lui Rötcher a fost începută la București, decât doar pentru a sublinia caracterul foarte timpuriu al întâlnirii lui Eminescu cu opera lui Jean Paul, înainte chiar de studiile vieneze.

Ceea ce mi se pare mai cu seamă revelator în toate aceste însemnări este caracterul lor de generalizare. Adică modul în care cuprind esența gândirii și creației lui Jean Paul. Semn al parcurgerii atente și, probabil, integrale a operei acestuia. În curiozitatea și existența lui Eminescu nu și-ar fi putut găsi locul o generalizare pripită, o judecată globală fundată pe o lectură doar parțială.

Într-adevăr, cele câteva cuvinte consemnând valoarea de gândire a prozatorului german din partea tânărului de 18–19 ani izbutesc să depășească opiniile celor mai mulți critici și istorici literari care au dat lui Jean Paul rolul unui năzdrăvan de geniu în literatura germană, venind dinspre maeștrii săi spanioli și englezi, citați de el însuși în *Hesperus*, Cervantes, Swift și Sterne (el îi zice, după numele eroului acestuia, Tristram) și strălucind, mai presus de orice, prin humorul său funambulesc, prin digresiunile sale nemaipomenite, mai degrabă decât prin conținutul operei. Vorbind despre *Weltanschauung*-ul prozatorului german cu referire la acel pasaj mai sus citat din Rötcher, Eminescu arăta a ști bine în ce consta concepția despre geniu a lui Jean Paul. Paginile consacrate acestui subiect în lucrarea *Vorschule zur Ästhetik* (Introducere în estetică), apărută în 1804, formau un fel de expunere de motive *sui generis* pentru fundamentarea unei viziuni asupra naturii și structurii geniului, cât și asupra misiunii lui în lume, asupra idealului pe care-l reprezintă. Și într-adevăr, în cel de-al treilea capitol al cărții (intitulat, ca și toate celelalte capitole, *Programm*), care tratează despre geniu, paragraful 14, *Instinctul geniului sau materia genială* (Instinkt des Genies oder genialer Stoff), aducea în discuție tocmai problema deosebirii dintre omul de rând sau chiar cel înzestrat cu talent și omul de geniu. Și semnul distinctiv al genialității îi apărea lui Jean Paul, care proclama aceste lucruri cu o convingere jubilantă, a fi „o nouă concepție despre lume sau despre viață” (neue Welt-oder Lebensanschauung). Cu acest semn

al autenticității (echtes Kennzeichen) care vine din inima geniului erau investiți și Shakespeare, și Homer, și Schiller, evident aleși dintre alții. Inima ca sursă a geniului, și chiar cultul geniului în sine făceau dovada peremptorie a apartenenței lui Jean Paul și la teoria generală a Sentimentalismului, și a *Sturm und Drang*-ului, preluate, dar altfel legate de către romantici (de altfel tot acolo se află și sursa titanismului lui Richter asupra căruia vom mai reveni).

Înaltul soi al concepției despre lume (Die höhere Art der Weltanschauung⁷) rămânea stabilul și veșnicul în artiști și oameni, în vreme ce celelalte puteri slăbeau și se schimbau sub presiunea vieții și a timpului. Și cel investit cu acea concepție înnoitoare, adică geniul, era presupus de Jean Paul a fi receptat lumea cea nouă, a sa proprie, încă din copilărie cu alte simțuri decât restul muritorilor și, deci, a fi țesut altfel pânza pentru viitoarele flori. O melodie trece prin toate fragmentele cântecului vieții („Eine Melodie geht durch alle Absätze des Lebensliedes”) și poetul creează numai forma exterioară într-o încordare de o clipă, dar spiritul și substanța le poartă cu sine printr-o jumătate de viață. În el, sau orice gând e poezie, sau nu e defel. („... in ihm ist entweder jeder Gedanke Gedicht oder gar Keiner”).

Acest spirit universal (Weltgeist) al geniului însuflețește, ca orice spirit, toate membrele unei opere, fără să locuiască în vreunul. Acesta este spiritul care nu produce niciodată dovezi, decât pe sine și concepția sa, viziunea sa (seine Anschauung).

Și mai departe, în paragraful 15, *Idealul genial* (Das geniale Ideal), reluând ideea geniului ca instinct al divinului (Instinkt des Göttlichen), Jean Paul atinge spinoasa chestiune a contradicțiilor între care se zbate ființa și a reconcilierii lor, a structurii comune duale a vieții și a unificării ei. „Când însă – spune el de la altitudinea la care se înalță în momentele formulării fericite – există oameni în care instinctul divinului vorbește mai lămurit și mai tare decât în alții..., – când el stăpânește și dă privirea întregului, atunci armonia și frumusețea celor două lumi vor străluci din nou, făcând din ele un singur întreg, de vreme ce în fața divinului nu există decât o unitate și

⁷ Citatele sunt date din ediția germană *Jean Pauls Werke*, Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, vol. IV, pp. 102–114.

nicio contradicție între părți. Și acesta este geniul, și concilierea celor două lumi este așa numitul ideal.” (Wenn es aber Menschen gibt, in welchen der Instinkt des Göttlichen deutlicher und lauter spricht als in andern ... wenn er die Ansicht des Ganzen gibt und beherrscht, so wird Harmonie und Schönheit von beiden Welten widerstrahlen und sie zu einem Ganzen machen, da es vor dem Göttlichen nur eines und keinem Widerspruch der Teile gibt. Und das ist der Genius, und die Aussöhnung beider Welten ist das sogenannte Ideal.)⁸

Așadar, cel care avea să dea, cam în aceeași vreme cu *Introducerea în Esteteică*, un roman al geniului, *Titan*, credea profund, ca și apartenenții grupului *Sturm und Drang*, ca și Goethe, ca și Schiller, ca și Hölderlin, în natura particulară a geniului, exprimată în acea unică, nouă, inconfundabilă *Weltanschauung*, pe care Eminescu o nota în marginea unei propoziții din Rötcher.

Și cum propoziția în cauză privește tocmai specificitatea geniului, adică acel punct „de unde ridică tot universul din țâțâni și îl renaște pentru a doua oară din fantezia sa”, deci tocmai *Weltanschauung*-ul singur definitiv pentru geniu, să ne fie îngăduit să luăm conceptul notat de poetul român nu ca referitor la *concepția* lui Jean Paul, ci la semnul însuși al genialității atribuit de Jean Paul celor aleși. Eminescu cita deci din codul jean-paul-esc în termenii înșiși ai teoreticianului, mărturie a unei cunoașteri teoretice directe, care ne permite și avansarea mai ușoară printr-o operă stufoasă și destul de derutantă prin caracterul ei îndrăzneț, inimitabil, pătrunsă de duhul jucăuș al *Witz*-ului (ironiei) romantic, loc încăpător pentru salturile cele mai temerare ale unei fantezii fără bride, purtând pe posesorul ei până în adâncurile cerului, dar și foarte aproape de frontierele absurdului, după modelul evident al prozatorului preferat de Jean Paul, englezul Lawrence Sterne.

Descoperindu-l pe Richter, romanticul român a fost, probabil, copleșit și fascinat de vastitatea erudiției lui, de fantezia lui nesecată, de ușurința cu care trecea de la starea de veghe la starea de vis, de capacitatea egală de a se dăruia investigației sufletului simplu al omului mărunț (după tiparele sentimentalismului englez, al lui

⁸ Jean Paul, *op. cit.*, p. 113.

Goldsmith sau Sterne), prins în cenușiul destinului comun, ca în *Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal* (Viața fericitului învățătorăș Maria Wuz din Auenthal), din 1793, ori în *Leben des Quintus Fixlein* (Viața lui Quintus Fixlein), din 1796, sau de a se înălța până la amezițoare perspective cosmice pentru a pune înaintea oamenilor modele titanice, celeste, care să îndrituiască viziunea lui superioară asupra lor, de *Gottsöhne*, fii ai lui Dumnezeu.

Din această viziune de înălțime a scris Jean Paul romanul *Hesperus oder 45 Tage Hundsposttage. Eine Biographie*, din 1795, romanul *Titan*, apărut între 1800–1803 și fragmentele din *Der Komet, oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte*, publicată între 1820–1822.

Cu acel roman *Hesperus*, subintitulat *45 de zile de poștă câinească* (autorul pretinzând că un câine îi aducea zilnic câte un capitol din lucrare), Jean Paul a câștigat o notorietate care, la vremea aceea, a fost comparată cu cea dobândită de Goethe de pe urma celebrului *Bildungsroman, Wilhelm Meister*, apărut în același an, 1795. Era o biografie, cum și subtitlul o arată, a unui erou cu trei nume, Victor, Sebastian, Horion, croit după tiparele sentimentale ale romanului secolului XVIII englez. De o rară virtute, iubind oamenii cu o adâncă, neprefăcută afecțiune, tânărul medic varsă lacrimi din prea plinul inimii sale la contemplarea naturii generoase, la vederea suferinței aproapelui și dorește aplanarea oricăror conflicte, reconcilierea tuturor celor cărora le stă aproape, consolarea nefericiților, a singuraticilor, a infirmilor. Dar generosul și mai degrabă contemplativul fiu presupus al lordului englez Horion (care într-o primă variantă a romanului urmărea răsturnarea regimului absolutist al principelui Jenner și întronarea unui regim republican) face, dincolo de experiențele afectiv sentimentale, o experiență majoră, spirituală. În lumea romanului, foarte densă, în care intră, de la parohia pastorului Eymann la curtea prințului, tot felul de figuri stranii, grotești sau simple, neinteresante decât prin capacitatea lor afectivă, se înalță deodată, mai întâi abia bănuit dintr-o rețea de aluzii, un personaj poate secundar față de intriga desfășurată în linii capricioase, dar constituindu-se în model pentru cei mai sensibili actanți și întrupând, probabil, acel ideal uman care-l

făcea pe Eminescu să-l treacă pe Jean Paul în rândul artiștilor în stare să îndumnezeiască pe om.

Este vorba de misteriosul Emanuel, alias Dahoré, un soi de ermit deținător de mari taine despre om, natură și „gândul cel mai înalt” și care exercită, de departe chiar, o influență întru totul benefică asupra discipolilor săi. Dinspre el înspre ei adie o aură de spiritualitate care-i înalță deasupra condiției comune, care-i face să aspire spre comuniunea cu natura și cu Dumnezeu. Venit din Asia, din India, din orizontul infinit al aspirațiilor către absolut, Emanuel e un ascet știutor care a renunțat la lume și trăiește în micul paradis de la Maienthal, adorând natura care, în splendoarea ei, mărturisește, trădează o existență eternă. Vorbind despre el, autorul, el însuși unul din personagiile cărții, mereu prezent în comentarii și digresiuni, spune: „... că sufletul său este încă ecoul palmierilor Indiei și al cursului Gangelui..., că nu-și întreține viața, precum europenii, cu sângele animalelor, nici nu-și caută căldura în carnea moartă, și că acest post al hranei... face mai ușoare și mai vaste aripile imaginației...”

Știindu-și dinainte, ca toți aleșii, ziua și ceasul morții (și nu întâmplător aceasta va cădea în noaptea de Sânziene, de Sfântul Ioan, în momentul deci al solstițiului de vară, plin de semnificații oculte, când cerul comunică, după toate tradițiile inițiatice, cu pământul, în deplinul farmec al verii, al Erosului stăpân), Emanuel-Dahoré îi trimite discipolului său Horion o scrisoare de chemare, recunoaștere și vestire a propriului sfârșit. Este o scrisoare de inițiere de o calmă, înaltă frumusețe, în care răsună adevăruri străvechi, din cărți și tradiții la care Jean Paul a avut acces fie direct, fie prin intermediari ca Jakob Böhme, recunoscut în general ca sursă, sau ca ciudații „magi” ai celei de-a doua jumătăți a secolului XVIII, de la germanul „mag al Nordului”, Georg Hamann, la vizionarul îndrăzneț, „filosoful necunoscut”, francezul Louis Claude de Saint Martin. (De altfel, fantastul prozator se referea odată în *Titan* la „vânătoarea mea după mistere” – Jagd nach Mysterien⁹.)

O pedală indică, mai apăsată însă în tot profilul personagiului

⁹ Jean Paul, *op. cit.*, vol. I, p. 120.

Emanuel, dezvăluie și înclinația nu fățiș mărturisită a scriitorului german față de Orient, înclinație împărtășită cu numeroși contemporani de la sfârșitul secolului, de obicei romantici (și nu este de uitat, în primul rând, pasiunea fraților Schlegel și mai cu seamă a lui Friedrich pentru limba și literatura sanscrită).

Într-adevăr, prezența lui Emanuel în *Hesperus*, în lumea măruntă sau meschină, oricum filistină, a curților princiare germane, în mijlocul (deși în afara) intrigilor, ambițiilor și incuriei curtenilor, pare o inadvertență, dar este, în realitate, o strălucită revanșă a spiritului.

Cu superba lui părere despre *Witz*, pe care a expus-o în *Vorschule der Ästhetik* și analoagă în multe privințe, deși și diferită față de cea a lui Friedrich Schlegel, Jean Paul investea această facultate a intelectului, și chiar a spiritului, cu atributele unei robusteți întâlnite doar la cei câțiva mari ai culturii. „Freiheit gibt Witz und Witz gibt Freiheit”¹⁰, zicea el, libertatea conferă spirit și spiritul libertate (și adăuga și *egalitate*, amintindu-și, probabil, de simpatiile sale din tinerețe pentru Revoluția franceză). Sau mai strânsă și mai scânteietoare încă, o altă definiție, printr-o surprinzătoare analogie: „Der Witz – das Anagramm der Natur”¹¹.

Stă cuprinsă aici o idee de o adâncime puțin obișnuită care dislocă sau minimizează de la sine orice altă definiție, oricât de savantă, a *Witz*-ului. Încărcătura conotativă este atât de grea, încât mintea abia o suportă la prima întâlnire. Substanța *Witz*-ului, esența lui se revelă ca o forță stihinică, venind dinspre matca mamă a Naturii, dar ieșind din ea, răsturnată și aptă de a o răsturna, de a o răvăși cu mână demiurgică pentru a scoate din ea altceva decât ceea ce vede ochiul comun. De aceea ni se pare (și ce slabe pot fi bietele noastre comentarii la o astfel de formulare fulgurantă!) că Jean Paul a stat între Natura mare și lumea cea mică, într-o dramatică și continuă tentativă de conciliere a contrariilor care se ascund în acești doi termeni, prin aproape magica formulă a anagramei. Natura grandioasă este oferită cu religiozitate de Jean Paul ca un model

¹⁰ *Ibid.*, *Programm IX*, p. 250.

¹¹ *Ibid.*

imuabil, veșnic egal cu sine pentru cei care au ochi s-o vadă, lumea cea mică și cenușie a oamenilor, de cele mai multe ori tristă, e privită de el cu o compasiune infinită. Ea are nevoie, pentru a fi înălțată în altă perspectivă și proiectată în altă ordine, de geniul clarvăzător, producător al *Witz*-ului, singur instrument al reconcilierii posibile între cele două ordini.

Și în *Hesperus* ca și în alte opere, dar poate mai mult ca oricând, Jean Paul aruncă punți de alegorii și simboluri între cele două ordini, făcând să domnească deasupra sensurilor curente, simplu inteligibile ale contingentului, misterioase relații, superioare aspirații și intenționalități, vizibile ori mai bine zis intuibile printre lacrimi și râs, traduse prin *Witz*-ul cel mai surprinzător și metafora cea mai rară. Căci belșugul de recuzită sentimentală și *larmoyante*, care poate părea uneori naivă la personagiile de primă mărime ale romanului, le marchează pe acestea printr-un potențial de sensibilitate întru totul promițător pentru un destin aparte în tărâmul spiritului. Așa de pildă, titlul romanului, *Hesperus*, adică Luceafărul, o desemnează pe Clotilde, discipola lui Emanuel, făptură angelică, iubită curat de Victor Sebastian, eroul. Referiri la *Hesperus* se mai găsesc în Jean Paul în același sens. În *Titan*, bunăoară, Albano, eroul, o vede pe suava Liane „wie der Hesperus”¹².

Pentru Victor Sebastian, care ajunge și el discipol al lui Emanuel, simbolul e Horion (și numai cu acest nume i se adresează știutorul său magistru sau *guru*), denumire de constelație. În mitologia greacă, personagiul era iubit de Auroră, de Eos în ipostaza de Hespera, iar unii cercetători îl identifică pe Horion cu Hyperion¹³, lucru de reținut în sistemul de interferențe care ne interesează.

Emanuel însuși poartă un nume de rezonanță major simbolică, însemnând o echivalență ebraică a răsăritului, prezentă în numele lui Hristos.

Cele trei personaje, semnificând aspirația și calea descoperirii unei alte ordini, sunt investite și cu nume denotând simboluri ale atitudinii lor spirituale celeste. Ceea ce le distinge între celelalte

¹² Jean Paul, *ed. cit.*, vol. I, p. 120.

¹³ Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Rowohlt, 1955, v. I, p. 136.

e puritatea absolută, asceza, încrederea în soluția contemplativă propusă de Emanuel, înțelegerea naturii ca receptacol al „gândului celui mai înalt” înspre care sufletul eliberat se înalță. Așadar, un cuplu de îndrăgostiți vegheați de un mare ascet știutor, refugiat într-un mic paradis pământesc spre care aceia aspiră, o scrisoare de la ascet către erou, cum am văzut, de inițiere și de vestire a sfârșitului propriu și, pe deasupra, o intrare pe o insulă (deși aparține lordului, presupusului tată al lui Horion): iată triunghiul superior al romanului *Hesperus*.

Dar acesta este și triunghiul dominant în marea navelă *Cezara* de Eminescu, al cărei titlu însuși vine de la Jean Paul, de la eroul romanului *Titan*, Albano von Cesara, numit însă de cele mai multe ori în carte numai cu numele de familie, Cesara.

Locul de preeminență spirituală ținut de Emanuel eremitul este luat de *săhastrul* bătrân, Euthanasius. Și numele acestuia din urmă, ca și acela al personajului lui Jean Paul, are o semnificație trădată de etimologia lui: euthanasie, moarte fără suferință, moarte bună.

Înțelept și știutor și el, Euthanasius își petrece viața într-un paradis asemenea celui de la Maienthal, cu deosebirea că Edenul lui Emanuel se află în jurul muntelui și centrul îi e pe vârful muntelui, în vreme ce eroul eminescian își are Edenul pe o insulă sub nivelul mării, iar centrul, sălașul pustnicului, în peșteră.

Pentru o sumară comparație, dăm aici momentul decisiv al întâlnirii discipolilor cu paradisul măștrilor care i-au chemat. Mai întâi, iată pe Victor Sebastian Horion îndreptându-se spre Maienthal:

„Victor suia din ce în ce mai repede pe munte. Și de sus, zări satul Maienthal care strălucea între umbrele umede... Acest munte la nord și altul la sud formau un leagăn unde se odihnea satul liniștit deasupra căruia soarele dimineții și al serii își întindeau pânza aurită. În cinci iazuri luminoase se legănau cinci ceruri ale serii, mai întunecate, și fiecă val ridicându-se lua sub focurile soarelui care se mișcau în el culorile rubinului. Două pâraie întunecate de trandafiri și ierburi rățăceau la distanțe schimbătoare pe lungă întindere a pajiștilor și o roată mișcată de apă înflăcărată arunca, precum o inimă bătând, apa înroșită de seară prin toate vinele florilor. Peste tot se aplecau flori, acești fluturi printre vegetale, pe fiecare piatră a

râului acoperită cu mușchi, pe fiecare arc putrezind, în jurul oricărei deschideri, o floare se legăna în propriul său parfum și măzăricea spaniolă punea vine roșii și albastre într-o grădină neîngrădită. O pădurice rară de mesteceni verzi aurii suia, în față, în iarba înaltă, pe coasta celuiilalt munte, pe a cărei creastă cinci brazi semeți își aveau cuibul, ruine ale unei păduri... Când îngenunche, totul era atât de sublim și de dulce – lunile și sorii suiau dinspre soare-răsare și licuriciul cobora în caliciul prăfuit al unei flori – vântul serii își strângea aripa uriașă și puiul de ciocârlie fără aripi se odihnea la căldură sub penele moi ale mamei sale – un om era pe munte și un bondar de aur pe o stamină... și Cel Veșnic își iubea întreaga creație...”. („Die Sonne fiel immer schneller den Himmel herab, und er bestieg schneller den Berg, um ihr länger nachzusehen. Und hier sah er in das Dörfchen Maienthal hinab, das zwischen feuchten Schatten glimmte... Zu seinen Füßen und an diesem, Berge lagerte sich, wie ein bekränzter Riese, wie eine versetzte Frühlings – Insel, ein englischer Park. Dieser Berg gegen Süden und einer gegen Norden waren zu einer Wiege zusammengerückt, in der das stille Dörfchen ruhte, und über welche die Morgen- und die Abendsonne ihr goldnes Gespinst hindeckte. In fünf blitzenden den Teichen schwankten fünf dunklere Abendhimmel, und jede aufhüpfende Welle malte sich im darüberschwebenden Sonnenfeuer zum Rubin. Zwei Bäche wateten in veränderlichen Entfernungen, von Rosen und Weiden verdunkelt, über den langen Wiesengrund, und ein wässerndes Feurrad trieb wie ein gehendes Herz das vom Abend gerötete Wasser durch alle grünende Blumengefäße. Überall nickten Blumen, diese Schmetterlinge unter den Gewächsen – auf jedem bemosten Bachstein, aus jedem mürben Stocke, um jedes Fenster wiegte sich eine Blume in ihrem Duft, und spanische Wicken überzogen mit blauen und roten Adern einen Garten ohne Zaun. Ein durchsichtiges Wäldchen von goldgrünen Birken stieg im hohem Gras drüben den nördlichen Berg hinan, auf dessen Kuppel fünf hohe Tannen als Ruinen einer gestürzten Waldung horsteten... Da kniete er einsam auf dem Gebirge, auf dieser Thronstufe nieder und sah in den gluhenden Westen und über die ganze stille Erde und in den Himmel und machte seinen Geist gross, um an Gott zu denken...

Als er kniete: war alles so erhaben und mild – Welten und Sonnen zogen von Morgen herauf, und das schillernde Würmchen drängte sich in seinen staubichten Blumenkelch hinab – der Abendwind schlung seinen unermesslichen Flügel, und die kleine, nackte Lerche ruhte warm unter der federweichen Brust der Mutter – ein Mansch stand auf dem Gebirge, und ein Gold-Käferchen auf dem Staubfaden... und der Ewige liebte seine ganze Welt...”)14.

Mai departe, ucenicul Horion suie spre locul de predilecție, de retragere și meditație, al lui Emanuel: „Scara verde, alternând cu terasele și brazdele de mușchi, mărginită de o balustradă de tufişuri, îl duse spre muntele încoronat, foarte sus în eter, cu un mare mestecăn plângător. Pe fiecare pajiște, noi mădulare ale naturii nocturne păreau să iasă dintr-o baie; – (el) trecea ca de la o planetă la alta. Pe costișele piezișe și întunecate sufla vântul nopții, mergând, singuratic, din pădure în pădure și jucându-se cu aripile păsărelei adormite și ale fluturelui de noapte murmurând. Victor privi spre crepusculul pe care noaptea și-l pusese ca pe o floare la corsajul său unde se odihneau sorii. Marea veșniciei, sub înfățișarea nopții, se întindea pe nisipul argintat al planetelor și stelelor, și din străfundurile mării, grăunțele de nisip străluceau până la suprafață. În preajma mestecănelui plângător, o muzică melodioasă și necunoscută răsună, pe care Victor o mai auzise chiar astăzi pe insulă; în sfârșit, ajunse în vârful, sub mestecăn, și melodia, ca aceea a unui harmonium care ar fi traversat mai înainte paradisuri și crânguri înflorite, îl înconjura, foarte sonoră; dar el nu văzu nimic decât un mare altar de iarbă... și o brazdă groasă de mușchi...” („Die grüne Treppe, die mit Terrassen und Moosbänken absetzte, und an der ein Trepegeländer von Buschwerk hinaufwuchs, führte ihn einem Berge zu, der sich erhaben im Äther mit einer hohen Trauerbirke schloss. Mit jedem Rasenplatz hoben sich, wie aus einem Bade, neue Glieder der dunkeln Natur heraus – er zog gleichsam von einem Planeten in den andern. Über das aufsteigende verhüllte Gefilde strömte der Nachtwind und zog einsam von Wald zu Wald und spielte Kräuselnd am Gefieder des

14 Citatele din *Hesperus* sunt reproduse după ediția: Jean Paul, *Werke*, Carl Hanser Verlag, München, 1960, vol. I.

schlafenden Vogels und des schwirrenden Nachtschmetterlings. Viktor sah hinüber zur Abendröte, die Nacht wie eine Vorsteckrose vor den Busen, an dem die Sonnen liegen, vorgenommen hatte. Das Meer der Ewigkeit stand in Gestalt der Nacht auf dem Silbersand der Welten und Sonnen, und aus dem Meeresgrund blinkten die Sandkörner tief herauf. Um die Trauerbirke nahm ein unbekanntes melodisches Tönen zu, das er schon heute auf der Insel gehört: endlich stand er oben unter der Birke, und das Tönen, wie das einer Harmonika, das erst über Paradiese und durch Blumenhecken geflossen ist, war laut um ihn; aber er sah nichts weiter als einen hohen Grasaltar (die Geburtstätte von Emanuels Brief) und eine tiefe Grasbank.”)

Și acum, nuvela românească. Ajungând, chemat, în locul trăirii bătrânului Euthanasius, Ieronim, personagiul eminescian omolog al lui Horion, descoperă și el un mic paradis, dar, cum am mai spus, într-o insulă: „El dădu de un izvor de apă vie și dulce, care se repezea cu mult zgomot din fundul unei peșteri. Intră în peșteră... o răcoreală binefăcătoare îl cuprinse pe el, pe care soarele-l arsesse în somnu-i... merse mereu înainte... peștera se lungea din ce în ce și devenea tot mai întunecoasă. Deodată văzu ca o zare de senin, dar îi păru că-i scapără. Văzând însă că ea nu pierdea, el s-apropie și văzu o burtă cât ai băga mâna, care corespundea undeva... se uită pe ea... văzu tufișuri mari și-i veni un miros adormitor de iarbă. El cercă să mărească borta cu puterea mânilor, dar era un granit greu de înlăturat; numai un bolovan păru că se mișcă. El îl urni – bolovanul se-ntoarse ca-n țâțâni și lăsă o mică intrare, pe care o putea trece târându-se. El intră repede, împinse bolovanul la loc, acoperi chiar zarea cea mică cu pietre și pământ, și când își întoarse privirea ca să vadă unde intrase, rămase încremenit de frumusețea priveliștei. Stânci urieșești și cenușii erau zidite de jur împrejur, una peste alta până-n ceriuri și-n mijlocul lor se adâncea o vale, o grădină de vale cu izvoare, în mijloc c-un lac și-n mijlocul lacului o insulă pe care stăteau în șiruri lungi stupii unei prisăci mari. «E insula lui Euthanasius», gândi el uimit și pășea încet, minunându-se la fiecare pas. Până și insectele erau îmblânzite în acest *rai* (s.n.). Fluturii curioși, albaștri, auriți, roșii îi acoperiră părul lui lung și negru, încât capul lui părea presărat

cu flori. Aerul acestei insule era plin de sărbători murmurătoare ale albinelor, bondarilor, fluturilor; iarba îi ajungea până la piept, mazăricea punea lanțuri înflorite picioarelor... o căldură, un miros voluptuos pătrundea raiul. El s-apropie de lac și, trecându-l pe unde era vad, veni în insulă. Albinele înconjurară bâzâind pe noul și tânărul împărat al raiului.”

Indiferent de deosebirile dintre simbolica generală a muntelui și cea a insulei (aceasta din urmă definitiv limpezită prin studiul lui Mircea Eliade¹⁵), analogiile dintre texte sunt destul de evidente, desigur în cadrul a două universuri diverse.

Amândoi ucenicii, chemați, ajung într-un *topos* a cărui sacralitate reiese din toate elementele constitutive, *topos* paradisiac prin excelență, denumit ca atare în ambele texte. Bogăția acvatică e impresionantă și de remarcat în amândouă peisagiile. Apele au curățenia apelor lustrale și o mișcare de ape vii (de altfel la Eminescu este vorba chiar de cele patru izvoare care reproduc, în mic, cele patru fluvii ale Paradisului din *Geneza* biblică, și al căror ropot produce „o muzică eternă în tăcerea vărătică a văiei”). Ambele locuri sunt, așadar, scăldate în sonorități eufonice. Și la Jean Paul și la Eminescu, vegetația are o abundență edenică, o risipă generoasă de ierburi și flori colorează fermecător acele locuri alese și parfumează întregul văzduh cu miresme dulci, pătrunzătoare. Iar micro-fauna, fluturi, bondari și păsări la Jean Paul, fluturi, bondari și albine la Eminescu, sporește bucuria vizualului, în globala percepție a unei lumi fericite, întoarse în pacea și frumusețea ei originală, a unei vârste de aur.

Trebuie să mai adăogăm că insula nu lipsește nici în *Hesperus* (și Viktor Sebastian Horion o vizitează), dar ea aparține lordului și constituie, dincolo de frumusețea ei aspră, un loc de amintiri funebre. Iar mecanismul prin care stâncile de piatră se dislocă în ambele insule e, poate, un detaliu de luat în seamă.

Ceea ce marchează aceste două fragmente este un simț viu și proaspăt al naturii percepute, cu toate glasurile ei, ca în prima zi a Creației. Cu diferența însă că la Jean Paul privirea larg deschisă spre această Creație îmbrățișează și cerul și pământul într-o vastă

¹⁵ Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, 1943.

perspectivă cosmică. Cerul de asfințit (cer de predilecție al lui Jean Paul) se răsfrânge pretutindeni, pe ape, în lumini, în culori, într-o îngemănare emoționantă (logodnă a celor de sus cu cele de jos) cu elementul pământesc, căruia îi conferă astfel o pecete celestă, de participare la veșnicie. O aspirație entuziastă către absolut, o feroare specială, o încredere optimistă în tipicul panteism al Luminilor însuflețesc paginile citate din *Hesperus*, însoțind ascensiunea lui Horion prin paradisul de la Maienthal. Dar numai o liniștită, admirativă uimire îl stăpânește pe Ieronim, eroul eminescian, în confruntarea cu raiul lui Euthanasius, dominat de semnul soarelui arzător, sudic, protejat de ziduri ciclopice de granit. Printr-un ciudat joc al contrariilor, iată, universul paradisiac al romanticului român târziu e aici, în mod excepțional, diurn și solar, în vreme ce Edenul lui Jean Paul, om de Lumini în mod esențial, se scaldă în semi-obscurități crepusculare și nocturne.

De altfel, cele două scrisori adresate în cele două opere de către maeștri discipolilor lor respiră aceeași deosebire în atitudine, dar cu motivații mergând mai adânc și mai convingător.

Scriindu-i lui Horion și chemându-l la sine, precum și anunțându-i ora propriei sale morți, Emanuel-Dahoré face o profesiune de credință vibrând de iubire egală pentru creatură și pentru eternul Creator și îmbrățișând *aci*-ul și *dincolo*-ul într-o viziune de unitate armonioasă, fericită, asupra vieții trecătoare și a celei eterne. Cele mai multe paragrafe ale scrisorii exprimă adorația nesfârșită a eremitului față de Ființa veșnică și încrederea nezdruncinată în imortalitate. Adevărat este că și la Jean Paul și la Eminescu moartea înseamnă momentul mult dorit al unei blânde eliberări, dar și modalitatea și chiar sensul ei diferă la cei doi artiști.

Emanuel spune, ca într-o rugăciune însă: „O, tu Veșnice, voi pleca în ziua cea mai lungă a omului, spiritul fericit va zbura din acest templu solar și pământul înverzind se va deschide și se va închide cu florile sale asupra rămășițelor mele și va acoperi cu trandafiri trecuta mea inimă... Fă să sufle asupra mea unde mai vaste, aer al dimineții! Poartă-mă în valurile-ți cuprinzătoare ce trec peste păduri și câmpii, du-mă într-un nou de flori pe deasupra grădinilor scânteietoare și fluviilor ce strălucesc și lasă-mă să mor plutind printre petale

zburătoare și fluturi, topindu-mă, cu brațele deschise sub soare, ușor purtat deasupra pământului... și o fierbinte rază de soare să aspire spiritul de azur, făcându-l să urce din caliciul de trandafir al inimii, în cealaltă lume...” („O Ewiger, ich gehe-am längsten Tage zieht der glückliche Geist geflügelt aus diesem Sonnentempel, und die grüne Erde geht auseinander und schlägt über meine fallende Puppe mit ihren Blumen zusammen und deckt das vergangne Herz mit Rosen zu... Wehe grössere Wellen auf mich zu, Morgenluft! Ziehe mich in deine weiten Fluten, die über unsern Auen und Wäldern stehen, und führe mich im Blütengewölk über funkelnde Gärten und über glimmende Ströme und lass mich, zwischen fliegenden Blüten und Schmetterlingen taumelnd, unter der Sonne mit ausgebreiteten Armen zerfliessend, leise über der Erde schwebend sterben... und den blauhellen Geist sauge ein heisser Sonnenstrahl aus dem Rosenkelch des Herzens in die zweite Welt hinauf...”)

Și, mai departe, cererea continuă, cu o invocație, de data aceasta, către eternul flux al razelor, ca inima-i grea să fie purtată spre tronul suprem, pentru ca Inima eternă și infinită să primească, să vindece și să încălzească micile inimi pe cale să se transforme în cenușă („... o du unermesslicher Strahlenguss, falle aus der Sonne über die enge Erde und Führ’ auf deinen Glanzfluten das schwere. Herz vor den höchsten Thron, damit das ewige unendliche Herz die Kleinen, an Asche grenzenden nehme und heile und wärme!”)

Am insistat asupra acestor pasaje, deoarece din ele se degajă sensul suitor al aspirației personajului spre *dincolo*, spre tronul Celui Etern, spre inima infinită a universului în care inima lui se va odihni (recunoaștem, parcă, în aceste scânteietoare imagini care fac din moarte o sărbătoare, ecoul unui verset foarte cunoscut dintr-un psalm: „Inquietum est cor meum, donec requiescat in te, Domine” – neliniștită este inima mea până ce se va odihni întru tine, Doamne! sau chiar un ecou rosacrucean).

Lucrurile stau altfel la Eminescu. Profesiunea de credință a lui Euthanasius, „bătrânul săhastru”, vibrează de iubire *numai* pentru natură, pentru superba, virginala floră, ca și pentru microfauna paradisului său și mai cu seamă pentru albinele de la care a învățat adevăruri fundamentale despre viață. (De altfel, găsim în *Hesperus*,

în cea de-a douăzecea zi de poștă câinească, o posibilă spină iritativă în ceea ce privește motivul albinelor. Între cele șapte zicale, vorbe de duh aurite (*sieben goldene Sprüche*), pe care naratorul trebuie să le rostească înainte de masă, prima (neinteresantă), a patra și a cincea se referă la albine. Cea dintâi seamănă înțepătura albinei cu cea a destinului: trebuie să le primești în liniște, căci altfel acul se rupe și rămâne în rană.

A cincea cuprinde tot o analogie referitoare la modul cum și omul și albina își socot propria existență: acela o ia pe a sa drept a umanității, după cum aceasta ia picătura condiției sale de albină drept ploaie când soarele lucește din nou („Der Mensch hält sein Leben für das der Menschheit, wie die Bienen das Tropfen ihres Bienenstandes, wenn schon die Sonne wieder scheint, für Regen nehmen...”).

A patra se întemeiază pe altă analogie, de data aceasta mai aproape de gândul eminescian, alăturând comunitățile omenești de cele ale albinelor: „Oamenii în state mari și albinele în stupi mari pierd curaj și căldură: de aceea se prind acum la țări mici alte țări mici, după cum la stupii de albine stupii cu colonii (cu roiuri)” („die Menschen in grossen Staaten und die Bienen in grossen Stöcken Mut und Wärme einbüßen: so heftet man jetzt an kleine Länder andere kleine Länder, wie an Bienenstöcke Koloniestöcke.”) Și o idee rousseauistă pare a trece prin comparația care vizează formațiile statale, evident în forma personală și ușor poetică a lui Jean Paul.

Și revenind la nuvela eminesciană, înțeleptul Euthanasius își construiește teoria despre om, societate și existență pe temeiul învățaturii deprinse din observarea naturii care este perfectă fiindcă se lasă condusă de instinctul care nu dă greș.

Este de regăsit aci, cum s-a observat, o puternică influență a lui Jean Jacques Rousseau, pe care acum suntem siguri că Eminescu a receptat-o pregătit fiind și de către Jean Paul. Acesta îl admira și-l cita ades în scrierile sale (mai ales în cele de tipul scrierii pedagogice *Levana*), numindu-l „dieser Magus der Jünglinge” (acest mag al tinerilor). Dar dincolo de această înrâurire, descoperim, parcă dincolo de posibilitatea tăgădei, și pe aceea a lui Schopenhauer, în concluziile-i reci și triste.

Deoarece sihastrul, explicându-i ucenicului său Ieronim mecanismul existenței și gândirii în lumina raportului dintre instinct, libertate și necesitate, afirmă caracterul mizerabil al existenței sub care se ascunde oarba voință de a trăi. Ca atare, el îi vede pe oameni drept „umbre fără voință, automați care facem ceea ce trebuie să facem”, acoperind numai cu neadevăr „valoarea vieții reale”.

Dramatic sceptică, în ciuda faptului că bătrânul „săhastru” îl numește pe Ieronim „iubite întru Hristos nepoate” (ceea ce ar presupune o viziune ortodoxă și isihastă asupra creației și Creatorului), viziunea lui Euthanasius cuprinde însă corectivul întoarcerii la natură, la contemplarea ei consolatoare. Descrierea paradisului său înfățișează o lume recreată de el anume pentru refacerea curăției și proștețimii originare, pentru vietățile cele înțelepte („toată această insulă-n insulă este o florărie zidită de mine anume pentru albine”). Frumusețea locului e solemnă și simplă, dominată de elementul acvatic. Ne aflăm în fața unui *hortus clausus* (grădină închisă), ascuns cu grijă ochilor omenești: „Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părțile de stânci nepătrunse, cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încât suflet de om nu poate ști acest *rai pământesc* (s.n.) unde trăiesc eu”.

Doar o singură intrare duce spre acel *topos* sacru, o peșteră, clar simbol inițiat, a cărei gură e acoperită măestru de o stâncă mișcătoare. Profanului, aceluia care „nu pătrunde prin acea peșteră”, locul i se înfățișează ca o „grămadă de stânci sterpe înălțate în mare, fără vegetație și fără viață”.

Să nu uităm că peștera e de multe ori săpată în stâncă sau alcătuită din stânci (ca în *Madona între stânci* a lui Leonardo da Vinci, de pildă).

Imaginea văii ascunse e mirifică. „De jur împrejur stau stâncile urieșești de granit ca niște păzitori negri, pe când valea insulei, adâncă și desigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbătice, de ierburi nalte și mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Și deasupra păturei afânate de lume vegetală se mișcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondari îmbrăcați în catifea, fluturii albaștri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurând

lumina soarelui. Stâncele-nalte fac ca orizontul meu să fie îngust. O bucată de cer am numai, dar ce bucată! Un azur întunecos, limpede, transparent, și numai din când în când un nourel alb, ca și când s-ar fi vărsat lapte pe cer. În mijlocul văii e un lac, în care curg patru izvoare cari ropotesc, se sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele toată ziua și toată noaptea. E o muzică eternă în tăcerea vărticică a văii și prin depărtare, prin iarba verde, pe costișe de prund, le vezi mișcându-se și șerpuiind cu argintul lor fluid, transparent și viu, aruncându-se în brațele bulboanelor, în care se-nvârtesc nebune, apoi repezindu-se mai departe, până ce, suspinând de satisfacere, s-adâncesc în lac. În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei și răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă este peștera, ce am prefacut-o în casă, și prisaca mea.”

Între cerul pur și apele lustrale ale celor patru izvoare (care, cum am mai spus, reproduc în mic cele patru fluvii ale Paradisului din *Cartea Genezei*¹⁶), se desfășoară regnurile într-o dulce concordie, creată și păstrată de sihastrul demiurg în raiul său pământesc, în solitudinea sa binecuvântată dinainte de facerea omului, și în care n-a pătruns aripa morții.

După ce în *Sărmanul Dionis*, eroul Dan, călugăr cu îndeletniciri oculte, ajunsese în lună și reconstruise peisajul lunar tot în chip paradisiac, dar năzuia, nemulțumit de acela, spre „lumea solară a cerului”, spre *doma* Domnului vegheată de „semnul arab”, în *Cezara*, impulsul demiurgic al eroului Euthanasius, bătrânul sihastru înțelept, nu se mai exercită printr-o înălțare împotriva cerului și prin mijloace oculte, ci se realizează pe pământ, într-un loc ales și într-un context de simboluri inițiatice evidente¹⁷. Semnificația demiurgică a personajului e întărită de altfel de plasarea peșterii sale, în care locuiește, în mijlocul insulei din insulă, ca într-un adevărat centru al lumii (în mijlocul cercurilor concentrice).

Peștera mai dezvăluie însă un corectiv aplicat scepticeii viziuni a lumii profesate de sihastrul demiurg, acela al creației și contemplației

¹⁶ *Geneza* – Cartea I – cap. 2 – cele 4 fluvii se numeau Fison, Gihon, Tigru și Eufrat.

¹⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 14–17.

artistice (de obârșie schopenhaueriană și acesta). Bătrânul înțelept, care a fost sculptor în tinerețele sale, a creat opere de artă pe pereții de granit ai peșterii, înfățișând cupluri mitice, de îndrăgostiți ce formează unități indivizibile în memoria umanității: Adam și Eva, Venus și Adonis, Aurora și Orion (acesta din urmă amintind din nou de *Hesperus*, de cuplul simbolic de care am mai pomenit). Ceea ce a dorit a prinde în formele frumoase sculptorul sihastru este „inocența primitivă, puritatea iubirii născând în tinerii candidi. Și în special în Aurora, intenția lui a fost să reprezinte agresiunea inocenței femeiești”, farmecul feciorelniceii îndrăzneii (a *titanidei*, de care vom vorbi mai departe).

Contemplând deci natura edenică și arta care înfățișează o umanitate nouă, viitoare, în măsură să umple această natură paradisiacă, „dezbrăcat de haina deșertăciunii” prin școala naturii, bătrânul își va găsi liniștea eternă în curând și-l cheamă în locul său pe Ieronim. Și e deosebit de interesant un scurt codicil la scrisoare, o completare lăsată în peșteră spre a fi găsită de tânărul ucenic, și în care precizează împrejurările particulare ale sfârșitului lui Euthanasius: „Simt că măduva mea devine pământ, că sângele meu e înghețat și fără cuprins, ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea în care trăiesc. Mă sting. Și nu rămâne decât urcioul de lut, în care au ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pârâu; liane și flori de apă să înconjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi strășesc părul și barba cu firele lor... și-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, «soarele», viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, dar să mă ferească de putrejunie. Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrân rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată.”

După cum se poate observa, la Eminescu, nici ton de rugă, nici zbor, adică aspirație ascendentă spre Ființa eternă, nici referire entuziastă la fuziunea dintre aceea și sufletul nemuritor al omului, ca la Jean Paul. Singura analogie la nivelul imaginii, topirea, „cu brațele deschise sub soare” (unter der Sonne mit ausgebreiteten Armen zerfließend), la Jean Paul, rămânerea sub apă cu „palmele... întoarse spre izvorul etern al vieții, «soarele””, la Eminescu, trădează, poate,

o sursă comună de gândire indică, de nuanță brahmană (și parțial rozacruciană) la unul, de nuanță budhică la celălalt.

La artistul român, intrat în vremea scrierii nuvelei *Cezara* în faza sa neptunică, suntem confrunțați cu o coborâre spre ape, ca spre apele cosmice originare (nu spre cele amniotice, cum, pe bună dreptate, arăta Mircea Eliade în opul mai înainte citat), cu o regresie în natură, menită să-l reintegreze pe Euthanasius în circuitul elementelor, sustrăgându-l descompunerii¹⁸, căci dinte morții nu trebuia să-l atingă în starea edenică regăsită. Apare astfel și aci enorma sete specifică de extincție a lui Eminescu, descifrabilă și în variantele la *Mai am un singur dor* și în atâtea alte opere, semn că *marea influență a lui Jean Paul a acționat prin nenumărate sugestii la diverse niveluri, dar n-a schimbat mai nimic în cadrul particular al universului filosofic și mitopoetic eminescian*. Poetul român s-a deschis, considerabil, tuturor sugestiilor, adâncindu-le semnificațiile și integrându-le în propriul său univers, făcându-le loc printre celelalte piese ale uriașului său joc caleidoscopic. Așa, bunăoară, am pomenit, în treacăt, despre potrivirea deloc întâmplătoare dintre numele eroului romanului *Titan* al lui Jean Paul, Cesara, și numele eroinei care dă titlul nuvelei *Cezara*.

Printr-o ciudată paralelă, titanul von Cesara (titan în sensul pe care-l dădeau conceptului și *Sturm und Drang*-ul și Goethe) devine la Eminescu titanida Cezara, după tiparul „titanidei”, al „uranidei” Linda da Romeiro (în realitate Linda von Cesara, după nenumăratele, încurcatele *quiproquo*-uri din romanele lui Jean Paul), iubită de același Albano von Cesara.

Căutător de contraste izbutoare, prozatorul german opunea pe „titanul” capabil de afecțiuni copleșitoare, doritor de fapte nobile, Cesara, sumbrului și scleratului Roquairol. Și poate din acest cuplu contrastant ca și din cel din altă operă din *Flegeljahre*, alcătuit din Valt și Vult, să fi luat Eminescu o sugestie pentru *Gemenii* săi. Iar între personagiile feminine, stabila o opoziție de un fel mai aparte între Liane, suflet frumos (*schöne Seele*) în sensul conceptului goethean, făptură angelică, gata la orice sacrificiu pentru ceilalți,

¹⁸ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 15–16.

și Linda, pe care și Cesara și prietenele ei o numeau „uranida” sau „titanida”.

Natură puternică, frumoasă și îndrăzneță („sehr – schön und kühn”), Linda este o neconformistă în cercurile nobiliare în care trăiește. Violența temperamentului său nu cunoaște însă ura, nici mânia („nur Heftigkeit ohne Hassen und Zürnen”), deși amica Julienne i se adresează, evident, în glumă, cu „Sălbateco!” (Wilde), iar inima i se aseamăna cu „cea mai delicată în blândețe și puritate feminină, depășind-o numai în fortitudine” (ihr Herz dem weichsten in jeder weiblichen Milde und Reine gleich und übertraf es nur an Stärke). Chiar tonul îi e îndrăzneț, hotărât, filosofic (Kecker, entschiedener, philosophischer Ton). Pentru Linda, iubirea e lucrul suprem al vieții, dar fără libertate nu e altceva decât fățarnicie și ură (nichts sei als Heuchelei und Hass). Și spre a păstra această iubire, mândra și puternica fată nu se roagă, nu plânge, nici nu se resemnează, ci luptă pentru iubitul ei (bitten will ich nicht, weinen nicht, oder resignieren, um ihn aber kämpfen will ich).

În Cezara, Eminescu a strâns la rândul său câteva atribute definitorii pentru o tânără îndrăgostită plină de forță și îndrăzneală. Când atinge marea cu piciorul, surâsul Cezarei devine „iar *nervos* și *sălbatic*, ca toată copilăria ei”, „în luptă cu oceanul bătrân, ea se simte reîntinerită, ea surâde cu gura încleștată de *energie*”. Și în general, în toate împrejurările, eroina este o puternică și o volitivă, ea e o titanidă în iubire, în stare, cu curajul ei, să dea cuplului imboldul spre realizarea unității originare în paradisul regăsit din insula lui Euthanasius („și-i părea că-i Eva-n paradis”). Căci în perioada în care scria nuvela, Eminescu era încă plin de încredere în capacitatea femeii de a deschide cuplului, prin puterea magică a iubirii, calea întoarcerii spre acea unitate care să refacă ființa într-o desăvârșire, investind-o cu atribute demiurgice. Iar pe de altă parte, artistul considera că iubirea se putea împlini numai dacă trăia în plenitudinea unei senzualități feminine intense, însă deplin candidă. Așa încât numai o „titanidă” în dragoste precum *Cezara* (nume dominator deliberat ales) ar fi fost în stare să îndeplinească acel mitic ideal de femeie, recomandată lui Ieronim de înșeși sculpturile din peșteră, minată de ceea ce Euthanasius numise „agresiunea inocenței femeiești”.

Astfel concepția eminesciană despre iubire, conjugată cu întreaga viziune a artistului asupra existenței, a determinat preluarea și transformarea simbolică, în funcție de necesitățile propriei creații, a unui nume propriu din universul atât de diferit al creației lui Jean Paul.

Se mai petrece însă, printre altele, în relația dintre Eminescu și prozatorul german, și un alt fel de preluare, mai importantă și mai semnificativă, un transfer al unui nume în ordinea mitică. Așa credem că s-a întâmplat cu titlul romanului *Hesperus* al lui Jean Paul, nume mitologic semnificând în germană *Abendstern*, adică *Luceafărul*, nume dat Clotildei celei iubite de Horion (și oare nu de la aceeași va fi venind și „vreo trandafirie și sălbatică Clotilda” din *Scrisoarea II?*).

Imaginea Luceafărului revine atât de frecvent în opera prozatorului german, încât unul din editorii acesteia făcea următoarea mențiune într-o notă de subsol la *Titan*: „Hesperus – der Abendstern... Jean Paul Lieblingstern und wichtigstes Himmelsymbol.”¹⁹ (Hesperus – Luceafărul... steaua preferată a lui J. P. și cel mai însemnat simbol ceresc.)

S-ar putea ca din obsesia luciferină a autorului lui *Titan* și *Hesperus* să-și fi făurit Eminescu mitul bipolar, de o splendidă ambiguitate, Luceafărul – Hyperion, în care face să joace relația dintre fenomen și numen din epistemologia kantiană. Iar din povestirea ce poartă tot un titlu de corp ceresc, *Cometa* (Der Komet oder Nikolaus Marggraf), din anii 1820–22, a lui Jean Paul, Eminescu a putut primi o sugestie pentru zborul ceresc al Luceafărului, pagină de antologie a poeziei universale.

În fantezia dezlănțuită a lui Jean Paul, călătoria întreprinsă în vis de erou, în compania unei „făpturi scăpărătoare”, se desfășoară într-un amețitor scenariu baroc: „Evoluam acum cu o astfel de viteză printre sorii fără de număr, încât nu le zăream decât o clipă, având mărimea unei luni, înainte de a dispărea aidoma pulberii de nebuloză în spatele nostru; iar planetele, în străfulgerarea trecerii noastre nici

¹⁹ Rudolf Wustmann, autorul ediției *Jean Pauls Werke*, 4 vol., în Meyers Klassiker Ausgabe, 1908, din care am citat, *Titan*, vol. I, p. 120.

măcar nu mai apucam să le zărim. În sfârșit, soarele terestru, Sirius, constelațiile și Calea lactee a cerului nostru se întindeau sub noi ca un petic luminos de ceață pierdut printr-un soi de nourași mai adânci. Plutirăm astfel prin pustietăți siderale, un cer după altul se deschidea *înaintea* noastră și se îngusta *după* noi – și galaxii se desfășurau în depărtări, ca niște porți triumfale ale nemărginitului spirit.”

Imaginația uranică a scriitorului german ajunge să închiuie până și marginile universului, capătul lumii: „Dar iată, pe negândite, cerul de deasupra noastră apăru golit, nicio stea, cât de mică, nu licărea în bezna pură..., la sfârșit, toate cerurile stelare de după noi se înapoiară într-o ceață subțire și dispărură înăuntru ei. Iar eu gândeam: «Am ajuns totuși la capătul Universului!» – și m-am înfricoșat în fața nemărginitei temnițe nocturne, a creațiunii ce își începea aici zidul, în fața mării moarte a neantului în a cărei beznă fără fund nestemata luminosului Univers se cufunda neîncetat.”

Mergând mai departe, cei doi călători se apropie de „străvechea lumină”, de zona cea mai bătrână a Universului, unde toate elementele poartă pecetea arhaității: „Îmi ridicai privirea, deodată se ivi un crepuscul, apoi în trecere o cale lactee și, tot atât de brusc, o întreagă boltă înstelată; gândul era prea lent ca să poată cuprinde aceste trei clipe. De nenumărate milenii lumina stelelor fusese în drum spre noi și sosise, în sfârșit, din înălțimi incomensurabile. Acum zburam ca printr-un secol nou, printr-o nouă sferă stelară. Intrarăm iar pe un drum noptatic, fără stele, și trecu multă vreme înainte ca razele unui cer sideral izolat să ne ajungă.”

În continuare, într-o singură frază de impresionantă proporții, Jean Paul încearcă o acumulare de imagini cosmice menite să sugereze deopotrivă ponderea și mișcarea: „Dar în clipa în care, tot urcând și alternând nopțile cu cerurile, ne înălțăm din ce în ce mai mult în beznă, înainte ca sub noi o bătrână boltă astrală să se reducă la o scânteie și să dispară – când, din noapte, ne-am pomenit alături de o auroră boreală, și am pătruns în zona învăpăiată a unor sori luptându-se pentru pământuri, iar pe toate planetele ardeau în jurul nostru sfârșiturile lumilor – și pe când străbăteam împărățiile înfiorătoare ale lumilor în plămădire, unde deasupra noastră vuiiau ape cerești, și fulgere cât universul de lungi brăzdau substanța eterică

în care un corp solar întunecat, nemărginit și plumburiu absorbea numai văpăi și sori, fără însă a se lumina – și când am zărit în depărtarea insondabilă un munte acoperit de o zăpadă sclipitoare, alcătuită din sori strânși laolaltă și totuși luminați de galaxii subțiri ca niște seceri de lună: duhul meu se ridică și apoi se încovoie sub povara universului...”

Geneze și apocalipse se înfățișează spiritului copleșit de spectacolul creației continui, până când, în cele din urmă, o înțelegere iubitoare luminează priveliștea universului infinit, scaldând-o în sunete și lumini armonioase, perceptibile dincolo de datele lumii materiale: „Ochii mi se deschiseră și zării o imensă mare de lumină în care sori și pământurile erau risipite doar ca niște negre insule stâncoase, iar eu eram înlăuntrul mării și nu deasupra ei, de nicăieri nu apărea pământ, de nicăieri coastă. Toate spațiile de la o cale lactee la alta erau umplute cu lumină, și mări viitoare păreau să se strecoare peste mări și sub mări, și era un bubuit ca de puhoai și iar un fluiert ușor ca al unor lebede care trec; dar ambele sunete nu se contopeau. Lumina și ecourile îmi copleșeau lin inima; eram însuflețit de bucurii fără să știu de unde veneau, erau un triumf asupra existenței și eternității și, fără să știu de ce, mă cuprinse o negrăită iubire pentru noul univers – lumină din jurul meu.”²⁰

Dar și sugestiile magnificei călătorii intersiderale imaginate de Jean Paul în *Cometa* s-au topit integral în vasta și persistenta viziune cosmologică eminesciană, cu totul personală și profund originală din *Luceafărul*, extinsă și la *Scrisoarea I*, și la *Povestea magului călător în stele*, ca și la alte opere.

Și pentru o cât de sumară comparație, reproducem binecunoscuta călătorie a Luceafărului prin spațiile celeste:

„Porni Luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

²⁰ Traducerea fragmentelor din *Cometa* se datorește lui Ion Biberi și e reprodușă din culegerea de nuvelă romantică germană, *Urciorul de aur*, 1968, pp. 7–10.

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele –
Părea un fulger ne-nterupt
Rătăcitor prin ele.

Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;

Cum izvorând îl înconjur
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' pierе totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemenea
Uitării celei oarbe.”

Dincolo de dificultățile aproape de nedepășit care însoțesc alăturarea prozei de poezie, este frapantă totuși, la analiza tratării motivului, enorma deosebire dintre redundanța stilului prozei lui Jean Paul și lapidaritatea, concentrarea clasică a stilului eminescian în ultimul mare poem al artistului. Închipuirii de vulcan în ebuliție a prozatorului german, poetul român îi opune viziunea clară, rece, angelică a unei entități pentru care spațiile intersiderale sunt mediul familiar al mișcării. Superbele, temerarele imagini aglomerate, aglutinate de Jean Paul într-un univers infinit, găsesc în poemul eminescian contemporan contraponderea unui univers centrat în tronul Demiurgului.

Dinamica zborului e sugerată de amândoi cu mijloacele specifice, cele ale redundanței la Jean Paul, cele ale reducăției la Eminescu. Viteza se măsoară la Jean Paul cu dimensiunile schimbătoare ale corpurilor cerești în succesiunea momentelor mișcării: „sori fără de număr” căpătau mărimea unei lumi, „înainte de a dispărea aidoma pulberii de nebuloză în spatele nostru”. Sau: „deodată se ivi un crepuscul, apoi în trecere o cale lactee și, tot atât de brusc, o întregă boltă înstelată; gândul era prea lent ca să poată cuprinde aceste trei clipe”. Sau „... un cer după altul se deschidea *înaintea* noastră și se îngusta *după* noi...”

La Eminescu, zborul stă sub dublul, obsesivul semn al categoriilor de timp și spațiu, cărora li se subsumează imaginile. Echivalențele între macro- și microtimp explică rapiditatea mișcării: „Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe”. Iar o imagine spațial-temporală de o forță copleșitoare în simplitatea ei, însumează, eliptic, totalitatea uranică: „Un cer de stele dedesupt,/ Deasupra-i cer de stele –”, față de care deplasarea Luceafărului pe traiectoria sa fulgurantă se produce cu viteza luminii: „Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele.”

Percepția haosului e realizată la Jean Paul cu un sentiment firesc de temere care dă imaginii fiorul omenescului confruntat cu neființa: „... și m-am înfricoșat în fața nemărginitei temnițe nocturne a creațiunii ce își începea aici zidul, în fața mării moarte a neantului în a cărui beznă fără fund nestemata luminosului Univers se cufunda neîncetat”. Și în imperiul „străvechii lumini” ard în jurul personagiilor zburătoare „sfârșiturile lumilor”, în vreme ce alte lumi sunt „în plămădire”. Cosmogonii și apocalipse se desfășoară simultan în amețitoare amestecuri demne de penelul baroc al unui Altdorfer.

Pentru Luceafăr, spectacolul creației continue nu are nimic înspăimântător: el îi este familiar eonului care a asistat la „ziua cea dintâi”, la momentul suprem al genezelor. Și acum, în răstimpul zborului, vede, ca și atunci, „cum izvorau lumine”, „din a chaosului văi”, adică din genunele, din prăpăstiile prin care Eminescu își reprezenta, atât în *Luceafărul*, cât și în *Scrisoarea I*, absența, neantul, chaosul. Și e de semnalat iarăși o modalitate de sugerare a vitezei,

a timpului scurs, printr-o simplă schimbare a timpului verbal. De la „vedea... cum *izvorau* lumine”; la „cum *izvorând* îl înconjoar/ Ca niște mări, de-a-notul...”, a fost parcurs un spațiu considerabil, o distanță enormă într-o clipă, de la marginile spre centrul lumii. Iar viteza cu care e purtat e reduplicată: „el zboară, gând purtat de dor”, repeziciunea gândului intensificată fiind de aceea a dorului (ca în basmul popular). Ceea ce definește locul țintă al călătoriei, centrul creației, este absența spațiului și timpului: „Căci unde-ajunge nu-i hotar.../ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște”, sugerând proximitatea absolutului. Și pentru întregirea atributelor care circumscriu această nouă ordine transcendentă în care devenirea se oprește, Eminescu adaugă, la lipsa celor două categorii care stăpânesc altfel tiranic contingentul, lipsa oricărui subiect cunoscător legat obligator de ele în ordinea realului: „Nici ochi spre a cunoaște”, evidentă înrâurire a epistemologiei kantiene. Apoi forța uriașă de atracție gravitațională a centrului creator se strânge în ultimele patru versuri ale călătoriei:

„Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe
E un adânc asemenea
Uitării celei oarbe.”

Prin impresionanta, severa reducere a mijloacelor de expresie din poemul eminescian, prin dicția rarefiată, prin repotențarea de logos a cuvântului care capătă o putere neînchipuită de sugestie, romanticul român a izbutit, pe propriile sale căi, chiar dacă înrâurit de prozatorul german, o operă de o valoare ce se impune de la sine. Așa se întâmplă și cu lucrări de mai mică anvergură cărora le-am putea atribui influențe din partea lui Jean Paul.

De pildă, Bogdan Duică afirma, cum am văzut, descendența poemului *Venere și Madonă* tot dintr-o sugestie a prozatorului german.

Ipoieza este, firește, verosimilă în măsura în care știm cât de bine îl cunoștea Eminescu pe Jean Paul și cât de adâncă și atentă îi fusese lectura. Așa încât am putea emite și altele, foarte numeroase, pentru

analogii de imagini, titluri etc., ca bunăoară aceea dintre începutul poeziei postume, *Vis*, a lui Eminescu și visul pe care tânărul Cesara îl povestește tatălui său. Iată începutul visului din romanul *Titan*: „Ich fuhr in einem weissen Kahn auf einem finstern Strom, der Zwischen glatten, hohen Marmorwänden schoss. An meine einsame Welle gekettet, flog ich bange im Felsengewinde...” („Pluteam într-o luntre albă pe un fluviu întunecat care șerpuia între pereți înalți de marmură netedă...”)²¹

Și strofa a II-a a visului eminescian:

„Pluteam pe-un râu. Scipiri bolnave
Fantastic trec din val în val...”²²

O simplă reminiscență, o coincidență, poate! Dar ele se pot multiplica notabil și ipotezele rămân, ca unele simple, de lucru.

Întâlnirile lui Eminescu cu Jean Paul într-un plan tematic comun, în structuri, în imagini, titluri, sintagme au însemnat, fără nicio îndoială, opțiuni care trădează nu numai o lectură făcută exhaustiv, după obiceiul poetului, ci și cu o participare afectivă și mai cu seamă intelectuală deosebită. L-a interesat și l-a atras pe poetul român nu numai tipul de erudiție jean-paulescă, tipul de structură a imaginarului, tipul de creativitate a artistului german. Suntem din ce în ce mai siguri că l-a interesat și l-a atras în cea mai mare măsură tipul de sinteză operată de Jean Paul în câmpul culturii universale. Și credem că, în primul rând, l-a impresionat, la autorul german, lărgimea informației filosofice, informație bine asimilată și transformată într-o temelie solidă pentru o operă frumoasă și într-un tot înnoitoare la răscrucea secolelor. De la filosofia indică la Platon, Jakob Böhme, Descartes, Kant, Rousseau, Saint Martin, Herder și Fichte, Jean Paul s-a mișcat cu o ușurință de invidiat prin grădina gândirii, după cum s-a mișcat și prin aceea a poeziei, *lato sensu*, de la Homer la Virgiliu, la Dante, Shakespeare și Cervantes,

²¹ Jean Paul, *op. cit.*, în *Fünfundzwanzigste Jobelperiode*, 99 Zykel, vol. II, p. 207 (trad. I. Biberi).

²² M. Eminescu, *Poezii*, ed. Murărașu, II, p. 130.

la maestrul său iubiți Swift și Sterne, și până la Schiller și Goethe, după cum s-a mișcat și prin aceea a științei, de la alchimie la astronomie și medicină. El a încheiat un secol enciclopedic, ca un om de *Aufklärung*, de secol al Luminilor și a deschis altul, ca un romantic din cei mai cutezători, ajungând să concureze, la vremea sa, notorietatea goetheană.

Mircea Eliade avea perfectă dreptate când susținea că înrudirea lui Eminescu cu alți poeți romantici nu poate fi explicată prin influențe, ci prin experiența și metafizica lor comună, deoarece poziția romantică este una din puținele atitudini ale spiritului omenesc care nu poate fi învățată, nici mimată²³. Dar în ceea ce-l privește pe Jean Paul, lucrurile stau puțin altfel, în sensul că o adevărată afinitate electivă l-a legat pe Eminescu în mai multe feluri de el și în special printr-o intuiție adâncă de cultură.

Cum spuneam, credem că gânditorul român l-a prețuit mult și l-a asumat ca model de sinteză, ca pe un *Kulturträger* de cea mai înaltă calitate, înrudit îndeaproape cu modul în care el însuși a operat sinteza europeană (și chiar cea europo-indică) dinăuntrul culturii românești, trecând prin aceleași trepte prin care a trecut germanul, adică filosofie, poezie, știință, la care s-au mai adăugat însă cele ale înțelepciunii populare românești, ale folclorului românesc și sud-est european. Și poetul român a venit dinspre enciclopedismul Luminilor, cum am mai arătat cu alt prilej²⁴, și a ajuns la universalitatea romantică, dând continentului o sinteză târzie de spirit european din unghiul de perspectivă al sud-estului.

Așa încât îl putem socoti pe Jean Paul drept unul din cele mai puternice faruri, în sens baudelairian, care au luminat devenirea europeană a poetului român.

²³ Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, ed. cit., p. 13.

²⁴ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Littérature comparée – Histoire des idées*, în *Synthesis*, 1974, I, pp. 63–67.



Perioada de tranziție

II. Hölderlin

E de semnalat că, dintre exegeții mai vechi ai lui Eminescu, cel care a atins, indirect, problema vreunui raport între Eminescu și Hölderlin a fost D. Caracostea. Citând pe Oswald Neuschotz care, într-un foileton din cele zece publicate în revista *Das literarische Rumänien*, susținea că cea mai potrivită apropiere a lui Eminescu de poezia germană nu ar fi prin Lenau, ci prin Hölderlin¹, profesorul susținea punctul acesta de vedere, aducând în sprijin argumentul analog al lui Vossler cu privire la Leopardi și Hölderlin².

E adevărat că susținerea e făcută cu prudență, subliniindu-se doar „justețea părerii” emise de Neuschotz. Caracostea a mai alăturat însă, acestei rezervate aprobări, o opinie, poate cea dintâi în această privință, referitoare la potrivirea posibilă dintre Hyperion-ul eminescian și „înțelesul analog cu acela pe care un poet, înrudit în multe privințe cu el, Hölderlin, îl dă romanului *Hyperion*. Cu toate deosebirile, ca și în *Luceafărul*, în acest roman al frământărilor omului de geniu, eroul trăiește în antiteza dintre înălțimile sufletești și dintre teluric. În chiar titlul romanului, care, prin pornirea către absolut și entuziasmul pentru natură, trebuia să vorbească mult lui Eminescu, se află afirmarea unei valori asemănătoare cu aceea pe care Eminescu, după ce a încercat să o dea prin Eon, a exprimat-o apoi desăvârșit prin Hyperion”³.

Este în aceste cuvinte, oricât de sumare, o observație de fond care încurajează cercetarea mai adâncită a analogiilor dintre cei doi poeți, mult asemănători în atâtea privințe, în destinul hărăzit fiecăruia, ca și în unele direcții ale creațiilor. Și nu este vorba numai de analogii de destin exterior, oricât ar fi ele de izbitoare, ca, de pildă, chinuitoarea nesiguranță a existenței, ca sfârșitul destul de timpuriu al carierei poetice (curând după 30 de ani) sau nebulia care i-a lovit în plină tinerețe și creativitate, ca neîmplinirea iubirii și atâtea altele. I-a legat, într-adevăr, această tristă soartă, comună celor mai puri și

¹ D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, în vol. *Studii eminesciene*, București, Editura Minerva, 1975, p. 205.

² *Ibid.*, pp. 205–206.

³ D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, în vol. *Studii eminesciene*, ed. cit., p. 38.

mai autentici dintre romantici. Dar mult mai multe și de profunzimi greu sondabile i-au făcut să semene. Începând cu trăsăturile somatice, acelea care diferențiază, marcându-le cu noblețe, exemplarele alese ale spiritului, ale puterilor creatoare.

Când încerca o schiță de portret exterior și interior al poetului în amplul studiu dedicat lui Hölderlin⁴, Wilhelm Dilthey contura o imagine în același timp delicată și plină de forță a tinereții lui: „... forma proporționată a figurii și trăsăturile blânde ale feței, făptura frumoasă, îmbrăcămintea îngrijită, curată, și expresia elevației în toată apariția lui. Natura sa nobilă era infinit susceptibilă față de orice vulgaritate a simțirii. Departe de el stăteau fericirea comună a simțurilor și orice ambiție exterioară. Nu dorea nimic pentru sine decât o soartă simplă, pentru a trăi îndestulător numai artei sale. Doar sufletul dorea să și-l păstreze curat. Din atare curăție a ființei sale s-a născut în el profeticul.” (die regelmässige Gesichtsbildung und die sanften Züge des Antlizes, sein schöner Wuchs, der sorgfältige, reinliche Anzug und der Ausdruck des Höheren in der ganzen Erscheinung. Seine vornehme Natur war unendlich empfindlich gegen jede Vulgarität der Gesinnung. Tief unter ihm lagen das gewöhnliche sinnliche Glück und jeder äussere Ehrgeiz. Für sich selbst begehrte er nichts als ein einfaches Schicksal, um genügsam seiner Kunst leben zu können. Nur rein wollte er seine Seile halten. Aus solcher Lauterkeit seines Wesens entsprang das Seherische in ihm)⁵.

Și, mai departe, gânditorul german îl privea pe Hölderlin între contemporani ca „întruparea unei alcătuiți mai pure, mai armonioase a personalității omenești”⁶ (die Verkörperung einer reineren, harmonischeren Bildung der menschlichen Persönlichkeit). Dar oare și frumusețea fizică a făpturii tinerești, și mai cu seamă natura etică dominând constrângător personalitatea, nu defineau și pe poetul român? Dacă s-ar substitui numele, portretul ar putea fi luat drept al romanticului de la noi. Și mai cu seamă ne-a trezit dorul de tratare

⁴ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig-Berlin, 1916, ed. V.

⁵ *Ibid.*, p. 349.

⁶ *Ibid.*, p. 350.

analogică o coincidență deosebit de expresivă. Tot Dilthey, vorbind despre Hölderlin la Tübingen printre camarazii săi de studiu, spunea: „când tânărul se plimba în sus și în jos printre colegii din instituția tübingheneză, era ca și cum Apollon însuși ar fi pășit prin sală” (Wenn der Jüngling auf und nieder ging unter den Genossen des Tübinger Stifts, war es als schritte Apollon durch den Saal)⁷.

Imaginaea zeiască a poetului german tânăr ne-a readus în minte o altă vorbă asemănătoare: a lui Anghel Demetrescu care, într-un portret făcut lui Eminescu în anii berlinezi, descria „capul său de Apollo”⁸.

Și coincidența nu este întâmplătoare. Apriga asceză lăuntrică radia, ca și la eroi și la aleși, o lumină anume, ca o aură suavă în jurul ființei celor doi, a celui bălan de pe malurile Neckarului, a celui oacheș de pe colinele împădurite ale Ipoteștilor. Absolutul marcase făpturile lor cu pecetea neștersă a frunții sărutate de harul orfic. Căci într-unul, ca și în celălalt, se împlinea spusa adâncă a lui Martin Heidegger: „Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins” (poezia este întemeiere a ființei într-un cuvânt)⁹, adică se întemeia un destin orfic în accepția cea mai desăvârșită a cuvântului. Acel destin legat de aspirația ontologică spre absolut, spre perfecțiune, spre căutarea fără răgaz a esențelor, exprimată, dincolo de romantismul amândurora, într-o neîncetată tânjire după valorile clasicității, după Grecia la Hölderlin, după „ochiul lumii cei antice” la Eminescu, destin care condamnă în contingent și absolvă, salvează în *jenseites* și în creație.

S-au numărat printre puținii lumii care au resacralizat astfel verbul, înălțându-l spre logos, dând dicției lor poetice sunetul acela de neconfundat, visător dar plin de putere, murmurat dar arzător ca un foc viu. Și amândurora, ca unor adevărați orfici, le-a fost hărăzită cunoașterea superioară, absolută, inițierea aceea care se plătește, implacabil, cu suferință și jertfă, și le-a fost interzisă bucuria caldă, comună, neștiutoare, a oamenilor de rând.

⁷ *Ibid.*, p. 349.

⁸ A. Demetrescu, *M. Eminescu*, în *Opere*, Fundația pentru Literatură și Artă „Carol II”, București, 1937, p. 245.

⁹ Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Fr. am Main, 1963, ed. III, p. 38.

Aspirând spre soarta nemuritoare din Olimp și jinduind în același timp după măruntele bucurii ale muritorilor, autorul *Imnurilor* spune, cu detașata, transparenta lui tristețe: „Zu wissen wenig, aber der Freude viel/ Ist Sterblichen gegeben...” (Puține spre știință, spre bucurie multe.../ Datu-s-au muritorilor...).

De altfel, una dintre cele mai calde exegeze heideggeriene la Hölderlin a fost făcută sub semnul acestui vers caracteristic¹⁰.

Și ce înseamnă la poetul nostru finalul din *Luceafărul*, strofa în care, sub la fel de detașata afirmare a diferenței de condiție între „cel ales”, cel „de sus”, și muritori, vibrează atâta acceptată resignație, înconjurată de o conotație îndurerată:

„Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.”

„Lumea” eonului e cea a singurătății și răcelii astrale. Și lui Eminescu, precum și lui Hölderlin, i-au căzut sorții singurătății fără leac. De aceea i se potrivește și lui în aceeași măsură ceea ce spunea Dilthey despre Hölderlin: „Alles trieb ihn aus der Welt des Wirkens und Genießens nach innen, in die Tiefen der Dinge, *in eine totale Einsamkeit*” (Totul l-a izgonit din lumea acțiunii și a plăcerii (a bucuriei) înspre înăuntru, în adâncimile lucrurilor, într-o totală singurătate)¹¹.

Între albele versuri ale lui Hölderlin, spuse ca un recules soliloc, cu jumătate de glas, cu o înfiorată imobilitate, între versurile celui care celebra izvoarele, apa și cerul, zeii și eroii greci, idealurile nobile ale umanității, se strecoară, din când în când, confesiv, un stih ca „Ich aber bin allein...” (Eu însă singur sunt...), din poemul *Die Titanen*¹².

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ W. Dilthey, *op. cit.*, p. 350.

¹² Citatele din Hölderlin sunt date după ediția istoric-critică *Sämtliche Werke*, în Propyläen-Verlag, Berlin, III Aufl., 1943, începută de N. Von Hellingrath și sfârșită de Fr. Seebaas, *Die Titanen*, în vol. IV, p. 208.

Dureroasa mărturisire a unei singurătăți absolute, singurătatea geniului care a avut, prin revoluția franceză, viziunea libertății popoarelor, a celui care a intonat cântecul inspirat despre idealurile umanității învățate de la Schiller și Kant, a celui care a făurit imaginile de apocalips alexandrin din poemul *Patmos*. Singur, bântuit de toate amintirile omenirii, a stat la stranii încrucișări de drumuri, între creștinism și păgânism, ca în *Brot und Wein*, între romantism și clasicism, între revoluție și întoarcere spre antichitate.

Tot așa și Eminescu. Singur dincolo de vuietul vremii, la răscruce de lumi, pendulând între trecut și prezent, romantic aspirând spre clasicitate, urmărind destinul revoluțiilor și optând pentru conservatorismul junimist, și-a asumat solitudinea ca atribut însoțitor al condiției geniului pe care o sugera în însemnarea binecunoscută în legătură cu *Luceafărul*: „... înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici, pe pământ, nici e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.”¹³

În blândul peisaj al Suabiei, pe malul Neckarului care curgea printre coline dulci, printre plopi, „sub impresiile acestor peisagii s-a format la Hölderlin simțul naturii” (Aus den Eindrücken dieser Landschaften bildete sich sein Naturgefühl)¹⁴, mult mai armonios cumpănit decât de vederea mării fără margini ori a unui șes întins, după opinia filosofului citat. Valea, râul, colina generează, mai spunea el, un blând, prietenos raport cu natura, un simțământ al ascunzișului, al tihnei care însă nu limitează, nu mărginește față de scânteietoarele depărtări.

Acolo, pe malul calm al apei, sau în mult apropiata pădure, a visat, pare-se, copilul, adolescentul Hölderlin, într-o fermecătoare intimitate cu natura, până pe la 14–15 ani când a intrat în școlile mănăstirești de la Denkendorf și Maulbronn. Ceea ce spune poetul despre acea misterioasă legătură, reface plinătatea și frumusețea unei vârste de aur a copilăriei apuse:

¹³ Ms. 2275, B, f. 56.

¹⁴ W. Dilthey, *op. cit.*, p. 352.

„Da zur Sonne noch mein Herz sich wandte,
 Als vernähme seine Töne sie,
 Und die Sterne seine Brüder nannte,
 Und den Frühling Gottes Melodie,
 Da im Hauche, der den Hain bewagte,
 Noch dein Geist, der Geist der Freude sich
 In des Herzens stiller Welle regte:
 Da umfiengen *goldne Tage* mich” (s.n.)

(„Când inima-mi spre soare încă se-ntorcea
 De parc-acela-i dădea ascultare,
 Și frați pe stele încă le numea
 Și primăvara, a Domnului cântare,
 Când în suflarea ce-agita livada
 Tot duhul tău, al bucuriei sfinte
 În unda calmă a inimii mijea:
 Atunci mă-nconjurau zile-aurite”.)

Și în arzătoare epifanii, îi apărea „sufletul naturii”: „Und des Himmels Flammen mich umflogen:/ Da erschienst du, Seele der Natur!” (Și flăcărilor cerului îmi zburau împrejur/ Atunci te-ai arătat, tu, Suflet al Naturii!). În această „lume frumoasă” a Naturii se arunca copilul salvându-se din singurătatea realului, a contingentului:

„Oft verlor ich da mit trunknen
 Thränen Liebend, wie nach langer Irre sich
 In den Ocean die Ströme sehnen,
 Schöne Welt! in deiner Fülle mich;
 Ach! da stürzt' ich mit den Wesen allen
 Freudig *aus der Einsamkeit der Zeit*,
 Wie ein Pilger in des Vaters Hallen,
 In die Arme der Unendlichkeit.” (s.n.)

(„Mă pierdeam ades cu lacrimi bete
 Iubitor, cum după rătăcire
 Fluvii spre Ocean cată cu sete,

Lume mândră! în a ta-mplinare;
Mă prăvăleam, ah! prea bucuros
Din a timpului singurătate,
Ca rătăcitoru-acasă-ntors,
În ale nesfârşirii braţe”.)

Acolo a învăţat să iubească, la lumina frumuseţii, în Natura care l-a consolată de „sărăcia vieţii” (des Lebens Armut).

Dar după şase strofe (octave) de entuziasm al amintirii fericite despre vârsta de aur a copilăriei în natură, urmează două strofe ale unei mărturisiri sfâşietoare despre pierderea naturii, despre moartea inimii. Iată penultima:

„Todt ist nun, die mich erzog und stille,
Todt ist nun die jugendliche Welt,
Diese Brust, die einst ein Himmel füllte,
Todt und dürftig wie ein Stoppelfel;
Ach! es singt der Frühling meinen Sorgen
Noch, wie einst, ein freundlich tröstend Lied,
Aber hin ist meines Lebens Morgen,
Meines Herzens Frühling ist verblüht.”

(„E moartă azi cea care mă crescui,
E moartă lumea tinereţii mele,
Şi inima-mi ce cândva cerul o umplu
E moartă, câmp de buruiene rele;
Mai cântă primăveri durerii grele
Un cântec, ah! blajin şi unduit
Dar stinsă-i dimineţa vieţii mele,
Primăvara inimii s-a veştejit.”)

Ca în ultima strofa să răsune o generalizată consideraţie despre soarta iubirii: „Ewig muss die liebste Liebe darben,/ *Was wir lieben ist ein Schatten nur...*” (În veci cea mai caldă iubire trebuie să se ofilească,/ Ceea ce iubim e doar o umbră.).

Şi o întoarcere la propria persoană stabileşte o echivalenţă

impresionantă între vârsta de aur a tinereții și Natura ca magic receptacol, ea însăși reprezentând încă toposul închis al vârstei de aur a Creației: „Da der jugend goldne Träume starben,/ Starb für mich die freundliche Natur...” (Când au murit ale tinereții vise de aur,/ Murit-a pentru mine Natura mângâietoare).

Am zăbovit atât asupra acestui mare poem, *An die Natur* (Către Natură) pentru că ne este atât de familiar conținutul său. Atitudinea generală față de lume, opoziția între natură, ca putere magic-mitică, tărâm al unei aurite veșnicii și al unei bogății inepuizabile, și realul stăpânit de necrușătorul, ireversibilul timp, tărâm sărac și secetos în care totul e supus ofilirii și sfârșitului, chiar sfânta iubire; ruperea existenței în două etape distincte: una a visurilor de aur, a vârstei de aur a copilăriei petrecute la adăpostul și sub oblăduirea naturii materne, alta a maturității, aflată sub cărna nemilosului destin, și în care visele și iubirea mor, iar cei „aleși”, care au avut norocul de a fi trăit acea vârstă de aur se mulțumesc, dacă pot, cu amintirea ei, tânjind după ea sau căutând comparații într-o cunoaștere absolută, una în care să se descopere semi-zeul spiritului, acel *daimon* superior al rodniciei neliniști din artist („Die den Halbgott, unsern Geist, vereinigt/ Mit den Göttern...”), eonul trăind de la început în cei mari.

Citind sau ascultând poemul lui Hölderlin, murmuri fără să vrei, în anume locuri, versuri foarte legate de cele germane, ale lui Eminescu. Legate la nivelul concepției, al atitudinii, al ideilor mito-poetice, dar răsfrângând altă lume a formației, alt univers, diferit în elementele constitutive.

Un peisaj asemănător în esența lui a ocrotit copilăria și timpuria adolescență a poetului român. Tot linii molcome desenau pe orizont colinele în preajma Ipoteștilor, apele luceau înfiorate în mijlocul pădurilor în care copilul se refugia, mânat de un dor indicibil. Dar luna atotputernică și misterioasă veghea asupra lui, în vreme ce pe Hölderlin îl călăuzeau cel mai ades soarele (neo-clasic, apolinic), cerul înflăcărat.

O comuniune deplină cu natura maternă a dat copilăriei eminesciene același sentiment profund al unității cu lumea „mare”, aceeași stare de cunoaștere prin revelație, aceeași educație a iubirii și dăruirii totale, același sentiment de perfectă securitate a ființei, care,

în clipa ruperii de matca elementelor și a intrării în real, i-a făcut pe Hölderlin, ca și pe Eminescu, atât de vulnerabili.

Aflat sub semnul destinului, în contingentul implacabil, Eminescu avea să-și aducă aminte și el de anii aceia binecuvântați, cu aceeași durere ca și Hölderlin, căci „Nessun maggior dolore...”. Și o rememorare a stării fericite are loc în poezia *O, rămâi* (citată și în alte capitole ale acestei cărți, tocmai pentru semnificațiile ei de profunzime), unde pădurea ca natură vorbește copilului, încercând să-l rețină în eternitatea ei mitică pentru a-l cruța de contactul ucigător cu lumea, cu realul. Ea-i înșiră pe rând toate farmecele cu care-i înfrumusețează viața în toposul magic pe care-l reprezintă, făcându-l să participe la cunoașterea aceea globală dată numai de natură, învățându-l să vadă, să audă toate glasurile pădurii (vuiet de valuri, mișcarea naltei ierbi, mersul cârdului de cerbi). Dar mai cu seamă îi dă cheia timpului, a dulcii confuzii temporale posibile între clipe și veacuri, semn al inițierii, al sustragerii de sub puterea fatalei categorii. Vocea pădurii răsună ca o murmurată incantație pentru a face mai ispititor locul acela cu virtuți etern benefice. Și în descripție se concentrează tot ce este frumusețe, propețime, taină în natura eminesciană.

Tonul schimbat al ultimelor două strofe ne introduce însă în alt registru temporal, ne aduce în prezentul de după ruptură. Eroul liric mărturisește cum s-a produs despărțirea de acea mare iubire originară, prin indiferența copilărească, prin răspunsul imediat și inconștient la chemarea naturii:

„Astfel zise lin pădurea,
Bolți asupra-mi clătinând;
Șuieram l-a ei chemare
Și-am ieșit în câmp râzând”.

Iar ultimele versuri, încărcate de durerea de nedepășit a imposibilității întoarcerii, sunt vrednice de cei mai mari poeți ai lumii care rar au izbutit să dea un sunet mai autentic suferinței condiției omului ieșit din starea paradisiacă și supus tiraniei timpului ireversibil:

„Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...”

Și strigătul final concentrează, într-o splendidă reducere, deznădejdea ireparabilei duble pierderi, a copilăriei și a naturii:

„Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot?”

Atitudinea e net hōlderliniană, în ciuda atâtor deosebiri. Am vrea însă să marcăm și o analogie la nivel de sintagmă. O concisă poezie, *Die Heimat* (Patria), pune în ultima strofa (din cele două) tot o întrebare legată de posibilă (subînțeles imposibilă) întoarcere, înapoi, la locul vechii fericiri pierdute:

„...ach! gebt ihr mir,
Ihr Wälder meiner Kindheit! wenn ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder?”

(„...ah! îmi redați voi
Păduri ale copilăriei mele! când
Veni-voi, liniștea din nou?”)

Nu numai finalul pe interogație, marcând o dureroasă întoarcere a sufletului doar spre acele locuri ale amintirii, vorbind despre regretul lancinant al despărțirii, ni se arată analog, dar surprinzătoare ne pare și sintagma „păduri ale copilăriei mele”, de pus alături cu „copilărie/ cu pădurea ta cu tot”, într-un chip foarte convingător pentru o minimă certitudine a unui demers comparatistic.

De *singurătatea timpului* (Einsamkeit der Zeit), amarnica singurătate hōlderliniană, vorbește și sonetul eminescian *Trecut-au anii...* în care privirea retrospectivă divide clar lumea de basm a copilăriei, de realul aflat sub timp:

„Trecut-au anii ca nori lungi de șesuri
Și niciodată n-or să vie iară,

Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri,

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri –
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
O, ceas al tainei, asfințit de sară.

Să smulg un sunet din trecutul vieții,
Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
Cu mâna mea în van pe liră lunec;

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulcea-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!”

Opoziția între aurora anilor („zarea tinereții”) scăldați în senina lumină a miturilor misterioase („povești și doine, ghicitori, eresuri”) și întunericul crescut din timpul dușman are aceeași forță ca cea din poemul *An die Natur*. Și mai cu seamă terținele ultime, cu dramatica lor tonalitate minoră, vorbind despre moartea sufletului care nu mai poate fi adus la viață („Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri”), precum Hölderlin despre moartea inimii („Diese Brust... todt und dürftig...”) și despre pierderea tinereții („Pierdut e totu-n zarea tinereții”), echivalând cu „Todt ist nun die jugendliche Welt” (moartă e acum tinerețea) și cu „... hin ist meines Lebens Morgen” (dar stinsă-i dimineața vieții mele), poartă încărcătura unei spovedanii, aceeași pentru ambele genii solitare și nefericite. Iar reducția eminesciană face mai sfâșietor sentimentul etern uman al timpului ireversibil în terțina ultimă care conotează o durere cel puțin tot atât de copleșitoare ca cea din redundanța rapelurilor morții din penultima octavă holderliniană:

„Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!”

Cu distanța ce-l separă de depărtata „zare a tinereții” și cu absența comunicării sonore cu alt timp (macro-timpul în care vârsta de aur îl păstrase), Eminescu pregătește magistral imaginea ultimă, a timpului care amenință, crescând uriaș, să-l nimicească.

O altă asemănare care ne-ar putea confirma mai vârtos apropierea ar fi reluarea, în perspective analoage, a aceleiași recurente teme a copilăriei de aur. La Hölderlin, poemul *Da ich ein Knabe war* (Pe când eram băiat...) vorbește despre același farmec al inocenței trăit de copil în natura blândă, permeată de divinitate, care l-a învățat puritatea delicată (*Da spielt'ich sicher und gut/ Mit den Blumen des Hains – Mă jucam atunci sigur și bine, cu florile livezii*) sau și iubirea (*Und lieben lernt ich/ Unter den Blumen – Și-am învățat să iubesc/ Printre flori*). Zeii l-au crescut atunci, scăldându-l în dragostea lor. Îl iubeau și soarele și luna, personificate ca în mitologia greacă:

„So hast du mein Herz erfreut
Vater Helios! und, wie Endymion,
War ich dein Liebling, Heilige Luna!”

(„Astfel mi-ai bucurat inima
Tată Helios! și ca pe Endymion
M-ai iubit
Sfântă Lună!”)

Ca, în concluzia poemului, un singur vers să pecetluiască legătura copilăriei sale cu lumea mitică: „Im Arme der Götter wuchs ich gross” (În brațele zeilor am crescut mare).

În felul său particular, Eminescu făcea aceeași mărturisire a epifaniilor trăite în copilărie în poemul postum *Fiind băiet păduri cutreieram* (acest *Fiind băiet* să fie tot o coincidență cu *Da ich ein Knabe war?*). Țelul poemului este același ca la Hölderlin, să spună intimitatea supranaturală a copilului cu natura care i se deschidea ca unui „ales”.

Dar dintr-o dată pătrundem în universul specific al poetului român. Noaptea, toposul magic al pădurii, Selene stăpânind totul (spre deosebire de poemul lui Hölderlin unde iarăși *Vater Helios*,

Tatăl Soare, își împarte dominația cu Luna), apele, teiul, sunetul de bucium. Și împrejurările epifaniei sunt relatate cu o dulceață extatică, provocată de bogatele sinestezii ale unei percepții senzoriale deschise în toată ființa, gata să recepteze supranaturala apariție. Strofa a doua (octavă) pregătește atmosfera propice în care se va produce viziunea, punându-l pe fragedul poet în acea „stare” de grație necesară pentru comunicarea cu cele de sus:

„Răsare luna,-mi bate drept în față:
Un rai din basme văd printre pleoape,
Pe câmp un văl de argintie ceață,
Sclipiri pe cer, văpaie preste ape,
Un bucium cântă tainic cu dulceață,
Sunând din ce în ce tot mai aproape...
Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii,
Părea c-aud venind în taină cerbii.”

Natura magică eminesciană se adună aci din toate elementele ei pentru a constitui un peisaj paradisiac, „un rai din basme”, într-o transfigurare operată de miraculoasa lumină lunară, răspândită pe pământ (în argintie ceață), pe cer (în sclipiri), *preste ape* (în văpaie), după ce a pregătit, a schimbat, în chip obligator pentru inițiere, calitatea vizuală a copilului, bătându-l „drept în față”. Se adaogă sunetele cu deosebire armonioase pentru auzul eminescian, ale buciului cântând „taine cu dulceață”, ca și tăcutul mers al cerbilor, imperceptibil pentru auzul comun, prin „frunze-uscate sau prin naltul ierbii”. Bătrânul tei, „teiul vechi”, de la care „un miros venea adormitor” (începutul obligator al transei precedând viziunea la Eminescu), se deschide și făptura supranaturală apare: „o tânără crăiasă”, de o frumusețe

„Cum numa-n vis o dată-n viața ta
Un înger blând cu fața radioasă,
Venind din cer se poate arăta...”

Să fie întruparea însăși a Selenei, „preschimbată în fecioară”,

sau o zână ca în atâtea „basmе” eminesciene? Esențial este, în analogia cu Hölderlin, că și Eminescu pune asupra copilăriei sale marca epifaniei primite în natură, semnul comunicării cu cerul, cu o lume divină revelată în natură, în inocența paradisiacă a anilor dintâi, pierdută apoi pentru totdeauna.

În schimbul solitudinii fără leac din contingent și ca o consolare pentru pierderea integrității dintâi, soarta titanilor, grandioasă și amară, le-a fost dată. Amândoi orficii au înțeles pe deplin, până la drojdie, sensul înaltei „fabule”, cu toată sarcina de durere și realizare superioară compensatoare în intelect, spirit și creativitate pe care o presupune. Căci spunea germanul, parcă în numele amândurora, pricepând încărcătura de damnare și redempțiune a aleșilor. „... es waltet ein Gott in uns” (se zbate un zeu în noi).

De aceea, emblematic, motivul titanului apare și la Hölderlin și la Eminescu, în împrejurări contextuale mereu diferite, nefiind însă un simplu motiv ținând cumva de o remanență sau de o orientare neo-clasică anumită la artistul german, ori de *Sturm und Drang*-ul debutului vijelios (de altfel repede depășit) la poetul român.

O țesătură fină și strânsă de implicații mitice învăluie folosirea personagiului titanic de către cei doi și Hyperion îmbracă chipul cel mai expresiv din literatura universală la Hölderlin ca și la Eminescu. Nu este deci de mirare că romanul *Hyperion*, început în 1792 la Tübingen, a rămas opera cea mai cuprinzătoare în care personalitatea lui Hölderlin s-a proiectat, pe deplin recognoscibilă. Avea rațiuni suficiente editorul cel mai luminat al poetului, Norbert von Hellingrath, să susțină superioritatea absolută a acestei opere în cadrul creației hōlderliniene, afirmând ritos: „Hölderlin hatte im *Hyperion* seine größte Breite und quellendste Blüte erreicht” (Hölderlin atinsese în *Hyperion* cea mai vastă lărgime și cea mai irepresibilă (țâșnitoare) înflorire).

Și criticul își întemeia judecata de valoare pe faptul obiectiv al prezenței, în această operă, a întregului lanț de motive specifice ale universului particular hōlderlian, el convins fiind, și pe bună dreptate, că unui artist, ca și unui gânditor, le este hotărât un anumit număr de motive (wird eine gewisse Zahl von Motiven bestimmt) cu care se îndeletnicesc toată viața.

Astfel spunea: „es gibt kaum ein Motiv seiner früheren Dichtung, das nicht im *Hyperion* erst seine wahre Form fände, kaum eines der spätern, das nicht vorgebildet wäre” (aproape că nu există motiv al creației sale poetice timpurii care să nu-și fi găsit pentru întâia oară în *Hyperion* adevărata sa formă, aproape niciunul al creației târzii care să nu se fi prefigurat în el)¹⁵.

Adevărul acesta e valabil și pentru *Luceafărul*, în care se concentrează marea majoritate a motivelor caracteristice universului poetic eminescian. Regăsim astfel polaritatea fundamentală a gândirii mito-poetice eminesciene din tinerețe, cristalizată în înger și demon, regăsim imaginea titanului de data aceasta în ipostaza onului care a participat la creație („cuvântul meu dintâi”), regăsim deopotrivă natura ca microclimat al iubirii, stăpânit de Erosul înflorit, și natura cosmică, vastele spații intersiderale, se schițează cosmogonii, se arată ambele ipostaze ale femeii, cea hieratică, a crăieșei, cea frivolă, a „Dalilei”, o teorie generală a cunoașterii se desfășoară în discursul Demiurgului.

Motivul titanului a fost folosit de amândoi poeții într-o contextură mitică, mai mult emblematică însă la Hölderlin, de substanță la Eminescu, Hyperion fiind, pentru unul, ca și pentru celălalt, un personaj în care „zeul” din ei și-a găsit imaginea arhetipală, satisfăcând setea de lumină, cunoaștere și nemurire.

Titanul acela misterios se trăgea din generația întâi a zeilor, din creația primă, a nemuritorilor. Fiu al Cerului (Uranos) și al Pământului (Gea), frate cu Cronos (Saturn) și Japet (tatăl lui Prometeu), el s-a unit cu Theia și au dat naștere Soarelui (Helios), Lunei (Selene) și Aurorii (Eos), adică principalelor corpuri cerești luminoase. Într-un mit pelasgic chiar, el stăpânea soarele, după cum ceilalți titani dominau planetele ce le erau atribuite de părinții divini.

Variantele mitului sunt numeroase, dar cei doi poeți au luat din el ceea ce-l unifică, dându-i o semnificație de esență, de personalitate desăvârșită, investită cu putere și omnisciență. Doi poeți gânditori au ales mitul acesta, doi care au pornit de la Kant, deși, la poetul german,

¹⁵ Norbert von Hellingrath, citat de Friedrich Seebass, în *Vorrede*, la *Hölderlin*, ed. cit., vol. II, pp. VII–VIII.

Platon a dobândit treptat preeminența, înseninând durerile, lăsând limpede cerul nădejdiilor, în vreme ce la poetul român, Schopenhauer a adăogat aluviuni de amărăciune, umbrind, cu suferință, jertfa și resemnarea.

Pentru ei, pentru pendularea lor neîncetată între pământ și cer, Hyperion devenea o paradigmă divină a echilibrului precar între latura lui de lumină uranică (din Uranos) și cea de întuneric instinctual, teluric, pământesc (din Gea). Titanul care stăpânea izvoarele luminii putea cădea sau se putea înălța, după cum lăsa să prevaleze în el un aspect sau altul al dublei sale naturi. Căci incertitudinea unui echilibru nestabil lasă întotdeauna gânditorilor și poezilor loc pentru introducerea dimensiunii luptei, expresie a libertății interioare a eroului care-și împlinește destinul zăgăzuit de necesitatea naturii sale în toate ipostazele. Hölderlin, de pildă, care pare să ofere unei priviri fugitive doar un nume, Hyperion, dat unui tânăr grec modern luptând, într-o vreme eroică, pentru libertatea pământului elen, a atribuit personajului său tot ce ar fi mai semnificativ în numitul titan. Eroul romanului nu stă din întâmplare sub emblema unui nume, cum nici Diotima, iubita lui, nu se cheamă așa fără vreo legătură cu slăvita preoteasă știutoare de mistere care-l inițiază pe Socrate în *Banchetul* lui Platon. Autorul romanului epistolar credea într-o nouă umanitate, eroică, produs al naturii, asemănătoare cu titanii, ființe divine, „copii ai luminii” ce purtau în sine pe acel *Halbgott* din poezia lui. De aceea îl vedea pe Fichte, a cărui filosofie îl înrăurise (împreună cu estetica lui Schiller), ca pe un titan al gândirii, iar pe Susette Gontard, nemuritoarea iubită, Diotima poeziei lui, ca pe un copil al Soarelui (Sonnenkind), care-l putea reconcilia cu realul, cu viața. De aceea, atracția Diotimei însemna amiază dreaptă în eternul crepuscul (*Dämmerung* fiind unul din cuvintele cheie ale liricii lui Hölderlin) al sufletului eroului care pierduse, odată cu poetul, solaritatea naturii copilărești. La Hölderlin, mitul Hyperion se traduce în setea demiurgică a artistului și gânditorului spre ființele divine, spre copiii luminii, în aspirația după *ewige Klarheit* (lumină veșnică), după înflorirea fără apus a spiritului nemuritorilor, ca în *Hyperions Schicksalslied* (Cântecul de soartă al lui Hyperion), unde strofa II închipuie soarta de invidiat a acelor:

„...Schiksaallos, wie der schlafende
Säugling, athmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seeligen Augen
Blicken in stiller Ewiger
Klarheit.”

(„Fără de soartă, ca adormitul
Prunc, respiră Cereștii;
În neprihană păzit
În gingaș boboc
Înflorește etern
Al lor duh,
Și fericiții lor ochi
Clipesc în calmă
Veșnică zare.”)

(Și nu s-ar tălmăci, apropiat aci, „schiksaallos” (fără soartă) pentru zei, cu „prigonirile de soarte” ale muritorilor din Hyperionul românesc în care Demiurgul definește statutul nemuritorilor?)¹⁶

De fapt e vorba de o nestinsă sete de soare, fiindcă Hyperion la Hölderlin se definește ca mit solar, și de eternitate. Și lumea solară a Mediteranei, a Greciei luptătoare aspirând spre libertate, devine cadrul cel mai potrivit al acțiunii interioare a eroului, desfășurată în umbra vechilor, imuabilelor idealuri ce însuflețesc naturile superioare, în ciuda crivățului puternic al prezentului care veștejește florile spiritului (Wie ein heulender Nordwind, fährt die Gegenwart über die Blüthen unseres Geistes...).

Într-o scrisoare către Bellarmin, Hyperion evocă un moment al „apariției” titanului, pe când se afla, cu prietenul Adamas, la Delos,

¹⁶ Vezi și D. Murărașu, în *Comentarii eminesciene la Eminescu, Poezii*, București, Editura Minerva, 1982, vol. III, p. 333.

pe înălțimea de granit a muntelui Cynthus: „Es dämmerte noch da wir schon oben waren. Jetzt kam er herauf in seiner ewigen Jugend, der alte Sonnengott, zufrieden und mühelos, wie immer, flog der unsterbliche Titan mit seinen tausend eignen Freuden herauf, und lächelt’ herab auf sein verödet Land, auf seine Tempel, seine Säulen, die das Schicksaal vor ihn hingeworfen hatte... Sei wie dieser! rief mir Adamas zu, ergriff mich bei der Hand und hielt sie dem Gott entgegen, und mir war, als trügen uns die Morgenwinde mit sich fort, und brächten uns in’s Geleite des heiligen Wesens, das nun hinaufstieg auf den Gipfel des Himmels, freundlich und gross, und wunderbar mit seiner Kraft und seinem Geist die Welt und uns erfüllte” (Ziua încă mijea când noi ne și găseam sus. Acum se ivi, în tinerețea lui eternă, vechiul zeu al Soarelui, mulțumit și neobosit, ca întotdeauna, zbură în sus nemuritorul titan cu miile lui de bucurii, și zâmbi în jos peste țara sa pustiită, peste templele sale, peste coloanele sale, pe care soarta i le aruncase în față... Fii ca acesta! îmi strigă Adamas, mă apucă de mână și o ridică înspre zeu, și îmi păru că adierile dimineții ne-au luat cu ele și ne-au purtat în suita făpturii sfinte, care acum suia pe culmea cerului, prietenos și mare, umplea în chip minunat lumea și pe noi cu puterea și duhul său.)¹⁷

Se vede, cu evidență, în citat, caracterul solar al mitului hyperionic la Hölderlin și setea nepotolită a creatorului după lumină, după plenitudine, după tinerețe perpetuă a spiritului.

La Eminescu, eroul întrupează însă, din perspectivă celestă, aspirația celor de sus, a titanilor, spre lume, spre iubire și soartă, a celor de sus care tânjesc după trecător și finit, apăsați fiind de veșnicie și dorind eliberarea din lanțurile ei. El se suprapune mitului până la confuzie, cu toată puterea lui de comunicare și ambiguitate. Poet selenar, romanticul român nu-l scoate pe erou din lumea lui uranică, ci-l topește în zonele contrastante ale clar-obscurului, îl întrupează din neptunic (ca înger) și din plutonic (ca demon), făcându-l concret și păstrându-l într-o dramatică inconsistență, între pământ și cer, între înălțimi și adâncimi abisale. Relegat în zone de umbră, Hyperion iese „cu greu” în lumina creată, în lumea muritorilor. Și cele două

¹⁷ Hölderlin, *Hyperion*, în ed. cit., vol. II, pp. 100–101.

fețe ale eroului, componente ale unui joc cu implicații filosofice și estetice, ilustrează, după părerea noastră exprimată, în repetate rânduri, oral și în scris, ideea kantiană, a existenței *fenomenului*, aparență, și a *numenului*, esență, în oricare obiect supus facultăților noastre cognitive. Cu numele ascuns de Hyperion, denumind esența ființei sale, cunoscută numai Demiurgului, eroul trăiește în absolut, în lumea logosului („Cuvântul meu dintâi”), lumea orfică („Vrei să dau glas acelei guri./ Ca după-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare?”), a puterii, a cunoașterii integrale, a creației la care Divinitatea îl asociază. Cu fața sa de aparență, cea întoarsă spre pământ și vizibilă ochilor pământeni care-l numesc Luceafăr, eroul intră în jocul atracțiilor iluzorii constituit din viața muritorilor, și în perspectiva finitului, destinului, suferinței, dar și iubirii.

În *Hyperion* al lui Hölderlin, natura eroică tinde să lucreze în integralitate, realizându-se în acțiune, în iubire și prietenie, dar se vede aruncată înapoi, în granițele propriei gândiri și creativități¹⁸. Căci luând parte la luptele grecilor pentru libertate, eroul este despărțit de prieten și iubită, de Alabanda și Diotima, care vor dispărea prin implacabila intervenție a soartei.

Niște cuvinte ale aceluiși Adamas au un caracter cumva profetic pentru erou, prevestindu-i singurătatea la care e condamnat: „Du wirst einsam seyn, mein Libling! sagte mir damals auch, du wirst seun, wie der Kranich, den seine Brüder zurückliessen in rauher Jahrszeit, indes sie den Frühling suchen im fernen Lande” (Vei fi singur, iubitule! mi-a mai spus atunci Adamas, vei fi precum cocorul pe care frații l-au părăsit în anotimpul aspru, în vreme ce ei caută primăvara în țara depărtată)¹⁹.

Și am dat fragmentul numai pentru sugestia posibilă pe care ar fi oferit-o la lectură poetului român pentru *De câte ori, iubito...* unde anotimpul aspru înconjură pasărea părăsită de perechea ei, dusă „c-un pâlcc întreg de păsări, pierzându-se-n apus” și pierzându-se „în zarea eternei dimineți”.

Și lucrarea lui Hyperion, grecul iubitor de libertate și susținător

¹⁸ W. Dilthey, *op. cit.*, p. 394.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 101.

al demnității umane, capătă o semnificație de generalitate care transcende destinul individual, prin lupta pentru dobândirea victoriei asupra naturii inferioare. Între *tierisch* (animalic) și *göttlich* (dumnezeiesc), eroul trebuie să mențină acel echilibru *menschlich* – omenesc (de sorginte, poate, goethean-schilleriană), dând curs instinctului de întruchipare, de *gestaltizare* la ceea ce este în noi amorf, după legi și modele originare, unificând prin rațiune luminoasă diversitatea din simțuri, înfrângând împotrivirea acestei naturi inferioare.

Idealul uman neoclasic la care subscrie romanticul timpuriu Hölderlin este astfel vizibil întemeiat pe o structură funciar „hiperionică”, pe un dualism de natură în care regăsim parcă, în alte vestminte mitice, apollinicul și dionisiacul, transgresând artificiala „unitate” stabilită de neoclasicismul winckelmannian.

La Hyperionul eminescian, aflat mereu între două lumi, pendulând dramatic între ele, sistemul de relații se bucură de o mare claritate și ține un loc deosebit de important în structura poemului.

Iubirea intră în conflict cu interdicția aruncată de *tată*, autoritatea supremă a universului, și se rezolvă într-un fel paradoxal, am putea spune, tragic, dar fără cădere, cu un *catharsis* împiedicat de acceptarea jertfei din rațiuni superioare de cunoaștere. Adică Hyperion, titanul omologat cu „Cuvântul dintâi”, este, în sistemul romantic de relații deteriorat de atracția pernicioasă a iubirii pământești exercitată asupra unei ființe divine, un înger oprit de la cădere prin lecția de cunoaștere oferită de Demiurg. Nu ne mai aflăm aici confrunțați cu un conflict romantic între erou și lume, și ordinea stabilită, ci între erou și natura lucrurilor înseși. Interdicția îl scoate pe erou din iluzie și uitare și îl se supune, nu știm dacă având pe deplin conștiința că acesta și nu altul este adevărul. Dar renunțarea îi este subiacent controlată cu resemnată durere și cu o undă de imperceptibil regret după trecător și iluzoriu. Infinitul, eternul din Hyperion, se simte atras de finit prin frumusețe, divinul din el e chemat în timp de iubire. Necăderea lui însă (Dar nu mai cade ca-n trecut...) îl particularizează în chip distinct față de ceilalți „îngeri căzuți” ai literaturii romantice, ca și cum eonul, făptura creației dintâi, s-ar fi vindecat de complexul luciferic, reluându-și, înțeleptit, locul de la început, după lecția de cunoaștere.

Așadar, și aci, ca și în alte opere ale deplinei maturități (ca în *Glossă* ori în *Scrisoarea I*, bunăoară), totul exaltă valoarea cunoașterii, virtuțile ei consolatoare pentru eroul rănit de contingent. Pe când la Hölderlin, chiar după eșuarea acțiunii concrete în care eroul a fost angajat, în speță lupta pentru libertate a poporului grec, rămâne totuși elogiul valorii de acțiune în sine. Dezbrăcat de nădejdi, Hyperionul german refuză viața comună de care se desparte și se retrânșează ca un sihastru în natură, singura mângâiere rămasă atunci când aspirația spre fericire s-a dovedit vană. Uniunea aceasta cu natura, deși e subsecventă despărțirii de oameni și prăbușirii idealurilor, aduce inimii liniștea. Fiindcă natura este cea care dăinuie, care trăiește mai departe sub mii de fețe diferite, cea care a fost, este și va fi („was besteht, was fortlebt unter tausend veränderten Gestalten, was war und ist und sein wird”²⁰).

Și s-ar părea că în *Hyperion* mijeste înălțarea pe planul unei viitoare creativități de un ordin superior, anunțate de vorbele Diotimei: „... die dichterischen Tage keimen dir schon” (îți și încolțesc ale poeziei zile)²¹. S-ar descoperi astfel o dezlegare oarecum analoagă aceleia din *Luceafărul*, de asemenea implicită, în sensul continuării acțiunii, transferată ca un câștig în ordinea spiritului, pe planul cunoașterii și creației. După suferință, eroii se întorc în sine și se înalță spre recunoașterea și asumarea misiunii lor, a unui fel de funcționalitate superioară în planul ce le e hărăzit. Lupta s-a sfârșit, Hyperionul lui Hölderlin privește înapoi, reintegrat în unitatea naturii în care crede („Eines zu seyn mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen”. A fi una cu totul, aceasta e viața Divinității, acesta e cerul omului)²². Hyperionul eminescian este reintegrat primei creații, absolutului, sacrului cu care se simte, în cele din urmă, solidar („Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”). Eroii au vorbit despre destinele interioare ale creatorilor lor, în structuri estetice deosebite, la unul într-un roman

²⁰ Apud W. Dilthey, *op. cit.*, p. 3.

²¹ *Hyperion*, ed. cit., p. 277.

²² *Hyperion*, ed. cit., p. 91.

în care construcția lipsește, mișcarea afectivă și a ideilor rămânând liberă ca la romantici, strunită numai de ritmul vorbirii specifice hōlderliniene; la celălalt, într-un poem epic liric de o nuditate și o simplitate clasicizantă, în care toate sensurile și nuanțele flutură în jurul unor cristale perfecte.

În amândouă operele răsună însă, dincolo de analogii ori deosebiri, timpul mării poezii, acela al vocii orfice, venind de departe, din străfunduri, și facându-se auzită numai simțului interior, revelând semnificații tot mai de profunzime pe măsura trecerii timpului. Într-adevăr, cum spunea Hōlderlin în poemul *Andenken, Was bleibet aber, stiften die Dichter*, ceea ce rămâne însă, întemeiază poezii. Hyperionici, în spirit.



*În preajma
gândirii celor mari.
Eminescu și
Școala de la Jena*

În lucrarea sa din 1938, *Arta cuvântului la Eminescu* (republicată în 1975), D. Caracostea apăsă în repetate rânduri asupra influenței hotărâtoare, exercitată de opera esteticianului hegelian Heinrich Theodor Rötcher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung* (Arta reprezentării dramatice), în formația tânărului Eminescu, traducătorul ei. El vorbea despre direcțiunea clasică (în ce privește experiența clasică greco-latină) în care „poetul a fost puternic îndrumat”, despre „largul orizont din dramaturgia lui Rötcher care l-a modelat și într-alte privințe”¹.

Într-adevăr, în răstimpul acela dintre București și Viena, când talmăcea tratatul de estetică dramatică, Eminescu n-a străbătut numai strictul teritoriu al cărții, deși densitatea și interesul ideilor de acolo aveau pentru reflecția lui o valoare formativă multiplă și mai cu seamă în domeniul artei cuvântului care i se descoperea în nesfârșitele-i posibilități expresive. El a găsit acolo, de pildă, întregul cult pentru Shakespeare constituit de romanticii germani, cu toată recuzita unei tratări specifice, legată de reprezentarea dramatică.

Entuziasmul de specialist al lui Rötcher care insista atât asupra personajilor shakespeareiene, „aceste personalități eterne”, ar fi fost de-ajuns să-l convingă pe tânărul om de teatru despre absoluta prioritate a operei englezului în dramaturgia universală, trezindu-i venerația pe care i-o știm², față de autorul lui *Hamlet*.

Tot așa descoperea acolo, dacă scara valorilor nu i-ar fi fost constituită încă, afirmarea lui Calderon și a dramaturgiei spaniole drept izbânzi ale teatrului, venind îndată după acelea ale Renașterii engleze și urmate de opera dramatică a lui Schiller și Goethe.

Astfel nici n-ar mai fi avut nevoie să parcurgă scrierile lui August Wilhelm Schlegel care, după Lessing și Herder, dăduse, în special în *Prelegerile despre artă și literatură dramatică* (ținute la Viena în 1808

¹ D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, în vol. *Studii eminesciene*, București, Editura Minerva, 1975, pp. 204-205.

² Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu – cultură și creație*, București, Editura Eminescu, 1976.

și date la lumină între 1809–1811), drept de cetate lui Shakespeare și Calderon în dramaturgia de primă mărime a lumii.

Dar nu puteau lipsi teoreticienii cei mai notorii ai teatrului din ucenicia unui adevărat Wilhelm Meister românesc, cu atât mai mult cu cât pe lângă cei doi mari mai înainte pomeniți, A. W. Schlegel a redat contemporanilor o viziune fundamentată foarte serios asupra literaturii grecești clasice, prin mijloace comparative, realizând remarcabile analize ale operelor lui Homer și ale tragicilor greci³ (și ne amintim de admirația lui Eminescu pentru autorul *Iliadei*, pe care-l așeza alături de idolul său Shakespeare, alăturare îndeobște caracteristică spiritului romantismului german).

Ceea ce știm cu certitudine este faptul că Eminescu s-a folosit neîntrerupt, în studiul lui Shakespeare, de traducerea celebră până astăzi și socotită cumva clasică, întreprinsă, în colaborare, de August Wilhelm Schlegel și de Ludwig Tieck, chiar dacă avea dinainte și originalul englez. (Am încercat să demonstrez acest lucru prin particularitățile fonetice din versurile unui sonet shakespearian, de fapt niște aliterații, trecute în versurile eminesciene, deși ele nu figurau în intermediarul Schlegel-Tieck⁴.) Pe Ludwig Tieck avem temeuri destul de sigure de a crede că-l va fi cunoscut și în alte ipostaze decât aceea de traducător al lui Shakespeare. G. Călinescu spune în treacă: „Cunoașterea lui Tieck reiese indirect din aerul comun și apoi îl cita Rötcher”⁵.

Într-adevăr, Eminescu îl întâlnește pe Tieck de două ori în textul și de zece ori în notele operei lui Rötcher care-l menționa sau chiar îl cita admirativ când pentru opiniile din *Phantastus*, când (de cele mai multe ori) pentru observațiile critice din *Dramaturgische Blätter*, iar o dată pentru interpretarea artistică integrală a operei dramatice⁶.

³ Jean Livescu, *Considerații asupra romantismului german* – în volumul colectiv *Romantismul românesc și romantismul european*, București, 1970, p. 63.

⁴ Vezi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, pp. 268–269.

⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 69.

⁶ H. T. Rötcher, *op. cit.*, în Eminescu, *Articole și traduceri*, București, Editura Minerva, 1974, pp. 300, 302, 304–5, 311, 320, 339, 352 în text, 352 în notă, 360, 364, 458.

Căci așa cum aminteam în primul capitol, autorul romanului *Franz Sternbalds Wanderungen* a acordat teatrului o importanță atât de covârșitoare în propria sa viață, încât a fost pe punctul de a se dedica în întregime carierei actoricești (nu întâmplător Wilhelm Meister, eroul romanului lui Goethe, exaltat fără rezerve de el, ca și de prietenul său Friedrich Schlegel, i-a slujit de model în romanul mai înainte citat). Și s-a ocupat fără întrerupere de teatru ca dramaturg, ca lector de teatru, ca traducător, ca excelent critic dramatic.

Totuși Shakespeare a rămas din adolescență și până la sfârșitul vieții lui Tieck maestrul necontestat al geniului său specific care l-a interpretat în direcțiile reclamate și impuse de teoreticienii noului curent.

Mai întâi fantasticul din poezia dramatică shakespeareiană l-a fascinat și cu precădere paginile din *Visul unei nopți de vară* și din *Furtuna*⁷, care au stârnit o mișcare a minții, un *vibrato* al inimii în contratimp cu educația preponderent iluministă și chiar cu natura rațională a tânărului. Și primele lui pagini s-au datorat imitării marelui său model, paginile din *Sommernacht* (Noapte de vară), apărută în 1798, în anul în care lega prietenia ilustră cu Friedrich Schlegel, dădea la iveală o „poveste muzicală” (ein musikalisches Märchen), un fel de text pentru o operă, intitulat *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* (Monstrul și pădurea fermecată), pornită după modelul *Furtunii*. De fapt, Tieck prelucrase încă de prin 1793 o versiune scenică a piesei shakespeareiene (a *Furtunii*), pe care a însoțit-o de o *Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (Eseu asupra modului de tratare a fantasticului de către Shakespeare), în care gândul dominant era prezența, între „desăvârșirile dramatice” ale englezului, a capacității aceuia de a înfățișa fantasticul, cel mai îndrăzneț element de ficțiune, drept verosimil, credibil, spectatorilor⁸.

Tot în aceeași vreme se situează și comentariul lui Tieck la o

⁷ Gotthold Ludwig Klee, *Tiecks Leben und Wehe*, în *Tiecks Werke*, Leipzig und Wien, f.a. vol. I, pp. 6–7.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

serie de *aqua forte* engleze reprezentând o *Galerie Shakespeare*⁹, la fel de plin de observații judicioase ca și studiul anterior citat, în ciuda faptului că, la vârsta aceea (20 de ani), el nu putea cuprinde totalitatea covârșitoare a operei shakespeariene.

Fenomenul cultului pentru Shakespeare s-a produs, cum știm, în chip analog la Eminescu la aceeași vârstă, adică între 16 și 20 de ani (1866–1870). Primele date vizibile ale lecturii (probabil recente) cu efecte mimetice se regăseau în variantele cele mai timpurii ale poemului *Mortua est*, datând de prin 1866, unde eroul hamletiza gesticulând la moartea iubitei¹⁰, înainte deci de traducerea lui Röttscher. În multe opere ale acestui răstimp se regăsesc ecouri ale artistului englez pe care Eminescu îl denumea „geniala acvilă a Nordului”, „divinul brit”, așezându-l printre „regii cugetării”. Așa, în *Junii corupți* din 1869, finalul redundant reunește o tripletă de antiteze amintind de o replică a regelui Claudius în *Hamlet*¹¹, în *Geniu pustiu* (1868–70), romanul postum, o scenă de înmormântare poartă semnele sigure ale analogiei cu înmormântarea Ofeliei. Și așa mai departe.

Shakespeare era propus de Eminescu, precum era recomandat și de Tieck germanilor, drept model dramaturgiei românești. În articolul acela din 1870, publicat în coloanele *Familiei* lui Iosif Vulcan și intitulat *Repertoriul nostru teatral*, autorul lui *Hamlet* se număra printre modelele vrednice de a fi reprezentate și urmate prin calitatea unor „simțeminte mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase și morale”.

Avertizând însă despre primejdia unui astfel de model grandios, Eminescu amintea de eșecul lui Bolintineanu în încercarea de a-l imita pe scriitorul englez în dramele sale istorice, „terenul cel grav și teribil, cu materia lui cea exactă, istorică”. Și regreta că poetul nu se îndreptase, după natura talentului său, înspre „abstracțiuni” ca *Visul unei nopți de vară*, *Basmul de iarnă* (Wintertale), *Ceea ce vreți* (As you like it).

⁹ *Ibid.*, pp. 13–14.

¹⁰ Vezi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 249.

¹¹ *Ibid.*

De fapt, din mai toate observațiile poetului român din articolul citat sau din alte pagini, reiese modul foarte nuanțat al cultului shakespeareian la Eminescu. Socotind că acele comedii fantastice sau feerice sunt niște „abstracțiuni” care se potrivesc unor poeți (probabil cu o anumită înzestrare mai ales lirică), el pare a nu prețui prea mult fantasticul ca modalitate poetică în opera englezului, spre deosebire de Tieck care dădea fantasticului shakespeareian o prioritate absolută. În paginile de critică și comentar dramatic des citate de Rötcher¹², romanticul german admira fără margini tehnica fantasticului grotesc la autorul *Visului unei nopți de vară* în care vedea o îngemănare fără egal a sublimului cu grotescul, repetând astfel afirmațiile din 1793, din eseu care însoțea versiunea scenică a *Furtunii*, fantasticul părăndu-i instrumentul celei mai eficace stârniri a imaginației, a înălțării deasupra stărilor raționale.

Pentru Eminescu, valorile maxime ale creației shakespeareiene se situau în primul rând în rădăcinile populare, iar în al doilea rând în veridicitatea de unică profunzime a caracterelor zugrăvite. Un fragment eminescian de o rară prospețime concentrează entuziasmul sănătos al poetului care înalță un ales encomium modelului său incomparabil: „Flori mirositoare, însă sălbatece ca florile din cununa nebunului rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înțeles a florilor sălbatece ce se strecoară printre pletele bătrânului rege nu sunt metafore vie a creierilor săi, în care imaginile, florile gândirii s-amestecau sălbatic și fără înțeles? Și câtă profunditate în acele gândiri, și cât miros în acele flori. Astfel sunt și florile sălbatece – cântecele populare. Pe câmpiile lor a cules Shakespeare și orce poet național – pe alte câmpii însă a[u] cules poeziile aceia care vorbesc de rai și iad, de îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul mării, Shakespeare a vorbit de om – de om cum e. Bețivul său e bețiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul și fiecare om e muruit din gros cu culoarea caracterului său, căci Poporul concepe cum vede și Shakespeare a fost al poporului său prin escelință.”¹³

¹² Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter*, Breslau, 1826, p. VII.

¹³ Ms. 2557, f. 52v., reproduș în Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ed. cit., p. 551.

Criteriile de apreciere a „divinului brit” reies cu o evidență ce n-are nevoie de comentariu. Dintre ele fantasticul lipsește cu desăvârșire. Și nu numai atât. Eminescu pare a se distanța net de poezii care, trăgându-și sevele inspirației din alte izvoare decât acelea ale „cântecelor populare”, hoinăresc printr-o lume fabuloasă vorbind despre rai și iad, despre îngeri și demoni etc. Și interesantă ne pare, și în foarte mare măsură curioasă autocritica chiar, referirea la îngeri și demoni, ceea ce ar marca momentul unei cotituri în concepția eminesciană despre rosturile poeziei, produsă după întâlnirea cu literatura populară (deși la Eminescu nu e vorba de fapte supranaturale în general, ci despre o adevărată antinomie, exprimând o tensiune ontologică și spirituală deopotrivă).

Dar fragmentul, tocmai prin opoziția pe care o statornicește între Shakespeare și poezii autori de literatură fantastică, capătă o alură ușor polemică de subtext, la adresa lui Tieck însuși, poate, deoarece avem toate motivele să credem că Eminescu parcursese *Dramaturgische Blätter*, ca și *Shakespeares Vorschule*, așa cum de dragul unui număr interesant de revistă scotocea întreaga colecție. Și cum Tieck apăsa mereu și aproape în exclusivitate pe mecanismul producerii fantasticului, romanticul român simțise nevoia să contureze pentru sine (*ca întotdeauna*) cele două atribute majore din punctul său de vedere, ale creației englezului, de pe o poziție clar contrară aceleia a lui Tieck.

Mai degrabă s-ar putea apropia modalitatea eminesciană a cultului shakespeareian de aceea schlegeliană, autorul *Lucindei* acordând o atenție solemnă și gravă lui Shakespeare pe care-l socotește „marele și adânc gânditorul maestru al oricărei poezii populare autentice” și care „poate sluji cel mai bine, cu ponderea și forța sa irezistibilă, la înlăturarea acestor creații ale capriciului la modă, a acestor mărunțișuri efemere ale zilei.”¹⁴ Și chiar deasupra celorlalte opere, Friedrich Schlegel pune, ca și Eminescu în mare măsură, dramele istorice („cu terenul lor grav și teribil”): „... totuși nu a îmbrățișat niciun alt stimulent exterior și niciun subiect cu o

¹⁴ Fr. Schlegel, *Supliment la operele lui Shakespeare*, în vol. *Despre literatură*, București, Editura Univers, 1983, p. 605.

seriozitate atât de adâncă și cu asemenea entuziasm, cum a făcut-o în cronică eroică a națiunii sale”¹⁵.

Iar în *Gespräch über die Poesie* (Dialog despre poezie), publicat în *Athenaeum*, III, 1800, regăsim chiar vocabulul *flori* corelat cumva cu creația shakespeariană într-un chip care ar putea fi asemănat cu acela din citatul eminescian: „Acolo caut și găsesc eu romanticul, la poeții moderni mai vechi, la Shakespeare, la Cervantes, în poezia italiană, în vechea epocă a cavalerilor, a iubirii și a basmului... doar aceste *flori veșnic proaspete* ale fanteziei sunt demne să încununeze chipurile zeilor antici”¹⁶.

Atenția ne-a mai fost atrasă de un cuvânt și mai expresiv folosit și de Schlegel și de Eminescu într-o altă materie, de mai mare importanță pentru gândirea romantică, aceea a mitului. Tot în dialogul mai înainte citat, *Gespräch über die Poesie*, platonice structurat din convorbirea câtorva personaje (Kamilla, Andrea, Antonie, Lodovico, Lothario, Markus), patru din acestea prezintă câte o cuvântare pe o temă legată de subiectul general al discuției. Și, evident, nu întâmplător, cel care rostește *Cuvântarea despre mitologie* este Lodovico (adică Ludwig, deci Tieck). Nu întâmplător, fiindcă în cercul lor de teoreticieni de la Jena, Tieck fusese susținătorul cel mai tenace al necesității refacerii unei mitologii întru susținerea nu numai a noului concept de poezie romantică, ci și a poeziei însăși. Friedrich Schlegel recunoștea deschis în articolul *Die Literatur*, publicat în 1803, în revista *Europa*, editată de el, că „pentru noțiunea de poezie mitică în general, cel care trebuie citat este Tieck. Așa cum Goethe a dezvoltat poezia până la rangul de artă, tot așa tinde Tieck, dimpotrivă, s-o conducă îndărăt la sursa primordială a vechilor afabulații. *Genoveva* rămâne în această privință o apariție divină”¹⁷.

Așa încât putem considera, cu oarecare certitudine, ideile expuse în cuvântul lui Lodovico drept opinii aparținând deopotrivă lui Schlegel și lui Tieck.

¹⁵ Ibid., p. 604.

¹⁶ Fr. Schlegel, *Discuție despre poezie*, în vol. cit., p. 501.

¹⁷ Fr. Schlegel, în vol. cit., p. 560.

Cu eleganța și puterea lui de persuasiune, dar și cu obișnuita lui spontaneitate scânteietoare care-l conduce cel mai adesea printre idei fără articulații sistematice, Friedrich Schlegel vorbește prin Lodovico despre nevoia de mitologie a noii poezii preconizate de ei, a acelei „poezii romantice care este o poezie universală progresivă”, cum sună celebra definiție schlegeliană din *Fragmente*¹⁸.

Despre ce fel de mitologie e vorba nu reiese prea clar, dar, printr-o circumscriere a perifrazelor, se poate obține o mică schemă ideatică ce concentrează mai degrabă o aspirație a acelor teoreticieni vizionari mânați de un instinct artistic sigur înspre deschiderea porților moderne.

În orice caz, mitologia și poezia alcătuiesc sau mai bine-zis trebuie să alcătuiască „un tot indivizibil” în care mitologia să ocupe locul central. Din nefericire, mitologia lipsind poeziei moderne, aceasta se găsește fără centru și incumbă gânditorilor, oamenilor de știință, ca și artiștilor (căci Schlegel cuprinde toate activitățile spiritului și intelectului, ale creativității în vasta sa concepție mitologică), le incumbă acestora crearea unei noi mitologii, care să vină din adâncurile spiritului, dinăuntru în afară, să constituie o matcă tânără, un recipient nou pentru „străvechea și eterna sursă primară a poeziei și să fie, ea însăși, poemul infinit care învăluiește germenii tuturor celorlalte poeme”¹⁹.

Cum spunea și Alexandru Philippide în studiul său despre *Metamorfozele lui Friedrich Schlegel*²⁰, nu e vorba în acest proces de vreo intervenție a inteligenței constructive, ci numai de intuiție, de divinațiune, de căutare și găsire de corelații, de înrudiri menite să dovedească armonia interioară a lumii.

Atotcuprinzătoare deci prin dinamica însăși a spiritului care o generează, mitologia se instituie într-o albie generoasă în care poezia se integrează eliberându-se de cursul și legile rațiunii, redobândind capacitatea de a se repune în „frumoasa dezordine a fanteziei, în

¹⁸ Fr. Schlegel, *Fragmente*, ed. cit., p. 53.

¹⁹ Fr. Schlegel, *Discuție despre poezie*, în vol. cit., p. 481.

²⁰ Al. Philippide, *Puncte cardinale europene*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 87.

haosul primar al naturii umane”. Dar haosul schlegelian e o metaforă pentru libertatea absolută a imaginației, pentru că, în continuare, îl încorporează în simbolul frumos al „pestrițului furnicar al zeilor antici”²¹.

Și cum totul în mitologie e relație și raportare înăuntrul unui întreg, a tuturor părților, regăsim desigur aci, în altă ipostază, aplicarea teoriei lui Schlegel, adoptată în varii grade de întreaga școală de la Jena, a legăturii indisolubile dintre fragment și totalitate, care în poezia mare înseamnă perspectiva mitică aureolând fiecare parte izolată, dându-i semnificație și valoare.

Procesul generării noii mitologii îmbracă deci vestmintele cu polen luminos ale transfigurării specifice, ale transformării într-o realitate ideală (Schlegel pendulează între ceea ce numește el „idealism” și „realism”), contemplabilă senzorial-spiritual, „ca sufletul în trupul înconjurător”. Iar formula în care încheie o definiție fulgurantă este într-adevăr memorabilă: „Și oare ce este orice mitologie frumoasă altceva decât o expresie hieroglifică a naturii înconjurătoare, în această transfigurare de fantezie și iubire?”²²

Să fie oare într-un fragment eminescian o reminiscență din această scânteietoare propoziție? Referindu-se la strângerea literaturii noastre populare, poetul român spunea: „E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmul, în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decât manifestațiunea palpabilă, simțită a unei idei oarecari. Ce face d.e. istoricul cu mitul? Îl lasă cum e or îl citează mecanic în compendiul său de istorie pentru a face din el jucării mnemotehnice pentru copii? Nimic mai puțin decât asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sunt minciune, și arată cum că *mitul nu e decât un simbol, o hieroglifă (sublinierea noastră)*, care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma și că poți s-o imiți în zugrăveală pe hârtie – ci aceasta trebuie citită și înțeleasă”²³.

²¹ Fr. Schlegel, *op. cit.*, p. 486.

²² *Ibid.*, p. 485.

²³ Ms. 2257, f. 61v., în Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ed. cit., p. 237.

Oare „*orice mitologie frumoasă*” este „*o expresie hieroglifică a naturii înconjurătoare*” în formularea lui Friedrich Schlegel și „*mitul nu e decât... o hieroglifă*” în formularea lui Eminescu să nu însemne un contact intelectual la distanță în timp și spațiu, un răsunet al unei congruențe produse de lectura textului schlegelian? Ni se pare că răspunsul ar putea fi pozitiv cu atât mai mult cu cât poetul român își începe aserțiunile deplorând și el, în felul său mult mai puțin sofisticat, lipsa unei mitologii.

De asemenea, mișcarea dinspre poezie înspre mit prin încifrarea unei idei poetice (deoarece „poezia nu are să descifreze ci, din contra, are să incifreze”²⁴), pare să confirme o direcție măcar parțial Schlegel-Tieckiană în gândirea lui Eminescu. Chiar dacă el introduce cu o forță apodictică valoarea *ideii* (de sorginte probabil hegeliană).

Dar și el vede procesul creației autentice, ca și Schlegel, dinspre înăuntru în afară, zicând că această dezvoltare, această axiomă „face din sufletul propriu soarta proprie a omului, astfel încât întâmplări, fapte și influențe nu emană din împrejurări externe și neprevăzute care puteau să se întâmple și altfel, ci numai din suflet ca singur izvor”²⁵. Firește, urme din idealismul subiectiv fichtelian se străvăd și în fragmentul de față ca și, mult mai puternic, în cuvântarea despre mitologie ținută de Schlegel-Tieck, a căror gândire fusese permeată mai întâi de filosoful exaltării eului și mai apoi de filosofia naturii preconizată de Schelling.

Pe de altă parte, o altă întâlnire se produce între libertatea absolută a poeziei clamată de Schlegel și lipsa ei de finalitate imediată, idee de sorginte kantiană, și afirmația eminesciană cum că „arta nu se poate degrada până la mijloc, ea-și e sie însăși scop. Scopul artei e arta... frumosul”²⁶. Dar aci probabilitatea descendenței gândului eminescian foarte simplu expus e mult mai mare dinspre Kant în linie directă și numai amestecul de idei preponderent schlegeliene din fragmentul citat ne-a făcut să procedăm și la această alăturare

²⁴ *Ibid.*, p. 238.

²⁵ *Ibid.*, p. 238.

²⁶ *Ibid.*, p. 238.

mai puțin convingătoare. Oricum, s-ar putea riposta că ideile erau în aer, dar dubla coincidență cu *florile* la Shakespeare și *mitul ca hieroglifă încifrătoare* n-ar putea fi lăsată chiar la o parte. Căci momentul descoperirii mitului a dat gândirii și creației eminesciene o cu totul altă, infinit superioară, întorsătură. Și cuvântarea despre mitologie, cu ideile comune lui Schlegel și Tieck, nu-i va fi fost, deci, defel străină tânărului român, care începea să înțeleagă, în anii aceia de studiu, raportul hotărâtor dintre poezie și filosofie, așa cum îl formulase autorul romanului *Lucinde*. În felul său lapidar, dar extrem de bogat aluziv prin încărcătura conotativă a aserțiunilor sale, Schlegel spunea odată: „Wo die Philosophie aufhört, muss die Poesie anfangen”²⁷ (Unde încetează filosofia, trebuie să înceapă poezia). Relație de succesiune, de complementaritate? Se poate răspunde cu un alt citat din aceeași sferă de preocupări a aceluiași: „Die ganze Geschichte der modern Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereint sein”²⁸ (Întreaga istorie a poeziei moderne este un comentariu neîntrerupt la scurtul text al filosofiei: orice artă trebuie să devină știință și orice știință trebuie să devină artă; poezia și filosofia trebuie să se reunească). Și se cuvine să reținem în terminologia lui Schlegel o altă urmă de adoptată înrăurire fichteiană, omologarea între știință și filosofie operată de autorul *Discursului către națiunea germană*, observabilă până și în titlul cursului predat la Jena în 1794, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* (Despre doctrina științei).

Creдем însă că între poezie și filosofie, romanticii grupului de la Jena întvedeau un racord posibil și prin mitologie, marea hieroglifă a naturii, natură introdusă în circuitul gândirii lor mai degrabă de îndrăzneța, eliberatoarea, înviorătoarea filosofie a lui Schelling, mai tânărul discipol al lui Fichte (ieșit cu scandal de sub tutela maestrului prin 1806), colegul de teologie la Tübingen al lui Hegel și Hölderlin.

²⁷ Fr. Schlegel, *Fragmente*, ed. cit., p. 52.

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

Și am vrea să facem precizarea că, în general, ceea ce ține de filosofia ficteiană a eului în *Discuția despre poezie* îi aparține în principal lui Fr. Schlegel – după cuvintele lui Brandes care-l numea „Fichtes freidenkerischer Bewunderer”²⁹ (admiratorul liber cugetător al lui Fichte) –, în vreme ce expresia exaltată a magnificei naturi, venind neîndoielnic dinspre Schelling, îi aparține lui Ludwig Tieck.

Mitologia, așadar, se putea constitui în intermediar sau în liant în temerara tentativă a romanticilor de reunire a poeziei și filosofiei. Ea oferea un fundal de tinerețe renovată a spiritului, o arie infinită pe care putea alerga în voie fantezia liberă, nezăgăzuită a creatorului. Și dacă poezia și filosofia trebuiau să se reunească, și dacă mitologia și poezia alcătuiau „un tot indivizibil”, atunci toate trei intrau în componența acelei „forma mentis” a romanticilor germani, exigență supremă a creativității și sursă de nețăgăduit a marii poezii.

În această perspectivă grandioasă se desfășurau acele spirite neliniștite și căutătoare pentru care „poezia” în sensul ei cel mai general era o *res sacra* și care încercau demiurgica tentativă de refacere a ființei prin identificare cu natura (pe urmele lui Schelling, cum spuneam mai înainte, și cu alte soluții decât acelea oferite de Hölderlin ori Wackenroder). Ludwig Tieck, ca și Schlegel (Fr.), deși poate mai puțin ca Novalis, a aspirat spre o universalitate oferită de orizontul plin de făgăduințe al cerului în care se întâlneau, într-o conciliere fericită, poezia, filosofia și mitologia și a izbutit, proiectând fiecare operă sau fragment de operă în lumina aceea atotcuprinzătoare, să sugereze „eine poetisch-philosophische Totalansicht des Lebens”³⁰ (o perspectivă, o viziune poetic-filosofică totală a vieții). Este semnul distinctiv, spunea tot Brandes, al spiritului german care face ca orice produs oricât de neînsemnat să exprime „eine ganze Lebensanschauung”³¹, să poarte pecetea întregii, uimitoarei, multilateralei culturi a acelui spirit.

Și teoreticienii de la Jena au izbutit, cu o rară intuiție a

²⁹ G. Brandes, *op. cit.*, p. 182.

³⁰ G. Brandes, *op. cit.*, p. 178.

³¹ *Ibid.*

creativității autentice și, în mare măsură, cu o premoniție interesantă a modernității, au izbutit să instituie raportul constant, nedezmintit, între fragment și totalitate, drept criteriu major al evaluării estetice.

Astfel de lucruri nu se învață, e drept, dar frecventarea de către un artist și gânditor de anvergura eminesciană a scrierilor teoretice și a operelor literare aparținând aceluși grup, a putut lăsa urme producând efecte benefice în ceea ce privește coeziunea universului mito-poetic la romanticul român. Undeva, în *Arta cuvântului la Eminescu*³², D. Caracostea atinge problema în sine înăuntrul creației eminesciene și o rezolva parcă în acel duh schlegelian care prezidează încă tutelar relația fragment-totalitate. Profesorul întreprindea o comparație între două moduri de înțelegere a fragmentului, unul referitor la Eminescu, celălalt la Tudor Arghezi, și dovedea cât de profund pătrunsese în dialectica creativității romanticului.

Și mărturisea că din cele două feluri de a pricepe fragmentarul unul îi era deosebit de scump: „omul-fragment și poezia liniei frânte, un *torso* lăsat în bătaia valurilor ca un rest dintr-o aspirație nesfârșită”. Era modul pe care-l reclama pentru interpretarea aspectelor fragmentare ale creației eminesciene „așa cum le-a trăit el, la lumina idealului de artă cu care s-a identificat”. Pentru că, socotea el, fragmentul eminescian „vine din neconținuta adâncire în planul veșniciei, formă a setei de absolut pe care o pune în tot ce săvârșea, lăsând într-o pagină publicată esența unor frământări de ani de zile”.

Cuvintele lui D. Caracostea au sunetul greu și adevărat care confirmă comunitatea de concepție dintre Eminescu și Schlegel, Novalis ori Tieck, în ceea ce privește inegalabila misiune a poetului de a aspira neconținut spre absolut, cu o vehemență interioară care să marcheze orice rând, orice pagină izolată, cu sigiliul universalității, al entității în care se oglindește.

Sigur că însușirea aceasta e și una tipologică, ținând de un anume orizont interior, dar reflecția sporită de lecturi și dirijată cu sagacitate asupra ei cu constanță o intensifică sporindu-i sfera de extensie. Așa s-a întâmplat cu Tieck a cărui lucrare teoretică a fost mult mai redusă (el ocupându-se în principal de critica de teatru), dar care, în operă,

³² D. Caracostea, *op. cit.*, p. 253.

în creație, a făcut loc acelei *Totalansicht des Lebens* cum o formula Brandes. Mai cu seamă în nuvelele romantice scrise după întâlnirea cu frații Schlegel (și în special cu Friedrich), adică după 1797, respiră într-adevăr o lume complexă, scăldată într-o aureolă mitică.

Der blonde Eckbert, *Der Runnenberg* (Muntele Runelor), *Die Freunde* (Prietenii) și multe altele aduc pentru întâia oară în literatura europeană muntele și mai ales pădurea resimțite ca niște entități mitice. Și deși cercetătorii moderni pun mai degrabă pe seama lui Karl Philipp Moritz și, evident, a lui Schelling interesul renăscut pentru mit și mitologie (pe temeiul unei lucrări intitulate *Götterlehre* (Doctrina despre zei)³³, în opera literară Tieck a izbutit realizarea fundalului mitic, ca pușini romantici și nu numai germani.

Până și Heinrich Heine, romanticul apostat în cele din urmă, care a ironizat cu o disprețuitoare ricanare mai cu seamă grupul de la Jena (pe lângă toate celelalte) în opera lui polemică *Die romantische Schule* (1833), vorbind de sus și luând în derizie pe „Herr Tieck”, recunoștea meritele lui indiscutabile în materia mai sus pomenită.

Referindu-se la *Eckbert cel bălai* și la *Muntele Runelor*, demolatorul vechii școli romantice recunoștea: „În aceste lucrări poetice domnește o tainică interioritate, o ciudată înțelegere cu natura, mai cu seamă cu regnul vegetal și mineral. Cititorul se simte acolo ca într-o pădure fermecată; el aude izvoarele subpământene murmurând melodios; crede că în foșnetul copacilor își ascultă propriul său nume; frunzele late ale plantelor agățătoare îi prind câteodată, înfricoșându-l, piciorul; minunate flori sălbatice îl privesc cu ochii lor multicolori, plini de dor; ...totul respiră, totul ascultă, totul e plin de înfiorată așteptare: deodată răsună dulcele corn și, pe un armăsar alb, trece în goană la vânătoare un frumos chip de femeie ...Da, fantezia lui (a lui Tieck – n.n.) este o călăreață fermecătoare care vânează animale fabuloase în pădurea vrăjită, poate chiar rarul inorog care nu se lasă prins decât de o fecioară curată.”³⁴ (In diesen Dichtungen herrscht eine geheimnisvolle Innigkeit, ein sonderbares

³³ De la Karl Kerényi la Tzvetan Todorov, acesta din urmă în *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983, pp. 215–235.

³⁴ H. Heine, *Die romantische Schule*, în *Sämtliche Werke*, Halle a.d.s., vol. III, pp. 198–199.

Einverständnis mit der Natur, besonders mit dem Pflanzen – und Steinreich. Der Leser fühlt sich da wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen; er glaubt im Geflüster der Bäume seinen eigenen Namen zu vernehmen; die breitblättrigen Schlingpflanzen umstricken manchmal beängstigend seinen Fuss: wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten sehnsüchtigen Augen... alles atmet, alles lauscht, alles ist schauernd erwartungsvoll: – da ertönt plötzlich das weiche Waldhorn und auf weissem Zelter jagt vorüber ein schönes Frauenbild... Ja, seine Phantasie ist ein Holdseliges Ritterfräulein das im Zauberwalde nach fabelhaften Tieren jagt, vielleicht nach dem seltenen Einhorn, das sich nur von einer reinen Jungfrau fangen lässt.)

Chiar dacă mai puțin profund în intuiție poetică decât Heine, A. W. Schlegel, cu ochiul său critic deschis la inovația „romantică” din primii ani ai dăinuirii grupului pe care-l patrona la *Athänaeum*, confirmase și el printr-o butadă spirituală adresată poetului într-un cerc de prieteni, pe la 1800, la Jena³⁵, „sentimentul” pădurii la Ludwig Tieck. El ar fi spus că cititorul de literatură lipsit de răgazul necesar spre a parcurge o operă în întregime și „doritor totuși să se bucure repede și pentru totdeauna de chintesența întregii ființe a poetului ca de zeama unei lămâi”, incapabil deci de a depăși lungimile din *Genoveva*, din *Lovell*, și chiar din *Zerbino*, *Motanul încălțat*, *Lumea pe dos*, ar descoperi „adevărata chintesență a creației” prietenului Tieck în măsură „să apară oricărui admirator spre delectare și înțelegere drept conținut al ființei sale”, în versurile refren din nuvela fantastică *Der blonde Eckbert*:

„Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut,
So morgen wie heut’
In ew’ger Zeit:
O, wie mich freut Waldeinsamkeit.”³⁶

³⁵ Apud G. L. Klee, în *Einleitung* la *Der blande Eckbert*, în *Tiecks Werke*, ed. cit., vol. II, p. 6.

³⁶ Relatate de Tieck însuși într-o nuvelă intitulată chiar *Waldeinsamkeit*, scrisă târziu, pe la 1840.

(„Pădurene singurătăți
 Ce mă bucurați
 Mâine ca și azi
 În eternități:
 O, cât mă bucurați
 Pădurene singurătăți.”)

De altfel, vocabulul însuși de *Waldeinsamkeit* (traductibil doar foarte aproximativ cu *singurătatea pădureană*) creat de Tieck pentru a sugera, în refrenul cu valoare incantatorie pe care i-o dă monorima sestinei, valoarea cu totul particulară a spațiului fabulos în care se petrece acțiunea nuvelei, a fost incriminat cu o neașteptată vehemență de primii auditori ai textului citit în șpalt și printre care se numărau sora poetului, Zelter muzicianul, prieten al lui Goethe, și mai ales delicatul Wackenroder, nedespărțitul amic al autorului în vremea aceea, adică prin 1796. Acesta din urmă, laudând împreună cu ceilalți frumusețea stranie a povestirii *Eckbert cel bălai*, a declarat sus și tare că, după opinia tuturor, „cuvântul *Waldeinsamkeit* ar fi negerman, nemaiiauzit și absolut de nefolosit” (undeutsch, unerhört und durchaus nicht zu gebrauchen)³⁷.

Uimit de puterea de șoc a cuvântului compus făurit de el, Tieck nu l-a schimbat însă în ciuda insistențelor celor de față. Și pe bună dreptate editorul și comentatorul Klee observă că fericita formație lexicală avea să devină un bun comun al limbii germane, ba chiar că o bună parte a liricii noi nici nu s-ar fi putut constitui „fără acest cuvânt și fără noțiunea exprimată în el” (ein guter Teil unsrer neuern Lyrik ohne dieses Wort und den in ihm ausgedrückten Begriff gar nicht bestehen könnte)³⁸.

Am insistat atât asupra cuvântului pentru că el cuprinde, semnifică mult mai mult decât o simplă denotație. Tocmai încărcătura conotativă a produs ciudatul impact de opoziție din partea prietenilor, precum și observația foarte perspicace a editorului pe care am subliniat-o atât în textul român cât și în cel german. Era în

³⁷ Povestit de Tieck în aceeași nuvelă *Waldeinsamkeit* mai sus pomenită, din vol. 10 al ediției.

³⁸ G. L. Klee, *op. cit.*, p. 6.

Waldeinsamkeit un cuvânt cheie cu o capacitate de conotație mitică extraordinară, resimțită de cei care l-au receptat, și nu degeaba A. W. Schlegel apăsa în el tocmai pe chintesența operei înnoitoare a noii școli în această direcție. Se simțea în el de fapt nu o *noțiune*, ci vibra straniu și persuasiv o idee mito-poetică, se degaja aura unei proiecții mitice autentice, realizată poate pentru întâia oară în romantismul european. Mitul pădurii se instituisese cu Tieck în chip major în paleta romanticilor, în care recurența temei pădurean-vegetale era enormă, fără să însemne însă proiecție mitică reală. Și nimeni ca Heine nu știuse să traducă în imagini concret-sensibile, ca cele mai înainte citate, viața și fiorul adevărat al mitului pe care-l recunoscuse fără greș în cele câteva povestiri ale lui Tieck. Ceea ce-l condusesse pe Heine în această recunoaștere era fără îndoială instinctul artistic care lucra dincolo de orice atracție ori repulsii personale.

Pe noi însă coordonate mai degrabă obiective ne călăuzesc în decelarea miturilor care fundamentează marea poezie romantică și mai cu seamă în decodarea mitului pădurii atât de important în paralela Tieck-Eminescu. Cercetarea naturii mitului la Tieck a interesat îndeaproape printre alții pe Albert Béguin, care i-a consacrat analize destul de substanțiale în *Sufletul romantic și visul*. Autorul francez îi atribuie poetului o cunoaștere în profunzime a analogiei dintre mituri, expresii ale imaginației colective, și visele care le hrănesc dând imaginilor o putere afectivă neobișnuită, ceea ce face să vibreze în cititor organele fricii ori ale euforiei³⁹. Și printr-un sentiment viu al vieții misterioase a putut extrage poetul, din izvoarele inepuizabile ale inconștientului, o bogăție considerabilă de simboluri, de forme, de inspirație, așa încât fiind „primul pictor al naturii romantice”, s-a lăsat în voia curgerii mângâietoare a fantasmagoriilor pe care le-a creat, „a revenit adesea și s-a scaldat în izvorul tinereții lor cu încrederea unui sălbatic care recurge la magie: de aici temele, atât de des întâlnite la el, ale învierii neașteptate a amintirilor din copilărie și-a întoarcerii pe meleagurile natale”⁴⁰. Cum ar spune Gilbert Durand parafrazând o propoziție a lui Lévi-Strauss („Se știe prea bine că orice mit e o

³⁹ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 304.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 209.

căutare a timpului pierdut”), sensul inductor final al tuturor marilor mituri apare cu adevărat drept o căutare a timpului pierdut și mai cu seamă ca un efort comprehensiv de împăcare cu un timp eufemizat și cu moartea biruită sau transmutată în aventură paradisiacă⁴¹.

Astfel, în cea mai bună parte a operei sale, densitatea semantică a mitului „năpădește din toate părțile linearitatea semnificantului”⁴² și o vrajă inefabilă reface tinerețea creației și copilăria sufletului, scăldând în prospețime și trezind impulsurile cele mai adânci ale ființei. O adevărată psihologie a profunzimilor era profesată de Tieck, care atingea brusc, în plină narație a evenimentelor normale, o coardă ocultă a sufletului, exteriorizată în stări, simboluri, personaje introducând într-o altă ordine. O rupere evidentă de nivel în timpul și spațiul narației se produce intempestiv.

Chemări irezistibile atrag personagiile înspre munte sau pădure, resimțite ca „locuri interzise” sau „locuri sacre”. Sensul interdicției apare mai degrabă evident în legătură cu muntele, grandios și amenințător, în mai toată opera lui Tieck de la *Runenberg* până la *Der Aufruhr in den Cevennen* (Răzmerița din Ceveni), opus șesului liniștit și benefic, deoarece plecarea în munte se soldează, în cele din urmă și în ciuda inițierilor suferite acolo într-un fel sau într-altul de personaje, cu nefericirea sau nebunia. Chiar vorbind numai despre munți un personaj îi numește „fatali” (Die fatalen Berge)⁴³, iar Bertha din *Der blonde Eckbert* își amintește din copilărie spaîma pe care i-o provoca *das blosse Wort Gebirge* (doar cuvântul munte)⁴⁴. Și tot ea stabilește contrastul între munte și pădurile cu pașiști (Wälder und Wiesen) ca o trecere de la iad la rai (Mir war als wenn ich aus der Hölle in ein Paradies getreten wäre)⁴⁵.

⁴¹ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977, p. 467.

⁴² *Ibid.*, p. 446.

⁴³ Într-o replică a Regelui în *Der gestiefelte Kater* (Motanul încălțat), act III, Scena din fața hanului, în Tiecks Werke, ed. cit., vol. I, p. 155.

⁴⁴ *Op. cit.*, vol. II, p. 10.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

Cu pădurea însă intrăm la Tieck în atributele unui tărâm într-adevăr aparte, în virtuțile unui „centru paradisiac”, cum ar spune Gilbert Durand, care vede în „pădurea al cărei orizont se închide de la sine”, „un centru de intimitate așa cum poate fi casa, grota sau catedrala. Peisajul închis al pădurii e constitutiv locului sacru. Orice loc sacru începe cu «pădurea sacră». Locul sacru e realmente o cosmicizare, mai cuprinzătoare decât microcosmosul locuinței, a arhetipului intimității feminoide”⁴⁶.

Este, probabil, în pădurea lui Tieck, o reparație artistică târzie a unui mit profund ancorat într-un vechi subconștient colectiv, scos la iveală într-un moment de adecvare conștientizată, provocat de cercetarea pasionată a bătrânelor izvoare folclorice germane. Béguin însuși recunoaște această prezență specifică în partea cea mai izbutită a creației straniului, prolificului, inegalului poet: „În cele mai bune opere fantastice ale lui Tieck, *Eckbert cel bălai*, *Prietenii*, *Muntele Runelor*, *Tannhäuser*⁴⁷, la care trebuie să adăugăm două povestiri de mai târziu, *Silfidele* și *Pocalul*. Și în drama *Genoveva*⁴⁸ se regăsește același climat poetic. Aproape pretutindeni găsim pădurea germană, pădurea din vechile povești populare, cu tainele și spaimile ei, singurătatea unui copil sau a unui tânăr care se rătăcește prin ea, apariția neașteptată a unor bătrâni ciudați...”⁴⁹

Confirmând părerea lui Durand cu privire la valoarea de „loc sacru” a pădurii, omologată cu casa sau catedrala, două versuri de Tieck înalță pădurea la demnitatea aceea arhaic-adevărată:

„Der Liebe Tempel sei
Im Walde”.

(„Al iubirii templu fie
În pădure”.)

⁴⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁷ Titlu citat incomplet; cel exact este *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*.

⁴⁸ La fel; titlu exact, *Leben und Tod der heiligen Genoveva*.

⁴⁹ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 303.

Este în aceste două versuri un rapel neconținut, un refren cu valoare incantatorie care leagă laolaltă curioasa alegorie, fermecător de muzicală, intitulată *Aufzug der Romanze* (Alaiul Romanței), (cu sens de *Fantezie* – n.n.) și așezată ca prolog la *Kaiser Oktavianus*, cea de-a doua operă dramatică a lui Tieck.

Nepomenită de Béguin în enumerarea lui (care ar părea totuși exhaustivă), grațioasa poemă conține un *raccourci* al gândurilor poetice despre pădure și noapte cu lună. Cavaleri, păstori și păstorite, îndrăgostitul, poetul, rostesc toți elogiul exultant al pădurii în replici încheiate cu cuvinte magice: *Im Walde* (În pădure). Ba poetul dă curs chiar la două sonete celebrând strânsa, benefica relație dintre pădure (adică natura în cea mai pură și rodnică stare) și creație, și poezie. După înșirarea frumuseților pădurene în primul sonet, al doilea se încheie cu înrâurirea lor miraculoasă asupra „stării” poetice:

„Es brennt der Wald im hellen grünen Feuer,
Und Geister spielend im Gezweige springen;
Da regt die Poesie sich im Gemüte,
Es greift der Dichter nach der goldnen Leier,
Die Wonne, die sein Herz bewegt, zu singen.”

(În focuri clare, verzi, pădurea arde
Și duhuri printre ramuri în joc saltă;
Înviează sufletul Poezia,
Apucă bardul aurita liră
Să-și cânte bucuria inimii înaltă.”)

Iar scurta glossă din final întregește viziunea plină de vrajă a pădurii cu noaptea cu lună și lumea minunată a poveștilor:

„Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig’ auf in der alten Pracht!”

(„Fermecată noapte luminată de lună

Ce ții prizonieră simțirea,
Minunată lume de povești,
Înalță-te în vechea-ți măreție!”)

Că e vorba de un „loc sacru”, scos deci din puterea categoriilor realului, o spune și un vers din *Genoveva* în scenele petrecute în pădure și în care fiul eroinei și al lui Siegfried, pe nume Schmerzenreich, afirma:

„Ja, hier war alles Lieb’ und nirgend Hassen”⁵⁰

(„Da, tot aici era iubire și ură nicăiri”).

În acel tărâm ales al pădurii mitice, timpul comun, micro-timpul se suspendă și adierea blândă a marilor durate instaurează o dulce tinerețe perpetuă în a cărei lumină eroii uită apartenența lor la ordinea vieții caduce și a timpului ireversibil. După aventura ei în pădure, adică după un timp indiferent, măsurat numai cu absențele îndelungate ale straniei bătrâne care o adăpostea și cu melodia ciudată (despre *Waldeinsamkeit*) a și mai ciudatei păsări, Bertha revine în satul ei și găsește totul schimbat și o lume străină (*Der blonde Eckbert*). Iar în *Elfii*, vegetația însăși scapă de sub legea tiranică a timpului, crescând într-o durată alta decât cea comună. Florile semănate de copiii-elfi încolțesc și înfloresc într-o succesiune rapidă. La fel, cei doi pini se înalță instantaneu spre cer, ca doi copaci – axe ale lumii (*axis mundi*), reunind terestru și celestul în spațiul cuprins în lăuntru al pădurii de brazi, unde și focul și apele și pământul și subpământul (htonical) se îngemănează ca într-o matcă magică, rodnică, dătătoare de viață.

Chiar dacă Eminescu se deosebea de Tieck în ceea ce privește concepția despre poezie, în care germanul căuta din ce în ce mai aprig muzica, iar românul urmărea tot mai dramatic adevărul prin adâncirea ideii mito-poetice în forme superioare, el a putut găsi în pasionata încifrare mitică operată (chiar dacă numai sporadic) de

⁵⁰ Tiecks Werke, *op. cit.*, vol. I, p. 374.

autorul *Genovevei*, unul din modelele devenirii sale într-o proiecție mitică. Ar fi mai ușor de spus (și se spune chiar) că a descoperit pădurea și teiul și cornul și luna și simbolurile vegetale la Joseph von Eichendorf, ca și la alți epigoni ai romantismului de limba germană.

Dar etapa a doua a creației lirice eminesciene nu este defel una simplă mimetică. În răstimpul ei, oricât ar fi de încurcate, de derutante, de amestecate datele constitutive, s-au produs decantări hotărâtoare pe căile proprii. A fost ca și cum poetul s-ar fi scuturat de elementele grele, ponderoase, arzătoare, ale titanismului său răzvrătit, ca și cum s-ar fi înălțat din terestru și plutonic și ar fi pătruns înspre neptunic și uranic cum s-a spus⁵¹.

Retina imaginărilor s-a clătit, s-a limpezit prin contactul cu folclorul, dar mai ales cu romantismul german. Sigur că întâlnirea cu poezia populară a fost foarte timpurie, cum bine știm, dar romantismul german i-a relevat modalitățile de folosire și transfigurare mitică. Și în acest sens, pe acest drum, socotim că întâlnirea cu concepția școlii de la Jena și a celei de la Heidelberg a fost hotărâtoare și că parcurgerea operei lui Tieck a declanșat în puterile creativității sale resorturi interesante, de niveluri și intensități variabile. Că un singur titlu putea stârni în Eminescu o reprezentare cu totul personală, că putea aprinde o scânteie care să lumineze în cu totul alte direcții decât acelea urmate de autorul frecventat ne-o spune, după părerea (evident relativă) noastră, o bănuială al cărei temei e doar relația între cele două părți ale denumirii unei nuvele de Tieck. Este vorba despre *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinan* (Cartea cea veche și călătoria în azur), titlu care ne-a făcut să avansăm și în altă parte, cu toată circumspecția necesară, ipoteza inspirației parțiale pentru *Sărmanul Dionis*.

Deși subiectul povestirii lui Tieck nu are absolut nimic în comun cu nuvela fantastică eminesciană, decât o fragmentară ieșire din contingent, o intrare, prin povestea în poveste, în lumea magic-mitică a pădurii și basmului, ne-am îngăduit să credem că simplul titlu i-a putut sugera romanticului român zborul eroului spre lună cu ajutorul vechii cărți a lui Zoroastru.

⁵¹ Vezi opiniile lui Edgar Papu etc., în cărțile consacrate lui Eminescu.

E fără îndoială o sugestie, izvorâtă pentru noi din felul atât de particular și de liber în care Eminescu se mișca printre autori și texte.

S-ar putea stabili și o analogie la nivel de sintagmă. *Blaue Schmetterlinge* (fluturi albaștri), de pildă, sunt adesea de întâlnit atât în poezia cât și în proza lui Tieck, și nici la Eminescu nu lipsesc, de la *Călin*, *file de poveste* la *Cezara*.

Apoi *der Linde*, teiul, stă, ca un semn vizual și olfactic al pătrunderii într-o altă ordine, de strajă la liziera locului sacru, de cele mai multe ori la aceea a pădurii, în povestirile lui Tieck, și mai cu seamă în ultima pomenită de noi, *Das alte Buch...*

La Eminescu, în cea de-a doua etapă a creației, teiul joacă rolul de covârșitoare însemnătate pe care-l știm și despre care nu conținește să se vorbească. Nu ne referim la *Făt-Frumos din tei* despre ale cărui izvoare știm astăzi mai mult datorită unor serioase cercetări comparate de texte⁵², dar de la *Dorință* la *Povestea teiului* (variantă eminesciană), la *Povestea codrului* și mai departe, teiul are într-adevăr nu o simplă contribuție de decor ca la ceilalți romantici germani în afară de Tieck, ci o semnificație de profunzime, anunțând și însoțind prezența Erosului în peisajul văratic, cu toate consecințele intrării în ordinea mitică. Și am vrea să amintim doar câteva instanțe din utilizarea motivului, însoțite de o mai specială și mai sensibilă funcționalitate mitic-simbolică. Și ne gândim la versurile postume *Și dacă de cu ziuă...* unde decodarea este deosebit de simplă:

„Și dacă de cu ziuă se-ntâmplă să te văz
Desigur că la noapte un tei o să visez.
Iar dacă peste ziuă eu întâlnesc un tei
În somnu-mi toată noaptea te uiți în ochii mei.”

Suprapunerea perfectă (și foarte directă) între obiectul iubirii și copacul cu sururile aferente în poezia eminesciană, claritatea posibilității de transfer între cei doi termeni angajați intim în rădăcinile gândului trădează valoarea de simbol a teiului.

⁵² Vezi Dan Petrovanu, *Eminescu și Geibel*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1, 1985, pp. 58–60.

Iar în *Sarmis*, teiul apare într-un refren, un fel de leit-motiv straniu, punctând scena de iubire dintre regele get și frumoasa Tomiris:

„Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitându-se în jos
Iar tei cu umbra lată, cu flori până-n pământ
Spre marea-ntunecată se scutură de vânt”.

Alături de negri chiparoși, copaci îndoliați, teii intensifică premonitoriu atmosfera dramatică în care va sfârși dragostea celor doi, dând acesteia și o aură istoric-mitică.

Legătura cea mai trainică însă între tei și ordinea mitică propriu-zisă (de felul aceleia specifică lui Tieck) se arată în cunoscutele versuri postume, *Fiind băiet, păduri cutreieram*. Noaptea cu lună, apa sunând încetișor, buciumul, pădurea, toate concură la realizarea unicei atmosfere eminesciene:

„Răsare luna,-mi bate drept în față;
Un rai din basme văd printre pleoape,
Pe câmp un văl de argintie ceață,
Sclipiri pe cer, văpaie preste ape,
Un buciom cântă tainic cu dulceață,
Sunând din ce în ce tot mai aproape...
Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii,
Părea c-aud venind în cete cerbii.

Alături teiul vechi mi se deschise:
Din el ieși o tânără crăiasă,
Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise,
Cu fruntea ei într-o maramă deasă,
Cu ochii mari, cu gura-abia închisă;
Ca-n somn încet-încet pe frunze pasă...”

Dar câmpul semantic este aici profund revelator în sensul mărturisirii unei inițieri, a unei epifanii trăite. Aci nu mai intervine ca

la Tieck o transfigurare a unei ordini interzise, o rupere de nivel care să dea personajului un grav sentiment al culpei sau al inadecvării firești la noua stare. Aci relatarea personajului adolescent făcută la început la timpul prezent (față de strofa întâia unde verbele erau la imperfect pentru sugerarea recurenței acelei stări de grație) are o firească dulceață, ținând de o anumită familiaritate cu scena, probabil reiterată. Toate elementele spun momentul și calitatea lui solemnă, în special lumina care trădează ceva din strălucirea cerurilor deschise (în tradiția noastră ortodoxă și populară), învăluind pământul în taină și frumusețe. Luna plină bătându-i drept în față îl pregătește pe poet pentru altfel de vedere, aceea care urmează, a „raiului din basme”, sintagmă indicând cu limpezime trecerea în alt tărâm pe care el îl percepe vizual altfel decât obișnuit, „printre pleoape”. În jur totul e transfigurat de „un văl de argintie ceață”, dar mai ales cerul și pământul sunt înfrățite de o strălucire aparte, „sclipiri pe cer, văpaie peste ape”, ca într-o așteptare minunată. Nici elementul sonor nu lipsește, adâncind misterul, buciul „cântă tainic cu dulceață”. Ca într-o noapte de sânziene la care participă și vietățile curate, vin la această iminentă sărbătoare, „în cete cerbii”.

Și iată apariția, epifania, manifestarea sacrului care se produce prin deschiderea „teiului vechi”. O făptură supranaturală feminină, „o tânără crăiasă”, de obicei la Eminescu o zână, se arată apropiindu-se de adolescent ca într-o somnie.

Așadar, „teiul vechi” (nu întâmplător numit alte dați de către poet „teiul sfânt”) este cel care închide taina „locului sacru”, căpătând o evidentă investire mitică în viziunea eminesciană, investire net superioară aceleia pe care Ludwig Tieck o hărăzea teiului și chiar pădurii în opera sa. Căci la Eminescu, adâncimea trăirii mitice a fost cea care a dat substanță atât de abundentă miturilor folosite de el, proiecția acelor trăiri le-a însuflețit și le-a ridicat la atari altitudini, în vreme ce Tieck a încercat doar, deși cu mult succes, refolosirea artistică a vechilor mituri germanice în noua literatură, cea romantică.

De aceea, cum spuneam undeva mai înainte, Eminescu a putut prelua de la Tieck nu atât tehnica propriu-zisă a folosirii miturilor (sau poate și pe aceasta), ci mai cu seamă a înțeles și conștientizat

valoarea procedurii ca atare, intensificat și poruncit lăuntric de o comunitate a apartenenței la o formă de subconștient colectiv.

Cu alte cuvinte, s-a legat la poetul român o misterioasă trăire personală a mitului, de o calitate ce se refuză bietelor noastre investigații atât de exterioare, cu un imperativ superior de racordare la miturile colectivității naționale. Și cum Tieck a fost cel dintâi care a înțeles și a utilizat mitul străvechii păduri germanice, așa Eminescu, în mare măsură după modelul aceluia, a dat viață mitului pădurii, codrului românesc. Romantismul german, de la Tieck și până la Görres și Creuzer, a ajutat astfel, chiar dacă nu a generat, clarificarea hotărâtoare a romanticului pornit intuitiv pe aceeași cale.

În felul acesta putem pătrunde mai acurat itinerarul mitului pădurii și semnificația lui în lirica eminesciană, într-o privire rezumativă, varietatea de semnificații putând fi strânsă în câteva majore.

Sub semnul participării la sacralitatea pădurii stau, clar, copilăria și basmul. Fragmentul *Fiind băiet, păduri cutreieram* are valoarea unui nucleu revelator pentru acea stare de grație în care copilul sau adolescentul pur era făcut părtaș la misterele pădurii sfinte. Spațiu închis, rotund, cosmicizat, acesta era un univers în sine, atotcuprinzător. Vegetație luxuriantă, apă vie, vietăți cumiști și știutoare, lumini selenare, sunete armonioase, arome îmbătătoare și, pe deasupra, făptura supranaturală întotdeauna feminină (intimitatea feminoidă de care vorbea Gilbert Durand în legătură cu locul sacru, cu pădurea⁵³), corelată desigur cu Selene.

Imaginea pădurii sacre, a spațiului aceluia cosmicizat, a rămas, firește, gravată indelebil în amintirea celui care a trăit inițierea de neuit, cu atât mai puternică cu cât a pierdut-o. Într-adevăr, intrat în jugul tiranic și ineluctabil al destinului, tânărul a abandonat harul acela unic destinat numai „aleșilor” și, într-un târziu, îndurerat, plin de regrete, rememorează câte ceva din acel timp „ferice”, adică ieșit din timp. În sensul acesta, poezia *O, rămâi*, citată de noi *in extenso* în altă parte, în alt context, aducea întregiri prețioase pentru definirea mai strânsă a atributelor pădurii ca loc sacru. Dialogul dintre tânăr și Pădure sau mai bine zis monologul bătrânei entități

⁵³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 306.

mitice are un aer foarte acuzat de declarație de dragoste. Și este într-adevăr una către tânărul care vrea să se smulgă de sub ocrotirea-i binefăcătoare. Încercând să-l păstreze în *toposul* mitic al fericitei vârste de aur a copilăriei, Pădurea proferă tocmai acele cuvinte care să-i reamintească celui pe cale de a le uita, unicele, princiarele sale privilegii trăite în matca ei maternă. El este într-adevăr un prinț al locului („Te-aseamăn unui prinț”), al apelor, ierburilor, cerbilor, trăind la unison cu viața ascunsă și adâncă a Pădurii în care timpul curge altfel, în dilatări sau redușii depinzând de efectul magic al luminii selenare:

„Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri.”

Cu suspensia timpului comun în spațiul sacru, se confirmă calitatea mitică a pădurii și se rememorează câteva momente esențiale ale unei experiențe trăite de cel care a abandonat cu indiferență tinerească („... am ieșit în câmp răsând”) acea lume paradisiacă. Dar o dată plecat, o dată intrat în câmpul necesității neiertătoare, acela nu se mai poate întoarce în paradisul pierdut sau, dacă s-ar întoarce, n-ar mai avea accesul la misterele părăsitate:

„Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot?”

Sfășietoarea întrebare care omologhează raiul copilăriei cu raiul pădurii răsună cu o durere amarnică în fața unei ordini de nedepășit, ireversibile, a lucrurilor din contingent. Și strofa devine, prin universalitatea suferinței pe care-o exprimă, una din cele mai frumoase ale lumii.

De pădurea mitică a încercat să se mai apropie eroul liric în câteva rânduri atunci când iubirea i-a dat aripi și a generat în el aspirații

pentru o altă intrare în unitatea originală, paradisiacă. Crezând a fi găsit în iubire puterea irezistibilă, unificatoare, reconciliatoare a Erosului celest, el a îndrăznit să spere o recâștigare a harului pierdut al comuniunii cu natura mitică, printr-o dublă regresie, săvârșită împreună cu iubita, în copilărie și somn. *Povestea codrului* este pornită, aproape fără îndoială, dintr-o sursă heineiană, din poezia *Der Hirtenknabe* (Păstorașul), cu o metrică absolut analoagă, cu versurile constând din opt picioare, în ritm trohaic și începând cu „König ist der Hirtenknabe” (Rege este păstorașul). Schimbând păstorul cu codrul, păstrând recuzita campestră, dar dându-i o solemnitate fabuloasă, aceea a unei vechi curți domnești, și mai ales modificând caracterul anecdotic destul de ușure al finalului lui Heine, Eminescu a dat poeziei sale, în ciuda tonului șagalnic, o profunzime nu lesne sondabilă. Lauda codrului, a lumii lui arhaice, e urmată de o invitație grațioasă și familiară adresată iubitei (ca în multe poezii din ciclul veronian) de a-l urma în codru:

„Hai și noi la craiul, dragă,
 Și să fim din nou copii,
 Ca norocul și iubirea
 Să ne pară jucării.”

În fapt, schimbarea perspectivei asupra „norocului”, care înseamnă în limbaj eminescian *destin*, are nu un simplu aer lucid, jucăuș, ci înseamnă o tentativă de ieșire de sub stăpânirea destinului, a necesității, și, prin abolirea acestora, de reintrare în împărăția cu pecetluite porți de aur și fildeș a vârstei de aur din viața omului și a naturii.

Căci strecurându-se în codru prin închipuita reducere infantilă și ocrotiți de statornicul tei care-i va adânci în somn curat, cei doi vor izbuti să regăsească în vis mult jinduita comuniune cu pădurea, cu „codrul”:

„O, priviți-i cum visează
 Visul codrului de fagi!
 Amândoi ca-ntr-o poveste
 Ei își sunt așa de dragi!”

În rostirea concluzivă a teiului care-i prezintă pădurii se deslușește, pe de-o parte, posibilitatea acelei întâlniri *numai* în planul oniric, acolo doar se mai poate visa la unison cu codrul de fagi, iar pe de alta remanența unei astfel de iubiri izbăvitoare din real *numai* în planul fabulos al basmului, al „poveștii”.

Și într-adevăr un basm doar mai adăpostește încheierea unei mari iubiri în mijlocul pădurii mitice: *Călin – file de poveste*. Regăsiți după îndelungi tribulații, zburătorul, Călin, și fata de împărat își celebrează nunta într-un codru încărcat de puteri, plin de proștețime ca în ziua întâi a creației. O imensă puritate stăpânește pădurea de argint, magic însuflețită: „iarba pare de omăt”, „flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet”, „trunchii vecinici poartă suflete sub coajă”. Spuneam odată⁵⁴ că în acest poem apele își compun o hartă a totalității, ca ape vii, lustrale, de la izvoarele sărind în „bulgări fluizi”, până la lacul rotund, centrul spațiului sacru, „cuibar rotind de ape, peste care luna zace”. Apele care se rotesc ca într-un cuiabar devin apele începutului lumii, dominate de imaginea lumii ca ou cosmogonic, nemișcat, greu, sugerat de verbul *zace*. Și cuiabarul și oul anunță, ca simbol al unei renașteri, nunta, taina, adevărata hierogamie care se va produce în mijlocul pădurii mitice înnoindu-i puterile, căci nunta înseamnă o tehnică de reintegrare într-o unitate originară⁵⁵, de transcendere a oricărei imperfecțiuni legate de condiția realului. Și de aceea la nunta din pădure vor participa macrocosmosul („Nunul mare, mândrul soare”, „nuna mândra lună”) și microcosmosul (nunta găzelor). Deci numai în basm se mai poate reintra în pădurea mitică, chiar și prin intermediul iubirii. În ordinea realului se ajunge la relația din *Revedere* unde rătăcitorul se întoarce înfrânt înapoi la bătrâna stihie a codrului, relație cumva precară, în care rolurile sunt schimbate afectiv față de cele din *O, rămâi*. De data aceasta plin de iubire este hoinarul întors, care se adresează codrului cu știutele diminutive, ca într-un fel de tentativă de captație. Întrebarea însă cuprinde și concisa, smerita spovedanie a vagațiilor prin timp și spațiu (deci prin chinuitoarele categorii definitorii ale

⁵⁴ Vezi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu – cultură și creație*, ed. cit., p. 89.

⁵⁵ Mircea Eliade, *The two and the one*, Harper, 1965, p. 108.

realului), „multă vreme au trecut”, „multă lume am umblat”, de la părăsirea pădurii.

Cu o distanță și de la o altitudine suverană, răspunsul bătrânesc al codrului stabilește caracterul ireversibil al relației instituite între el și hoinarul întors: este relația dintre trecător și peren, dintre durată și eternitate, dintre schimbare și statornicie. Argumentului vremii, argumentul peremptoriu al caducității condiției umane, Codrul îi replică printr-o înălțare dincolo de timpul pe care-l ignoră, căruia îi respinge realitatea:

„Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri...”

Și ca un aforism răsună, ca o sentință neiertătoare, diferența dintre soarta muritorului, nestabilă, rătăcitoare, și cea a pădurii care participă la veșnicie, la ritmurile vieții macrocosmice:

„Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămânem:
Marea și cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele”.

După refuzul net al reprimirii în sânul naturii arhaice, opus de codru rătăcitorului, nu-i mai rămâne din dorul după întoarcere decât o singură cale, aceea a ultimei regresii a celui care se simte parte mutilată, frustrată a întregului pierdut, aceea a reintegrării în unitatea cosmică atât de râvnită, la sfârșitul pribegiei. Și atunci proximitatea codrului va fi una din condițiile seninătății somnului în *Mai am un singur dor*:

„Să-mi fie somnul lin
Și codrul aproape...”

În toate poemele citate până aci, mitul pădurii a operat în lumea interioară a eroului, situându-se între arhetipurile unui subconștient individual. Dar paralel cu această evoluție a mitului pădurii ca expresie a unei stricte aventuri existențiale, se înregistrează în creația eminesciană închegarea unui mit al pădurii seculare, al codrului ca mit național, legat de data aceasta de un subconștient colectiv. Efortul acela de care pomeneam într-un capitol anterior, efort uriaș de corelare între o creație individuală și un suflet colectiv și în care, din punct de vedere teoretic, romantismul german a ținut un loc așa de important, s-a cristalizat și în această direcție, mai puțin vizibilă la nivelul fragmentului, impresionantă însă în logica internă a întregii creații, exprimând o organicitate consubstanțială cu ființa poetului.

Astfel în gândul acestuia, o investitură cu totul specială provoacă participarea codrului la un destin superior celui individual, printr-un tip de cunoaștere magică ce-i conferă o omniștiință stând deasupra condiției umane și trecând dincolo de timp și istoricitate, întemeiată pe o perspectivă de sus asupra misiunii și sensului dezvoltării unui popor. Codrul devine, în acest mod, *toposul* sacru prin excelență al patriei, geniul ei tutelar, asumându-și rolul de ocrotitor tainic, păstrând în adâncimile lui nepătrunse modelul etern, vârsta de aur a neamului, gata să-l scoată la iveală într-un posibil viitor prielnic, ori să-l oculteze în vremi de bejenie. Prezent prin „veacuri” într-o lungă istorie pe care o știe dinainte ca pe o poveste încifrată, el e un martor și, poate mai mult, un garant al unei continuități manifestate în personajii și împrejurări pe care el le conjugă într-un chip consunând cu o ordine mai înaltă decât aceea la care are acces înțelegerea rațională. Chiar din vastul poem *Memento mori* se configura la Eminescu o Dacie a codrilor mitici, în care „arborul din mijloc” ascundea pe „vrăjita-mpărăteasă”, statornica zână a misterioaselor viziuni juvenile eminesciene. Acei codri constituiau efectul magic al unei metamorfoze suferite de o cetate străveche („Codrul înaintea vrajei – o cetate fu frumoasă”) și se bucurau de dimensiuni de-a dreptul cosmice care umpleau de stupefacție soarele însuși.

Și în încercările în stil popular *Ursitoarele* și *Povestea Dochiei și ursitoarele*, referitoare tot la o îndepărtată (dar și apropiată, ca în mituri) istorie dacică, timpul se suspendă și zâna tutelară a devenirii

noastre, Dochia, trăiește veșnic tânără în „temeiul codrului”, alături de fiul ei care va dobândi și el nemurirea de la zânele ce apar din același tei bătrân. Peste acest simbol al poporului român și peste destinul său veghează ocrotitor și sagace tot codrul sfânt, pădurea mitică.

O altă postumă, *Mușatin și codrul*, reia ideea permanenței codrului, acordându-i o funcționalitate clară în legătură cu un personaj el însuși depășind limitele timpului istoric și înălțându-se înspre ordinea mitică, cu Ștefan. Un dialog foarte asemănător, prin natura lui, cu cel din *O, rămâi* se înfiripă între cei doi voievozi, unul al naturii arhaice, celălalt al unei etape istorice ce avea să devină exemplară. O recunoaștere aproape inițiatică are loc între ei și natura înțeleaptă și atotștiutoare se pleacă „alesului”, „unsului” în care își recunoaște stăpânul așteptat. Ceea ce-i poate oferi pădurea lui Ștefan este doar rămânerea în împărăția ei mitică adică dănuirea în veșnicie, în afara destinului, într-o binecuvântată stare etern egală cu sine. Dar tocmai tentația destinului îl cheamă pe Mușatin înspre timp și istorie în care-și va încerca puterile și de aceea, ca și adolescentul din *O, rămâi*, el refuză darul pădurii și rugămintea ei:

„Geaba, codre, dragul meu,
 Îmi suni din frunze mereu
 Căci m-oi duce de la tine,
 Frunza-o plânge după mine,
 Că de suflet mă apucă
 Dor de cale, dor de ducă...
 ... Căci așa venit eu sunt:
 Să-mi fac cale pe pământ,
 Să-mi întind cărările,
 Să cutreier țările,
 Țările și mările.”

Și numai pentru a-i sluji argumentul cel mai convingător, codrul își dezvăluie în cele din urmă taina: el păstrează ascunsă în trunchii săi toată lumea dacică în virtutea unei vrăji vechi, care a încremenit-o așa, ca pe un model al vârstei de aur, ce va fi înviat la o dată anume

când Decebal va reveni, precum regii mitologiei celtice, și va suna din „cornul mândru triumfal”.

Pădurea mitică își arată puterea și statornicia, forța concentrată conservată ca atare de la geneze, dar mai cu seamă își revelează capacitatea de cunoaștere magică păstrată din vremea Daciei grandioase, model perfect a cărui reiterare se încearcă prin veacuri și figuri alese, ca cea a miticului Ștefan Mușatin.

Astfel pădurea mitică se leagă în opera eminesciană de erou ca și de subconștientul colectiv din care acela se ridică și pe care-l reprezintă, îndeplinind o dublă funcționalitate în câmpul cunoașterii. Este vorba de acel sistem de empatii de profunzime, de corespondențe misterioase care îl legau pe om de natură într-o lume arhaică, paradisiacă, nedivizată, și pe care se întemeia un mod de cunoaștere integrală propriu acelei lumi. Pierdut de erou, care știe de existența lui și tânjește neconținut, neconsolat, după el, acest mod de cunoaștere a rămas ascuns și păstrat de către pădurea mitică, de către codrul veșniciei și atotștiinței.

Marea lecție mitică învățată de Eminescu teoretic de la Friedrich Schlegel și Ludwig Tieck, dar mai cu seamă din aplicațiile lui Tieck, a fost dublată sau mai bine zis s-a greșit pe o gravă, esențială aventură existențială, conducând pe romanticul român la împlinirea magistrală a gravei curențe a culturii moderne (pe care o observase și el în consonanță cu cei doi teoreticieni mai înainte citați), lipsa mitologiei. Și datorăm influenței romantismului german produsul (oricât de greu ar fi el de reconstituit în presupusele-i trepte) conștientizării proiecției mitice la poetul român a cărui operă se scaldă în lumina fără apus a misterioaselor mituri.



Eminescu și Novalis

Cel mai proeminent poet al romantismului german, Friedrich von Hardenberg (Novalis), care a dat școlii de la Jena cea mai mare strălucire, a rămas după incredibil de scurta sa existență (între 1772–1801) încă o ciudată prezență pe cerul gândirii și creativității europene. Aristocratul saxon face încă o stranie apariție chiar pe lângă Heinrich von Kleist ori E. T. A. Hoffmann, cei mai „pitorești” în sensul neconformismului maxim și al cultivării ciudățeniei, visului, vedeniei. El nu-și cultivă, ca aceia, stările ieșite de sub stăpânirea rațiunii, nu exaltă ca ei, deliberat, tot ce scapă imperiului luminos al conștiinței. Dar el trăiește și arde într-o lume mai vastă decât aceea îngredită de categoriile sensibilității, de normele rațiunii. Un apetit de fond, irezistibil, al absolutului i-a călăuzit scurta viață purtându-l spre demolarea blândă, profetică, a barierelor ființei. Când Friedrich Schlegel, prietenul, afirma odată, „Fichte ist nicht genug absoluter Idealist... ich und Hardenberg (Novalis) sind es noch mehr”¹ (Fichte nu este destul de absolut idealist... eu și Hardenberg (N.) suntem încă mai mult), punând semn de egalitate între el și poet, își supraevalua propria poziție față cu absolutul, căci în acest sens larg luăm aci noțiunea de idealism. Stându-i alături, socotindu-se un fel de mentor al poetului, teoreticianul îl considera discipol și-i atribuia o calitate a spiritului care-i egaliza. Dar ce departe și ce sus stă, în perspectiva a aproape două secole scurse, Novalis, față de prietenii și comilonii lui Jenezi! Ce zbor spre absolut, ce tentativă de înglobare a realului într-o perspectivă a totalității pe care n-a teoretizat-o atât de pasionat și apodictic ca Friedrich Schlegel, dar a simțit-o dintr-o îmbrățișare uriașă a spiritului său puternic și neliniștit, stăpân pe câteva adevăruri personale și subiective, dar cu câtă vocație a unei universalități viitoare în ele!

Novalis nu pare să ezite nici să sufere, în orice împrejurări ale vieții sale: zarea sa transcende barierele „lumii” comune. Fiecare lovitură a sorții l-a făcut să se înalțe cu încă o treaptă, iar trecerea dincolo i-a fost ca o plecare așteptată, într-un tărâm cunoscut.

¹ Apud Georg Brandes, *op. cit.*, vol. I, p. 220.

Necesitatea nu-l atingea, cum zicea Dilthey². Cu visul și cu poezia aspira să reconcilieze lumea și conștiința, într-un chip superior, puterea cuvântului, cu adevărat magică, urmând să instrumenteze împăcarea, „visul prefigurând o conștiință viitoare, totală”³.

Oricât a fost de încercat, oriunde își va fi îndreptat pașii, gracilul și expresivul tânăr a purtat cu el o nestinsă sete, de netăgăduit ontologică, de sinteză a cunoașterii. De aceea formația i-a fost multidirecțională, cuprinzătoare și uimitor de coerentă. Filosofia, științele juridice, științele pozitive sub semnul regal al matematicii, științele naturii, religia, poezia au constituit pentru Novalis ramurile aceluiași „pom al cunoașterii”, din care, după spusele lui într-o scrisoare către Friedrich Schlegel, a gustat sub îndrumarea aceluia („durch Dich von dem Baume des Erkenntnisses gekostet”).

La Universitatea din Jena au mai contribuit la formarea personalității și Schiller, pe care-l socotea „cel mai desăvârșit model al umanității pure” (das vollendete Muster reiner Humanität), și Fichte căruia îi dădea cu entuziasm denumirea de „descoperitor legilor noului sistem al lumii” (Gesetzfinder des neuen Weltsystems).

Aflat și el, ca și alți contemporani, între Aufklärung care l-a hrănit în special prin Schiller cu cele mai nobile idealuri ale umanității și între romantismul cel mai genuin, ca ramură a stărilor și aspirațiilor specifice, Novalis a vrut să prindă universul într-un „număr”, să-l chinteseștieze pentru a-l pune sub stăpânirea omului. Știința teoretică îl pasiona tot atât cât și cea aplicată, iar calitatea obiectivă a cunoașterii se înfățișa în etapa de generalizare a rezultatelor dobândite din experiențele personale care sunt totuși hotărâtoare. De la contactul direct cu geologia, cu mineralogia, în salinele de la Weissenfels, la observația omului în ceilalți, dar mai cu seamă în sine, Novalis nu contenește a țese legături între aspectele multiple, practic infinite, ale realului, încercând să le reunească în sinteze cu certă aură metafizică, plecând însă mai întotdeauna pe calea particularului.

Și am marca, în special, interesul lui îndreptat, cu atâta atenție,

² În *Novalis, op. cit.*, p. 268.

³ A. Béguin, *op. cit.*, p. 261.

înspre Antropologie dintre toate științele spiritului. Pentru el, Antropologia însemna baza istoriei umanității deoarece numai pe acest tărâm s-ar fi putut dezlega misterul omului (și suprapunea Antropologia cu ceea ce el numea Psihologia reală), fundamental pentru problema lumii în general. Din acest unghi de vedere urmărea Hardenberg să dea bogăției și caracterului enigmatic al fenomenelor oferite de spiritul omenesc, de istoria umanității, o unitate organică, de nezdruincinat⁴. Pătrunzând în mecanismele cele mai intime ale ființei, gânditorul romantic se înfiora ca în fața abisurilor cosmice și aștepta o miraculoasă transformare în sensul înălțării și transfigurării realului, a sufletului omenesc însuși.

Simultan, și în aceeași măsură explicabil, Novalis era mișcat de o sete nestinsă de mitologie, ca și prietenii săi, Fr. Schlegel, Ludwig Tieck și Schelling, ca toți cei care au fost împreună în cei cinci ani cât a durat revista *Athenaeum*. Pentru el, ca și pentru ceilalți, mitologia a cărei importanță li se părea egală cu cea pe care o avusese la greci și romani⁵, dobânda însă o mai acută și mai modernă semnificație, ea însemnând calea regală a eliberării, a ieșirii din tradiționala estetică a imitației, și care ducea spre viziunea operei de artă ca totalitate, în sine, cu o coeziune specifică, și netranzitivă⁶.

În măsura în care gânditorul viza totalitatea ca unul din țelurile sale majore și într-acolo se putea accede numai printr-o continuă operație de conciliere a contrariilor, Novalis, care năzuia să transforme, prin „voința magică”, orice dat al realului în simbol al lumii luminoase de dincolo pentru a-l înălța, găsea în mitologie tărâmul acelor fuziuni mult jinduite între sensibil și simbolic.

Pentru el, creațiile imaginației aveau același grad de realitate ca și lumea sensibilă, lumea exterioară, și aspirația lui tenace mergea statornic spre această obligatorie, pentru el, comunicare între natură și spirit care să permită trăirea simultană pe cele două planuri⁷,

⁴ W. Dilthey, *op. cit.*, pp. 307–308.

⁵ Apud Brandes, *op. cit.*, vol. I. p. 153.

⁶ Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, p. 217 și urm.

⁷ A. Béguin, *op. cit.*, p. 267 și urm.

posibilă atunci numai pentru genii, mai târziu pentru toți oamenii ajunși într-o nouă vârstă de aur. Iar obținerea aceleiași conștiințe superioare se putea realiza prin cucerirea zonei inconștientului, prin marea coborâre în sine. Și „mitologia” novalisiană capătă astfel și temeiul ei interior, fundamental în definirea raportului între „lumi”, cea dinăuntru și cea din afară. Totul este în noi și *catabasis*-ul este adevărata inițiere. Lumea dinăuntru, spune poetul „e atât de caldă, de familiară, de intimă – ai vrea să trăiești aici cu totul, – o adevărată patrie...”⁸. Dar cunoașterea ei înseamnă înfinit mai mult decât ceea ce descoperă, firește exact, dar până la o anumită limită, Bachelard atunci când spune: „Nevoia de a pătrunde, de a merge înăuntru lucrurilor, înăuntru ființelor, e o seducție a intuiției căldurii intime... Această comuniune prin lăuntru, această simpatie termică va găsi, la Novalis, simbolul în coborârea în adâncul muntelui, în grotă și mină... El n-a fost poetul mineralului fiindcă era inginer de mine; a fost inginer, deși poet, spre a asculta chemarea subterană, spre a se întoarce la *calidum innatum*”⁹.

Și după descoperirea, destul de anevoioasă pentru poet, a lumii din adâncuri, anevoioasă dar deplin revelatorie, urmează ieșirea la lumină, *anabasis*, cu consecința mult doritei sinteze: „La ce să cutreierăm trudnic lumea tulbure a celor vizibile? O lume mai pură se află în noi, în acest izvor. Aici ni se dezvăluie sensul adevărat al marelui spectacol pestriț și încâlcit; și dacă, plini de cele văzute vom pătrunde mai apoi în natură, totul ni se va părea prea bine știut și firește, fiecă formă ne va fi cunoscută. Va fi de prisos să mai cercetăm îndelung; o comparație diafană, câteva linii pe nisip vor fi îndeajuns pentru a ne înțelege. Totul ne apare astfel o grandioasă scriere căreia îi deținem cheia”, spun unii dintre *Discipolii la Sais*¹⁰, fragment dintr-un roman cu conținut inițiativ, ca acelea foarte scumpe inimilor romantice.

Așadar, din afară înăuntru și apoi dinăuntru din nou în afară se construiește dubla scară a direcțiilor în care se desfășoară mult

⁸ Apud A. Béguin, *op. cit.*, p. 271.

⁹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, pp. 70–71.

¹⁰ Novalis, *Discipolii la Sais*, București, Editura Univers, 1980, p. 45, trad. Viorica Nișcov.

dorita, mult căutata cunoaștere globală după care au tânjit mulți chemați, găsită însă doar de prea puțini aleși în spirit.

Între cei puțini, socotim că se numără și Eminescu, împătimitul de cunoaștere, care măcar prin aceasta ar intra în familia spiritelor afine cu Novalis. Dar dacă, în cercul prietenilor, acesta din urmă a scris și s-a destăinuit în ceea ce privește tentativele sale de cunoaștere încununată de izbânzi, la Eminescu, claustrat în tăceri ireductibile, mărturiile sunt doar cele din biografia cunoscută și din corpul operei.

Ca tuturor știutorilor amenințați de brevități fatale, i s-au deschis și lui „ochii” devreme, natura fiind leagănul acelora care aspiră spre integralitatea cunoașterii și învață acolo, în mijlocul ei, în raporturi de iubire, să se familiarizeze cu elementele constitutive ale lumii mari, ale cosmosului. Acele raporturi se traduc mai târziu în curioase configurații intelectuale, în atracții singulare față de anumite activități ale spiritului, față de anumite discipline științifice cu care filosofia, poezia și artele sunt considerate a se găsi în relații de complementaritate numai de ei înțelese. Eternitatea spiritului lor se cere înprospătată sau confirmată de experiența cunoștințelor celor mai noi în contingent. Astfel, la peste șaptezeci de ani după Novalis, Eminescu refăcea un spectru asemănător de interese, tot atât de divers, tot atât de descumpănitor: cu excepția geologiei, a mineralogiei, se regăseau filosofia, dreptul, politica, fizica, medicina, matematica. Și mai presus de toate, în plină maturitate tinerească a intelectului, e de semnalat la amândoi enormul interes pentru antropologie, ca punct de convergență a tuturor studiilor lor. Am mai amintit faptul că Novalis mai denumea Antropologia și *Realpsychologie* și-i dădea demnitatea de „studiu fundamental, pe care se sprijină, în primul rând, științele spiritului”¹¹. Iar cât despre pasiunea gânditorului român pentru Antropologie și Psihologie am vorbit în primele capitole ale acestei cărți și vom reveni când ne vom ocupa de influența școlii de la Heidelberg, care a întregit curiozitatea eminesciană față de misterul ființei aparținând unei etnii.

În ceea ce privește pozițiile politice, asemănarea are loc și aci. Georg Brandes desparte, într-o prea sumară, deși percutantă

¹¹ W. Dilthey, *op. cit.*, p. 307.

prescurtare a gândirii politice a lui Novalis, atitudinea poetului în două etape (după modelul întregului romantism german), cuprinse într-o singură frază: „Novalis – der sich als Jüngling in seinen Briefen «jeder Art der Aufklärung fähig» nennt, der eine «neue Bartholomäusnacht für Despotie und Gefängnisse» zu erleben wünscht, republikanische Sympathien hegt und anlässlich der gegen Fichte gerichteten Anklage wegen Atheismus bemerkt: «Der wackere Fichte streitet eigentlich für uns alle» – endet damit, den König als irdisches Fatum zu preisen, den Protestantismus als revolutionär zu verdammen, die weltliche Maht des Papstes und den Geist des Jesuitismus zu verherrlichen”¹² (N. – care ca tânăr în scrisorile sale se numește pe sine „capabil de orice soi de *Aufklärung*, care dorește să trăiască „o nouă noapte a Sf. Bartholomeu pentru despotisme și temnițe”, care întreține simpatii republicane și cu ocazia acuzației de ateism împotriva lui Fichte observă: „Bravul Fichte luptă pentru noi toți” – sfârșește prin a lăuda pe rege ca pe un *Fatum* pământesc, prin a condamna protestantismul ca revoluționar, prin a exalta puterea seculară a papei și duhul iezuitismului.)

O analiză mai penetrantă întreprinsă de Viorica Nișcov asupra gândirii politice a lui Novalis zugrăvește un profil mai detaliat al acestei personalități-cheie a romantismului german, explicând cauzele adânci ale unei atitudini care a fost una generală, datorită condițiilor istoriei specifice. Și finalul studiului concentrează sugestiv (și foarte frumos) atributele unei cugetări care ni se pare a fi proiectat și într-un nedefinit viitor politic o revoluță „vârstă de aur”: „incontestabil pur, eminent poet, fascinat de utopia sa politică, fermecat de un imaginar ev mediu plămădit numai din eleganță, concordie și spiritualitate –, Novalis ne este un fără de prihană Don Quijote al politologiei.”¹³

Ambele caracterizări, schimbând ceea ce este de schimbat în cea a lui Brandes, se pot aplica, fără multe rezerve lui Eminescu. Și Ibrăileanu, în analiza din *Spiritul critic în cultura românească* (de

¹² G. Brandes, *op. cit.*, p. 182.

¹³ Viorica Nișcov, *Note la opera lui Novalis*, Caractererele filosofiei politice, în *Revista de istorie și teorie literară*, 1972, nr. 2, pp. 327–346.

care am mai pomenit) nu făcea decât să scoată la iveală contradicțiile gândirii politice eminesciene¹⁴, de o natură analoagă cu acelea ale lui Novalis: de la interesul ardent față de revoluții, de la ura față de tiranie și despotism, la gândul, tot utopic, al posibilității refacerii unei societăți care să semene cu mult exaltata lume a Evului Mediu.

Nu reproducem aici abundența și foarte riguroasa argumentație a lui Ibrăileanu, ea fiind destul de cunoscută. Ceea ce ne interesează sunt punctele de analogie extrinsecă operei care să încerce o circumscriere a personalităților printr-un contur cât de cât comun. Fiindcă raporturile între Novalis și Eminescu țin numai de supozițiile noastre, niciun alt semn în afară de acela al „florii albastre” nefiind înregistrat undeva, în operă ori manuscrise, ca semn al unui contact de lectură. De aceea sunt destui cunoscători ai lui Novalis care contestă orice legătură a poetului român cu cel german, începând cu Al. Philippide¹⁵.

Mărturisim a ne număra printre cei ce susțin, dimpotrivă, o legătură de fond, evident pornită de la cea de natură, între cei doi poeți. Cum spuneam odată¹⁶, am făcut o lectură a romanului *Heinrich von Ofterdingen*, cu scopul precis, dar cât de subiectiv, de a detecta reacțiile eminesciene pe text și rezultatele mi s-au părut ameteitoare (mai cu seamă în *Călin – file de poveste*), deoarece aveam impresia că fiecare imagine novalisiană generase adevărate explozii în lanț, jerbe de artificii, de regăsit și în proza și în poezia poetului român (din vremea în care eu presupuneam că l-ar fi citit pe Novalis), dar, ca totdeauna, în cu totul alte configurații.

Care ar fi pentru noi totuși punctele de sprijin în ipoteza că Eminescu ar fi cunoscut opera lui Novalis (care, de fapt, abia în secolul XX a căpătat enormă prețuire de care se bucură)? Dacă de obicei sursa cea mai elocventă este, desigur, întâlnirea, atestată, de

¹⁴ G. Ibrăileanu, *op. cit.*, pp. 175–177.

¹⁵ Al. Philippide, *Ceva despre „Floare albastră”*, în *Caietele Mihai Eminescu*, 1974, II, pp. 12–18.

¹⁶ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Câteva observații pe marginea unor fragmente eminesciene*, în *Caietele Mihai Eminescu*, 1985, p. 52.

către Eminescu a unui nume într-un text pe care l-a tradus (ca, de pildă, în cazul mai înainte discutat al lui Ludwig Tieck, întâlnit în tratatul lui Rötcher), am putea extinde aria investigației de surse posibile și la textele pe care le știm aproape sigur că le-a citit. Există o „floare albastră” minoră în poezia lui Eichendorff pe care știm că Eminescu a parcurs-o. Un critic (mai mult sau mai puțin avizat, cine știe) pretindea chiar că „Floarea albastră” eminesciană ar fi fost preluată de la acela¹⁷.

Dar am dedus, mai înainte, că l-a citit pe Gottschall. Iar Gottschall, vorbind undeva de sociologul și istoricul Adam Müller, spunea că acesta caută *floarea albastră* a lui Novalis până și în politică și că vrea să topească laolaltă într-o ciudată unitate stat, știință, biserică și teatru¹⁸. Eminescu ar fi putut deci afla despre Novalis și floarea sa albastră din paginile lui Gottschall.

Mai mult încă, în romanul *Problematische Naturen* (Naturile problematice) al lui Fr. Spielhagen¹⁹, despre care s-a presupus că ar fi constituit unul din modelele romanului postum *Geniu pustiu*, unul din personajii întreabă: „Sie erinnern sich doch der blauen Blume in Novalis' Erzählung? Die blaue Blume! Wissen Sie, was das ist? Das ist die Blume, die noch eines Menschen Auge erschaute, und deren Duft doch die ganze Welt erfüllt... Wer nur einmal den Duft der blauen Blume eingesogen, für den kommt keine ruhige Stunde mehr in diesem Leben”... (Vă amintiți de floarea albastră din povestea lui Novalis? Floarea albastră! Știți ce e asta? Asta e floarea pe care încă ochi de om n-a văzut-o și al cărei parfum umple totuși lumea... Pentru acela care a sorbit măcar o singură dată parfumul florii albastre, pentru acela nu mai vine ceas de liniște în viața aceasta.)

Și după întrebarea turburătoare, vine răspunsul altui personaj care spune: „Die Liebe ist der Duft der blauen Blume, der wie Sie vorher sagten, die ganze Welt erfüllt, und in jedem Wesen, das Sie von ganzem Herzen lieben, haben Sie die blaue Blume gefunden.”

¹⁷ Evident considerăm aserțiunea neîntemeiată.

¹⁸ Apud G. Brandes, *op. cit.*, vol. I, p. 184.

¹⁹ Fr. Spielhagen, *Problematische Naturen*, Leipzig, 1872, ed. IV.

(Iubirea e parfumul florii albastre, care cum ați spus mai înainte, umple întreaga lume și în orice ființă pe care o iubiți din toată inima ați găsit floarea albastră.)

Și dialogul continuă într-un fel turburător pe marginea florii albastre. Așa încât dacă Eminescu a citit cartea, nu se putea să nu fi fost împins pe urmele misteriosului simbol. Întrebarea e însă dacă a citit sau nu cartea lui Spielhagen.

Când Iacob Negruzzi primise de la Eminescu aflat la Viena o scrisoare datată 6 februarie 1871²⁰, prin care-l anunța că lucrează la un roman intitulat *Naturile catilinare* (titlu care avea să se schimbe în *Geniu pustiu*), făcuse de îndată o legătură cu *Problematische Naturen* al lui Spielhagen. Dar Eminescu îi răspundea în altă scrisoare, din 16 mai, respingând ipoteza lui Spielhagen ca model, fiindcă, spunea el, „eu nu cunosc *Problematische Naturen* decât după nume și chiar acest titlu l-am auzit pentru prima oară de la D-voastră, când mi-o recomandați anul trecut ca s-o citesc”²¹.

După acest răspuns eminescian, s-a tras concluzia că Eminescu n-a citit pe Spielhagen (ca și cum curiozitatea lui proverbială nu l-ar fi putut împinge să-l citească după 1871), deci nici de Novalis n-ar fi putut lua cunoștință. Dar poate tocmai între 1871, când mărturisirea necunoașterea lui Spielhagen, și 1873, data apariției poeziei *Floare albastră*²² se situează lectura romanului cu pricina și, prin ricoșeu, a autorului pomenit cu atâta emoționantă vibrație de Spielhagen.

Violența cu care G. Bogdan-Duică respinge posibilitatea înrâuririi „florii albastre” novalisiene este excesivă, dovedind o regretabilă cecitate față de un orizont general de cultură măcar: „Despre infinit, despre alte înțelesuri, nici vorbă. Iubita era de la sat, de la Ipotești... *Floare* este o floare lirică – fără niciun Novalis”²³.

²⁰ Publicată de I. Torouțiu.

²¹ Vezi G. Bogdan Duică, *Eminescu, Eliade, Gutzow*, (*Convorbiri literare*, nr. 2, București, an XXXVIII, 1 februarie 1904).

²² Apărută în *Convorbiri literare*, 1 aprilie 1973.

²³ Gh. Bogdan Duică, *Despre Floare albastră – explicare istorică*, în *Buletinul M. Eminescu*, 1931, pp. 18 și urm.

Caracterul mult prea categoric al refuzului opus oricărei comunicări posibile între două universuri poetice, în anii '30, vine într-o netă și surprinzătoare contradicție cu deschiderea afirmațiilor cu caracter vizibil comparatist făcute, încă din anii 1890, de Anghel Demetrescu, care, cel dintâi, a alăturat *floarea albastră* din *Heinrich von Ofterdingen* de mențiunea ei în romanul lui Spielhagen și de poezia lui Eminescu²⁴.

Era într-adevăr o noutate pentru critica românească, pentru comparatismul românesc care în acea vreme începea să se înjghebe, cu atât mai mult cu cât orientarea generală a comparațiilor de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, o lua în special în direcția influențelor franceze (Pompiliu Eliade, N. G. Apostolescu, puțin mai târziu Ch. Drouhet etc.), iar lectura lui Novalis se înfățișa ca un rafinament intelectual nu la îndemâna oricui în acea vreme.

Mult mai circumspect, privind lucrurile dintr-o perspectivă mai înaltă, G. Călinescu sintetiza, ca de obicei, perfect, problema raportului Novalis – Eminescu acolo unde se ocupa de cultura germană a poetului român: „*Floare albastră* ar dovedi cetirea lui Novalis pe care n-am aflat până acum să-l fi însemnat undeva, dar de opera căruia trebuie să fi avut știință măcar teoretică”²⁵.

Cea mai recentă și mai substanțială contribuție la cercetarea operei lui Novalis la noi sub toate aspectele (și, bineînțeles, și sub acela al raportului între *Heinrich von Ofterdingen* și *Floare albastră*), a fost întreprinsă de Viorica Nișcov pe care am mai citat-o, pentru meritele ei în noua cercetare, în prima parte a lucrării de față. Remarcabile puncte de vedere au fost emise de autoare, cum am văzut mai înainte, cu privire la filosofia politică a lui Novalis. Apoi domnia-sa a studiat problemele fragmentului ca țel și realizare, ca plurivalență și univocitate (*Das Fragment als Absicht und Durchführung, als Plurivalenz und Eindeutigkeit – Glauben und Liebe* von Novalis) și, în legătură cu acestea, a publicat în *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*,

²⁴ A. Demetrescu, *Comentariul uneia din poeziile lui Eminescu*, în *Epoca*, 19 octombrie 1897.

²⁵ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. cit., v. II, p. 69.

Jg. 49, Heft 4, un studiu despre jocul în meditația poetică la Novalis (*Das Spiel in der poetologischen Meditation bei Novalis*).

În chestiunea care ne interesează aci, Viorica Nișcov a publicat densul studiu *Eminescu și Novalis*²⁶, încercând să elucideze, la mai multe niveluri, problema complicată a relațiilor. Un prim, edificator nivel este acela al comparării motivului „florii albastre” la cei doi. Cu concluzia unei triple analogii vizibile în folosirea lui: 1) construirea „telescopică” a simbolizării, 2) urcarea succesivă a reperelor simbolice de la concretețea vegetală la abstracțiunea legilor categoriale, 3) funcția simbolului de mediator al cunoașterii. Dar la nivelul concepției despre lume o opoziție capitală îi desparte pe cei doi. Novalis va recupera pierderea iubirii sperând în instituirea spiritualului în contingent, în vreme ce Eminescu „pierzând, dobândește doar privilegiul amarei lucidități”²⁷, reiterând, zicem noi, calitatea negativă a contingentului.

Ceea ce mai îndreptățește apropierea între cei doi este și *datul structural*, cum îl numește Viorica Nișcov, sau „condiția filosofică sub care se formulează discursul poetic”²⁸, dar evident, nu conținutul opțiunilor înseși, diferite la fiecare din ei. Căci iubirea e soluția absolută, cu valoare redemptorie, la Novalis, în vreme ce nu este decât un incident tranzitoriu care nu rezolvă imperfecțiunea, „tristețea” condiției în contingent la Eminescu. De aceea autoarea studiului propune lectura *Florii albastre* eminesciene ca o replică negativă la un distih al lui Novalis: „Welten bauen genügt nicht dem tiefer lagenden Sinne,/ Aber ein liebendes Herz sättigt den strebenden Geist” (Nu se satură mintea ce năzuiește mai adânc cu zidirea de lumi./ Dar o inimă iubitoare îndestulează spiritul ce aspiră mai sus).

Și trecând la *Sărmanul Dionis*, Viorica Nișcov reia modalitățile de analiză la aceleași niveluri în scopul demonstrării coincidențelor de idei mito-poetice, de motive (ca migrarea prototipului, exuberanța demiurgiei cosmogonice, folosirea uneltelor magice etc.) și a

²⁶ *Op. cit.*, p. 126.

²⁷ *Ibid.*, p. 127.

²⁸ *Ibid.*

divergențelor între structurile adânci ale sensului, ca de pildă în atitudinile față de moarte²⁹. Iar concluzia apasă pe foarte adevărata corelație tipologică, aceea care-i leagă, la nivelul cel mai profund, „stipulând simbioza identității și complementarității”.

Întru totul de acord cu punctele de vedere enunțate de autoarea studiului, singurul până acum fundamental despre *Eminescu și Novalis*, ne îngăduim a face două mărunte completări. Una privește nivelul motivelor sau al detaliilor motivice. E vorba despre întâlnirea cu sinele (sau cu dublul?), fragment din *Paralipomena la Discipolii la Sais* care sună astfel: „Unul izbuti – ridică vălul zeiței din Sais – Dar ce văzu? Se văzu – minune a minunilor – Pe sine însuși.”

În poezia postumă *Visul*, a lui Eminescu, versurile ultime introduc o imagine destul de apropiată celei novalisiene:

„Prin tristul zgomot se arată,
Încet, sub văl, un chip ca-n somn,
Cu o făclie-n mâna-i slabă –
În albă mantie de Domn

Și ochii mei în cap îngheață
Și spaima-mi sacă glasul meu.
Eu îi rup vălul de pe față...
Tresar –, încremenesc – sunt eu.”

Dar la Novalis, de sub vălul zeiței care patronează misterele cunoașterii absolute, discipolul își vede sinele ca centru, probabil, și condiție a cunoașterii în sens socratic. În vreme ce la Eminescu, sinele, voievodal, e mort. Ceea ce ne aduce la divergența de natură adâncă a atitudinilor epistemologice corelate cu cele thanatice, tocmai în sensul celor afirmate de Viorica Nișcov.

Să fie oare Eminescu atât de marcat de complexul luciferic al tinereții, de complexul îngerului căzut, vizibil și în *Sărmanul Dionis*, ca și în paginile romanului postum *Geniu pustiu*, și vindecăt abia după suferință, renunțare și jertfă, în *Luceafărul*? Sau să fie o

²⁹ *Ibid.*, p. 140.

înțelegere a morții, în general, în sensul metonimic al zeiței Kali care generează și distruge formele? Cine știe?...

O mai complicată întrebare intervine însă în problema iubirii și a atitudinii structurale care îi desparte pe cei doi pe acest tărâm. Mărturisindu-mi în general deplinul acord cu punctul de vedere al Vioricăi Nișcov, după care la Novalis iubirea e soluția absolută, iar la Eminescu nu e decât un incident tranzitoriu care nu rezolvă tristețea existenței, mă întreb totuși dacă nu cumva și la poetul român a existat un răstimp al marelui încredere în iubire ca soluție redemptivă, răstimp atât de îndelungat încât iubirea și aspirația către ea să nu mai poată fi socotite un incident tranzitoriu.

Cu mulți ani în urmă, umblând pe urmele atât de greu de deslușit ale presupuselor analogii dintre cei doi poeți, întreprindeam un fel de bilanț nediferențiat al folosirii motivului ori a detaliului motivic al „florii albastre” în opera lui Eminescu³⁰. Și procedând astfel, treceam din treaptă în treaptă și acumulam exemple pentru ilustrarea unei vizibile recurențe a motivului, în împrejurări schimbate ale relației dintre iubit și iubită, dintre membrii cuplului.

Observam, mai întâi la un prim nivel al utilizării detaliului motivic, funcțiunea sa aparent ornantă. Este vorba deopotrivă de *Călin nebunul* și de *Călin – file de poveste*, unde o privire fugară aruncată asupra descripției pădurii de argint ar putea considera prezența *florii albastre* drept simplu element de peisaj, o binevenită pată de culoare în argintiul lunar al vegetalului:

„Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet.”

Dar spațiul acesta al pădurii mitice deține la Eminescu atribute care-l investesc cu forțe de *topos* magic. Și într-adevăr în pădurea fermecată se va produce hierogamia, împlinirea iubirii fantastice între Călin Zburătorul și fata de împărat, care poartă ea însăși atributul magic ca podoabă la nunta sacră:

³⁰ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Metamorfozele „florii albastre”*, în *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973, pp. 217–230.

„Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,
Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă.”

Că este vorba de un atribut magic reiese din întregul context al poemului – basm de dragoste în care calitatea de elecțiune a locului se corelează cu calitatea de elecțiune a personajului feminin. În acest tărâm cu ape vii („În cuiabar rotind de ape”...) care devin apele începutului lumii sub stăpânirea imaginii lumii ca ou cosmogonic („... peste care luna zace”), ca într-un tărâm paradisiac, anunțat de acele simboluri ale unei lumi regenerate, reunind cuplul într-o recâștigată unitate originară, primordială. Ca atare și personagiile trebuie să aibă o calitate specială. El este Zburătorul, Făt-Frumos, iar ea este omologată ca o zână, ale cărei atribute le poartă. Deoarece, ca în folclor, unde steaua în frunte deosebește făpturile supranaturale, iubita poartă „o stea în frunte”, iar alături de aceasta Eminescu pune, cu aceeași valoare simbolică, și floarea albastră. Astfel iubita, care e în stare să îplinească visul de dragoste, dobândește virtuți magice în perioada în care artistul nutrește încă încredere și nădejde în iubire. În ea capătă trup ființa miraculoasă, zâna care transfigurează existența, dăruind harul suprem al iubirii, restaurator al mult, însetat doritei unități originare din care îndrăgostitul se simte decăzut prin diviziunea *unului*.

Caracterul simbolic magic al „florii albastre” se întărește prin echivalența podoabelor purtate de soția Zburătorului cu acelea ale zânelor ursitoare din *Miron și frumoasa fără corp*, poemul postum scris în manieră populară:

„Dar de-ndată din părete
Ies ursite ca pe-o poartă,
Flori albastre au în plete,
Câte-o stea în frunte poartă.
Și de-o tainică lumină
Toată casa este plină
Ce din ochii lor porni.”

Ursitoarele, zânele, cele în stare să menească oamenilor, de la

naștere, fericirea sorții, sunt investite de marele îndrăgostit romantic cu cele mai înalte facultăți ale făpturilor supranaturale din basmele, din tradițiile folclorice. Și nădejdea în iubire ca soluție redemptrice i-a fost atât de adâncă, încât aceleași atribute au fost hărăzite și ființei iubite, în așa măsură încât aceasta a putut fi asociată la propriile sale năzuințe de creație demiurgică. Faptul e vizibil în cea mai caracteristică proză a primei tinereti, în fantastica nuvelă *Sărmanul Dionis*. Avatarul eroului, Dan, însoțit de iubita lui, întreprinde alături de aceasta, ca Dante în *Divina Comedie*, un zbor interplanetar. Purtați numai de forța propulsorie a iubirii („Sărutarea ei îl implu de geniu și de-o nouă putere... Călătoria lor nu fusă decât o sărutare lungă”), cei doi îndrăgostiți ajung în lună unde el dă curs nestăvilite impulsurilor demiurgice uriașe (titanice sau demonice?) care-l animă, schimbând chiar structura cosmosului pe care-l resimte ca imperfect, punând doi sori și trei luni în „albastra adâncime a cerului”. Iar „domenicul” său palat și-l construiește din șiruri întregi de munți gigantici. Prin acest peisaj se preumblau, pe uscat ori pe ape: „... Sau adesea, așezați într-o luntre de cedru, coborau pe ascultătoarele valuri ale fluviului. El își rezima fruntea încununată cu *flori albastre* (s.n.) de genunchiul ei, iar pe umărul ei cânta o pasăre măiastră.”

Imaginea, de o rară și stranie frumusețe, are o liniște și o limpezime puțin obișnuită. Este o imagine a cuplului originar refăcut, stăpân singur, în deplină libertate, pe paradisul pe care și l-a regăsit.

Ce semnificație au însă aci „florile albastre”? Ele încununează acum capul bărbatului aflat în plină explozie a facultăților sale demiurgice, desfășurându-și latentele forțe lăuntrice, creând liber pe plan macrocosmic. Toate acele puteri pe care artistul romantic le purta până atunci doar virtual în sine, au intrat în acțiune în *Sărmanul Dionis* unde eroul își poartă, până la sfârșitul încheiat cu căderea, trăsăturile particularizate demonice, aci în sensul de răzvrătire față de creația însăși pe care-și permite s-o amendeze, tentat fiind să intre în competiție cu Dumnezeu, lucrând în acest scop cu clasicul instrumentar romantic, adică magia, astrologia, cabala etc.

În această ipostază de revărsare a capacităților demiurgice, eroul are neconținut alături pe iubita lui, asociată, printr-un gest liric de o grandoare demnă de un Dante ori de un Petrarca, la funcția creatoare

prin excelență a geniului. El este cel care poartă acum „florile albastre”, semnul ființelor și eficienței supranaturale, simbolul magic al puterilor care depășesc strâmțul cerc al realului. Dar nici ea nu rămâne mai prejos în ceea ce privește investirea cu atributele făpturii miraculoase. În acest moment de fericire și libertate supremă, cuplul a refăcut întregul originar din cele două jumătăți devenite absolut egale deci în privința creativității.

Iubirea desăvârșită i-a eliberat lui toate forțele creatoare, dar i le-a comunicat și ei. De aceea „pe umărul ei cânta o pasăre măiastră”, folclorica *măiastră* a basmelor noastre, întregind, încă o dată, simbolic, egalitatea întru capacități fabuloase a cuplului „divin”, fixat ca într-un grup statuar, în fragmentul înainte citat.

Dragoste, creație, metafizică, fabulos folcloric, iată de câte valori și semnificații originale se leagă eminesciana „floare albastră”. Cu aceste adjuvante căpătate din contextul unui răstimp în care gânditorul romantic credea cu tărie în dragostea aptă de a se realiza plener măcar într-o ordine ipotetică (a oniricului ca în *Sărmanul Dionis*, sau a fabulosului ca în *Călin – file de poveste*) și acorda feminismului un loc de covârșitoare însemnătate înăuntrul ființei sale nu numai afective, ci și creatoare și spirituale, semnificația poeziei *Floare albastră* se lămurește poate puțin mai lesne în ceea ce face deosebirea dintre ea și „floarea albastră” a lui Novalis, care va fi slujit de punct de pornire, de declanșator³¹.

Polisemia de accepții ale sintagmei instrumentând când, poate, ca metaforă pentru iubita cu ochi albaștri (după cum voia Bogdan Duică) sau altfel, ca simbol al aspirației spre iubire, spre fericire, sau ca simbol al „norocului” sau ca o chemare irezistibilă a lumii fenomenale, sau ca o înfruntare între *lumea* caldă a contingentului, a realului și *cerul* rece al imperiului ideilor, al absolutului, dă jocului estetic eminescian o strălucire simplă, o adâncime ascunsă sub vălul ușor al șăgălniciei, concentrând într-o dulce fabulă, ca într-un punct și într-o clipă, rezultatul unei îndelungate lupte între cer și pământ,

³¹ Dacă nu suntem ispițiți de sursa mai nouă posibilă a poeziei, descoperită de St. Cazimir în *Les Contemplations* (Livre II, XXVIII de Victor Hugo, cf. St. Cazimir, „Floare albastră” și Victor Hugo, în *Caietele Mihai Eminescu*, I, 1972, pp. 58–61.

cu dureroasa, resemnata victorie a cerului. Cum spunea Vladimir Streinu (în *Floarea albastră și lirismul eminescian* – în *Studii eminesciene*, E. P. L., 1965, pp. 463–487), poetul anticipa astfel viitoarea structură filosofică a *Luceafărului*.

Și este doar un fel de a spune „Și-a murit iubirea noastră”... Iubirea n-a murit. Un accident thanatic a răpit aici pe iubită. În alte fragmente mai târzii ale creației, iubita a decăzut, grav și ireversibil, din demnitatea sacră pe care i-o conferise îndrăgostitul de geniu. Vinovăția este neîndoielnic a ei. Și toate imputările directe, violente, dramatice pe care i le aruncă în *Scrisoarea IV* și *Scrisoarea V* (postumă), explicitează rolul imens pe care femeia și iubirea se cuvenea să-l joace în existența și creația artistului, și pe care „floarea albastră” îl chintesențiasă într-un suav simbol al împlinirii. Cuplul acela perfect din *Sărmanul Dionis*, din planul oniric, s-a desfăcut din vina ei. Iar el supune totuși, privind înapoi, valoarea creativă a cuplului stăpânit de Erosul superior și incapacitatea ei de a-l urma în planul absolutului:

„Ea nici poate să-nțelegă că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și,
Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși” (s.n.)

Ea este pentru el (sau *era*) condiția cunoașterii sinelui, fără de care nu poate atinge punctul ideal, „culmea muzicii de sferă”... Numai prin ea s-ar fi putut realiza acea recunoaștere care abolește zbuciumul luptei între contrarii, restabilind fericita stare de *coincidentia oppositorum*, de unitate a spiritului, în care creativitatea s-ar manifesta pe deplin dând naștere unor forme perfecte, respirând clasicitate:

„S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște,
Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște
Și, pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu
El ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu;
Ar atrage-n visu-i mândru a izvoarelor murmururi,

Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi,
Și-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i ferice,
Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice...

.....

...Știe oare ea că poate ca să-ți dea o lume-ntreagă,
C-aruncându-se în valuri și cercând să te-nțealegă
Ar împlena-a ta adâncime cu luceferi luminoși?"

Dar amarnicele reproșuri făcute iubitei, prea slabe pentru celestul zbor, pentru logodna între elemente pe care el i-o cerea, în scopul cosmicizării apelor lui interioare, de haos primordial, prin apariția luminii luceferilor (uimitoare imagine, trădând insondabilele adâncimi ale ființei artistului), reproșurile nu anulează defel valoarea iubirii și a cuplului în care Eminescu a crezut ca și Novalis ca în singurele valori în măsură să dea viață în spirit, să refacă unitatea sfâșiata a universului.

Că numai ei i se datorește neîmplinirea „norocului” visat cu atâta obstinație, se vede pretutindeni în opera eminesciană. Și mai descoperim o dată, o singură dată simbolul florii într-o decisivă împrejurare lirică, în *Despărțire*. În primele patru versuri, într-un vârtej al durerii, apare o referire întru totul revelatoare:

„Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita
Te-aș cere doar pe tine, dar nu mai ești a ta,
Nu floarea veștejită din părul tău bălai,
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai.”

Ne îngăduim a crede că „floarea veștejită” din părul bălai nu este alta decât fosta „floare albastră”, ofilită, ca în folclor, din pricina decăderii celei care o poartă din starea de perfecțiune supranaturală, de neprihănire la care o înălțase îndrăgostitul tânjitor după absolut. Niciun regret, nicio imputare directă n-ar fi putut mărturisi mai discret și mai sfâșietor caracterul dezamăgirii eminesciene. Luminile celeste s-au stins, culorile au pălit, s-au veștejit florile, Crăiasa din povești a devenit Dalila (din aceeași *Scrisoare V*).

Am încercat să sugerăm doar câteva din implicațiile personale

ale unui motiv furnizat poetului român de romantica germană, și pe care el l-a înnoit, l-a încărcat cu valențe noi, deschise spre orizontul culturii naționale, integrându-l într-o viziune legată, coerentă asupra iubirii ca forță uriașă, constructoare de lumi posibile, unificatoare a universului.

„Floare albastră”, „simbol tainic”, vorbind despre *Sehnsucht* (dor) și *Glück* (noroc), a fost pentru romantici simbolul „norocului care umple întregul suflet” (des die ganze Seele ausfüllenden Glückes)³², după care se tânjește, după care se visează, care pare a fi aici ori acolo, arătându-se a fi fost o iluzie, care stă o clipă, apoi dispare, dar rămâne mereu ca imaginea „desăvârșitului, idealului noroc”³³.

Vorbind despre Novalis, Brandes se referea parcă la Eminescu. Într-atât de profunde, cum am mai spus, sunt analogiile tipologice.

³² G. Brandes, *op. cit.*, I, p. 327.

³³ *Ibid.*, p. 328.



*Eminescu și Școala din
Heidelberg*

*Brentano – Arnim – Görres –
Creuzer – Eichendorff*

Construită și aceasta după anume afinități cu precădere electivă între membrii săi, Școala din Heidelberg a marcat în evoluția romantismului german un alt moment definitoriu și cumva complementar, după gălăgioasa, preponderent metafizică conturată, dar incontestabil european prestigioasă școală de la Jena.

Clemens Brentano, frumosul tenebros, neliniștitul, nestatornicul poet și prozator aflat mereu în criză interioară, Achim von Arnim, prietenul și cumnatul său, soțul năzdrăvanei Bettine Brentano, nobil prusac, fire ciudată, spirituală, delicată și neglijentă, Joseph Görres, învățat în științele naturii și germanist, fost jacobin în materie de atitudine politică, dar căutător înverșunat de valori în trecutul poporului, trecut readus în scenă ca reacție patriotică după ocupația de către Napoleon a statelor germane, Georg Friedrich Creuzer, savantul mitolog, și el entuziast susținător al trecutului, frații von Eichendorff, nobili din Silezia de sud, și alții s-au întâlnit în aproape legendarul oraș universitar german și au încheiat o mișcare de cultură cu foarte interesante urmări pentru Germania, ca și pentru Europa. Era, într-un fel, o continuare a activității celor din jurul *Athänaeum*-ului fraților Schlegel, prin alte publicații care s-au bucurat de colaborări mai mult sau mai puțin constante din partea a numeroși artiști de diferite vârste, de la Jean Paul Richter și Hölderlin la frații Schlegel înșiși și Ludwig Tieck la Zacharias Werner și Justinus Kerner, la pictorul Philipp Otto Runge, la tinerii baroni von Eichendorff și la alții.

Cea mai însemnată apariție consemnată de istoria scurtă dar plină de semnificații a cercului acestuia a fost, în 1808, *Zeitung für Einsiedler* (Ziar pentru sihaștri). Mai mult printre rânduri și în cursul unor polemici cu adversari clasicizanți (ca, de pildă, Johann Heinrich Voss)¹, Achim von Arnim formula câteva puncte principale ale programului școlii de la Heidelberg, între care orientarea fermă spre literatura populară, condiție obligatorie a dezvoltării unei culturi naționale. Iar profesorul Görres, centru spiritual al mișcării, însuflețea tânăra generație prin prelegerile sale, punându-i în față

¹ Ingeborg Drewitz, *Bettine von Arnim*, București, Editura Univers, 1975, p. 50.

pilduitoarea imagine a trecutului național și mai cu seamă a Evului Mediu, atât de disprețuit de iluminiști și admirat cu patimă de cei din Heidelberg, care-l considerau, cu propriile cuvinte ale lui Görres, „idealitatea în om și o frumoasă victorie a Dumnezeuescului”².

Dacă prima generație romantică germană stătuse în mod special sub semnul speculației filosofic-estetice pure, fiindu-i dat să stabilească unele principii fundamentale și să pregătească atmosfera de ebuliție propice activităților creatoare, dar și un comportament liber și incitant al întregului grup, această a doua generație își va desfășura lucrarea teoretică și artistică sub zodia puternic afirmată a poeziei populare în general, ca și a trecutului istoric dezgropat cu tot mai multă pietate și cu tot mai bine diriguată insistență, ca și a peisajului german, a naturii generoase și liniștitoare.

Ceea ce a determinat modificarea în structura țelurilor celei de-a doua școli n-a fost numai jocul reacțiilor psihologice ci, în primul rând, împrejurările unei istorii contemporane constrângătoare. În vreme ce școala de la Jena își putuse îngădui să facă abstracție de factorul istoric-politic, școala de la Heidelberg crește simultan cu etapele invaziei armatelor napoleoniene (Prusia fusese învinsă în 1806 la Jena și Auerstädt) și de aceea îi incumbă, după opinia conducătorilor ei, trezirea conștiinței naționale. Trecutul și mai cu seamă Evul Mediu imperial devin modele vii, istorie grăitoare și dătătoare de nădejdi pentru viitor, tendința aceasta acordându-se cu dispozițiile mai adânci ale căpeteniilor școlii, în special cu acelea ale teoreticienilor.

Purtați de dorința de a-și cunoaște țara, dar și năzuind să iasă din cercul prea strâmt al *eurilor* în care-i cantonase pe tineri idealismul subiectiv fichteian, să evadeze din individualismul fără limite în care-i cufundase toată doctrina schlegeliană, „noi” romantici (și îndeosebi Brentano și Arnim) porneau la drum ca niște călători nesățioși, improvizau versuri sub imboldul inspirației nemijlocite, se acompaniau la gitară, discutând cu tenace ferveare despre cărți vechi și manuscrise, culegând basme și poezii populare. Cei doi amici și cumnați au fost uniți mai cu seamă prin gândul care, încă

² Apud Glaser – Lehmann – Lubos, *op. cit.*, p. 164.

din 1802, i-a împins spre darea la lumină a unor vechi și pitorești cântece și balade.

Când prima parte a culegerii în trei volume, *Des Knaben Wunderhorn* (Cornul minunat al băiatului), a apărut, în toamna anului 1806, în timp ce trupele franceze își continuau mersul prin țările de limba germană, reacția cercurilor intelectuale a fost, datorită tocmai acelor împrejurări istorice pe care le-am amintit mai înainte, entuziast pozitivă. Însuși bătrânul Goethe l-a laudat pe Arnim cu căldură cu prilejul întâlnirii de la Weimar, căci ceea ce întreprinseseră acum cei doi tineri se înscria în directa descendență a spectaculosului și mult beneficului gest schițat, cu vreo treizeci de ani în urmă, de către marele prieten al autorului lui *Faust*, generosul și mult cultivatul gânditor Herder, prin editarea tot atât de celebrei culegeri, dar cu conținut în spirit iluminist, vizând universalitatea creației lirice, *Stimmen der Völker in Liedern* (Glasurile popoarelor în cântece), și care schimbase matca creației poetice goetheene³.

De altfel, culegerea cea nouă îi era chiar dedicată lui Goethe: *Sr. Excellenz des Herrn Geheimerath von Goethe* (Excelenței sale domnului consilier von Goethe). Și era intitulată *Des Knaben Wunderhorn*⁴ după prima poezie din primul volum, *Das Wunderhorn* (Cornul fermecat), plăcută alegorie în care un băiat călare vine la castel ținând în mână un corn de ivoriu plin cu pietre prețioase și cu o sută de clopoței de aur care vor suna când împărăteasa îi va apăsa cu degetele-i gingașe. Băiatul pleacă în goană și lasă împărătesei cornul vrăjit.

Textele erau selectate și culese din izvoare multiple, menționate de obicei într-un subtitlu. Unele cântece, balade, zicale (Sprüche), profeții, rugăciuni etc. au fost luate din sursele orale (mündlich), ca de pildă *Der Rattenfänger von Hameln* (Prinzătorul de șoareci din Hameln) sau *Der Falke* (Șoimul) pe un motiv medieval, sau *Die Nonne* (Călugărița) etc. etc. Altele s-au scos din vechi broșuri sau din foi volante îngălbenite ori scorojite de timp, ca *Der Tod und*

³ Glaser – Lehmann – Lubos, *op. cit.*, p. 163.

⁴ *Des Knaben Wunderhorn*, Alle deutsche Lieder gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano, Heidelberg, 1806–1808.

das Mädchen im Blumengarten (Moartea și fata în grădina cu flori) sau *Doktor Faust* dintr-o foaie volantă din Köln (Fliegendes Blatt aus Köln), sau din almanahuri vechi. Istoriile rimate ca cea despre *Conradin von Schwaben* au fost făcute, de pildă, după *Cronica Hohenstaufenilor*. Au fost puse la contribuție și cărțile de cântece bisericești catolice ca în cazul poemei *Die Mystische Wurzel* (Rădăcina mistică), vorbind despre arborele lui Jesei. La fel și unele cântece protestante ale lui Martin Luther. Foarte multe au fost scoase însă din colecțiile personale de manuscrise vechi ale lui Brentano, ca, bunăoară, *Ringlein und Fähnlein* (Inelușul și micul steag) în al cărei subtitlu se menționează „dintr-o culegere de *Minnelieder* aflate în posesia mea – Cl. Brentano”.

Interesant de menționat e și faptul că s-au folosit, în noua culegere, unele poezii din culegerea lui Herder, ca *Das Mädchen und die Hasel* (Fata și alunul) sau *Wenn ich ein Vöglein wär* (Dac’aș fi o păsărea). Și tot în spirit herderian s-au refolosit poeme ale unor mai vechi autori, foarte cunoscuți, care îndeplineau condiția spiritului popular.

Întâlnim în culegere poezii de liricul baroc Martin Opitz, ca, de exemplu, *Unerhörte Liebe* (Iubire nemaiauzită) sau de Matthias Claudius, ca în *Der verschwundene Stern* (Steaua dispărută). Ba chiar este înregistrată versiunea populară, în *plattdeutsch*, a faimoasei balade *Lenore* de Bürger, cu mențiunea „Bürger hörte dieses Lied Nachts in einem Nebenzimmer” (B. a auzit acest cântec noaptea dintr-o cameră alăturată). Se mai găsesc între cântece și celebrele *Maikäfer flieg*, *Schlaf*, *Kindlein*, *Schlaf* sau *O Tannenbaum*.

De altfel, au publicat variante dialectale ale multor cântece și balade deoarece, în spectrul impresionant de larg al culegerii, au fost cuprinse colaborări trimise și de prieteni entuziaști, și de proaspeți specialiști prinși în febra învierii trecutului. Numele lor, de la Philipp Otto Runge, pictorul care dorea cu ardoare fuziunea tuturor artelor, la vicarul Elwert, la decanul Nachtigal, este trecut sub fiecare titlu de poezie. Iar aria operațiunilor de culegere se întindea din Suabia până în Silezia de nord și până în Elveția.

Cei doi autori, și în special Clemens Brentano, comparau variantele dialectale, decideau asupra selecției și mâna ușoară, agilă

a lui Clemens intervenea în texte pentru a le face mai frumoase, mai inteligibile. Drept care bătrânul Voss a obiectat din punctul de vedere strict filosofic în foaia sa, *Morgenblatt*, din Cotta⁵.

Obiecțiile au rămas însă în umbră față de reacția admirativ entuziastă a tinerilor germani. În sfârșit, ceea ce cerea A. W. Schlegel într-o scrisoare către Fouqué începea să se închege: „Wir bedürften also einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen unmittelbaren, energischen und besonders patriotischen Poesie”⁶ (Am avea nevoie, așadar, nu de o poezie visătoare ci de una trează, nemijlocită, energetică și mai cu seamă patriotică).

Era, evident, o scrisoare din 1806, adică dintr-un timp în care influența școlii de la Jena se subțiasse cu totul și se reclama, de la poeții confrunțați cu un moment istoric vitreg, altceva decât o cufundare în umbra adâncă a propriilor abisuri lăuntrice, altceva decât o fugă irepresibilă de sine.

De aceea nu întâmplător țintea înspre direcții identice și cel de-al treilea membru notoriu al școlii din Heidelberg, Joseph Görres (1776–1848), profesor secundar de fizică din Koblenz, care studiasse științele naturii, medicina, filosofia naturii, istoria artelor, și publicase între anii 1802–1805 o serie de Aforisme, *Aphorismen über Kunst* (A. asupra artei), *Aphorismen über Organonomie*, *Aphorismen über Organologie*, iar în 1805 un eseu de oarecare importanță, dovedind o profundă influență a lui Schelling, *Glauben und Wissen* (Credință și știință). După ce i s-a încredințat o docență la Heidelberg, el a început, în septembrie 1806, prelegerile sale de fiziologie și filosofie care au electrizat tineretul studentesc, „trezindu-l și aprinzându-l pentru toată viața”, făcându-le să culmineze cu prelegerile de germanistică, primele într-o Universitate germană⁷. A continuat aci studiile sale de mitologie, împrietenindu-se cu Creuzer, iar mai întâi prin Brentano, care i-a pus la dispoziție bogata sa bibliotecă, și mai apoi prin Arnim, a descoperit valoarea vechimii germane. Astfel, devenind cercetător

⁵ Fr. Vogt – Max Koch, *op. cit.*, p. 269.

⁶ Apud Clemens Heselhaus, *op. cit.*, p. 151.

⁷ Alois Stockmann, *Die jüngere Romantick*, München, 1923, p. 290.

de vocație târzie, dar pasionată, al istoriei și literaturii medievale, a strâns și el cântece vechi germane pentru Arnim, și, pe deasupra, a publicat el însuși, în anul următor apariției primului volum din *Wunderhorn* o culegere *sui generis* de cărți populare, menită să readucă la lumină un univers întreg de aventuri, personaje și tradiții mai mult sau mai puțin uitate din veacul de mijloc și din secolul XVI, intitulată *Die Teutschen Volksbücher*⁸.

Dedicată lui Clemens Brentano, cartea debutează cu o prefață întru totul edificatoare pentru contextul pe care-l reprezintă. Gravă, solemnă chiar, bine sunătoare ca un poem în proză, această prefață se slujește de motivele romantice curente. Solitudine, noapte, pădure. Autorul, mergând de-a lungul râului, descoperă un călugăr bătrân cufundat în sine, pe malul unei clare. Turburat de neputința sa de a înțelege glasurile apei și pădurii care vor, probabil, să-i comunice ceva, tânărul cere călugărului să-i talmăcească spusele naturii. Dar acesta, tăcând mereu, îi face semn să-l urmeze. O stâncă li se deschide la ciocănitul bătrânului și cei doi se găsesc stând în fața unei porți de aramă care se dă și ea în lături. Un dom uriaș se întinde în fața lor, întunecat, luminat de slabe luciri, pardosit cu o oglindă de cristal. Îndemnat de călugăr să calce pe oglinda podelei (pentru că dacă păcatele îi sunt iertate, va izbuti să înainteze, dacă nu, se va prăbuși), tânărul poate merge până-n străfundurile domei unde-i găsește adunați pe vestiții eroi ai trecutului, în frunte cu Barbarossa împăratul, a cărui barbă crescuse, prin masa la care stătea, până în pământ. În jurul împăratului german se înșiruiu vitezii, Carolus Magnus, Herzog Ernst (fiul împăratului Otto), Heinrich der Löwe, alături de eroii bătrânelor *Saga*, Siegfried, Hagen, Wolfdieterich și alții.

Un dialog se înfiripă. Ei îl întreabă pe tânăr ce caută la cei de jos, la morți. „Ich suche das Leben” (eu caut viața), răspunde acesta. Și călugărul începe să-i deschidă cărți după cărți, din care venitul din afară citește mult, mult. Ridicându-și după un timp privirile spre eroi, îi vede triști, îndurerați de uitarea în care au căzut. Și ei îl trimit să spună, în lumea celor de sus, ce-a văzut și a auzit la ei. Când ajunge din nou în lumea de sus, tânărul găsește totul schimbat, totul veștejit.

⁸ J. Görres, *Die teutschen Volksbücher*, Heidelberg – bey Mohr und Zimmer, 1807.

Strigătul său plin de durere nostalgică răsună: „O Knabe auf raschem Rosse mit dem Wunderhorn, wie bist du alt geworden...”⁹ (O, băiete pe armăsarul cel iute, cu cornul fermecat, cât ai îmbătrânit...) Și hotărârea lui e luată: va scrie pentru strănepoți ceea ce i-au arătat subpământeni.

Folosirea imaginii băiatului cu cornul vrăjit, călare pe armăsarul cel iute, denotă, emblematic, adeziunea lui Görres la alegoria unanim acceptată a cornului fermecat, lansată de culegerea celor doi, Brentano și Arnim, și semnificând tinerețea, prosperitatea și bogăția fabuloasă a trecutului, a cărui dispariție din memoria contemporanilor este deplorată de autorul *Cărților populare germane*. Îmbătrânirea lumii prin pierderea trecutului, care echivalează cu o grabă uitare de sine, se cerea amendată prin rescoaterea la lumină a minunilor ascunse, îngropate.

Așadar, Joseph Görres năzuia să redăruiască Germaniei secolului XIX uitatele ei cărți populare. A făcut-o într-un fel cu totul particular, trecându-le doar în revistă, reproducând titlurile în întregime și indicând locul apariției, rezumându-le destul de pe larg, comentându-le și meditănd asupra lor.

Cărțile menționate și discutate sunt în număr de 50¹⁰ și așezate în ordinea următoare: *Die Lehrenden* (Didactice, de învățătură), *Die Romantischen* (romanticele, de aventură), *Die Religiösen* (religioasele, cu conținut preponderent hagiografic).

Citând și analizând cărțile ce conțin sfaturi medicale, ca aceea a lui Albert Magnus (von Weibern und Geburten der Kinder, sammt dazu gehörigen Arzneien etc. – despre femei și nașteri de copii, împreună cu lecurile trebuincioase...), sau pe acelea de tip gromovnic, ca *Bauernpractika oder Wetterbüchlein*, care învățau cum să se prevadă timpul, sau pe acelea care consemnau călătorii lungi și curioase, ca de pildă, cartea intitulată *Des vortrefflich weterfähren auch hoch und weitberühmten Herren Doctor und engländischen*

⁹ *Op. cit.*, f. p.

¹⁰ Istoricii literari mai puțin atenți sau care n-au parcurs cartea în întregime, dau 48. Până și un specialist ca Alois Stockmann dă cifra de 49 în *op. cit.* E adevărat că ultima carte poartă nr. 48, dar nr. 10 și nr. 46 desemnează, respectiv, câte două cărți, adică numerele 10 și 46 se repetă.

Ritters Johannis de Montevilla, Kurieuse Reisebeschreibung... (Curioasa descriere de călătorie a stimatului, mult experimentatului ca și departe vestitului domn doctor și cavaler englez J. de M.), Görres refăcea universul global al mentalităților medievale cu o putere remarcabilă de adaptare, izvorâtă dintr-o caldă admirație față de o epocă de revolte idealuri umane.

Acestea sunt reînviată mai cu seamă în cărțile de aventură în care eroii trăiesc și acționează conform unor modele înalte. În această secțiune sunt consemnate cărțile populare despre eroii strânși de Görres în simbolică sa prefață: o minunată istorie despre Siegfried cu pielea ca cornul (15), o adevărată zugrăvire a marelui erou și conte Heinrich der Löwe (14), o istorie vrednică de citit despre contele Ernst în Bavaria și Austria (12), o scurtă și folositoare istorie despre regele Eginhard al Boemiei, o frumoasă istorie despre cei patru fii ai lui Heymon și faptele lor în vremea lui Carol cel Mare (16), alta despre margraful Walther (20) etc. etc. Căutând izvoarele romanelor în unele poeme epice germane, în cronicile boeme, în romanele franceze ale ciclului carolingian, încercând abordări comparative, autorul cărții dă curs admirației sale față de o lume și o epocă luptătoare în care dreptatea se afirma și se păstra cu sabia de către cei mai viteji dintre bărbați, iar virtuțile făceau podoaba exemplară a unor femei ca răbdătoarea Elena, fiica împăratului Antoniu, nevinovata Hirlanda a Britaniei (19) sau frumoasa Magelona (21).

Dar și virtuțile și înțelepciunea populară sunt cuprinse în concisul bilanț al vechilor cărți, unde ar trebui să constituie o secțiune de sine stătătoare. Căci de la nr. 23 la nr. 32, se înregistrează și se comentează glume, zicale și sfaturi hazoase, iar nr. 30 consemnează povestea despre Clausnarr, nr. 31, pe cea despre Marcolphus, precursorul lui Eulenspiegel, venind dinspre italianul Bertoldo, ca nr. 32 să se ocupe de cartea celebră consacrată lui Eulenspiegel însuși.

Apoi după discutarea cărții consemnând aventurile evreului răătăcitor Ahasverus (33) și a aceleia cu lung comentariu despre doctor Johann Faust, vrăjitor și arhispecialist în magie neagră (*Erzschwärzkünstler und Zauberer*) (nr. 35), se intră în tărâmul religios unde predomină cărțile cu conținut hagiografic. Viața sf. Christophor (43), a sf. Episcop Grigorie (45), a sfintei Eufemia (46),

a sfintei Genoveva (46 – sic), mult poetizată în relatarea conținutului de către Görres sunt încununuate de un final de viziune escatologică, cu citarea cărții *Adevărata zugrăvire a Judecării de apoi în Valea Josaphat* (Wahrhaftige Beschreibung des jungsten Gerichts in Thal Josaphats) (nr. 48 – adică 50).

Sigur că lucrarea lui Görres, care se sprijinise aproape exclusiv pe biblioteca lui Clemens Brentano (oricât de bine ar fi fost aprovizionată), nu era nici completă, nici sistematică. Exactitatea bibliografică nu pare foarte riguroasă, iar izvoarele nu sunt supuse unui real examen critic. Dar folcloristica și studiul literaturii vechi erau la începuturi și metodologia nefixată încă. Așa încât ceea ce trebuie luat (și a fost luat) în considerație este țelul lucrării și atitudinea față de cultura populară. Astfel se explică enorma prețuire pe care Jakob Grimm o acorda cărții la vremea apariției, sau cuvintele unui specialist ca Friedrich Pfaff care afirma că „nimeni înainte și după el n-a vorbit atât de frumos despre cărțile populare”.

Și Alois Stockmann recunoștea, dincolo de orice cusururi științifice, eficiența activității lui Görres: „Darum suchte er die zeitgenössische Generation mit der Literaturdenkmälern einer grossen Vergangenheit bekannt zu machen; den Weg dazu hatte er bereits in seinem Werke *Die Deutschen Volksbücher* gewiesen. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit sollte vorerst beim Volke selbst und in den Kreisen der Gebildeten geweckt und gestärkt werden.”¹¹ (De aceea a căutat să facă cunoscute generației contemporane monumentele literare ale unui mare trecut; drumul într-acolo l-a arătat tocmai în lucrarea sa *Cărțile populare germane*. Sentimentul apartenenței colective trebuia trezit și întărit mai întâi la poporul însuși și în cercurile oamenilor de cultură.)

Acestui scop avea să-i slujească și editarea lui *Lohengrin* în 1813, și, cu câțiva ani mai târziu, în 1817, publicarea lucrării *Altteutschen Volks – und Meisterlieder* (Cântece vechi germane populare și ale maeștrilor), la care au colaborat și frații Grimm în vremea războiului popoarelor împotriva lui Napoleon.

Paralel cu interesul atât de susținut față de literatura medievală

¹¹ *Op. cit.*, p. 280.

a Germaniei, Görres a acordat atenție și studiilor mitologice, ale căror prime rezultate s-au cristalizat în *Mythengeschichte der Asiatischen Welt* (Istoria miturilor lumii asiatică), apărută în două volume, în 1810. Era momentul când profesorul Georg Friedrich Creuzer, discipolul lui Görres, dădea el însuși la lumină lucrarea, în patru volume, fundamentală pentru orientările noii școli romantice, *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (Simbolistica și mitologia vechilor popoare).

Și mai târziu, și în anii exilului, Görres avea să adâncească preocupările sale germanistice și orientalizante (în 1820 apărea o ediție îngrijită de el din *Schah Nameh* de Firdusi, poetul persan, sub titlul de *Heldenbuch von Iran*), în căutarea sensului profund al spiritului popoarelor orientale și occidentale.

Dar în perioada de maximă ecloziune a școlii din Heidelberg când fusese privit, cum am mai spus, ca un teoretician al cercului, el susținuse cu colaborări semnificative și publicația pe care am menționat-o mai înainte, *Zeitung für Einsiedler*, care avusese un răsunet neobișnuit în raport cu scurttimea răstimpului de apariție (din iulie până în octombrie 1808). Printre altele, dăduse și rezultatul cercetărilor sale eu privire la *Saga* despre Siegfried și *Cântecul Nibelungilor*. Și ecoul pangermanic al revistei, mai puternic în ceea ce privește suprafața de răspândire decât acela al *Athänaeum*-ului de la Jena, se datorește în mare măsură și prestigiului său repede câștigat. Pentru că dacă Tieck și frații Schlegel sau La Motte-Fouqué sau Jean Paul sau pictorul Philipp Otto Runge vin de dragul prieteniei cu Brentano ori cu Arnim, dinspre Tübingen trimit doctorul Justinus Kerner și Ludwig Uhland poezii, dinspre Universitatea Landshut (Bavaria) numeroși studenți și medicul poet Johann Nepomuk Ringseis trimit tot operă lirică, atrași de renumele lui Görres¹². Dar Creuzer și, mai presus de oricare alții, frații Jakob și Wilhelm Grimm, precum și frații Eichendorff sunt câștigurile foarte prețioase aduse de Görres în cercul de la Heidelberg, și în mai sus pomenita publicație.

Și chiar dacă la sfârșitul anului 1808, toți componenții de seamă ai cercului părăseau Heidelbergul dintr-un motiv sau altul și pe loc

¹² Fr. Vogt – Max Koch, *op cit.*, v. II, p. 270.

nu rămânea decât mitologul Creuzer, direcțiile fuseseră trasate, temeliile puse. Interesul pentru cultura populară fusese trezit pe scară largă și corelat cu interesul pentru istorie. Această disciplină iubită și crescută de romantici se îmbogățise, pornind de la Görres, cu toate izvoarele tinere pe care i le puneau la îndemână cultura veche, legendele, documentele orale, tradițiile și în special miturile.

O mișcare nouă a spiritelor venea să dezgroape adevărate comori revelatoare pentru devenirea popoarelor ca și a indivizilor care le aparțineau. Și în ciuda exagerărilor săvârșite de unii istorici romantici, a comparatismului excesiv, teoria lui Görres după care natura și omul au în ei, în sâmburii simbolurilor pe care îi conțin din revelațiile divine ale începuturilor, adevăruri fundamentale, a constituit o rodnică deschidere de drum, atât pentru istorie cât și pentru poezie.

Înțelegând, printre cei dintâi, că miturile își au rădăcinile atât în inconștient cât și în conștient, legând deci pe ins de colectivitate și postulând, în consecință, că existența personală se integrează astfel într-un loc anume și în procesul devenirii unui popor¹³, Görres punea implicit, prin mituri, și problema apartenenței la o etnie. Și o rezolva ca și discipolul său Creuzer, printr-o cercetare a miturilor, dinlăuntru la naturii și al naturii omenești, prin intermediul fiziologiei și antropologiei.

Iar amândoi, în ordinea istoriei universale, au introdus, tot prin studiul miturilor, o legătură de adâncime între Asia și Europa, exprimată atât în *Mythengeschichte der Asiatischen Welt* a lui Görres, cât și în *Symbolik und Mythologie der alten Völker* a lui Creuzer, lucrări apărute, cum am mai spus, în același an, 1810.

În prima prefață la această capitală operă a sa, Georg Friedrich Creuzer apăsa pe accepția de fapt istoric pe care o dădea mitului grec. „Der alte Griechische Mythos ist für uns historisches Factum”¹⁴, spunea el, cerând, pe drumul cercetării istorice, decodarea mitului prin interpretare filologică, „durch grammatische Auslegung”.

¹³ Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 368.

¹⁴ Fr. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, II-e Ausgabe, Leipzig und Darmstadt, 1819, v. I, p. XIX.

Dar în același timp atrăgea atenția asupra originilor asiatice ale unei ramuri principale din religia greacă.

Iar în prefața la a doua ediție, din 1819, din care cităm, Creuzer lărgea aria îndrăznelilor sale (care iritaseră peste măsură pe închinătorii fanatici și în exclusivitate ai mitologiei grecești), explicând de ce a adăugat sistemele religioase ale Indiei și Persiei ce nu mai puteau lipsi dintr-o carte al cărei autor se îndrepta spre Orient¹⁵. Și dă oarecare lămuriri necesare justificării unei extensii prea mari (cum a putut părea unora) acordate Egiptului, religiei și mitologiei sale. Argumentele pe care le servește Creuzer sunt întru totul convingătoare și mai ales acela referitor la Egipt ca „pod principal” (Hauptbrücke) al pătrunderii culturii religioase din țările răsăritului în Europa. Cu cât lucrurile care ne întâmpină acolo sunt mai ciudate, mai străine, cu atât i se pare mai necesar „dieses Aegyptische Gebeit zu Vorschule zu machen, wo die orientalische Denkart gelernt werden muss”¹⁶ (ca acest tărâm egiptean să devină o școală preparatoare, la care să se învețe modul oriental de a gândi).

Așadar, Egiptul era veriga principală de legătură între lumea miturilor afro-asiatice și cea a miturilor grecești, ba chiar o trăsătură de unire între religiile orientale și creștinism. Căci, în cadrul unității spirituale între popoare intuite de romantici, simbolurile și miturile Orientului păreau celor doi cercetători (și multor altora după ei) a păstra urme revelatorii din străvechi adevăruri pierdute ori rătăcite, pe care cultura greacă le transmisese, făcându-le să ajungă până la creștinism. Și analiza comparativă a simbolurilor și mitologiilor lumii orientale și lumii grecești întreprinsă de Creuzer era menită să illustreze tocmai acest raport de dependență care mina poziția de incontestabilă supremație a Eladei vechi întreținută neatinsă de peste două sute de ani de dominație a clasicismului greco-latin.

Tezele emise de Görres și Creuzer în legătură cu miturile, cu importanța Orientului în istoria umanității au fost printre cele mai interesante și mai fertile lansate de romantici, și de aceea au cunoscut o lungă și diversă posteritate în granițele Germaniei și în afara lor,

¹⁵ *Ibid.*, p. VIII.

¹⁶ *Ibid.*, p. IX.

în ciuda atacurilor disperate ale bătrânului clasicizant J. H. Voss și ale partidei sale. De la frații Jakob și Wilhelm Grimm la J. J. Wagner mulți savanți germani s-au îndreptat spre filologie, folcloristică, religie comparativă, mitologie comparată, istorie naturală și istorie universală. Iar dintre străini, alții mulți și celebri i-au urmat, datorită mai cu seamă viziunii universalizante care deschidea, larg, porțile comparatismului, ale metodei care vestea zorile viitorului științelor umane. Astfel, printre cei dintâi, Victor Cousin, Jules Michelet și mai presus de oricare altul Edgar Quinet¹⁷, traducătorul operei fundamentale a lui Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, rămas deci credincios marilor surse ale filosofiei germane a istoriei, au primit cu respect și entuziasm lucrarea lui Creuzer. Ceea ce l-a făcut pe veșnic ricanatorul Heine să spună: „Quinet hat lange Zeit jenseits des Rheines gelebt, namentlich in Heidelberg, wo er studierte und sich täglich in Creuzers *Symbolik* berauschte”¹⁸ (Q. a trăit multă vreme dincolo de Rin, adică la Heidelberg, unde a studiat și s-a îmbătat zilnic de *Simbolica* lui Creuzer.)

Alți savanți și cercetători au evoluat însă, în viziunea de complementaritate a naționalului și universalului, entamată de romantici, înspre antropologie și etnopsihologie (*Völkerpsychologie*), ramuri deduse din același tip de cercetare cu istoria națională, folcloristica și filologia întreprins de Görres. Până târziu, la mijlocul și în a doua jumătate a secolului XIX, antropologia și etnopsihologia au înflorit, și pe bună dreptate, ca într-un secol care se voia al „naționalităților”. Și ca urmare a atitudinilor teoretice și practice ale mitologilor, filologi și istorici, din școala de la Heidelberg, s-a născut un curent târziu (dar în certă prelungire), cu câteva figuri reprezentative, cu o publicație care a cunoscut un oarecare renume. Corifeii au fost Moritz Lazarus și H. Steinthal, iar revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* (Revista pentru psihologia popoarelor și știința a limbii).

¹⁷ Werner Paul Sohnle, *Georg Friedrich Creuzer „Symbolik und Mythologie” in Frankreich*, Göppingen, 1972.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 58.

În vremea când traducea cartea lui Rötcher, pe marginea unui fragment referitor la tonul fundamental al caracterului și la varietatea de colorit pe care o îmbracă în fiecă categorie umană, Eminescu glosa: „S-ar putea aplica la psihologia popoarelor”. Indubitabil, suntem în fața unei prețioase mărturii a cunoașterii de către poet a disciplinei în cauză, destul de timpuriu, ținând seamă de faptul că tălmăcirea a fost începută la București și, pare-se¹⁹, încheiată la Viena.

Știm că autorul *Geniului pustiu* (roman scris cam între 1868–70) era preocupat în acei ani în care se îndeletnicea și cu transpunerea *Artei reprezentării dramatice*, de ceea ce individualizează popoarele, de ceea ce le dă pecetea specifică, doritor cum era să descopere particularitățile însuși poporului său.

Reluăm aci un citat din romanul menționat, în care regăsim rânduri de o frapantă frumusețe în generozitatea lor deschisă frățietății universale: „... aș vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atâtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sunt decât nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atât de naturală, atât de explicabilă, cum putem explica din împrejurări asemenea diferența dintre individ și individ. Faceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenței – căci în întunericul nedreptății și a barbariei toate națiunile își sunt egale în abrutizare, în îndobitocire, fanaticism, în vulgaritate: ci când lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice. Sufletul omului e ca un val, sufletul unei națiuni ca un ocean...”²⁰

Și tot pe marginea raportului între individ și națiune, poetul însemna o notă fugară într-un manuscris: „... Eu e Dumnezeu. Națiunea mea e lumea, cum fără eu nu e Dumnezeu, astfel fără națiunea mea nu e lume. Națiunea acest complex de euri...”²¹.

¹⁹ Perpessicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E. P. L., 1961, p. 95.

²⁰ M. Eminescu, *Opere*, XVII, 1977, p. 180.

²¹ Ms. 2262, f. 1v.; în ediția Perpessicius, *Opere*, V, 1958, p. 637.

Cum nota pare a aparține anilor preuniversitari, iată cât de devreme se cuibărise gândul relației dintre ins și națiune în mintea poetului, chiar dacă era enunțat într-un fel care ar putea fi calificat de solipsist (deși nu e). Iar la Viena, interesul teoretic pentru *Völkerpsychologie* a fost susținut de lectura revistei de specialitate, precum și de lecturi asidue ale lucrărilor lui Steinthal și Lazarus, urmate de traduceri rezumate și excerpte foarte numeroase (ca de pildă, din *Leben der Seele* – Viața sufletului – a lui Lazarus, ori din *Verdichtung des Denkens in der Geschichte* – Poetizarea gândirii în istorie – a aceluiași; sau *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* de M. Lazarus și H. Steinthal etc. etc.), însumând aproape 200 de pagini de manuscris²². Sârguința tânărului se explica, fără îndoială, prin aceea că studiile de specialitate îi confirmau științific propriile intuiții timpurii despre importanța dezvoltării firești, organice, a unei literaturi solide din tradițiile culturii naționale.

Anii studiilor berlineze, adică 1872–74, n-au făcut decât să adâncească orientările acestea, dându-le și un curs mai practic. Pe de o parte o vizită a lui Maiorescu la Berlin, unde prietenul junimist Theodor Rosetti era agent diplomatic ne lasă să credem că, la întâlnirile celor doi (în ianuarie 1873) cu M. Lazarus²³, ar fi putut participa și poetul, la fel de interesat ca și ei (ba, evident, chiar mai mult) de noua disciplină și de orizontul aplicabilității ei. Pe de altă parte, Eminescu pare să fi pătruns mai temeinic, dacă nu mai sistematic, în inima problematicii definitorii pentru școala din Heidelberg, în acele articulații legând între ele activitățile culturale și cele științifice.

O dovadă destul de puternică în acest sens ar fi și accentul mult mai pronunțat al atenției îndreptate asupra aspectului antropologic al criticismului kantian. E vorba de acel unghi de abordare, deschis spre o perspectivă mult mai vastă, menită să înglobeze laolaltă însul și națiunea, omul cunoscător universal prin deținerea rațiunii, ca și

²² Vezi Dan Petrovanu, *Manuscrisele lui Eminescu și interpretii lor*, în *Cronica*, XX, nr. 36–37, septembrie, 1985.

²³ Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, Socec, pp. 203–204.

marcat de particularitățile apartenenței la un anumit specific național.

Câteva însemnări de la cursul lui Eduard Zeller de Istoria generală a filosofiei, ținut la Berlin în anul universitar 1872–73, se pot constitui în indicii (după accentele selecției operate în corpul expunerii) pentru câmpul de preferințe al studentului de atunci. Notațiile privitoare la psihologie sunt destul de frecvente. La psihologie și la rolul ei²⁴. La *Critica rațiunii pure*, psihologie²⁵. La psihologia popoarelor, la doctrina despre însușirile sufletești ale popoarelor etc., etc.

Urmărind la vremea aceea aspectele de psihologie și antropologie ale procesului cunoașterii, Eminescu își proiecta în lumina disciplinelor filosofice și științifice, încercând să le limpezească și să le articuleze, întrebările mai vechi, neîncetatele întrebări despre raporturile dintre individ și poporul pe care-l reprezintă, în speță despre propriile sale raporturi cu poporul său. Oricât de transfigurate prin abstracțiuni, prin proiecție teoretică, acele întrebări dobândeau o pondere tot mai considerabilă, mai apăsătoare în aria unei minți bântuite de tănuitele gânduri insuflate de miticul complex voievodal, trădat din când în când de temerare, poate chiar involuntare, scânteieri, rapid reprimare, în operă (el – ca Decebal; el – ca Ștefan). Ideea exponențială despre geniu, mai veche la Eminescu, se manifestase în felurite chipuri în etape deosebite. Modul în care un ins putea întruchipa o nație se vede, din toată evoluția notațiilor sale, a fi fost o constantă a gândirii poetului național. În speță și în lumina filosofiei kantiene, întrebarea se pune cum el, insul liber prin cunoaștere (lucru învățat de la Kant), condus de legea morală, universală, a imperativului categoric (tot de la Kant cetire), putea *reprezenta*, la puterea cea mai înaltă, specificitatea unui popor.

Sigur că și până în anii berlinezi gândurile poetului au evoluat hrănite de o reflecție tenace, dată fiind importanța majoră a chestiunii ce revenea neconținut, agitată de neliniștita, creatoarea lui minte.

Și în direcția descoperită în școala din Heidelberg, dinspre

²⁴ Ms. 2257, reprodus în M. Eminescu, *Fragmentarium*, ed. de M. Vatamaniuc, București, 1981, p. 93.

²⁵ *Ibid.*, p. 94.

Görres, Creuzer și frații Grimm și până la *Völkerpsychologie*, direcție înglobând obligator folclorul și istoria națională, și-a găsit Eminescu explicațiile suficiente pentru relația popor-creator exponențial. Suficiente pentru o clipă; pentru o etapă, desigur. Dar acoperind, oricum, nevoia lui imperioasă de adevăr care să lumineze, să potenzeze orice situație importantă dată, într-un plan teoretic.

Predilecția lui de până atunci pentru folclor, mitologie și istorie națională, după cum știm foarte de timpuriu instalată, fusese una de natură intuitivă și slujită cu mijloace empirice.

Perspectiva deschisă de etnopsihologie ca sinteză a tot ceea ce precedase în eforturile celor legați de școala din Heidelberg, i-a îngăduit însă să se înalțe mai sus, acolo unde aspira întotdeauna pentru a dobândi altitudinea trebuitoare în măsură să-i dea dimensiunile obiectiv reale ale faptelor și raporturilor dintre ele. S-a înălțat, prin acea perspectivă pe tărâmul istoriei naționale, unde se desfășurase, în primul rând, cu o înnăscută afecțiune, cu o participare de la început pasionată, socotind istoria, ca și istoriografia, întru totul relevante pentru spiritul nației cristalizat în ele.

Istoria dezvăluia sau ajuta la dezvăluirea specificității unui popor, punând în valoare trăsături particulare, arătând țeluri ascunse pe care caracterul coerent al gândirii eminesciene le cerea, le reclama pretutindeni.

Cufundându-se în istoria națională până la a se face una cu ea, încercând și izbutind (în chip absolut și nerepetabil) să se identifice cu fiecare moment din cursul faptelor și din șirul personalităților hotărâtoare, Eminescu nu căuta în istorie pitoresc ori culoare locală, cum făcuseră Walter Scott sau Victor Hugo, ori subiecte.

Sigur că, în îndârjirea pătimașă cu care se îndrepta spre Evul Mediu românesc ce-i părea, dintre toate, etapa de istorie românească întru totul exemplară, a scos din el sau a imaginat în spiritul lui caractere dramatice însuflețind fragmente din dramele istorice, deoarece la Eminescu întâlnirea cu fapte sau idei se răsfrângea, în primul rând, în creație. Dar preocuparea lui de căpetenie era să extragă din personalități și evenimente esența care hotărâse o devenire anume, aceea a poporului român.

El căuta icoana adevărată, modelul, la care să raporteze apoi

prezentul atât de îndepărtat de el, înstrăinat și decăzut. El aspira să descifreze, în litera aparent moartă a faptului consemnat de document și deasupra lui, un „principiu – sufletul – nemuritor neapărat – care a dat consistență și conștiință națională maselor și a făcut din ele o națiune...”²⁶

Un principiu al vieții și al continuității cată să însuflețească și să lege laolaltă toate aspectele, oricât de diverse, ale unei deveniri resimțite neconținut și absolut necesar de către orice aparținător al etniei. *Simțul istoric* este reclamat de Eminescu cu o neînduplecată severitate de la fiecare membru al națiunii și nu există semn mai grav al decăderii decât lipsa acestuia în tineretul unui popor²⁷. De aceea el cere imperios o istorie scrisă într-un fel care să facă să se simtă „legea continuității”²⁸ în numele unei idei puternice, convingătoare, așa încât să se poată citi, dintr-o „singură aruncătură de ochi, toată opera istoriei”²⁹. Și în tot labirintul uriaș al istoriei, călăuză sigură rămâne „individualitatea caracteristică și internă a poporului însuși”. Aceasta trebuie deplin pătrunsă, deoarece istoria națională rezultă din combinările acelei individualități cu întâmplările timpului, combinații care se produc organic și în conformitate „cu individualitatea însăși”³⁰.

Gândul organicității creșterii unei nații prin timp devenea suportul concepției eminesciene despre istorie și, ca atare, lega istoria de limbă, literatură și arte, de cultură în general, în chip indisolubil, precum în școala de la Heidelberg. Iar studiul istoriei, Eminescu îl cerea întreprins, firește, cu metoda critic-comparativă, nouă cucerire a istoriografiei romantice germane. Dar lectura o dorea făcută în lumina sentimentului trezitor al mândriei unei apartenențe. El nota: „Și când strănepoții vor citi odată despre luptele naționale, reflectate

²⁶ În articolul *O scriere critică*, V, nr. 3–4, Pesta, ianuarie 1870, reprodus în Eminescu, *Articole și traduceri*, București, 1974, p. 7.

²⁷ Ms. 2258, f. 262v.

²⁸ Ms. 2258, f. 7220.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ms. 2254, f. 434.

nu în lumina nouă a teoriei care o preface într-o luptă de interese ci în lumina viorie a simțământului, cu toată bogăția de culori, de pasiune, de înamorare specifică în fetișurile naționalismului (citește *patriotismului*, n.n.), citirea acestor fapte va face asupra lor impresia romantică, care asupra noastră o face rezelul cruciaților și cavalierismul de atunci.”³¹

Cu câtă iubire a explorat Eminescu întreaga istorie națională, cu câtă sârguință și aplicație și erudiție a întocmit numeroasele tabele de succesiuni și domnii, cât s-a identificat, cum am spus mereu, cu devenirea poporului său, cu câtă mândrie privea spre Evul Mediu, nu mai este nevoie să repetăm. Știm cum idealizase trecutul-model și cum prețuia vremile eroismului domnilor mari și al poporului. Vrem să amintim două aprecieri mai puțin cunoscute, dând măsura însă a unei adevărate viziuni asupra istoriei eroice a românilor, asupra culturii noastre din trecut. Una zice: „Când Mohamed al II-lea, soarele roșu al deșerturilor, răsări deasupra lumii, românii erau în culmea epocii lor eroice. Și precum soarele, răsărind din noaptea timpurilor, atinge și aprinde întâi vârful munților celor mai înalți, astfel Carpații născători ai râurilor și ai poporului nostru, se desemnă în toată uriașa lor mărime în fața soarelui ce răsărea”³².

Metafora are o măreție de o simplitate impresionantă care proiectează înspre mit acel moment de istorie. Iar a doua notație cuprinde în arcul ei și o judecată de valoare culturală și una de valoare luptătoare: „Precum în suta a șaptesprezecea sub Matei Basarab românii erau relativ din popoarele cele mai culte din Europa, incomparabil mai culte decât germanii sau ungurii, tot astfel în suta a XV, românii au fost tot unul din cele întâi popoare, militare și războinice din Europa. Două state puteau să-i întreață: Spania și Turcia.”³³

Citatele mărturisind pasiunea istorică în operă ca și în manuscrise se pot înmulți indefinit cu accente puse pe aspectele cele mai diferite, de cele mai multe ori însă marcând legăturile de

³¹ Ms. 2287, f. 7, în *Fragmentarium*, ed. cit., p. 559.

³² Ms. 2267, f. 105, în *Fragmentarium*, ed. cit., p. 560.

³³ Ms. 2257, f. 415v., în *Fragmentarium*, pp. 562–563.

care vorbeam, racordurile de fond obligatorii fixate de teoreticienii de la Heidelberg între istoria națională și psihologia popoarelor, generatoare de limbă și cultură.

Adesea pe gânditor îl preocupau acele individualități unice, nerepetabile, ale unei nații și își scotea, din cursul berlinez al lui Zeller, probabil, o propoziție ca aceasta: „Din firea unei națiuni să se nască o artă care se reageze (să reacționeze, n.n.) asupra poporului”³⁴ (notație din zilele în care presupunem că l-a cunoscut tocmai pe Lazarus, ianuarie '73). Deosebit de importantă pentru raportul dialectic dintre interinfluența psihologiei specifice și a creativității, propoziția articulează „firea” particulară a națiunii cu arta pe care aceasta o generează.

Și tot din acei ani datează excerptele traduse (expresive tocmai prin obiectul selectării) din ms. 2258 sub titlul *Rolul literaturii naționale în spiritul public*³⁵, unde limba și literatura națională sunt considerate expresia cea mai directă și mai edificatoare a unui popor: „Comoara și puterea limbistică, feliul stilului și a expresiunii la un popor reflectă și se manifestă în *literatura sa națională*, ea este izvorul din care are să ieie fiecare”. I se acordă, în acest fragment care a fost deci integral însușit de Eminescu, literaturii populare un loc și un rol de întâietate absolută în definirea calității unei spiritualități naționale, căci pe de o parte se susține că „elementul moral și estetic al culturii își are izvorul său cel principal în literatura națională”, iar pe de alta se constituie din literatura națională „focarul spiritului național unde concurg toate razele din toate direcțiunile vieții spirituale, ea arată nivelul vieții publice spirituale”.

Cu câtă putere s-au împlântat în gândirea eminesciană ideile acestea care înmănușeau istoria, limba și literatura în jurul sau mai bine zis înăuntrul sufletului entității naționale, descoperim la fiecare pas în operă și în manuscrise, cum am mai spus. Și cum l-au dus spre o rotunjire a viziunii teoretice și a aplicabilității în cadrul culturii noastre a acelor sănătoase principii organiciste, e interesant de urmărit în câteva exemple mai târzii.

³⁴ Ms. 2257, f. 12v., în *Fragmentarium*, p. 91.

³⁵ Vezi precizările făcute de Dan Petrovanu în articolele mai înainte citate din *Cronica*.

Întors în țară, după 1874, intrat în publicistică și în politică (poate conservatoare tocmai datorită, în parte, și înrâuririi romantismului heidelbergian), poetul a încercat să schițeze și sugestii, nu spectaculoase nici ostentative, dar solide, așezate, pentru o politică culturală românească sănătoasă, izvorâtă și crescută organic dintr-un trecut curat, de rare forțe creatoare, dintr-o istorie particulară eroică, dintr-o cultură populară genuină și dintr-un tezaur de limbă vie, proaspătă încă, necoruptă. Până târziu, până la sfârșitul carierei, Eminescu avea să-și formuleze statornic părerile și mai ales judecățile de valoare dinăuntru unei doctrine vădit bine asimilate și adaptate, ca întotdeauna fără excepție, la nevoile culturii naționale.

Îngemănând istoria cu limba națională, cu literatura populară ori poporană, socotindu-le produse determinate de resorturile aceluiași spirit unic, el își îndrepta toată atenția înspre „limba vie a poporului” care-i părea amenințată de „buruiana rea” a limbii de rând a presei și, pe de altă parte, avea impresia că propășirea literaturii moderne face să dispară legendele și poveștile, proverbele și locuțiunile, adevărate nestemate ale gândirii poporului românesc.”³⁶

Sau definind odată literatura populară într-un comentariu la o foaie nou apărută în București, *Globul*, Eminescu spunea: „Literatura populară nici se poate numi altceva decât sau cugetarea și produsele fanteziei poporului însuși, cari devin literatură în momentul în care se reproduc prin scriere, sau produceri a clasei mai culte, cari se potrivesc însă așa de bine cu gândirea poporului, încât dacă acesta nu le-au făcut, le-au putut însă face.”³⁷

Ori în *Curierul de Iași*, ori mai târziu în *Timpul*, gândul teoretic despre valoarea literaturii populare se lămurește în întreg contextul mereu menționat în paginile de mai înainte.

Și pe măsură ce apăreau mici culegeri, ca cea de *Pilde și ghicitori*, adunate de Ispirescu, sau cea de palavre și anecdote a lui E. Baican (pe care o și prefața), sau manuale concepute în felul pe care-l dorea, viu autentic, Eminescu le consemna, deși lucrurile erau minore.

³⁶ *Foaie nouă*, „Colectorul literar pentru ambele sexe”, *Curierul de Iași*, X, nr. 1, ianuarie 1877, reprodus în Eminescu, *Articole și traduceri*, ed. cit., p. 44.

³⁷ *Globul*, *Curierul de Iași*, X, nr. 86, august, 1877, reprodus în Eminescu, *op. cit.*, p. 64.

Dar el vedea în ele niște puncte de pe o arie întinsă care, în timp, ar fi putut deveni nucleeele dense ale unei asanări totale în literatura română. Nu mai vorbim de entuziasmul grav cu care a primit apariția *Novelilor din popor* ale lui Ioan Slavici din 1881. Comentariul critic e scurt, la obiect, fără pretenții. Dar semnificația teoretică cu care Eminescu investește apariția are o înălțime considerabilă.

Sănătatea morală a autorului, finețea lui de „cunoscător al naturii omenești”, capacitatea de a da personajilor nu asemănare exterioară cu țaranul român, ci cu „fondul sufletesc al poporului” prin care gândesc și simt, sunt doar o intrare în materie. Exigentul comentator lansează o idee (venind dinspre *Völkerpsychologie*, dar foarte clarificată în privința aplicabilității ei) în sensul că „orice lucrare literară însemnată cuprinde, pe lângă actul intelectual al observației și conceperii, o lucrare de resumțiune (de rezumare, probabil n.n.) a unor elemente preexistente din viața poporului.” Așadar, fiecă moment dintr-o istorie sau dintr-o cultură însumează, în mod necesar antecedentele de profunzime izvorând din „adâncimea geniului popular”, deoarece orice istoric, om politic, legiuitor, cu atât mai vârtos orice scriitor, nu vor fi în stare să reprezinte poporul lor, decât dacă se vor pune „în serviciul unei mari idei organice” în care să rezume și să implice „înclinările, trebuințele și aspirațiile preexistente ale poporului său”.

Și pe lângă leit-motivul *ideii organice* eminesciene în lumina căreia poetul înțelegea devenirea, creșterea coerentă, unitară, a poporului său, apare în rândurile recenziei din nou ideea dialectică a interinfluenței dintre literatură și spiritul popular: „Credem, scria Eminescu, că nicio literatură puternică și sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decât determinată ea însăși la rândul ei de spiritul acelu popor, întemeiată adecă pe baza largă a geniului național.

Iar condiția ca talentele individuale să producă opere de durată (în sens herderian și görresian) este ca ele „să intre cu rădăcinile în pământul, în modul de-a fi al poporului lor”.

Este vorba adică de caracterul exponențial al creației, pe care opera lui Slavici a știut să-l îmbrace, apucând calea „care rezumă poporul nostru pentru a-l reda ca-ntr-o oglindă sie însuși.”

Ca și Creangă, Slavici și-a „păstrat sănătatea sufletească, reflectă tinerețea etnică, curăția de moravuri, seninul neamului românesc”³⁸.

Și iată cum, din enormele materiale parcurse și la Viena și mai cu seamă în perioada berlineză, s-au dimensionat, s-au fixat într-o viziune clară toate acele elemente care leagă istoria, limba, literatura de „geniul” poporului, de specificitatea spiritului său. Eminescu teoretizează în felul său scurt și foarte cuprinzător, și aci unde vorbește despre literatură contemporană, și în alte împrejurări când se referă la studiile de limbă (de la Friedrich Diez la Cipariu, Cihac sau Hașdeu).

Tot atât de expresivă e și recenzia de 1 aprilie 1882³⁹ la *Columna lui Traian* a lui Hasdeu, apărută într-o nouă „formă” cum zice Eminescu. Un scurt și dens elogiu al savantului istoric și lingvist introduce aprecierea de către poet a activității lui Hasdeu în materie istorică, unde aria de cercetare a fost extinsă până la „cronice polone, colecțiuni de documente slavone, poesia poporană a neamurilor balcanice și a celor de la Nord”, în scopul reconstituirii, „piatră cu piatră”, a istoriei noastre „ca manifestare uniformă a unui singur geniu național, al geniului poporului românesc”.

De fapt acesta era motivul principal al prețuirii noii forme a *Columnei...*, „cu sfera mărginită la istorie, lingvistică și *psicologie poporană* (s.n.)”, cum spunea Eminescu, folosind, iată, traducerea proprie a termenului care desemna disciplina atât de importantă în ochii lui, de *Völkerpsychologie*. Deoarece, dacă științele naturale și științele matematice sunt prin natura lor universale, „știința istoriei, a limbei, a manifestărilor artistice ale unui popor, a vieții lui juridice, a datinelor, este o știință națională. Acestea din urmă întăresc vertebrele naționalității, acestea fac pe un popor să se cunoască pe sine însuși, îl păstrează în originalitatea și tinerețea lui și-l mântuie de platitudinea unei culturi cosmopolite”.

Și, după obiceiul său, la capătul succintei analize critice a sumarului celor două fascicule, Eminescu revenea la ideile generale, explicând necesitatea atât de stringentă pentru noi a „cercetărilor istorice, filologice și de *psicologie poporană*”, din pricina tendințelor

³⁸ „*Novele din popor*” de Ioan Slavici, în *Timpu*, VII, nr. 69, 2 martie 1882.

³⁹ În *Timpu*, VII, nr. 70, 1 aprilie 1882.

de deformare a limbii, de prefacere a „*Cuventelor den bătrâni* în limba păsărească a gazetelor”, de toate excesele produse în limbă pe tărâmul vieții publice. Iar concluziile au o putere de opinie nu personală, nu subiectivă, ci, cum se întâmpla de câte ori poetul se referea la dezvoltarea națiunii sale, una generalizată și valabilă pentru toate timpurile. El scria: „Am putea zice că e o luptă de toată ziua pentru toate bunurile naționalității noastre. Lucrările acestea nu ar fi atât de însemnate, dacă n-ar fi prezentat greutăți la fiecare pas, dacă nu ar fi un continuu stimul pentru acțiunea intelectuală. Ceea ce se dezgroapă prin aceste documente istorice și lingvistice nu sunt dar numai materialuri de interes arheologic, ci e România însăși, e geniul poporului românesc de pe care se înlăturează păturile superpuse de ruine și barbarie. Fiece pas înainte se face aici în înțelesul reconstruirii naționalității române și pentru ca ea însăși să se recunoască pe sine, să-și vie în fire.”⁴⁰

Sunt cuvinte de o pondere și un adevăr neprețuit pentru atunci și pentru oricând emise de la o impresionantă înălțime vaticinantă, validând importanța la noi a cercetării istorice și filologice întru menținerea vie a „geniului național”, adică a spiritului specific al poporului. Și în acest sens explica odată natura și finalitatea disciplinei *Völkerpsychologie* (în introducerea la recenzia mai înainte menționată, la *Pilde și ghicitori*, adunate de P. Ispirescu), pe care de data aceasta n-o numea *psicologia poporană*, ci *psicologia etnică*⁴¹. El se referea la cauzele apariției modernei discipline („noua știință: psihologia etnică”, spunea el), provocate de insuficiențele etnografiei.

Enumerând obiectele de studiu ale etnografiei, Eminescu arăta o cunoaștere bună și exactă a ramurilor ei ținând pe de-o parte de istorie și geografie, pe de alta de anatomie și fiziologie. Le urmărea, disociindu-le amănunțit, pentru a ajunge la concluzia că deficiența capitală a etnografiei stătea în aceea că nu avea a face „decât cu lucruri esteriore: distribuție, descendență, migrațiune, datini”, ea neocupându-se de ceea ce îi părea esențial gânditorului; de

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ În rubrica *Notițe bibliografice*, în *Timpu*, V, nr. 101 din 6 mai 1880.

„rezultatul lăsat în spiritul poporului prin toate schimbările acestea”, de „substratul psihologic”. Neapărat, susține Eminescu, toate acele date exterioare „trebuie să se fi înmagazinat în spiritul poporului și în limba lui într-o formă oarecare”.

Și continuă cu acea idee devenită aproape obsesivă pentru el, a continuității drept corolar al organicității devenirii unei etnii: „Toată istoria unui popor – în orice privire – e înmagazinată în prezentul lui și toate calitățile și defectele lui sunt dezvoltări ale unui și aceluiași germen fundamental, ale unui și aceluiași sâmbure. Mutând cireșul sub zonele cele mai deosebite, el se va modifica, însă tot cireș o să rămână, și numai altoii, inoculați în trunchiul lui, vor da alte frunze, alte roade. E însă mult mai ușor a deosebi frunzele și roadele decât a le descrie esența, a le reduce la germenele primitiv.”⁴²

A descoperi și a descrie „esența”, a circumscrie și a fixa „germenele fundamental”, „primitiv”, „sâmburele” unic al spiritului popular, al geniului național, iată ce a învățat Eminescu de la Heymann Steinthal și Moritz Lazarus, de la *Völkerpsychologie* care sintetizase direcțiile principale ale Școlii de la Heidelberg, dându-le cuvenita îndrituire științifică.

Ca de obicei, a lucrat și aci instinctul său sigur, intuiția sa care s-a îndreptat premonitoriu, pe căile acelei tipologii romantice față de care el a arătat incredibile coincidențe, de avatar am zice, dacă am adopta și terminologia epocii. Căci interesul eminescian pentru istorie, limbă, folclor și literatură veche se manifestase *in nuce*, cum ar fi spus Bogdan Duică, încă din adolescența viitorului poet, mai cu seamă cu începere din anii pelerinajului ardelean. Dar întâlnirea cu a doua generație de romantici germani și cu prelungitorii lor în științe, a făcut să se închege, treptat, fundamentul teoretic pe care s-a edificat și creația maturității poetului cu toate nesfârșitele sale implicații.

A fost deci un lung travaliu de forajuri arheologice în cultura română și universală, și apoi unul de articulare a elementelor dobândite pe suprafețe unificatoare ale culturii românești. A început devreme orientarea aceasta, chiar teoretică, Ilarie Chendi făcând odată o afirmație foarte interesantă în legătură cu structura și

⁴² *Ibid.*, p. 134.

scopurile societății *Oriental* (1869), conduse de H. G. Granda și avându-l drept membru însărcinat cu culegerea folclorului din Moldova pe Eminescu. „Era deci, afirma Chendi, un fel de grupare după pilda romanticilor germani de la Heidelberg (1802–1808), cari în frunte cu Görres, Brentano și Arnim, porniseră o activitate tot de felul acesta, având să cultive îndeosebi literatura populară.”⁴³

Eminescu ar fi început astfel din 1869 acțiunea deliberată de „strângerea basmelor populare și documentelor care interesează istoria și literatura română.”⁴⁴ A continuat la Viena gândurile pe marginea lecturilor pe care le-am văzut, iar la Berlin, perioada cea mai acoperită de tăcere și, probabil, de concentrare, a trecut preocupările teoretice proprii în creație. D. Murărașu observa foarte exact raportul dintre activitatea de folclorist și cea de poet cu rădăcini folclorice a lui Eminescu: „Încă înainte de plecarea la studii în străinătate, Eminescu era culegător de folclor, iar la înapoiere este creator pe baza literaturii populare.”⁴⁵

Și mai remarcă distinsul cercetător relația dintre propensia firească a poetului către cufundarea în lumea culturii populare și rolul contactului cu cultura germană: „Fără îndoială mediul străin în care și-a îmbogățit spiritul și preocupările literare din țară, își au rolul lor în orientarea lui spre folclor, dar fără o înnăscută înclinare pentru lumea basmelor populare, duișoia armonioasă a doinelor și satira mai mult glumeață decât răutăcioasă a strigăturilor, n-am fi avut uimitoarea desfășurare de energie spirituală de care fac dovadă manuscrisele închinat literaturii populare.”

Așadar, de la empiria primelor culegeri de folclor până la rarele geme ale operelor inspirate de literatura populară a fost nevoie de îndelungata gestație, și teoretică, și creatoare, susținută cum se recunoaște mai sus de exegeți foarte avizați, de întâlnirea

⁴³ În *Prefață* la Eminescu, *Opere complete*, I, „Literatura populară”, București, Editura Minerva, 1902, pp. IX–X.

⁴⁴ Apud Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. X.

⁴⁵ D. Murărașu, în studiul introductiv *M. Eminescu și literatura populară*, la volumul M. Eminescu, *Literatura populară*, București, Editura Minerva, 1977, p. XVI.

cu operele celor de la Heidelberg și de beneficul ricoșeu produs de influența lor catalitică, îndreptătoare spre propriile obârșii. Dar cum s-ar exprima oare momentele vizibile de contact cu atitudinile sau scrierile acelor personaje, cel puțin vizibile *nouă* care întreprindem, cu atâta dificultate și cu câtă, oare, credibilitate, tentativa aceasta comparativă întemeiată puțin pe date precise, mult pe paralelisme, mai mult pe ipoteze generate de entuziasmul greu de strunit al nesfârșitelor lecturi paralele?

Strângându-le laolaltă într-o sincronie simplificatoare, am începe cu atitudinea lui Eminescu, care a fost, în ceea ce privește interesul pentru folclor și literatură veche, absolut identică cu aceea a lui Clemens Brentano, cel mai pasionat culegător de literatură populară, de cărți populare și manuscrise vechi din grupul de la Heidelberg și din întregul romantism german.

Reamintim ce am mai spus mai înainte despre biblioteca sa încărcată de cărțile populare pe care Görres le-a rezumat și comentat în celebra sa scriere, precum și faptul că *Des Knaben Wunderhorn* a fost alcătuită, în cea mai mare majoritate, pe temeiul culegerii proprii.

Pentru Eminescu, pentru importanța culegerilor de folclor, a activității folclorice stau mărturie atâtea ediții, de la aceea a lui Ilarie Chendi mai înainte citată, la aceea a lui D. Murărașu, fundamentată, la acea dată de Perpessicius în volumul VI al *Operelelor*⁴⁶.

Iar despre priceperea cu care alegea și descifra migălos un text vechi, nu avem altă atestare mai deplină decât aceea a lui Moses Gaster, savantul în materie, care se consulta cu poetul în modul cel mai serios, ca într-o colaborare științifică⁴⁷.

Și ca și Brentano (ca și Alecsandri la noi, de altfel), Eminescu își „îngăduia” îndreptări pe texte populare, fie pentru a înfrumuseța, fie pentru a elimina un cuvânt sau o expresie cu un caracter regional prea greu de pătruns⁴⁸.

⁴⁶ M. Eminescu, *Opere*, VI, „Literatură populară”, Editura Academiei Române, 1963.

⁴⁷ Moses Gaster îl citează des în *Literatură populară română*.

⁴⁸ Acesta ni se pare a fi răspunsul la întrebarea pusă de D. Murărașu în introducerea la *op. cit.* – p. XXV, despre cauzele unor modificări în textele populare.

În altă direcție, cea mai obișnuită, a reacției la întâlnirea cu ideile, imaginile, cuvintele altora, ni se pare că am putea detecta acele frânturi caracteristice, pietricele de mozaic de tot mărunte, inserate de Eminescu în marea lui operă determinată de un cu totul alt cod genetic. Astfel lectura prefeței lui Görres la *Die teutschen Volksbücher* de care ne-am ocupat mai înainte, ne-a sugerat apropieri (poate subiective, în chip firesc) izbitoare. Călugărul bătrân care-l călăuzește în tăcere prin noapte în pădure, *făcându-i semn să-l urmeze ciocănind în poarta de aramă care se deschide*, a lăsat poate urme în *Strigoii*, în figura magului:

„Bătrânul cu-a lui cârjă sus genele-și ridică,
Se uită lung la dânsul dar *gura-nchisă-i tace*;
Cu greu a lui picioare din piatră le desface,
Din tronu-i se coboară *cu mâna semn îi face*
Ca-n sus să îl urmeze pe-a *codrilor potică*.”

În *poarta* prăbușită ce duce-n fund de munte,
Cu cârja lui cea veche *el bate* de trei ori,
Cu zgomot sare poarta din vechii ei ușori...”

Domul imens care se deschide la Görres și în care sclipesc lumini slabe se regăsește la Eminescu:

„În *dom* de marmur negru ei intră liniștiți...”

Podeaua de oglindă a domului s-ar putea regăsi și în *Avatarii faraonului Tlâ*: „Deschide o ușă mare și intră într-o sală a cărei *podea era o unică oglindă* de aur”...

Iar întâlnirea cu eroii cei vechi în străfundurile domei la Görres ne poartă pe noi cu gândul înspre *Odin și poetul*, unde zeii înjgheabă un dialog cu noul venit, asemenea celui pe care împăratul Barbarossa și tovarășii săi de nemurire îl pornesc cu vizitatorul din lumea de sus. Notăm că barba împăratului Friedrich Barbarossa a devenit un

adevărat *topos* pentru romanticii germani mai târzii⁴⁹, lungimea ei trecută prin masa de piatră semnificând uitarea în care eroii au fost lăsați. Poate ca și alți *topoi*, și acesta va fi fost trecut de Eminescu în poezia sa, și imaginea magului dacic uitat de oameni și moarte prezintă o analogie expresivă cu aceea a împăratului german:

„În plete-i crește mușchiul și mușchi pe al lui sân,
Barba-n pământ i-ajunge și genele la piept...”

De altfel, bănuim și parcurgerea, poate cam în aceeași vreme, a *Cornului minunat*, de unde varianta *Lenore* (auzită de Bürger noaptea într-o cameră vecină) să-i fi trezit și dorința traducerii primei strofe din balada lui Bürger, baladă care, în universul eminescian, a devenit poemul *Strigoii*, legat de migrarea popoarelor barbare pe pământul nostru păstrător de relicve spirituale dacice. Fiindcă, așa cum am mai spus, o lectură eminesciană a unor texte importante rodește incredibil pe arii neașteptate, unde oricând poți întrezări, ca în catedralele romanice ale Evului Mediu incipient, fragmente decorative din monumentele antice. Modalitatea celor mai neașteptate ricoșeuri, prin prinderea unei pietricele a cărei culoare i-a rămas în minte, în trupul masiv și absolut original al marilor sale lucrări, este cea care descoperă relațiile dintre poetul nostru și restul culturii. Și în aceste condiții, refacerea corpului de lecturi ale unor epoci este de neapărată trebuință chiar dacă ceea ce-ți rămâne nu trece de 1%, iar ipotezele pe care le emiți tu cel ce le-ai parcurs nu conving decât foarte puțin sau defel.

Așa de pildă, trecând integral prin Creuzer⁵⁰, prin cele peste două mii de pagini ale lucrării, păstrezi principiile introducerii de care ne-am mai ocupat, reții gândul excepțional de fertil pentru Eminescu al preponderenței Egiptului în transmiterea marilor tradiții mitice

⁴⁹ Și E. Geibel în *Friedrich Rothbart*, de pildă, reia imaginea bărbii crescute prin masă, „Durch den Marmortisch gewachsen – Ist sein langer goldner Bart” – împăratul e înconjurat ca în Görres, de eroi, iar Heinrich von Offerdingen ține în mâna stângă harfa fără sunet (E. G., *Gedichte*, Stuttgart, 1860, p. 139).

⁵⁰ Lucrarea citată, *Symbolik und Mythologie der alter Völker*, în 4 volume.

înspre Europa, precum și pe acela al rolului Orficilor în Thracia, „gleichwie in Aegypten” (ca și în Egipt). De asemenea, te oprești asupra paginilor, destul de numeroase, relative la atributele lirei lui Orfeu și mai ales la acelea legate de efecte cerești și cosmice ale minunatului instrument, „tägliche Begleiterin des Lebens”⁵¹, care exprimă toată armonia interioară, după cum acționează înapoi cu sunetele ei, refăcând ordinea tuturor mișcărilor sufletului. Îi era dat acestui instrument, corzilor și sunetelor sale, „nach hoher Ansicht und für die Empfänglichen, die Beziehung auf siderische und Kosmische Verhältnisse”⁵² (după o rânduială mai înaltă și pentru cei receptivi, o legătură cu raporturile siderale și cosmice).

Și cum să nu te gândești la *Memento mori*⁵³ și la fragmentul superb despre Grecia și Orfeu în care efectul fatal care ar fi fost provocat de azvârlirea lirei în haos se desfășoară în viziunea poetului în consonanță tocmai cu ideile reproduse de Creuzer despre relația între lira orfică și menținerea armoniei în creație:

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cântări înflată,
Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut...
Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune
Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut.

Și în urmă-le-o vecie din nălțimi abia văzute
Și din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorât în râuri într-un spaț despopulat;
Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase după-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă – niciun atom luminat.”

⁵¹ *Ibid.*, vol. III, p. 153.

⁵² *Ibid.*, vol. III, p. 153.

⁵³ Regăsim la același Geibel o poezie cu acest titlu, fără vreo legătură cu poemul eminescian, dar la Eminescu rezonanța unui cuvânt cine știe unde poartă.

Așa scapără, genial, ideea mito-poetică eminesciană izvorâtă din cine știe ce propoziție, anodină pentru cititorul de rând, împlinind însă în infinitul joc al minții poetului o funcțiune de reală necesitate constitutivă.

Ne-am permis, în același fel, să corelăm o frântură de cosmogonie orfică aparținând lui Pherekydes din Syrus, citată tot de Creuzer, cu un vers faimos din cosmogonia eminesciană din *Scrisoarea I*. Și iată propoziția lui Creuzer: „Zeus der Aether ward als der erste Beweger und Beieber der noch tragen und ungeschiedenen Chthonia (des Chaos) gedacht”⁵⁴ (Zeus Aether a fost gândit ca primul mișcător și însuflețitor al încă leneșei și nediferențiatei Chthonia «a Chaosului»).

Nu credem, de data aceasta, că ar fi nelalocul ei ipoteza legăturii dintre propoziția citată și versurile:

„Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintâi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...”

Ipoteza s-ar putea adăoga în acest punct, încă neclarificat, celorlalte foarte multe și deja definitiv validate, aducând în plus, chiar față de ipoteza Oppert⁵⁵, intervenția mișcării masculine.

Trei sunt însă elementele de maximă importanță care au intervenit în gândirea creatoare eminesciană în epoca studiilor berlineze (nu mai repetăm ceea ce am tot spus despre preexistența tuturor atitudinilor specifice): 1) îndreptarea pasionată, îndârjită, masivă înspre literatura populară ca izvor de inspirație, ales într-o opțiune temeinic fundamentată teoretic în studii de ani de zile; 2) infuzarea considerabilă de mit simplelor basme populare (vezi trecerea de la basmul în proză *Călin Nebunul* la poemul *Călin Nebunul* și apoi la *Călin – file de poveste*, ca și cea magistral analizată de D. Caracostea⁵⁶, de la basmul lui Kunisch *Fata în grădina de*

⁵⁴ Creuzer, *op. cit.*, v. III, p. 298.

⁵⁵ Apud. D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, la Eminescu, *Poezii*, ed. cit., v. III, pp. 215–216.

⁵⁶ D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, în vol. citat, București, Editura Minerva, 1975.

aur și apoi la *Luceafărul*), ca și tradițiilor istorice (vezi uluitoarea tranziție de la fragmentul din Joseph von Hammer-Purgstall⁵⁷ la *Scrisoarea III*); și în sfârșit, după tentative de creare a unei mitologii naționale, rețea atotcuprinzătoare în universul operei; 3) sinteza mitologiilor în spirit görresian și creuzerian, de la inzi, egipteni, greci, la daci, romani, germani.

Pe temeliile teoretice ale școlii de la Heidelberg, n-a lucrat un artist oarecare, culegând și gândind. A edificat, cu viața lui jertfită, clădirea modernă a unei culturi naționale ridicată organic din străfundurile unei istorii și ale unui subconștient colectiv, un geniu constructor al unui „geniu național” desăvârșit întrupat – Eminescu.

⁵⁷ J. von Hammer-Purgstall, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, ed. II, 1840, vol. I, pp. 66–67.



Eminescu și
Spät' Romantik

De acum încolo, din clipa pe care, în chip fictiv, am compus-o prin aglutinarea tuturor influențelor determinante posibile primite dinspre cei de la Heidelberg și urmașii lor, ne putem permite a sonda mai mult sau mai puțin adânc în relațiile dintre Eminescu și ceilalți romantici germani, fără să mai ținem seamă de înșiruirea ulterioară de școli și cronologii. Nu ne mai oprim asupra unor binecunoscute raporturi cu opera hoffmannescă, de pildă¹, printre cele mai proeminente produse de școala berlineză, nici asupra foarte puțin probabilelor influențe ale lui Kleist², și el interesantă personalitate de primă mărime, dar neînstare să lege, cel puțin vizibil sau intuibil, pe Eminescu prin vreo afinitate electivă.

Cât despre romantica germană târzie, de la școala suabă la *Das jünge Deutschland*, la münchenezi și la austriezii epigonici, socotim că este îndestulător a pune câteva accente mai cu seamă explicative. S-a insistat prea mult asupra acestei chestiuni, repetăm, pentru ca să reluăm de la capăt studiul unor relații amplificate de subiectivități ale criticilor unei vremi mai vechi, de necunoașterea întregii opere a poetului nostru național, de lipsa unei viziuni cât de cât istorice, de ansamblu, a evoluției romantismului german, de gustul și capacitatea de receptare a trecutelor etape de cultură.

Oricât ar fi admirat Mite Kremnitz pe Eminescu la vremea publicării primei ediții din 1883 sau chiar mai înainte, era, poate, firesc, ca în spiritul timpului și în orizontul culturii ei, să creadă a-l onora pe poetul nostru asemuindu-l cu Nikolaus Lenau, din care Eminescu a tradus și ale cărui „romanțe” aveau uneori inflexiunea dureroasă a nefericitului autor al *Albigenzilor*. Mai cu seamă analogiile biografice au îndemnat-o la acea paralelă pe care și alții au reluat-o³.

¹ G. Călinescu, op. cit., vol. II, p. 64.

² Vezi Adolf Heltmann, *Eminescu – Friedrich Schlegel – Kleist* și riposta lui Walter Biemel, cu același titlu, în vol. colecția Eminescu în critica germană, Iași, Editura Junimea, 1985.

³ Mite Kremnitz, *Un Lenau român*, în *Convorbiri literare*, an XLIV, 1910, nr. 7, în același sens al analogiilor pe diverse niveluri, Raicu Ionescu Rion, Teaciu-Albu N., Rusu Liviu, Tănăsescu Gr., Zalis H. etc.

Dar Lenau rămâne, după părerea noastră, un minor care nu încheagă un univers de dimensiunile celui eminescian și, cu atât mai puțin o *Weltanschauung* de înălțimea, cuprinderea și dificultatea de decodare a celei eminesciene⁴.

În ceea ce privește analogiile de motive, atmosfera, armoniile formale, lucrurile sunt exacte și de luat, desigur, în considerație într-un studiu comparativ bilateral. Dar rădăcinile lor câtă să fie altfel descoperite și prinse într-o relație a unui mare poet cu o mare și enorm diversificată mișcare literară de lungă durată.

Ceea ce s-a petrecut cu Lenau și cu Eminescu, s-a petrecut și cu un poet mult mai important din altă direcție târzie a romantismului german. Heine a fost considerat foarte multă vreme, și tot așa, izolat, în relație strict bilaterală, poetul-model prin excelență al lui Eminescu. Și tot pentru atmosferă, armonie a versului sau sarcasmul care era considerat drept modalitate nouă a *Witz*-ului romantic, când, de fapt, la Heine, sarcasmul constituia în cea mai mare măsură un instrument demolator al valorilor scumpe romanticilor din primele generații, iar pe de altă parte manifesta expresia unei dureri reprimată cu amestecată amărăciune și autoironie.

Incontestabil, autorul *Intermezzo*-ului a fost bine cunoscut, destul de în adâncime, de poetul român, căruia i-a plăcut nu numai prin duhul său năzdrăvan care se juca, precum un Puck, pe rând liric-melancolic și poznaș, cu moștenirea romantică, ci și prin perfecțiunea formei poetice.

Dar despre înrâurirea lui Heine asupra lui Eminescu s-a vorbit aproape mai mult decât de aceea a lui Lenau⁵. Așa încât n-o să ne oprim decât o singură dată, la momentul potrivit, asupra acestei relații mult bătorite, cum n-o să mai stăruim nici asupra aceleia cu mișcarea târziu-romantică *Das junge Deutschland* (de care numele lui Heine este strâns legat), care face și trecerea spre realism și căreia i-au aparținut și Ludwig Börne, citat de câteva ori în manuscrisele

⁴ Mai înainte citatul Adolf Helmann își exprima chiar în acel articol mirarea față de alăturarea lui Eminescu și Lenau, *op. cit.*, p. 84.

⁵ Despre Eminescu și Heine au vorbit Aron Densușianu (1894), I. E. Torouțiu (1930), N. Iorga (1934), Leca Morariu (1944) etc. etc.

eminesciene și Karl Gutzkow, cunoscut pare-se, de Eminescu, după o mărturisire a lui Slavici, interogat de Gh. Bogdan-Duică⁶.

La unul, la Börne, îl vor fi interesat atitudinile de îndrăzneală politică, verva polemică și fronda culturală în general (chiar dacă astăzi știm că citatele din Börne fac parte din traducerea mult discutată a textului *Cultură și știință* al lui Lazarus, atribuit o vreme poetului nostru).

La celălalt, la Gutzkow, va fi apreciat, poate, neconformismul unei gândiri libere și al unei vieți care a încercat să urmeze cu fidelitate căile acelei gândiri, dobândind astfel un real dramatism, trecut apoi și asupra eroilor operei sale⁷.

Interesant de semnalat este că Bogdan-Duică a observat o analogie tocmai între romanul postum eminescian *Geniu pustiu* și un roman al lui Gutzkow, *Die Ritter des Geistes*, pe o comunitate de gând legat de caracterul luptător al poeziei în primul rând. De aceea îl și interogase pe Slavici dacă Eminescu îl știa pe Gutzkow între anii 1868–70 și acesta răspunsese că-l cunoștea și-l „avea în considerație”. De unde, în ciuda tuturor deosebirilor dintre cele două romane la nivelul modalităților narrative, Duică trăsese concluzia influenței suferite de Eminescu din partea autorului lui *Uriel Acosta*. Și influența n-ar fi exclusă la nivelul structurii (parțiale) a personajilor, stranii luptători pentru libertate, ca și al ideilor de echitate socială, deși D. Caracostea respingea ipoteza, cu prudență însă, menținându-se la compararea subiectelor celor două romane, evident neidentice⁸.

Dar o afirmație a lui Brandes aduce o lumină destul de curioasă în ceea ce privește calitatea intuiției (de data aceasta) lui Bogdan-Duică. Ocupându-se pe larg de opera literară a lui Karl Gutzkow și ajungând

⁶ G. Bogdan-Duică, *Eminescu, Eliade, Gutzkow*, în *Convorbiri literare*, an XXXVIII, 1 februarie 1904, nr. 2, citat în *Post-Scriptum*, p. 174.

⁷ Ca în *Uriel Acosta*, de pildă, tragedie în 5 acte (în ed. *Gutzkows Werke*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 4 vol., f.a.) unde proiectează experiența proprie a ciocnirii cu mentalitatea filistină în materie religioasă.

⁸ D. Caracostea, *Geniu pustiu*, în volumul *Studii eminesciene*, ed. cit., p. 455.

la romanul *Die Ritter des Geistes* (Cavalerii Spiritului) pe care socotește, alături de *Der Zauberer von Rom* (Vrăjitorul din Roma), „romanul puternic istoric-cultural”, criticul danez explică de ce aceste lucrări literare scrise într-o perioadă de reacțiune ca cea de după 1848, cu atâta suflu radical, au impus pe scriitor atât de eficient, spiritelor timpului său, creându-i o popularitate, defel proporțională, după părerea noastră, cu valoarea artistică a operei. Ba mai mult, romanele acestea două au devenit chiar modele recunoscute ale romanelor lui Spielhagen⁹.

Bogdan-Duică însă pornea tocmai de la afirmația că Eminescu „nu cunoștea încă”, în mai 1871, atunci când poetul îi scria din Viena lui Iacob Negruzzi în legătură cu romanul *Geniu pustiu*, romanul lui Spielhagen. Și înlăturând astfel pe autorul romanului *Problematische Naturen*, căuta filiația pe altă linie, aceea a *Germaniei june*, îndreptându-se spre Gutzkow, deoarece i se părea a vedea, în tendința romanului eminescian care trata și problemele social-politice legate de 1848, o identitate izbitoare cu aceea pentru care militase întreaga mișcare germană la care ne referim.

Pe lângă aceasta, unul din eroii romanului lui Gutzkow, Wildungen, este pictor ca și Toma Nour.

Și cum acela, căutând dreptatea socială, crede a o găsi înrolându-se într-o societate secretă, personagiul eminescian intră și el în societatea secretă a revoluționarilor germani.

Sigur că există analogii de felul acesta, nu majore, între cele două romane. Dar mult mai incitantă în depistarea jocului influențelor între poetul român și romancierii germani ni s-a părut situarea lui Bogdan-Duică direct înspre emițătorul Gutzkow și nu înspre imitatorul, posibil intermediarul Spielhagen, deși îi cunoștea pe amândoi.

Și tot din aceeași sursă, aflăm că „la 1869, Eminescu vorbește cu stimă de Laube (*Diverse*, p. 92)”, amicul lui Gutzkow, amândoi fiind tovarăși „de direcție literară”¹⁰.

Este vorba de Heinrich Laube, cel de-al treilea comiliton al lui

⁹ G. Brandes, *op. cit.*, vol. III, p. 485.

¹⁰ G. Bogdan-Duică, *op. cit.*

Heine în *Das junge Deutschland*, apartenenent proeminent al mișcării de radicalism vehement dintre anii 1830–1848, care, respingând cu violență și dispreț „tradiția” în sensul larg, complex, stabilit de școala din Heidelberg, profesa un romantism foarte apropiat de realism, cerând libertatea absolută a personalității, „emanciparea” de orice legături morale, religioase și politice, afirmând încrederea în progres, raționalism, într-o umanitate fraternă a viitorului (Weltbürgertum), întorcându-se pe de altă parte la individualismul schlegelian și la cultul geniului comun mișcării *Sturm und Drang*, precum și al școlii din Jena¹¹.

Îi va fi plăcut lui Eminescu, din etapa „demonismului”, radicalismul lor, violența stilului polemic (care avea să-l contamineze și pe el, dar mai târziu, în satirizarea prezentului și în publicistica politică mai cu seamă), aspirația către libertate absolută și curajul fără margini de a înfrunta orice autoritate prestabilită, amestecul de lirism și sarcasm atât de caracteristic lui Heine. Oricum, în măsura în care, cum am mai sugerat, la Eminescu toate direcțiile romantismului german și european sunt încorporate în sinteza sa, la el filogenia repetând ontogenia, sigur că nici *Das junge Deutschland* n-a rămas în afara atenției sale pasionate și atotcuprinzătoare, completând imaginea răsfrângerii integrale, a tuturor ramurilor și direcțiilor romantismului german.

Cu atât mai mult cu cât receptarea fenomenului târziu romantic al *Germaniei june* s-a produs în perioada cea mai timpurie a formației, în tinerețea răzvrătită, titanică a poetului. Deoarece, cum au observat și criticii români mai înainte citați, și alții, *Geniu pustiu*, scris între '68–'70, se integrează, destul de expresiv ca tendință, unei viziuni umanitariste generoase asupra lumii, cu nuanțe chiar titanice, răsturnătoare, revoluționare, venite dinspre secolul XVIII și reluate în romantismul târziu pe care-l reprezintă *Das junge Deutschland*. Pe de altă parte, tot în anii primei tinereți se întâlnește cu adevărata *Spät' Romantik*, adică ramurile ultime ale romantismului epigonic, münchenez și vienez, de la care preia, în parte, recuzita de motive caracteristice ale poeziei romantice și prin care intră într-o anume

¹¹ Glaser – Lehmann – Lubos, *op. cit.*, p. 202.

atmosferă lirică rafinată și obosită, făcând să prolifereze o poezie de locuri comune, dar mânăuită cu o ușurință și o grație și chiar cu un farmec uimitor, de o mulțime de poeți.

Dar pentru Eminescu a fost salutară coborârea înapoi spre solidele repere teoretice ale începuturilor, spre mai-marii școlii de la Jena, dar în special spre cei de la Heidelberg în contact cu a căror gândire și ale căror creații s-a limpezit pe sine, și-a luminat țelurile, și-a fixat concepția despre creator și poezie, despre caracterul exponențial al geniului național prin obligatoriile legături cu istoria, obârșiile și mitologia, cultura populară, literatura veche și tot ce se leagă de specificitatea unei etnii. De acolo, din anii berlinezi, unde am situat cruciala întâlnire din adâncuri cu miezul gândirii celei de-a doua școli romantice germane, a pornit deliberat poetul român spre destinul național al creației sale. Am repetat mereu că și până atunci lucrase în el neîntrecut, dar empiric, imboldul irezistibil al legăturii cu fondul etnic românesc. Și acestui imbold i se datora și interesul pentru limbă, și pentru poezia populară, și pentru istoria națională. Și tot acest imbold obscur îl făcea să adapteze orice întâlnă, la orice confluență, realităților sale de acasă.

Am văzut cum s-a putut crede și cum nu s-a putut crede că în *Geniu pustiu*, scris așa de devreme, ar fi fost urme din cartea lui Gutzkow sau a lui Spielhagen, într-atât de românesc-istoric e acel roman al revoluției de la '48 în Transilvania.

Pretutideni în cuprinzătorul univers al operei eminesciene lucrurile se petrec în felul acesta. Circulă în el, fără nicio posibilitate de tăgadă, toate ideile timpului, *Zeitgeist*-ul e prezent inevitabil, în *topoi*, în recuzita motivică, în atmosferă și formă poetică. Toate cristalizează însă în jurul nucleului genial care a făurit, demiurgic, o lume a sa din substanța unui imaginar absolut specific, unic, nerepetabil, deși hrănit cu enormul material ingurgitat de o curiozitate insașiabilă. Între genezele lumilor și sfârșitul lor, între epocile istoriei universale pe care le parcurge (cu predilecție, cele ale Antichității), el introduce axul istoriei și spiritualității naționale, în jurul căruia totul cristalizează, căpătând formă și sunet, întruchipare și expresie, intrând într-un lanț de cauzalități și finalități numai ale sale, cu neputință de rupt prin vreo intervenție, oricât de puternică, din afară.

Marile motive ale romantismului european fuzionează intim în grandioasa viziune eminesciană, de la cosmogonii la apocalipse, de la polaritatea metafizic hrănită înger-demon ca diviziune amar resimțită a unității originare pe care ar fi dorit-o restabilită prin iubire, forța în stare să miște universuri și să declanșeze puterile ascunse, demiurgice, ale geniului, la „căderea” datorată cunoașterii neîngăduite, transgresării interdicțiilor, de la migrarea civilizațiilor și a sufletelor însemnând depășirea categoriilor contingentului, la construirea unui macrotimp, a unui timp mitic în care să se înalțe și să supraviețuiască eroii tutelari ai unei istorii naționale și universale, și să se întâlnească, într-o sinteză care depășește înțelegerea noastră comună, zeii răsăritului și apusului, nordului și sudului: Decebal lângă Odin, Dochia între zeii indici ai Himalaei, zeii Romei intrând în superba teomahie cu cei ai Daciei.

Și am numit numai câteva din elementele structurale ale universului eminescian, numai câțiva dintre pilonii unui edificiu în care pătrundem treptat și anevoie, atenți mai degrabă la amănuntele materialelor de construcție decât la copleșitoarele sale dimensiuni, la calitatea lui în durată.

Dar adevărul este că aici, la nivelul detaliilor materialelor de construcție, ne întâlnim cu Eminescu al timpului său, cu capacitatea lui de receptare în sensul spiritului timpului de care mereu am vorbit, în sensul contaminărilor inevitabile primite de la o epocă prea plină și prea prolifică în materie poetică, în anii întâlnirii directe a artistului cu cultura de limbă germană.

În acel furnicar de autori lirici și epici printre care Eminescu a circulat mental, se produsese un fenomen poate nu îndeajuns de relevant. Marile motive ale romantismului, cu emergența lor primenitoare, se epuizaseră sau, mai bine zis, își sleiseră puterile de șoc, dar nu dispăruseră. Supuse unei metamorfoze datorate inexorabilei treceri a timpului, adică îmbătrânite, ele s-au îmbucătățit, s-au înmulțit devenind o recuzită motivică, un mic univers de locuri comune, de *topoi*¹², preluat după gust și puteri de fiecare dintre poeți.

¹² În sensul, poate, pe care Ernst Robert Curtius îi numea referindu-se la Antichitatea târzie, în celebra sa carte *Literatura europeană și Evul Mediu latin*.

Este de necrezut cât de asemănători sunt între ei, din punctul de vedere al folosirii acestor *topoi*, poezii de limbă germană ai acelei vremi, începând cu Joseph von Eichendorff (chiar dacă acestuia îi putem conferi un statut mai special sub alte raporturi, cum vom vedea mai jos) și sfârșind cu Hermann Lingg, Paul Heyse ori E. Geibel. Călătoria, natura, copilăria, floarea albastră, trecutul exemplar și eroii uitați, durerea dulce-amară, visul, cornul, teiul, noaptea, amurgul, toamna, peisajul ori personagiile exotice de la spanioli la indieni, și câte altele reapar în nenumărate ipostaze, mai mult sau mai puțin izbutite. Se adaugă acestor motive, devenite, cum ziceam, micro-motive, unul foarte caracteristic, legat de o conștiință a unui moment istoric inferior celui de mai înainte, acela al epigonilor.

Din unghiul transformării de care am pomenit mai înainte a unui motiv major prin orizontul pe care-l împlinește prin modalitatea tratării, în loc comun, călătoria ni se pare a marca una din diferențele cele mai sensibile.

Ne-am mai referit la *daimonul* care-i purta pe neliniștiții romantici din primele generații pe drumurile lumii ce se deschideau pentru ei ca drumuri ale cunoașterii. N-am spus nimic despre drumeția stranie a lui Hölderlin, dar am comparat impulsul ambulator, al tinereții prime eminesciene cu cel care-i ducea pe Tieck și Wackenroder prin Germania și Europa, și am pomenit de călătoriile lui Arnim și Brentano. Călăuziți de dorința de a vedea și ști în lumea exterioară ca Humboldt ori Chamisso, sau de a se găsi pe sine fugind cât mai departe în lume sau singurătate, romanticii dădeau curs unei adânci năzuinți de a se rezolva în aceste călătorii care erau adevărate confruntări cu sinele în diversitatea proiecțiilor oferite de peisagiile mereu schimbate. Nevoia aceasta acută de depășire a unor spații cât mai vaste și mai diferite s-a tradus firesc în motivul călătoriei. Cu țel cât mai depărtat, aceasta a apărut în opera lui Jean Paul, unde *Titan* însumă experiența unui voiaj în Italia, iar *Cometa* ne aruncă, așa cum am văzut din citatele date la momentul oportun, în spațiile intersiderale. Din comparația cu *Luceafărul* a putut reieși ușurința de mișcare a ambilor artiști printr-un înspăimântător spațiu imaginar uluitor în concretețea viziunii. Putem adăuga călătoria spre lună a lui Dan din *Sărmanul Dionis* sau aceea din *Povestea Magului călător în*

stele. Era sensul apartenenței celor doi la confreria aleșilor spiritului chiar între romantici.

Dar de la Eichendorff în jos începe să apară acel *Wanderer*, călătorul liber, rătăcitor, care dă curs unei veșnice nostalgii după depărtări, care străbate natura căutând ocrotirea ei sau acordul cu marile ei legi ascunse, intuite ca atare, cum spunea Humboldt¹³. Cu o plăcere nespusă, călătorul singuratic parcurge văi și munți, șesuri și păduri, chemat neconștient înainte, supus unor aventuri fortuite care se dovedesc uneori binefăcătoare, altele dăunătoare, dar pentru scurt răstimp, altele revelând situații și relații dintre cele mai neașteptate. Ca în poezia peste tot citată a lui Eichendorff, dorul de călătorie e stârnit de orice element care amintește depărtările:

„O boltă auriu înstelată,
Stam singur lângă geam,
Din zarea-n tăceri cufundată,
Cornul de poștă-auzeam.
Și inima-mi arse ca para,
Tainic un gând mă muncea:
În splendida noapte de vară,
Cine oare călătorea?”¹⁴

De altfel, un ciclu întreg de *Wanderlieder*¹⁵ se află în poezia aceluiași, plin de ecouri de „Waldhorn Klang” (Sunetul cornului de pădure), de nopți senine și crepusculuri misterioase. Și ampla sa nuvelă *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Din viața unui pierde-vară) e construită pe aceeași pasiune călătorească a eroului.

Numai viziunea ființei omenești în veșnică mișcare, urmând în fapt nesfârșitele meandre ale sufletului nestatornic, putea genera un astfel de motiv literar cu o recurență atât de considerabilă, intrat de altfel (în mod și mai explicabil) și în muzică. Schubert îl prelua în

¹³ Alexander von Humboldt, *Kosmos*, în *Gesammelte Werke*, 12 Bänden Stuttgart, f.a.

¹⁴ Versurile traduse de Maria Banuș.

¹⁵ Joseph von Eichendorff, *Werke und Schriften*, in Bänden, Stuttgart, 1957, vol. I.

ciclul său *Călătorul*, iar un romantic târziu, Gustav Mahler, făcea loc, în *Cântecele călătorului*, unor stări adânci expresive, care, în alternanța lor de melancolie și exultanță, zugrăveau sonor mișcările lăuntrice reale ale *călătorului*.

Și nuvela lui Eduard Mörike, tot atât de cunoscută ca și cea a lui Eichendorff, *Mozart auf der Reise nach Prag*, ilustrează aceeași traiectorie infinită a sufletului pe care orice aventură, adică orice drum, figurează un segment semnificativ.

La Eminescu, la care macromotivul călătoriei se desfășura din plin, aproape ca o obsesie, prin spațiile celeste unde se mișca ușor, aerian, ca un aborigen al acelora, micromotivul călătoriei se găsește puțin, fie ca o cavalcadă în *O călătorie în zori* sau în *Strigoii*, fie ca o drumeție a eroului învins care pleacă, pe jos, spre ținuturile natale, transilvane, ca într-o întoarcere spre obârșii, în *Geniu pustiu*, prilej de creionare fermă, iubitoare, a peisajului tipic românesc: „Într-o zi frumoasă de vară, îmi făcui legătura, o pusei în vârful bățului și o luai la picior pe drumul cel mare-mpărătesc. Mergeam astfel printre câmpii cu holde... Holdele miroseau și se coceau de arșița soarelui... eu îmi puseseam pălăria-n vârful capului, astfel încât fruntea rămânea liberă și goală și fluieram alene un cântec monoton și numai luci și mari picături de sudoare îmi curgeau de pe frunte de-a lungul obrazului.

Zi de vară până în sară am tot mers fără să stau defel... Mergeam neoprit prin cărările albe ce duceau crucișe prin lanurile, unele încă verzi – mergeam până ajunsei în poala răcoroasă a munților” etc., etc.

Dar îndemnul acela irezistibil înspre explorarea necunoscutului îi purta pe romanticii târzii mai ales spre arii depărtate, spre tărâmurii cât mai exotice. Acolo, în spectacolul strălucitelor lumi apuse, ei găseau prilej fie de deplângere a nimicniciei omenești, fie de admirație a grandorii păstrate măcar în ruine și amintitoare de glorie, după temperament și natură a gândirii. Așa de pildă, Friedrich Rückert, în acele *Geharnischte Sonette*¹⁶ pe care Eminescu le-a citit, făcea apel la trecutul celor mai diverse popoare, din a căror amintire scotea accente încurajatoare pentru patriotismul german, ca în *Sonetul 4*:

¹⁶ Fr. Rückert, *Gedichte*, Auswahl des Verfassers, Fr. am Main, 1841.

„Damit mein Volk zu Helden sich ermanne
Und ich, dass ich ein Sänger sei der Helden”

(„C-al meu popor eroic să se-nalțe
Iar eu un cântăreț eroilor să fiu”).

Alegoric și bombastic însă, convențional și același în toate sonetele, substituibile parcă unul altuia, Rückert e aproape ilizibil pentru cititorul de azi.

Mult mai interesantă se arată însă apropierea lui de Orient în cele două lucrări, *Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland* (1838) și *Die Weisheit der Brahmanen* (Ein Lehrgedicht in Bruchstücken) (Înțelepciunea brahmanilor – Un poem didactic în fragmente), din care prima parte a apărut în 1836, iar ultimele în 1839.

Scriș la persoana II, predicând retragerea în sine ca primă treaptă a înțelepciunii, poemul prezintă fragmentar unele analogii posibile cu *Glossa* eminesciană. Divorțul total între candidatul la înțelepțire și lume este proferat ca un dat în strofa 20:

„Die unverstandne Welt durchirrst du unverstanden.
Und bleibest stets allein, wo gleich und gleich sich fandem
Woran sie ihren Teil von Lebensfreude haben,
Das ist dir abgethan, gestorben und begraben.
Und was worm Auge dir steht ales ein ernstes Ziel,
Gilt ihnen Eitelkeit und müssig Thorenspiel.”¹⁷

(„Prin neînțeleasa lume neînțeles pășești
Și singur ești întruna, când ceilalți se-ntălnesc.
Iar partea ce lor viața le dă ca bucurie,
Ți-e interzisă, moartă și îngropată ție.
Și ceea ce în față îți stă ca țință vie,
Le pare lor zadarnic și goală nebunie”).

¹⁷ Fr. Rückert, *Die Weisheit der Brahmanen*, Halle, a.d.s., f.a., p. 361.

Concluzia octavei stă ca unul din îndemnurile *Glossei*:

„Drum lass sie gehn des Wegs, und aus dem Weg geh ihnen
Warum zum Ärgernis wollt ihr einander dienen?”

(„În calea lor îi lasă și feri-le din cale
La ce să vă slujiți, dând spor mâniei tale?”)

Și aici privirea sceptic-rece asupra relațiilor umane într-o lume a iluziilor stabilește un început al unei atitudini în drumul cunoașterii, deosebind natura celui „chemat” de cea a oamenilor comuni. În mic, manualul de comportament al celui care aspiră spre mai sus înțelegând insurmontabila prăpastie dintre el și lume, din *Glossă*, va fi putut fi înrâurit de lectura lui Rückert, nu lipsită de fiorul înțelepciunii orientale celei mai adânci. În mare însă, „soarta” eroului despărțită prin natură și esență de lumea muritorilor s-a structurat altfel decât prin vizibile înrâuriri din afară, și Hyperionul eminescian, eon, „cuvânt dintâi”, făptură a primei creații, nu mai avea nimic de-a face nici cu Hyperionul lui Hölderlin, nici cu al lui Keats, rod al creativității superioare, ieșit din convergența unor motive majore, fuzionate cine știe cum în mojarul miraculos al imaginarului eminescian.

Tot în legătură cu Rückert, însă, ne-am mai opri atenția asupra unor contaminări posibile la nivel mic. În strofa 22 a aceleiași secțiuni¹⁸, în aceeași modalitate a spunerii gnomice, poetul german se referea la același raport schiop al înțelegerii dintre „ales” și lume:

„Du fassest selbst nur halb, was du im Herzen sagst;
Und wenn du in ein Wort es nun zu fassen wagst,
Wird es nur wieder halb darin sich fassen lassen;
Wie soll der Hörer ganz dies halbe Halbe fassen?
Er fasst so viel er mag, und macht es ganz in sich,
Fasst dies auch halb, und glaubt nun ganz zu fassen dich.”

¹⁸ *Ibid.*, p. 362.

(„Ce-n inimă îți spui, pricepi tu jumătate;
Și-ntr-un cuvânt de-ai vrea să strângi acelea toate,
Pe jumătate iară doar poți să le cuprinzi;
Cum poate altul sfertul pe-ntreg să-l înțeleagă?
El doar cât poate prinde, urzindu-ți viața-n sine
Și iar din jumătate, crede-a te ști prea bine.”)

Asemănarea cu versurile eminesciene ni s-a părut destul de cu puțință, deși tonul aci e departe de a rămâne în răceala obiectivă a gnomiului:

„Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrună cum a fost?”¹⁹

Și fiindcă recent s-au purtat discuții în legătură cu sintagma „cercul vostru strâmt” și s-au adus câteva ipoteze, evident plauzibile din moment ce Eminescu parcursese textele despre care se vorbea, ne îngăduim să adăugăm și noi de două ori întâlnita sintagmă în aceeași operă a lui Fr. Rückert.

În strofa 26 unde este vorba de *cercul gândirii* (Kreis des Denkens), intervine versul „Ob enger solch ein Kreis, ob weiter sei, ist gleich” (De e mai strâmt atare cerc, de e mai larg, tot una e). Iar în strofa 47, mai apăsător, revine sintagma mai concretă ca sens:

„Dem Manne zoll' ich Preis, der das im engsten Kreis
Weiss zu bethätigen, was ich zu träumen weiss”²⁰

(„Pe acel om îl laud care, în strâmtul cerc,
Să-nfaptuiască știe ce să visez încerc”).

Revenind însă la extensia interesului romanticilor târzii înspre arii geografice îndepărtate sau exotice și reamintind de münchenezii citiți de Eminescu, nu putem lăsa la o parte pe Adolf Friedrich Graf

¹⁹ Din *Scrisoarea I*.

²⁰ Fr. Rückert, *op. cit.*, p. 368.

von Schack, al cărui nume se regăsește în manuscrisele și scrisorile poetului nostru²¹.

Cunoștințele bogate adunate de istoricul și scriitorul german din cărți și călătorii care-l purtaseră prin Italia și Sicilia, și până prin Turcia, Siria și Egipt, s-au răsfrânt și în poezia sa, care e, pare-se, de mediocră realizare. Dar activitatea de traducător, precum și de istoric literar, a contelui, va fi fost mult mai atrăgătoare și mai instructivă pentru Eminescu, dacă e să ținem seama de calitatea, într-adevăr bună, a tălmăcirii din Omar Chajam²². Astfel și *Legendele eroice* după Firdusi și culegerea *Stimmen von Ganges*, cuprinzând nuclee epice indiene i-au nutrit pasiunea orientală, dar nu-l vor fi lăsat indiferent nici studiile lui von Schack despre *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien* sau *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, deoarece, poate pe urmele lui Clemens Brentano cu ale sale *Spanische Märchen*, romanticii germani târzii s-au îndreptat și spre Spania și poezia specifică (lirică, epică, dramaturgie) cu destul interes, și au prelucrat și romanțe și povestiri. Împreună cu Geibel, Schack a dat, în 1860, la lumină un *Romanzero der Spanier und Portugiesen*²³.

Și la Hermann Lingg deschiderea spre spațiile geografice îndepărtate este considerabilă. Ceea ce îl particularizează față de alți poeți iubitori de colțuri stranii de lume însă stă în topirea laolaltă a geografiilor exotice sau numai îndepărtate în timp, cu o evocare istorică de delicată plasticitate. Imaginile locurilor sacre ale Antichității se compun din descripții permeate de un pătrunzător simț al istoriei, așa încât nostalgia spațiilor al căror destin s-a încheiat se întreșe cu nostalgia unui trecut retrăit cu destulă intensitate. Dacă recheamă amintirea *Dodonei*²⁴, conturând peisajul vechii Grecii (ca și în *Salamis*) cu penel suav în gravitatea lui, o face pentru a strânge

²¹ Ion Sân-Giorgiu, *op. cit.*, p. 41.

²² Omar Chajam, *Deutsch von Schack*, A. Fr., Stuttgart, 1878.

²³ Ion Sân-Giorgiu, *ibid.*, p. 32.

²⁴ Herman Lingg, *Gedichte*, III Auflage, Stuttgart und Augsburg, 1857, din această ediție dăm toate citatele.

învățătura comună venită de la Egipt și Gange la Delphi, despre libertate, iubire, consolare, lumină, atributele gândirii vechilor înțelepți.

Și neconținut Grecia și Roma stau în harta imaginarului lui Lingg în atingere cu Egiptul, India, Persia (ca în *Alexander, Die Priesterin der Isis im Rom* și altele).

Iar din când în când, câte un poem cu o coloratură ușor filosofic-religioasă ca *Der Indier an Schiwa*²⁵, cu reproșuri către zeu amintind cumva de *Rugăciunea unui dac*, dar foarte departe de adâncimea eminesciană, ori *Persergebet*.

Unde s-ar putea descoperi o posibilă sursă pentru un fragment din *Strigoii*, ar fi în poemul *Pausanias und Kleonice*, unde Pausanias îi cere preotului egiptean, magului, să-i readucă imaginea iubitei moarte:

„Die ihr den Tod beschwört
 Beschwört mir den Schemen des Liebes,
 Den heiss ich geliebt und den ich zerstört,
 O lasset noch einmal des Weibes
 Versöhnende Stimme mich hören, und dann
 Verschliessest die Erde, vollendet den Bann”²⁶.

(„Cela ce moartea o conjuri
 Conjură-mi doar coaja trupeză
 Ce arzător am iubit și-am distrus,
 O, fă-mă să aud înc-o dată
 Dulcele glas al femeii și-apoi
 Pământul să-nchizi, încheiat fiind crugul.”)

Preotul-mag readuce într-adevăr imaginea iubitei moarte, ca și în poemul eminescian, într-un portret fantomatic:

„Allmählich erschien’s und näher kam

²⁵ *Ibid.*, pp. 98–99.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

Ein bleicher verwundendeter Schatten
 Und stand mit geschlossenem Augenlicht.
 Mit rücklings gebogenem Angesicht
 Wie Rosenblüthen im Mondenglanz
 Sanft schienen die Wangen geröthet:
 Ihr Haupt umgab ein Myrtenkranz;
 Für den, der sie getöthet,
 War noch wie eins ihr Haupt geschmückt,
 Von scheuer Sehnsucht der Mund umzückt.”²⁷

(„Treptat apăru și mai aproape venea
 O palidă umbră rănită
 Ce cu lumina ochilor închiși stătea,
 Cu fața întoarsă-ntr-o parte.
 Ca flori de răsură sub lumină de lună
 Păreau obrazii-i ușor trandafirii
 Pe cap purta de mirt cunună;
 Pentru acela care-o ucisese
 La fel îi era fruntea-mpodobită,
 Gura de-un dor sfios încercuită.”)

Pentru rememorare, la Eminescu:

„Încet plutind se-nalță mireasa-i, o fantasmă...
 O dulce întrupare de omăt. Pe pieptu-i salbă
 De pietre scumpe... părul i-ajunge la călcâie,
 Ochii căzuți în capu-i și buze viorie...”

Înălțarea treptată, caracterul fantomatic (umbră-fantasmă), paloarea, lipsa strălucirii ochilor sunt comune ambelor evocări. Deosebite sunt culorile, mai mult umbre, trandafirii pe obrazii uneia, viorii pe buzele celeilalte, ca și podoabele: cununa de mirt în textul german, salba de pietre scumpe în cel românesc. Evident, și aici detectăm una din acele infinit posibilite reminiscențe de lectură.

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

Nu numai Antichitatea orientală și clasică l-a atras pe Lingg, nu numai acele locuri cu rezonanță persistentă pentru preromantici și romantici, ci și Evul Mediu cel mai timpuriu i-a dat sugestii de realizare a unor piese liric-epice independente sau a unora legate în cicluri. Printre cele dintâi se pot cita *Attila's Schwert*, *Normannenzug* (din *Gedichte*), *Tannhäuser* (din *Vermischte Gedichte*) etc.

În *Proben aus einem epischen Gedichte: Die Völkerwanderung* (Migrația popoarelor), Lingg începe de la *Aufbruch der Hunen* (Năvălirea hunilor), de la *Die Schlacht auf den catalanischen Felder* (Lupta de pe câmpiile catalanice), merge la *Geiserichs Abzug von Rom* (Retragerea lui Geiserich din Roma) și mai departe. În călătoria aceasta în trecut se oprește însă mai mult pe imagine spațială, deși „pitorescul” în sensul său romantic lipsește celor mai multe dintre evocările poetului münchenez. Dar mișcările popoarelor concepute într-o cuprinzătoare compunere epică de Lingg ne-au dus cu gândul, întărit și de nostalgia călătorului von Schack, înspre geneza posibilă a marelui poem *Memento mori* printre aceste contacte mentale care au declanșat, în tânărul explorator de spații celeste, și aspirația unei vaste „panorame” a unor popoare vechi legată, subiectiv evident, într-o istorie a lumii pe ariile predilecte, de la Babilon și mai cu seamă de la Egipt și Iudeea la Grecia, Dacia, Roma, apoi căderea Romei sub loviturile Nordului germanic și până la revoluția franceză și la epopeea napoleoniană. Diferențele de la eventualele modele, destul de modeste, pe care le propunem parțial, la opera eminesciană postumă sunt mari. Titlul însuși, *Memento mori*, devenise un loc comun al romanticei târzii, întâlnit de pildă la Eichendorff (*Memento mori*, din ciclul *Geistliche Gedichte*²⁸) sau la Geibel (*Memento mori* din ciclul *Jugend gedichte*²⁹), dar acoperind versuri banale despre necesara amintire a morții necruțătoare. Ceea ce face Eminescu din titlu și din poem este o tentativă grandioasă de a îmbrățișa istoria devenirii, măreției, căderii și pieirii popoarelor, dintr-un punct de vedere filosofic, al *hybris*-ului săvârșit de acelea, și cu o tratare la un nivel mitic îngăduind înălțarea înspre gândul suprem care mișcă

²⁸ Joseph von Eichendorff, *op. cit.*, vol. I, p. 315.

²⁹ E. Geibel, *Gedichte*, Stuttgart, 1860 (50te Auflage), p. 188.

lumile în feluri inexplicabile pentru mintea omenească, socotită de unii romantici oglindă a celei divine.

Macromotivul călătoriei prin spații și timpuri permeate de mit scoate dintr-odată pe autorul lui *Memento mori* din cercul îngust al nostalgiei după spațiile în care a palpitat viața, spații frecventate de romanticii târzii dar numai pe coordonata orizontală. Însă și micromotivul se regăsește la Eminescu, venind mult mai sigur dinspre mai marii sau mai micii münchenezi ori vienezi.

Și fiindcă ne găseam la Hermann Lingg, putem cita un alt poem în care locuri de elecțiune ale umanității și culturii să fi fost lovite și pustiite de moarte, poemul *Der schwarze Tod*³⁰ (Moartea neagră). Ciurma neagră aleargă prin lume, lăsând peste tot morminte și jale. Ca într-un *Totentaz* medieval, flagelul amenință viața în toate formele ei, din India la Ispahan, la Bizanț, la Veneția:

„... Byzanz war eine schöne Stadt
Und blühend lag Venedig,
Nun liegt das Volk wie welkes Blatt,
Und wer das Lauf zu sammeln hat
Wird auch der Mühe ledig...”³¹

„... Sie liegen in der Stadt umher,
Ob Tag und Monden schwinden;
Es zählt kein Mensch die Stunden mehr,
Nach Jahren wird man öd' und leer
Die Stadt der Todten finden”³².

(„... Bizanț era oraș împodobit,
Veneția trăia înfloritoare,
Poporu-i zace – acum ca frunza veștejit
Și cine vrea acel frunziș să strângă

³⁰ H. Lingg, *op. cit.*, pp. 37–40.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

³² *Ibid.*, p. 40.

Avea-va și-el de osteneți crutare...”

„... Zac morții pretutindeni prin oraș,
Sub zilele și lunile ce trec;
Nu mai socoate timpul nimeni viu
Și peste ani, sinistru și pustiu,
Va fi găsit al morții trist lăcaș.”)

Minus imaginile ce amintesc un medieval *triumf al morții* ca acela din Petrarca sau din Hyeronimus Bosch, Veneția capătă în viziunea lui Lingg atributele care aveau să o însoțească în toată poezia romantică. Orașul de pe lagună, fosta putere *serenissima*, intrase în recuzita generală ca un mic univers, unde mărirea făcuse loc decăderii, viața cedase pasul morții și pustietatea se instalase peste fosta strălucire. Byron și Musset, chiar romantici români ca Alecsandri și Crețeanu³³ au atins motivul Veneției stinse în modalități nu foarte diversificate, deoarece toți construiau pe antiteza trecut-prezent deplorând decăderea frumoasei cetăți a dogilor și foloseau elemente analoage pentru a o ilustra.

Epigonilor germani, această lume stinsă le întărea sentimentul cu care resimțeau trecerea timpului.

Priveliștea unei străluciri apuse îi făcea să repete formula Ecclesiastului, *Vanitas vanitatum*, cu gândul retrezit al deșertăciunii tuturor lucrurilor sau să se întrebe și ei, ca și preromanticii, *Ubi sunt qui ante nos?*... Meditația însă pierdea în adâncime pe măsură ce virtuozitatea formală sporea impresionant.

Și forma fixă a sonetului avea o putere de atracție considerabilă asupra artiștilor doritori de a înfățișa soarta schimbătoare a celui oraș unic în felul său.

Poate pentru că imobilitatea obligatorie a structurii cu două catrene și două terține convenea cel mai bine țintuirii unei imagini din care mișcarea dispăruse, sau pentru că folosea obiectivării mai depline. De fapt, seria liricii cu tematică venețiană a fost deschisă în 1825 de August von Platen-Hallermünde, socotit pe drept unul din

³³ D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, în Eminescu, *Poezii*, ed. cit., vol. III, pp. 193–196.

cei mai desăvârșiți sonetiști ai literaturii germane.

Cele șaptesprezece sonete *Venedig* constituie o tentativă de reprezentare mai degrabă plastică a unor aspecte caracteristice din orașul mort străbătut de mătasea verzuie a canalelor. Dar cum observa cu justete D. Caracostea, numai sonetul al șaptelea³⁴ înfățișă elegiac soarta cetății și pe acela îl dădea în propria sa tălmăcire:

„Pare că un vaier lung, nesfârșit, sălășluiește
În aceste văzduhuri, care se mișcă încet,
Adie înspre mine din acele săli
Unde gluma și veselia tronau altădată.

Veneția căzu, dar a-nfruntat Eonii,
Roata norocului nu mai poate înturna nimic:
Pustiu e portul, puține corăbii se așază
Lângă frumoasa Riva degli Schiavoni.

Cât te-ai fălit tu odinioară, Veneție,
Mândră ca o femeie cu veșminte de aur,
Așa cum te zugrăvește Paolo Veronese!

Acum stă un poet pe balustrada măreață
A scării uriașe, uimit își plătește
Vama lacrimilor, fără să poată schimba nimic.”

Noi dăm sonetul și în germană, ca de obicei, pentru a putea urmări valoarea expresivă a textului și în limba originalului:

³⁴ D. Caracostea, *O structură stilistică și ritmică: sonetul „Veneția”*, în *Arta cuvântului la Eminescu*, ed. cit., p. 312. Ca să evite orice confuzie, deoarece Laszlo Gálđi dă, în micul său studiu *Geneza sonetului „Veneția”* (din cartea *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, Ed. Academiei Române, 1964, p. 333), cifra XXIV, pentru același sonet al lui Platen, menționăm că D. Caracostea numerotează înăuntrul ciclului *Venedig* și numerotează exact, în timp ce Gálđi dă o cifră care ar putea fi urmarea unei erori de tipar, deoarece în ediția completă a sonetelor autorului în cauză, ciclul *Veneția* ocupă intervalul dintre sonetul XXVI și XLII, textul pus în discuție purtând numărul XXXII. Deci ori 7 ori 32.

„Es scheint ein langes, ew' ges Ach zu wohnen
In diesen Lüften, die sich leise regen,
Aus jenen Hallen weht es mir entgegen,
Wo Scherz und Jubel sonst gepflegt zu thronen.

Venedig fiel, wiewohl's getrotzt Aeonen,
Das Rad des Glücks kann nichts zurückbewegen.
Od' ist der Hafen, wen' ge Schiffe legen
Sich an die schöne Riva der Sklavonen.

Wie hast du sonst, Venetia, geprahlet
Als stolzes Weib mit goldenen Gewändern,
So wie dich Paolo Veronese malet!

Nun steht ein Dichter an dem Prachtgeländern
Der Riesentreppe staunend und bezahlet
Den Thränenzoll, der nichts vermag zu ändern!”³⁵

Nu ne oprim asupra analogiilor și deosebirilor dintre sonetul acesta al lui Platen și *Veneția* lui Eminescu. Le-a stabilit, ca de obicei, cu seriozitate și pricepere, D. Caracostea în studiul mai înainte citat. Și ele sunt în așa măsură incitante, încât, la o primă privire, ar fi posibil să se creadă, cum mult timp s-a crezut, că Platen i-a slujit de model poetului român. Dar indicația eminesciană a fost foarte clară, încă de pe filele manuscrisului 2262, unde după o versiune s-a dat un subtitlu: *Sonet-Imitație*, iar mai departe, pe altă pagină, s-a adăogat numele scriitorului: *După G. Cerri*³⁶.

Admirator, ca și Hermann Lingg, al lui August von Platen, Gaetano Cerri a fost înrâurit notabil de perfecțiunea formală a acestuia din urmă, în așa măsură încât chiar Caracostea observa identitatea unor imagini între mai înainte citatul sonet (VII) și *Veneția* lui Cerri³⁷.

³⁵ August Graf von Platen, *Gedichte*, Gesamtausgabe, Halle a.d.s., Hendel, f.a., p. 254.

³⁶ Vezi D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, în ed. cit., v. III, p. 194.

³⁷ D. Caracostea, *op. cit.*, p. 312.

Urmat îndeaproape, aproape literal, de Eminescu în prima tălmăcire (prima variantă din cele 24 – împreună cu subvariantele enumerate de Perpessicius³⁸), sonetul lui Cerri suna astfel:

„So oft ich seh’ in düst’rer Mondeshelle,
Wie, folgend einem innren dunklen Zwange,
Das Meer sich schmiegt in nie gestilltem Drange
Wild an Venedigs bleiche Marmorschwelle –

Ist’s mir als wäre diese dunkle Welle
Ein düst’rer Knabe, der, verstört und bange,
Auf der Geliebten bleicher Todtenwange
Getäuscht von Neuem such des Lebens Quelle.

Und tönt dann durch die öde Kirhhofsstille
Vom Markusturm die zwölfte Stunde, schaurig,
Wie das Gestöhne einer Schmerzsibylle:

So ist’s als wenn aus einem dumpfen Grabe
Das Wort ertönte, wehmutsvoll und traurig:
«Lass ab! Die Todten stehn nicht auf, o Knabe!»”

Traducerea, care a devenit prima variantă din cele 24, are deja o tristețe și o nemișcare evident superioară originalului, semn al unui moment mai târziu³⁹ al începutului prelucrării, am zice, nu a unui poem, ci a unui motiv foarte răspândit la vremea aceea:

„Când sub lumina lunii clar-oscură,
Marea pornită de durere-adâncă,
Pe ale Veneției trepte se aruncă
Mângâind [marmura] cea palid-pură,

³⁸ Eminescu, *Opere*, III.

³⁹ Într-o opinie a lui Perpessicius, după care primele prelucrări ar data din anii studiilor vieneze, și-a lui Murărașu care le situează în etapa berlineză (vezi D. Murărașu, *op. cit.*, p. 195), optăm pentru aceasta din urmă.

Atunci îmi pare cum că unda sură
E un copil, ce disperat să plângă
Ar vrea și pe a miresei față moartă încă
Vrea să trezească viața și natură.

Ca-n țintirim e-n cetate;
Ca glasul dureroaselor sibile
Din turnul Marcu miază noaptea bate

Și pare-atunci că a istoriei file
Ca din mormânt șoptesc încet și mate:
Morții nu-nvie – van te-ntorci, copile!”

Travaliul lent, meticolos, urmând în adâncuri nevoia expresiei celei mai pertinente, a eliminat treptat, în versiunile succesive notele subiectivității romantice, obiectivând viziunea, încremenind-o prin adăugirea unor elemente de decor arhitectonic, iar la nivelul limbii, împuținând adjectivele (5 la Cerri – 2 la Eminescu), înmulțind substantivele (6 la Cerri – 10 la Eminescu), producând o reducere a rimelor la 2: *i* în catrene – *e* în terține⁴⁰, ceea ce leagă laolaltă, inexpugnabil parcă, structura sonetului. Și mai cu seamă, spre deosebire și de Platen și de Cerri, poetul român face un salt impresionant, esențial, înspre un nivel mitic decisiv pentru obiectivitatea imaginii, cetății moarte.

Introducerea lui Okeanos, cu veșnica tinerețe a apelor sale în peisajul funebru înconjurând mireasa moartă, conferă sonetului o tensiune de contrast, susținută de efectele sonore scoase din puținele vorbe ale catrenului al doilea: „Okeanos se plânge pe canale”... „Izbește-n ziduri vechi, sunând din valuri”.

În decorul plastice arhitectonice, imobile, tentativa de irupție a vieții prin mișcarea sonoră a apelor lui Okeanos, scurt tăiată de intervenția finală a lui San Marc care rostește o sentință a destinului în legătură cu timpul și viața ireversibile, marchează într-adevăr o linie de mișcare dramatică. Cum spunea D. Caracostea, în sonetul lui

⁴⁰ D. Caracostea, *op. cit.*, p. 301.

Eminescu nu e vorba de o simplă împietrire ca în tablourile lui Arnold Böcklin, ci de „o dinamică înstrunată, o încordare a elementelor. Cu tot caracterul lui stăpânit, sonetul acesta este în fond viață și mișcare”⁴¹.

Ne-am îngădui să spunem că e nu viață și mișcare, ci luptă între moarte și viață, surprinsă și trecută în încremenirea superb scandată a sonetului:

„S-a stins viața falnicei Veneții,
N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri;
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna înălbind păreții.

Okeanos se plânge pe canaluri...
El numa-n veci e-n floarea tinereții,
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,
Izbește-n ziduri vechi, sunând din valuri.

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate.
Preot rămas din a vechimii zile,
San Marc sinistru miezul nopții bate.
Cu glas adânc, cu graiul de Sibile,
Rostește lin în clipe cadențate:
«Nu-nvie morții – e-n zadar, copile!».”

Perfecțiunea sonetului concentrând în cristalul său îndurerata și inutila învrăjbire dintre viață și moarte, dintre încremenire și mișcare, face din versurile eminesciene făurite pe recurentul motiv al Veneției stinse, o capodoperă, așa cum au recunoscut criticii români de la Ibrăileanu la Călinescu, M. Dragomirescu, D. Caracostea, D. Murărașu, și criticii străini ca Rosa del Conte, Alain Guillerrou, Laszlo Găldi. Acesta din urmă scria despre versul „Rostește lin în clipe cadențate”: „Acest singur vers ar fi destul pentru a ne îndreptăți să considerăm sonetul lui Eminescu drept o capodoperă originală”⁴².

⁴¹ *Ibid.*, p. 310.

⁴² Laszlo Găldi, *op. cit.*, p. 340.

Iar Ibrăileanu făcea o afirmație cu un caracter mai cuprinzător referitoare la același sonet, vizând calitatea traducerilor și prelucrărilor întreprinse de Eminescu în general: „«traduceri» ca aceea a sonetului Veneției sunt opere originale. Și s-ar putea zice fără paradox că meritul *artistic* pur se vedește mai bine în astfel de traduceri decât chiar în poeziile originale, căci e mai ușor de găsit forma perfectă și admirabilă pentru propriile tale idei decât pentru ale altora. După mine, proba cea mai puternică a artei infinite a lui Eminescu sunt «traducerile» lui. Și faptul că s-a aplicat cu atâta răbdare și înverșunare să scoată o perlă din sonetul Veneției (dovadă mulțimea variantelor) – dintr-o poezie ce nu era a lui – ne arată pe artistul de rasă din el.”⁴³

Ne-am oprit atât de insistent asupra unor lucruri de mult știute, nu atât dintr-o nevoie de rememorare (și aceea totuși necesară), cât încercând un fel de preambul explicativ la ceea ce au însemnat traducerile și adaptările, în opera eminesciană, din „epigonii” germani. Am repetat întruna, chiar dacă nu sistematic, momentele procesului de integrare a unui gând străin, a unei idei mito-poetice, a unei imagini, a unei sintagme, a unui cuvânt chiar, în corpul uriaș al universului eminescian, așa de unitar în ciuda diversității sale uneori descumpănitoare. Și poate am reușit să sugerăm măcar direcțiile probabile ale alcătuirii acestui univers, de la intuițiile prime hrănite apoi cu o substanță de cultură neînchipuit de bogată care a permis dilatarea facultăților cunoscătoare până la marginea cognoscibilului, și până la configurarea structurilor unui imaginar de o forță și de o originalitate aproape incredibile la un romantic atât de târziu.

Dar romanticul acesta a viețuit cu puterile originare ale creativității sale împreună cu antecesorii cei mari, cum am mai spus, și ca și ei, a fixat reperele unei fantezii libere, dornice să explice tot și să reunească tot, în așa măsură încât până și fragmentul să exprime totalitatea, adică și fragmentul să răsune de forța unificatoare a viziunii, a *Weltanschauung*-ului, în sensul pe care Eminescu îl folosea în nota referitoare la Jean Paul.

⁴³ G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Viața Românească*, ianuarie 1927, pp. 99–100.

De aceea când poetul consemnează măcar o idee a altcuiva, când dă un citat, și atunci el se exprimă, cum am mai spus, pe sine, printr-o opțiune clară care-l face să selecteze ceea ce i se potrivește. El integrează neconținut ceea ce vine din afară în universul său, modelând, aducând la numitorul propriu, cu o putere care nu aparține decât celor mari, egali întru făuriri de universuri. Cu aceștia, repetăm, a avut acces la ceea ce am numit macromotivele, definitorii pentru romantismul major. Așa l-am alăturat Schlegel-ilor și lui Tieck, lui Jean Paul și Hölderlin, lui Novalis.

În strictă cronologie însă, cum a reieșit din *Premise...*, Eminescu, trăind între cei mai târzii, mai mărunți, a cunoscut direct o atmosferă anume, de epigonat fin și obosit, atmosferă rarefiată, muzicală, încărcată de o moștenire prea grea. Prin poezii acestei vremi, s-a familiarizat (și de foarte timpuriu) cu micromotivele, comune întregii romantice europene, dar mai cu seamă celei germanice.

Am vrea însă să facem o observație, ca de obicei, cu toată circumspecția necesară. În ceea ce privește traducerile și adaptările, Eminescu s-a îndreptat la început spre cei mari (Schiller, Goethe etc.). Iar abia în anii maturității și-a îngăduit să se oprească asupra unui Cerri, a unui Keller, alegând ca într-un joc, o mică piesă pe un motiv cu o recurență extremă ca, de pildă, *Veneția*, ale cărui avatururi le-am văzut. Era, dacă ne îngăduim o comparație, firul de nisip în jurul căruia aveau să se cristalizeze straturile de sidex ale gândirii eminesciene ce urma să integreze perla finală în viziunea sa de înălțime, convertind astfel un micromotiv într-un macromotiv scăldat într-o aură a mitului etern.

S-a mai întâmplat, tot în anii maturității, ca cel care se plimba, precum Jean Paul, prin spațiile intersiderale asistând la geneza lumilor și luminii, din care a constituit câteva macromotive fundamentale ale operei sale ilustrate magnific în *Luceafărul*, să coboare până la micromotivul stelei ce-a murit, folosit în poezia germană târzie destul de frecvent, de la Gottfried Keller la Felix Dahn și la alții. Suntem din ce în ce mai familiarizați în ultimii ani cu elementele gândirii științifice eminesciene puse în valoare de cercetători avizați fie în domeniul fiecărei științe în parte, fie în istoria științelor. Ne apropiem de înțelegerea măcar a relației dintre viziunea științifică a

universului la Eminescu și „universul” proprii opere, a osmozelor petrecute între cele două universuri, a modului în care o idee, o întrebare din lumea științelor sau filosofiei se convertea în expresie literară, de la *Sărmanul Dionis* la *Scrisoarea I* sau *Luceafărul*.

Am văzut că după întâlnirea, decisivă pentru spiritul său, cu Kant, poetul gânditor a scuturat jugurile categoriale și, eliberat de piedicile de nedepășit ale gândului, a pornit o adevărată ofensivă a cunoașterii, în consonanță cu ceea ce mințile cele mai îndrăznețe ale vremii ajunseseră să-și reprezinte despre timp, spațiu, mișcare, viteza luminii etc., și, uneori, pare-se, trecând cu unele ipoteze dincolo de hotarele maximelor temerități. S-a vorbit despre intuiții pre-einsteiniene la Eminescu, s-a semnalat⁴⁴ diferența dintre măsurătorile distanțelor stelare la vremea aceea, evaluate abia la câțiva zeci de ani lumină, și profeticele referiri la mii de ani lumină din poezia lui. Ba chiar într-o însemnare din manuscrisul 2276 A, g. 209–210, gânditorul cuprindea miliarde de ani. Deci, conchidea autorul articolului menționat, până la limitele universului astăzi identificate. Așadar, relativitatea timpului și spațiului, idee filosofic-științifică pătrunsă în operă încă de la nuvela fantastică *Sărmanul Dionis* (unde de altfel, într-o corelare foarte sugestivă, alchimia și magia sunt pentru avatarul Dan, călugărul medieval, ceea ce filosofia, metafizica aveau să fie pentru avatarul Dionis din secolul XIX), a constituit una din preocupările constante ale gânditorului, cristalizând complementar în macromotivele fundamentale ale creației artistice. Și credem că e necesar să reproducem acel fragment de manuscris, pentru că, mai rar dat la lumină, conține o mică dar concentrată *fabulă* în legătură cu problema obsesivă la Eminescu a indispensabilei corelații dintre timp, spații, lumină, în infinit complicata minte a poetului. Iată fragmentul: „Să ne închipuim că Cezar ar fi trăit pe un pământ depărtat de noi, ale cărui raze n-ajung la noi decât într-o mie de ani. Să ne-nchipuim că astăzi Brutus îl ucide și noi ținem ocheanul spre acea stea. Acum nu vedem nimic – abia peste o mie de ani vom vedea ceea ce în steaua X se petrece astăzi. Pe de altă parte, să ne-nchipuim

⁴⁴ I. M. Ștefan, *Universul de erudiție al gândirii eminesciene*, în *Contemporanul*, nr. 3, 17 ianuarie 1986, pp. 6–7.

că oamenii din toți corpii cerești țin ocheele îndreptate spre noi, unii mai aproape, unii mai departe. Și Cezar azi cade de mâna lui Brutus. Cei din Lună ar vedea astăzi – cei mai de departe mâini, și mai departe poimâini, în văile Universului peste o mie de ani. Raza care a căzut pe fața lui murindă călătorește în Univers și ajunge pe rând toate stelele infinitului și miliarde de ani pe rând, însă tragedia lui Cezar se petrece mereu, fără sfârșit. Tragedia aceasta trăiește, dar pururea într-un mediu nou. Pretutindenea ea e o clipă care nu este, devine, este, scade, nu este.”

Dătător de stupefacții prin modernitatea lui științifică, fragmentul capătă o rezonanță dramatică prin finalul care proiectează tragedia morții lui Cezar într-o ordine a marilor legități unde se obiectivează ca oricare altă imagine purtată de rază, având soarta oricărei imagini, descompusă aproape dureros în momentele ei constitutive, ale devenirii ei: „nu este, devine, este, scade, nu este”. Gândul științific dublează sau e dublat, sau mai bine zis pornește din aceeași rădăcină cu concepția despre viața ființei și a cosmosului „sceptic-rece”, izvorâtă însă din suferințele înalt obiectivate ale subiectului cunoscător.

Coborând de la acele înălțimi amețitoare la micromotivul stelei pe care l-a întâlnit și la elvețianul Gottfried Keller, ca și la alți poeți, în versurile *Siebst du den Stern*, Eminescu diminutiva obiectul obișnuitei sale meditații filosofic-științifice. Dar nu în scopul unei aduceri la numitorul înțelegerii comune, ci pentru a face din mecanica luminii stelare un termen de comparație pentru o iubire stinsă, însă persistând în cerul amintirii.

Punând alături cele două poezii despre a căror înrudire și deosebire s-a vorbit de mult încă⁴⁵, realizezi de îndată simplitatea ca de joc (altitudinea maximă a artei) cu care Eminescu a concentrat într-o pilulă perfectă ca formă și de o accesibilitate aparentă foarte atrăgătoare, mecanica luminii stelare pentru a da iubirii, chiar stinse, orizontul supremei (dar și amarei) omologări cu mișcarea corpurilor cerești:

⁴⁵ De la Gh. Pop, *Eminescu și Gottfried Keller*, în *Convorbiri literare*, 1896, la Leca Morariu, *Buletinul M. Eminescu*, 1932, la N. Georgescu-Tistu etc., etc.

„La steaua care-a răsărit E-o cale-atât de lungă, Că mii de ani i-au trebuit Luminii să ne-ajungă.	„Siehst du den Stern in fernsten Blau Der flimmernd fast erbleichet? Sein Licht braucht eine Ewigkeit Bis es dein Aug' erreicht?
---	---

Poate de mult s-a stins în drum În depărtări albastre, Iar raza ei abia acum Luci vederii noastre.	Vielleicht vor tausend Jahre schon Zu Asche stob der Stern; Und doch steht dort sein milder Schein Noch immer still und fern.
--	--

Icoana stelei ce-a murit Încet pe cer se suie; Era pe când nu s-a zărit. Azi o vedem, și nu e.	Dem Wesen solchen Scheines gleicht Der ist und der nicht ist, O Lieb', dein anmutvolles Sein, Wenn du gestorben bist!”
---	---

Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.”

Detașarea, generalizarea întăresc și aci procesul de obiectivare caracteristic creației eminesciene de maturitate, deosebind sunetul adânc, grav al piesei lirice de cel al poeziei germane, grațioasă și tristă declarație de dragoste adresată direct iubitei. Și deși toate imaginile sau aproape toate se regăsesc în ambele producții, compararea iubitei înainte și după moarte cu imaginea ambiguă a stelei care este și nu este („der ist und der nicht ist”) slăbește efectul liric, deoarece accentul subiectiv al finalului scade puterea reprezentării obiective a contextului uranic. Pe când introducerea strofei a patra de către Eminescu, cu depărtata ei aluzie la propria lume interioară, cu introducerea vocabulului *dor* cu rezonanța lui metafizică, înalță dintr-o dată în altă ordine discursul liric, scoțându-l din minoratul unei simple tentative de popularitate a unui adevăr științific. Și, în *La steaua*, fragmentul trimite la totalitate, la lumea macromotivelor tipic eminesciene și major romantice. Motivul Kellerian al stelei

n-a fost decât prilejul unei metafore, un punct de plecare (indicat ca sursă și aci, ca și la Cerri), depășit însă prin propulsarea înspre marile coordonate ale unui univers de înălțimi insondabile.

Așa se petreceau, în general, întâlnirile între Eminescu și scriitorii mici și mijlocii de limbă germană ai vremii lui, când era vorba de traduceri sau adaptări. Cobora cum am văzut, din „ceruri nalte”, înspre un motiv care, în mic, răspundea acelora din ordinea interesului și articulațiilor majore. Arăta sursa la care se oprea, încerca mai multe sau mai puține variante și transgresa, prin concepție și meșteșug, limitele tratării de către poeții „traduși”, a motivelor care-l atrăseseră. Astfel s-a întâmplat în cazul Cerri, în cazul Keller și în câteva altele. Există însă și un caz care ar putea părea mai curios la o primă vedere. De curând, o cercetare sursologică foarte minuțios întreprinsă de Dan Petrovanu a descoperit izvorul indubitabil (și după părerea noastră) al poeziei *Făt-Frumos din tei* într-o poezie de Emanuel Geibel, intitulată *Romanze vom Elfenbrunner*⁴⁶.

Este vorba de acel Geibel de care ne-am ocupat în *Premise...*, șeful (nu prin valoare, ci prin activitate susținută și eficientă pentru viața literară din Bavaria) școlii müncheneze de poezie, unul din cei mai citați și mai prețuiți minori de la mijlocul veacului trecut⁴⁷. Numai pentru edificare, menționăm că nu lipsea aproape din nicio antologie a timpului și că, de pildă, în una din ele (de fapt, o concisă istorie a literaturii însoțită de texte)⁴⁸, prefațatorul, Dr. Karl Zettel (și el printre poeții citați de Eminescu), socotea pe Geibel și Hermann Ling, adevăratele stele ale poeziei contemporane⁴⁹.

Nu mai este nevoie să reluăm demonstrația susținută cu argumente infailibile de Dan Petrovanu, dar vom sublinia numai câteva puncte din

⁴⁶ Dan Petrovanu, *Eminescu și Geibel: de la Romanze vom Elfenbrunnen la Făt-Frumos din tei și Povestea teiului*, în *Revista de istorie și teorie literară*, 1985, nr. 1.

⁴⁷ Cunoscut și la noi, deoarece chiar în primele numere din *Convorbiri literare* i se publica o traducere.

⁴⁸ *Kleine Literaturkunde*, von Dr. Alexander Schöppner, München, ed. IV, 1878, ed. V, 1888 (pe acestea le-am consultat).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 417.

ea. Și mai întâi ne-om opri pe interesul pentru literatura spaniolă, după moda vremii lansată de Schlegel-i și mai apoi de Brentano (cu foarte numeroasele sale adaptări după povești populare iberice – *Spanische Märchen*). Mai ales literatura populară spaniolă devenise o fântână de ape îmbietoare la care au mers de atunci și poeții și prozatorii și dramaturgii. Nota exotică, elementul arab, pasionalitatea aspră venită tot de prin acea obârșie, stârneau curiozități, incitau la traduceri și adaptări, cu atât mai mult cu cât forma muzicală recomandă acele *romanțe* epigonilor rafinați ai Școlii müncheneze. Și nu numai ai acesteia. *Romancero*-ul ajunsese un bun comun (chiar Herder alesese pentru culegerea lui câteva piese liric-epice). Iar Geibel, ca să ne rezumăm numai la el, colaborase cu mai tânărul său admirator și discipol Paul Heyse (binecunoscut lui Eminescu), poet de mari virtuozități formale, încununat în 1910 cu premiul Nobel, remarcabil traducător din literaturile romanice, la acel *Spanisches Liederbuch*, citat de Dan Petrovanu (2. Auflage, Berlin 1852)⁵⁰. Pe de altă parte, tot Geibel, cu Adolf Friedrich Graf von Schack, scosese în 1860 un *Romanzero der Spanier und Portugiesen*⁵¹. Așa încât ipoteza lui Dan Petrovanu că Eminescu, atât de onest și exigent în toate, nu s-a simțit obligat să indice izvorul pentru *Făt frumoasă din tei*, deoarece considera pe autorul variantei *Romanze von Elfenbrunnen* tot atât de îndatorat ca și el autorului anonim al poeziei populare, ni se pare foarte solidă, cel puțin pentru moment, până se vor găsi alte argumente, apte să furnizeze o judecată definitivă.

Dar ceea ce am vrea să adăugăm ca detalii, credem că ar întări ipoteza sorgintei populare a izvorului eminescian și geibelian. Prezența în volumul din 1860 (și apoi în ediția în opt volume) a unei poezii *Die junge Nonne* cuprinzând plângerea tinerei fete (p. 121) pare ca o posibilă urmare a aventurii Blancăi. Să fi venit și aceasta din *Romancero*? Să fie o creație originală? Cine știe – rămâne de cercetat mai departe. Întâlnim însă și la alți poeți clare inspirații din izvorul

⁵⁰ Poate nu e lipsită de interes aprecierea criticului autor al articolului din *Meyer Neues Lexicon* despre Heyse care susține că volumul ar fi „in seiner Art unübertroffen” (neîntrecut în felul său).

⁵¹ Ion Sân-Giorgiu, *op. cit.*, p. 32.

Romancero. Și una din cele mai interesante ni se pare poemul lui Joseph von Eichendorff, și el bine cunoscut lui Eminescu, cu titlul percutant pentru întrebările noastre, *Blanka*, din ciclul *Aus dem Spanischen*⁵².

„Blanker seid Ihr, meine Herrin,
Blanker als der Sonne Strahl!
Einmal sorglos möcht ich schlafen
Ohne Waffen diese Nacht,
Denn wohl sieben lange Jahre
Legt' ich nicht die Rüstung ab,
Dunkler schon als russ' ge Kohlen
Ist mein junger Leib vom Stahl”.

„Ruhet diese Nacht nur, Ritter,
Schlaft entwaffnet ohne Arg,
Denn der Graft ist fern im Walde,
Jangend über Berg und Tal.
Wollt', der Sturm zeriss die Hunde
Und der Adler ihm den Falk,
Und die Berg', im Grunde wankend,
Stürzten ihn vom Fels herab!”

Drauf, heimkehrend aus dem Walde,
Trat ins Zimmer ihr Gemahl:
„Was hier einsam sinnt ihr, Dame?
Euer Stamm ist voll Verrat”.
„Herr, ich kämme meine Locken,
Kämme sie mit grossen Gram,
Weil ihr so allein mich lasset,
Draussen schweifend auf der Jagd.”

„Diese Worte, schöne Blanka,
Haben einen falschen Klang,
Wessen ist das Ross im Hofe,

⁵² J. vom Eichendorff – ed. cit., vol. I, p. 395.

Dessen Wiehern dort erschallt?“ –
„Meines Vaters Rösslein ist es,
Das er Euch geschickt zur Jagd.“ –
„Wessen sind die blanken Waffen,
Die ich leuchten sah im Gang?“

„Herr, 's sind meines Bruders Waffen,
Euch hat er sie heut gesandt.“ –
„Wessen ist die frende Lanze,
Die dort herblinkt von der Wand?“
„Nehmt sie rasch und stosst mich nieder,
Das verdien 'ich, guter Graf!“

Într-o traducere aproximativă, echivalența românească ar suna cam așa:

„Albă sunteți voi, stăpână,
Albă ca de soare rază!
Aș dori să dorm o noapte
Fără arme, fără griji.
Căci de șapte ani într-una
A mea za n-am lepădat,
E mai negru ca tăciunii,
De oțelu-i, al meu trup“.

„Odihnește, cavalerie
Fără arme, fără griji,
Căci comitele-i în codru
Tot vânând prin munți și văi.
De-ar pieri-n furtuni copoi
Și de vultur al lui șoim,
Iară muntele-n cutremur,
De l-ar prăvăli prin stânci!“

Dar deodat' întors din codru,
Intră-n casă al ei soț:

„Singură, ce gândești, Doamnă?
Trădător e-al vostru neam.”
„Doamne, iată-mi pieptăn părul,
Cu durere-l pieptănam,
Că mă lași singură-ntruna
Alergând după vânat.”

„Vorbele-ți, frumoasă Blanka,
Parcă au un sunet calp,
Al cui este armăsarul
Ce în curte-a nechezat?”
„E un dar de la-al meu tată,
Ți-a trimis pentru vânat.”
„Și-ale cui sunt cele arme,
Ce-am văzut când am intrat?”

„Ale fratelui meu, Doamne,
Ce ți le-a trimis chiar azi.”
„Și-a cui e străina lance
Ce lucește lângă zid?”
„Ia-o repede, lovește,
Asta merit, conte bun!”

Faptul că și poemul lui Eichendorff poartă numele *Blanka* și e scris în aceleași octave cu versuri albe, de 7 și 8 silabe alternând, în ritm trohaic, întărește, ca un argument în plus, originea populară, spaniolă a romanelor tratate de Geibel. E vorba, probabil, de ciclul întreg de poezie populară medievală spaniolă, *Romancero*, inspirat de cronici din secolul XIV, mai cu seamă din *Cronica* lui Pero Lopez de Ayala. În speță, Blanca ar fi Blanca de Bourbon, devenită, prin căsătoria cu Pedro de Castilia, Blanca de Castilia. Nefericită alături de tiranul rege, Blanca a fost îndepărtată de el în favoarea iubitei lui, Maria de Padilla⁵³. Astfel, Blanca a devenit, datorită suferinței ei, o figură foarte populară, cântată în vechiul *Romancero* și redescoperită de romantici.

⁵³ Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1970, pp. 586–588.

În *Romancero*-ul său, Heine o pomenește doar, explicând motivele reale ale dușmăniei dintre Don Pedro și fratele său Fadrique care sunt altele decât acelea ale inventatului adulter al Blancăi cu frumosul prinț, în poezia *Die spanische Atriden*. Iar în spiritul dramei spaniole care a făcut din Dona Blanca o eroină a suferinței în secolul XIX, de la Iñiguez la Espronceda, Grillparzer a scris și el o piesă de tinerete, *Blanka von Kastilien*⁵⁴.

Dar poemul lui Eichendorff în care Blanka e acuzată pe nedrept de adulter de către crudul ei soț, coroborat cu știrile foarte scurte pe care le-am dat despre nefericita soartă a acelei frumoase „doamnă”, ar adăoga, poate, o verigă în plus la cunoștințele noastre despre Blanca lui Geibel și Eminescu (despre care sperăm să aflăm în viitor mai multe). Ea ar putea fi, dacă luăm în considerație cruzimea tatălui și aluziile lui la adulterul mamei (ucisă, probabil, de el, dacă ne referim la versurile: „Vei spăși greșeala mumii/ Și de-o crimă tu mă mântui”) și la propria lui crimă⁵⁵, fiica Blancăi și a lui Pedro, care-i contesta însă paternitatea.

Așa încât, parcurgând acest teritoriu, al *Romancero*-ului drag romanticilor târzii, Eminescu a făcut și el, precum toți au făcut, un exercițiu pe un text spaniol, transmis doar prin intermediul lui Geibel. A fost, ca în toate cazurile însă, un exercițiu de adaptare, soldat cu un rezultat strălucit, mai cu seamă în *Povestea teiului*, integrată într-o lume de fabulos românesc, încercare dintre cele mai izbutite dintr-o perioadă de mare muzicalitate a versului eminescian. Și operația de transfigurare devine evidentă dacă punem alături traducerea literară a poeziei lui Geibel, *Romanze von Elfenbrunnen*, reprodusă, cum am văzut, de Dan Petrovanu după ms. 2284, cu *Făt-Frumos din tei*, dar mai cu seamă cu *Povestea teiului*⁵⁶. Vom înțelege mai bine, în

⁵⁴ De altfel, și Leconte de Lisle, în *Poèmes tragiques*, i-a închinat un poem, *Le romance de Dona Blanca*.

⁵⁵ Detaliile acestea, lipsind din *Romanța...* lui Geibel, unde e vorba doar de „sünd' ger Liebe Spross” (rod al iubirii cu păcat), ne fac să credem că Eminescu a avut un plus de cunoștință în materie față de autorul german.

⁵⁶ Deoarece, ca și Ibrăileanu, C. Botez și Murărașu, socotim *Făt-Frumos din tei* drept încă o variantă până la *Povestea teiului*.

direcția care ne interesează, asimilarea profund creatoare a unui motiv de către Eminescu și integrarea lui într-un univers particular de creație. Cum însă și traducerea, variantă primă, și poemul, varianta definitivă sunt lungi, ne vom mărgini la transcrierea unei singure părți, a întâlnirii fetei în pădure, cu Făt-Frumos.

Iată tălmăcirea, în versuri albe (ca și ale originalului german) după textul dat de Dan Petrovanu în *R. I. T. L.*:

„Pe când soarele asfințește
 În sfârșit ajunse teiul
 Vechi lângă izvorul d'elfi
 Și trezită de a apei
 Sunet ochii și-i ridică
 Și-un băiat frumos ea vede
 Călărind pe un cal negru
 Flori de tei el poartă-n păru-i
 Și la șold un corn de-argint
 Și-ncepu să sune dulce
 Cât topi durerea-i toată
 Inima-i s-îmflă de dorul
 Al străinului frumos
 Când cu totul fermecată
 Se-ndoi spre el din șolduri
 El înceată din sunarea-i
 Și-i grăi cu graiul blând
 Și-o cuprinse, erau călări ei
 Braț de braț lângă olaltă
 Caii lor pășind alene
 Pășteau florile din iarbă
 Și din ce în ce-n adâncuri
 Ei pierdeau orice cărare
 Și prin aer umblă-un cântec
 Luna trece peste vârfuri...”

Încă de la traducere, Eminescu a renunțat la alternanța foarte strict păstrată de Geibel, a versurilor de 7 și 8 picioare, rămânând (cu

excepția a șase versuri din totalul celor 56) la versul de 8 picioare. Observăm că, de sub condeiul probabil rapid al traducătorului, a apărut deja un vers având în el valențele viitoare ale marilor, memorabilelor stihuri eminesciene: *Luna trece peste vârfuri*, schimbat în propria dicție, după *Durch din Wipfen schien der Mond* (strălucea luna prin frunzișuri).

Dar iată în varianta finală, *Povestea teiului*, scena întâlnirii în pădure, deschisă de un tipic pastel eminescian:

„Sara vine din ariniști,
Cu miroase o îmbată,
Cerulele-și arată,
Soli dulci ai lungii liniști.

Dar prin codri ea pătrunde
Lângă teiul vechi și sfânt,
Ce cu flori pân-în pământ
Un izvor vrăjit ascunde.

Îngânat de glas de ape
Cânt-un corn cu-nduioșare
Tot mai tare și mai tare,
Mai aproape, mai aproape;

Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea, sunând din valuri;
Sus în codrii de pe dealuri
Luna blândă ține strajă.”

Din cele trei versuri desemnând peisajul pădurean la Geibel (Als das Späthroth schon verglomm/ Kam zuletzt zur alten Linde/ Wo der Elfenbrunnen quoll), au crescut patru strofe cu câte patru versuri de 8 picioare (două singure excepții) și rime de tip *abba*. Nivelul fonematic al textului arată o deschidere luminoasă, eufonică, realizată printr-un accentuat vocalism și rafinate aliterații, ca cele din ultimul vers al primei strofe citate, întemeiate pe *i* și pe *l* (*Soli dulci ai lungii liniști*).

Astfel, la acest nivel se pune în valoare elementul sonor, muzical, de la nivelul lexical, unde sunetul *de corn e îngânat de glas de ape, iar izvorul... răsărea, sunând din valuri*. Toate aceste sugestii muzicale formează și susțin atmosfera delicat-magică a întregii scene de dragoste, desfășurate ca într-un basm, proiectând-o într-o altă ordine decât aceea a realului, străjuită de *luna blândă* și de stele, solii *lungii liniști*, ai liniștii eterne din macrocosm în viziunea eminesciană. Câteva cuvinte cheie afirmă caracterul singular al decorului și scenei întregi petrecute în adâncul codrului, topos predilect al poetului. Teiul, doar bătrân la Geibel, capătă la Eminescu și atributul de *sfânt*, izvorul e *vrajit* o dată, *prins de vrajă* de două ori. Iar inima fetei se împle de un *farmec dureros*, senzație insolită, anunțând modificarea cumva supranaturală a afectului. Conotațiile acestor vocabule ori sintagme constituie atmosfera magică de incantație în care scena de dragoste se va desfășura, după tipicul eminescian, în ipostaza Erosului dominator.

Anunțată muzical, scena se încheie tot muzical, într-o clară construcție de simetrie bilaterală. Cornul vestește apropierea straniului personaj masculin, de basm, zburător ori Făt-Frumos, cântând „cu-nduioșare”, în planuri de intensitate crescândă a sonorităților, „Tot mai tare și mai tare,/ Mai aproape, mai aproape”... Și tot cornul însoțește dispariția cuplului într-un *descrescendo* simplu, simetric opus *crescendo*-ului deschiderii de la nivelul sugestiei muzicale la cel lexical, la cel sintactic:

„Se tot duc, se duc mereu,
Trec din umbră, pier în vale,
Iară cornul plin de jale
Sună dulce, sună greu.

Blându-i sunet se împarte
Peste văi împrăstiet,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe...”

Iar strofa cu „izvorul prins de vrajă” și luna care „ține strajă” se reiterează cu foarte mici modificări în finalul poemului, alcătuind

pilonii de susținere ai compunerii secvenței celei mai importante și mai originale din text. Deoarece chiar dacă Eminescu a păstrat, într-adevăr, scenariul geibelian, i-a dat o viață care e numai a lui, fragment recognoscibil din întregul univers eminescian, înălțat, ca și în cazul *Veneției*, într-o lume magic-mitică printr-o operație congeneră unei creativități geniale. Fond și formă se topesc laolaltă într-o producție artistică stăpânită parcă, în frumusețea-i incantatorie, de secțiunea de aur. Poemul a devenit atât de eminescian, încât deși beneficiem azi de descoperirea sursei reale, înțelegem cum un critic atât de avizat ca D. Murărașu îi putea găsi izvorul (prin inversarea variantelor) într-o baladă a dragostei dintre fiica lui Dragoș și Făt-Frumos din tei⁵⁷.

Din cele trei exemple de mai sus, de oprire a poetului asupra unor producții străine care înglobau micromotive predilecte ale unei vremi de epigonat, a reieșit, poate, capacitatea eminesciană de mișcare, la fel de ușoară, între micro- și macromotive (*Memento mori – Veneția; Luceafărul – La steaua; Călin – file de poveste – Povestea teiului*), cu o netă tendință de înălțime într-o viziune de vaste cuprinderi mitice, care l-a despărțit în chip esențial de modelele incipient urmate (Cerri, Keller, Geibel după *Romancero*).

S-a petrecut același fenomen cu un alt motiv de recurență între romanticii târzii, împrumutat de Eminescu, acela al *epigonilor*, pe care l-am mai menționat într-un capitol anterior. Tot Geibel, care antologase parcă în întregime arsenalul motivelor romantic-târzii, a scris și un poem scurt cu însuși titlul *Epigonen*. Două sestine opun generației stejarilor puternici, miile de floricele mărunte, dar peștrițe apărute după doborârea acelora:

„Stat dessen blühten in der Rund'
Viel tausend Blümleind, klein, doch bunt.”

Catrenul final definește însă ironic, în chip de morală a fabulei, statutul floricelelor ale căror pretenții de a înlocui pe stejari sunt ridicole:

⁵⁷ „Credem că această încercare literară este anterioară versurilor aventurii Blancăi și că din ea a derivat *Făt Frumos din tei*” – în *Comentarii eminesciene, op. cit.*, vol. II, p. 290.

„Und weil die Eichen nun verschwunden,
 Brüsten sich stolz die Blümelein,
 Und meinen gar in manchen Stunden,
 Sie möchten selbst wohl Eichen sein”⁵⁸.

Ideea neînsemnatei fabule va fi făcut să încolțească în mintea lui Eminescu nucleul pe care avea să crească titanicul poem al *Epigonilor*. Cu atât mai mult cu cât lectura romanului lui Karl Lebrecht Immermann din 1836, *Die Epigonen*⁵⁹, îl va fi familiarizat cu o anume conștiință a stării de epigonat în țările germanice.

În romanul său, Immermann încercase, sub înrăurirea creației romanești a lui Goethe și a lui Jean Paul (dar fără harul aceluia), reprezentarea socio-culturală a unei vremi de tranziție, cea dintre sfârșitul războiului împotriva lui Napoleon și revoluția din iulie (*Die Gefühle und Stimmungen jener Periode – der letzten acht oder neun Jahre vor der Julirevolution – Sentimente și stările acelei perioade – a ultimilor opt sau nouă ani înaintea revoluției din iulie*). Și în confruntarea dintre aristocrația treptat ruinată și burghezia intrând tot mai sigură în fâgașul industriei născânde, Hermann, personajul central, parcurge mai toate teritoriile unei lumi în schimbare, cu sentimentul acut al epigonatului. Nenumăratele *qui-pro-quo*-uri (moștenire amintind puternic de Jean Paul) îl poartă prin mediile cele mai diferite, aproape egal afectate însă de sentimentul acesta al decăderii față de înaintași. Și dintre zecile de expresii tentând în roman circumscrierea stării caracteristice, ne oprim asupra uneia singure, aparținând unui personaj ciudat, inteligent și sensibil, colecționarul de artă Wilhelmi, prieten cu Hermann.

Din întregul discurs, selectăm fragmentul care ni se pare cel mai edificator: „Wir sind, um in einem Worte das ganze Elend auszusprechen, *Epigonen* (s.n.) unde tragen an der Last, die jeder Erb – und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die grosse Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsre Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von

⁵⁸ E. Geibel, *Gesammelte Werke*, in 8 Bänden, III Auflage, Stuttgart 1893, v. 1–2, p. 66.

⁵⁹ În *Immermanns Werke*, Auswahl in 6 Teilen, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, f.a.

Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen, wie mit geborgtem Gelde, wer mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer. Aus dieser Bereitwilligkeit der himmlischen Göttin gegen jeden Dummkopf ist eine ganz eigentümliche Verderbnis des Wortes entstanden. Man hat dieses Palladium der Menschheit, dieses Taufzeugnis unsres göttlichen Ursprungs, zur Lüge gemacht, man hat seine Jungfräulichkeit entehrt. Für den windigsten Schein, für die hohlsten Meinungen, für das leerste Herz findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, gehaltvollsten, kräftigsten Redensarten. Das alte, schlichte Überzeugung ist deshalb auch aus der Mode gekommen, und man beliebt, von Ansichten zureden”⁶⁰. (Noi suntem, pentru a exprima cu un cuvânt întreaga mizerie, *epigoni*, și purtăm povara legată îndeobște de moștenire și posteritate. Marea mișcare pe tărâmul spiritului pe care au întreprins-o, din colibele și colibioarele lor, strămoșii, ne-au adus o grămadă de comori care acum zac pe toate tărâbile. Fără prea mare osteneală, până și cea mai redusă capacitate poate câștiga cel puțin mărunțișul «bani mărunți» fiecărei arte și științe. Dar se întâmplă cu ideile de împrumut ca și cu banii luați pe datorie, cine gospodărește nechibzuit cu bunuri străine, devine tot mai sărac. Din această bunăvoință a cereștei zeițe față de orice nătărău s-a produs o foarte ciudată corupere «ruină» a cuvântului. Din acest scut sacru al umanității, din această mărturie de botez a obârșiei noastre divine, s-a făcut o minciună, i s-a pângărit fecioria. Pentru cea mai flușturistică aparență, pentru cele mai găunoase păreri, pentru inima cea mai goală, se găsesc peste tot cu puțină osteneală cele mai spirituale, mai pline de conținut, mai puternice fraze. De aceea vechea, neteda «sănătoasa» convingere nu mai e la modă și se preferă să se vorbească despre „opinii”).

Și mai departe, referindu-se la disperarea care-l cuprindea în fața spectacolului „der allgemeinen Schwätzerei” (a generalei flecărelii), *Wilhelmi* se întreba dacă nu cumva aparținea și el acelei lumi de

⁶⁰ Immermann, *op. cit.*, III Teil, I, pp. 116–117.

ipocrizie și golicieune în care a văzut totul falsificat: „Ich sah ja alles verfälscht, vom armseligen Journalisten und seinem Handlanger an, die beide mit entwendetem Tiefsinn und geraubtem Scharfblick nur ihr trostloses Leben fristen und ihre winzige Persönlichkeit bemerkbar machen wollen, bis hinauf zum Fürsten, dem ein faselnder Minister allerhand unregentenhafte Kostbarkeiten vor dem Volke in den Mund legt.”⁶¹ (Am văzut totul calp, de la ziaristul neputincios și salahorul său «„negrul” său» care cu adâncimi incorect însușite și perspicacitate de furat nu-și târăsc decât zilele amărate, vrând doar să-și pună în valoare neînsemnata lor personalitate, și până la prințul căruia un ministru palavragiu îi pune în gură tot felul de prețiozități nepotrivite în fața poporului).

Iar răspunsul lui Hermann care-l socoate într-adevăr o excepție în lumea lor, întărește amarul gând al unei lumi de epigonat: „Wir leben in einer erbärmlichen Welt, und man möchte mit Feuer und Schwert darein wüten”⁶². (Trăim într-o lume mizerabilă și ar trebui să se izbească în ea cu foc și sabie).

Apăsați obsesiv de gândul că sunt „întârziați” (Spätlinge), produsele unui timp neprielnic al cărui semn este fățărnicia (Heuchelei), cei mai lucizi dintre tineri nu încetează a deplora acest timp în care s-au născut. Și acuzele împotriva-i și împotriva generației se îngrămădesc, luând tonul vehement al satirei: „Sie spielt Komödie wie keine andre... Die alten Jahrhunderte haben uns ihre Röcke hinterlassen, in die steckt sich die jetzige Generation. Abwechselnd kriecht sie in den frommen Rock, in den patriotischen Rock, in den historischen Rock, in den Kunstroch, und in wie viele Röcke noch sonst! Es is aber immer nur eine Faschingsmummerei, und man muss um des Himmels willen hinter jenen würdigen Gewändern ebensowenig den Ernst suchen, als man hinter den Tiroler – und Zigunermasken, wirkliche Tiroler und Zigeuner erwarten soll”⁶³ (Joacă «timpul – n.n.» comedie ca niciun altul... Secolele bătrâne ne-au lăsat moștenire hainele lor în care se

⁶¹ *Op. cit.*, p. 117.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 53.

îmbracă actuala generație. Pe rând ea se strecoară în haina pioasă, în haina patriotică, în haina istorică, în haina artistică și în câte altele! Dar e întotdeauna numai o maimușăreală de carnaval, și trebuie, în numele cerului, să se caute seriosul «adevărul» în dosul acelor demne veșminte, tot atât de puțin cum s-ar aștepta în dosul măștilor de tirolezi și de țigani, tirolezi și țigani veritabili).

Și ceea ce urmează în diatriba citată e portretul tânărului care se întoarce acasă, știind de toate „im Fluge hat er den Schaum von der Oberfläche der Dinge abgeschöpft”⁶⁴ (în zbor a luat spuma de pe suprafața lucrurilor), „ein Riese an Sicherheit, der aber bei jedem Schritte ausgleitet”⁶⁵ (un uriaș al certitudinii, dar care alunecă la fiecare pas), superficial, însușindu-și totul fără muncă, fără strădanie, fără experiență.

Prăpastia dintre cei vechi și cei noi, dintre adâncimea și seriozitatea lor, și superficialitatea și goliciunea epigonilor care se îmbracă în hainele lor în chip formal, comparație cu măștile, tonul amar și scepticismul cu privire la vreo schimbare posibilă, ne duc cu gândul la *Epigonii*, după cum vorbirea primă a lui Wilhelmi cu corupția generală, de la jurnaliști la principii, ne apropie de fragmentul din *Geniu Pustiu* în care Toma Nour întreprinde o tăioasă critică a oamenilor și instituțiilor, a stărilor de la noi.

Într-altă parte, o sintagmă apropiată ca sens poate să fi servit genezei măcar titlului *Junilor corupți*: „Ich wollte die verführte Jugend zum Besseren bekehren”⁶⁶ (Voiam să convertesc junimea coruptă, la mai bine).

Iar un moment de descriție a atmosferei în care se întâlnesc studenții revoltați într-o mansardă amintește, prin câteva detalii, de scena adunării proletarilor: „Fahl schien das Licht durch beräucherte Fensterscheiben und gab den ohnehin mit frühen Runzeln gezeichneten blasser Gesichtern dieser jungen Leute ein noch

⁶⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 301.

trübseliges Ansehen”⁶⁷ (Mohorătă străbătea lumina prin ferestrele afumate și dădea figurilor palide, însemnate cu brazde timpurii, ale acelor tineri, o înfățișare mai posomorâtă «întunecoasă»). Memoria scoate parcă la iveală imaginea analoagă din poem:

„... în scunda tavernă mohorătă,
Unde pătrunde ziua printre ferești murdare,
... stătea posomorâtă,
Cu fețe-ntunecoase, o ceată pribegită...”

Și dacă aceste puține sugestii posibile din Immermann ne îndreaptă în special (și aproape fără dubii) înspre *Epigonii* (1870) sau primele variante din *Împărat și proletar* (1869–1870), deci cam înspre primii ani ai creației, o propoziție ar duce, pare-se, mai departe. Într-o relatare a unui personaj feminin, Theophilie, despre presupusul unchi al lui Hermann, se spune: „... der Mann, welcher sonst des Gräschen wachsen hörte”⁶⁸ (omul care altădată auzea cum crește iarba...). Ne amintim de postuma, datată 1881, *În zadar în colbul școlii*, din care cităm ultimele cinci versuri:

„Nu e carte să înveți
Ca viața s-aibă preț –
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește.”

Am adăuga că, după părerea noastră, și versurile anterioare ar putea veni tot dintr-o amintire immermanniană, din prelungirea unui fragment pe care l-am citat mai sus, definind contrastul între goliciunea existenței epigonilor și o viață adevărată: „... nur das wahrhaft besse wird, was errungen, ermüht und erlitten wurde”⁶⁹

⁶⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁶⁸ *Op. cit.*, v. II, p. 37.

⁶⁹ *Ibid.*, v. I, p. 53.

(numai aceea se poate într-adevăr stăpâni, pentru care s-a luptat, s-a ostenit și s-a pățimit).

Și acel *dureros de dulce* eminescian se regăsește la Immermann, ca la mulți scriitori ai epocii, fie în forma *süss-schmerzlich*⁷⁰, fie în cea *peinlich-süss*⁷¹.

Ca întotdeauna, ne-am luat îngăduința supozițiilor nu numai pe temeiul lecturii care te ispitește și te fură, ci și prin ceea ce a însemnat Immermann pentru ceilalți scriitori germani ca, de pildă, pentru *Das junge Deutschland* sau pentru romancierii Gustav Freytag și Friedrich Spielhagen. Chiar la Paul Heyse și Wilhelm Raabe se găsesc urme care duc înapoi la *Epigonii*⁷². Or, cum Eminescu i-a cunoscut destul de bine pe mai toți autorii menționați, ipoteza noastră devine verosimilă măcar pentru poemul *Epigonii*. Dar coborându-se la acest *topos* curent, la acest micromotiv de predilecție al unor scriitori dintr-o generație care-și resimțea acut statutul de epigonat, poetul român l-a încastrat într-o structură duală în care trecutul și prezentul sunt opuse prin acea faimoasă tehnică (și nu numai tehnică, fiindcă derivă dintr-un statut ontic și metafizic) a antitezei eminesciene, creatoare de maxime tensiuni, rezolvabile de cele mai multe ori, printr-un gând filosofic sceptic, superior resemnat, printr-o invocare, strânse în figura retorică a *epiphonemei* conclusive.

Față de trecutul supradimensionat, înălțat în ordinea mitică prin acordarea unor atribute specifice scriitorilor vechi (culminând cu voita confuzie între Anton Pann și marele Pan (*S-a dus Pann, finul Pepelei, cel isteț ca un proverb*), socotiți a fi alcătuit „vârsta de aur” a literelor românești (*zilele de-aur a scripturelor române*), prezentul decăzut, vârstă de fier în ordine mitică, prezintă satiric aspectele de dezumanizare ale „epigonilor”, nevrednici urmași. Forța virulentă a atacului, a invectivei, trădând în fapt incapacitatea de adaptare la real a poetului, anunța, în ciuda maximei redundanțe a discursului, contractiile chintesente ale viitoarelor *Scrisori*, capodopere ale

⁷⁰ *Ibid.*, v. I, p. 104.

⁷¹ *Ibid.*, p. 187.

⁷² Deetjen Werner, în *Einleitung des Herausgebers* la Immermann, op. cit., p. 18.

genului satiric. Naivitatea de expresie a finalului: „... Lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi”, nu poate înșela însă asupra puterii de generalizare a ideii cuprinse în el. De fapt, ne aflăm aci în fața unei figuri retorice, a unei *sententia*, „idee infinită” (adică nu limitată la un caz particular...), formulată într-o propoziție⁷³. Folosită ca *ornatus*, *sententia* dă cursului ideilor „o luminare (Erhellung) infinită și, prin aceasta, filosofică”.

Situată în final, ea ia numele și rolul de *epiphonema*⁷⁴, adică devine o reflecție de încheiere a unei *argumentatio*, spusă „mit gewollter Hervorhebung” (cu voită accentuare, punere în valoare). Într-adevăr, tot scepticismul amar cu privire la posibilitatea de schimbare în ordinea contingentului decăzut, scepticism filosofic nutrit încă atât de devreme cu substanța nostalgiei după un paradis pierdut, după o vârstă de aur revolută, și care face de la această perioadă de creație dovada începutului gândirii mitice și metafizice a poetului, se încheagă în epiphonema *Epigonilor*, dând poemului acel sunet grav al adevărilor superioare din care se alcătuiește universul marilor poeți. E sunetul care-l desparte constant pe Eminescu de autorii târzii pe care i-a frecventat și de la care a împrumutat unele motive.

Și pornind de la acest final epiphonematic al *Epigonilor* și observând finalul tot epiphonematic al *Florii albastre* în care cuvântul cheie e tot *lume*, ne vom opri o clipă la scurtul și atât de discutatul poem despre care am vorbit mai pe larg în capitolul consacrat posibilei relații dintre Eminescu și Novalis. De data aceasta însă, pentru a-l despărți din nou pe poetul român de „epigonii” germani.

Din macromotivul novalisian al „florii albastre”, urmașii mai apropiați ori mai depărtați în timp au făcut un *topos* cu o circulație intensă. Cei care l-au utilizat au fost mulți, fie imitându-i în mic semnificațiile pe alte țărâni, ca Adam Müller citat de Gottschall, fie explicitându-l, ca Fr. Spielhagen, fie dându-i o delicată funcționalitate ornantă în care la unii, ca la Eichendorff, mai respiră ceva din semnificațiile originare, iar la alții, ca la Geibel ori Mörke, sintagma rămâne la încărcătura pur denotativă. Am arătat la locul cuvenit

⁷³ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, vol. I, p. 431.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 434.

ipostazele în care motivul funcționează în opera eminesciană. Acum am dori să reiterăm gândul despre originalitatea tratării *toposului*, fie că l-a luat ca macromotiv de la sursă, fie că l-a întâlnit numai la epigoni. Oricum, corpul poemului are un aer de grație șagalică, de intimitate, de familiaritate care ar putea semăna puțin cu atmosfera Biedermaier a poeziei de dragoste a epigonilor germani.

Invitația la ora de iubire, descrierea virtuții scene în pădurea ocrotitoare, dulcea agresivitate a fetei îndrăgostite, toate s-ar conjuga în direcția unei definiții ca cea de mai sus. Dar intervine strofa ultimă, distrugând tonusul înalt vital produs de prezența Erosului, înlocuindu-l cu amintirea îndurerată a intervenției thanatice. Ultimele două versuri, prin ambiguitatea lor funciară, schimbă integral cumpăna lucrurilor, instaurând un dezechilibru dramatic între luminozitatea scenariului închipuit care urma să transfigureze realul, și concluzia dureroasă privitoare la realul însuși, strâns în lexemul *lume*.

Filosofic generalizantă și răsturnând iluzia fericirii posibile, epiphonema introdusă de acel *totuși*⁷⁵... („Totuși... este trist în lume”) proiectează dintr-o dată poemul pe alt nivel al gândirii mito-poetice, unde se regăsește cu gândul diriguitor al *Epigonilor* despre același real detestat care nu poate fi decât egal cu el însuși, imuabil, nelăsând loc, tiranic, decât unor iluzii evanescente.

La trei ani diferență, însă, între *Epigonii* și *Floare-albastră*, atât de deosebite la nivelul tematic și atât de surprinzător înrudite în cadrul aceleiași *Weltanschauung* trădate de epiphonemele aflate în raport de complementaritate, au intervenit modificări notabile în modalitățile de expresie eminesciene, mijloacele reducăției înlocuind treptat pe cele ale redundanței. De aceea ambiguitatea, puterea sugestivă, tăcerile și suspensiile incluse în text fac să crească mult mai vizibil adâncimile de gândire mito-poetică ale versurilor de dragoste, despărțindu-le mai net de producțiile germane brodate pe același motiv.

⁷⁵ Pe care un avizat cunoscător de text ca D. Murarușu, la capătul atător discuții contradictorii despre alternativa *total-totuși*, l-a fixat ca pe un cuvânt „capabil să te facă să te oprești și să meditezi”, însoțindu-l de puncte de suspensie, *op. cit.*, v. I, p. 368.

Se întâmplă fenomenul analog la adoptarea și tratarea de către Eminescu a oricărui motiv comun cu cele întâlnite la poezii târzii. La tratarea pe care o știm, a motivului copilăriei pierdute odată cu relația fericită cu pădurea, și Geibel, și Paul Heyse, și Felix Dahn au adus fiecare mica lor noutate într-o atmosferă de puteri sensibile și creatoare egale. Așa, de pildă, Geibel, într-un poem intitulat *O Jugendzeit* (O, tinerețe), arunca înapoi dorul său spre „O Jugendzeit, du grüner Wald” (O tinerețe, tu pădure verde), amintindu-ne cumva de *O, rămâi* a lui Eminescu.

Dar într-un context prezentând oarecare analogii la nivel tematic, Geibel spunea tot ceea ce Eminescu avea să lase să se înțeleagă. Puterea imaginilor era infinit mai puțină și proiecția mitică nulă. Iar în *Waldmärchen*⁷⁶ descoperim un fragment care s-ar putea corela cu *Fiind băiet, păduri cutreieram*. Tânărul stă culcat în pădure și vede, rezemată de un copac, o tânără femeie:

„Da plötzlich sah ich lehnen
Am Stamm ein hohes Weib,
Umweltt von lockigen Strähnen
Den wunderschönen Leib;
Wem ward zum Eigentüme,
Je solch ein Goldgewand!
Sie trug eine blaue Blume
In ihrer weissen Hand.”

(„Deodată răzimată
De trunchi’ unui copac,
Văzui femeie înaltă,
Cu păr învolburat;
O haină aurie
Pe trupu-i ea purta
Și o albastră floare
În alba-i mân-avea”.)

⁷⁶ E. Geibel, *Gesammelte Werke*, ed. cit., v. 1–2, pp. 166–167.

Vorbindu-i, ea se arată regină a pădurii cu nenumărate bogății pe rând enumerate și, afectuoasă, îi propune tânărului să-l ajute:

„Ich weiss auch du musst fechten,
Auch du gehörst der Zeit...
... Doch will dein Arm ermüden
Bei mir dann kehre ein,
Im säuselnden Waldfrieden
Sollst du gekräftigt sein.”

(„Știu că și-a ta e lupta,
Al vremii fiu doar ești...
... Dar dacă vreodată
Simți că puterea-ți tace,
Te-ntoarce, te-odihnește
În a pădurii pace.”)

Apoi vedenia dispare și sfârșitul e sărac și banal.

La Paul Heyse, în ciclul *Reiseblätter*, întâlnim o poezie cu titlul *Rückkehr zur Natur*⁷⁷ (Întoarcere la natură), în care, din când în când, apar note care ar fi putut rămâne în urechea autorului versurilor din *O, rămâi* și din *Revedere*. Despărțirea tânărului de pădure s-a produs, dar ea îl reprimește iertătoare:

„Du lächelst mich, du hast vergeben
Und segnest den Verirrten schon.”

(„Tu îmi surâzi, tu m-ai iertat,
Binecuvânți pe rătăcit.”)

Și aici, ca și la Geibel și la ceilalți, lipsește cu desăvârșire drama celui rupt din lumea naturii, a vârstei de aur, și care nu se mai poate întoarce, trăind amar sentimentul pierderii acelei stări paradisiace

⁷⁷ Paul Heyse, *Gedichte*, Berlin, 1893, V Auflage, pp. 10–20.

ireversibile. Poate la Felix Dahn, în *Genuss der Gegenwart*⁷⁸ (și parțial în *Die Knabenzeit*) să fi găsit Eminescu un sunet mai apropiat de al său propriu, dar nu o idee geamăna, atunci când, atacând motivul tinereții pierdute, poetul german spunea într-o strofă:

„O gebt mir meine goldnen Tage,
Gibt meine Jugend mir zurück,
Jetzt wüsst' ich erst, um das ich klage,
Zu nützen, das verscherzte Glück...”

(„O dați-mi zilele-aurite
Și tinerețea mea, mă rog,
Acum aș ști cele dorite
Să folosesc, stinsul noroc”.)

De altfel, muzicalității versurilor lui Dahn, datorează, probabil, auzul eminescian unele reminiscențe de tipul acesta:

„Sei mir gegrüsst, du holde Stunde,
Sei mir geseget, Dämmerzeit...”
(*Abendlied*)

care vor fi generat, poate, „O ceas al tainei, asfințit de seară”, acest vers înfiorat de taină și frumusețe în concizia lui. Firește că putem lungi la nesfârșit (fără exagerare) șirul posibilelor asocieri între teme, motive, tipuri etc. folosite de poeții pe care mereu îi cităm și trecute, printr-un mimetism foarte special, ținând deopotrivă de un zbor particular al fanteziei și de o receptivitate muzicală cu totul singulară, la Eminescu⁷⁹.

Oricât de sumare au fost alăturările, oricât de nesistematice, s-a putut totuși observa ușurința cu care Eminescu evolua printre macro-

⁷⁸ Felix Dahn, *Gedichte*, Stuttgart, 1873, II Auflage, p. 357

⁷⁹ Am mai cita doar o mai izbitoare analogie de titlu și, parțial, de scenariu între un ciclu de Geibel, *Balladen vom Pagen und der Königstochter*, ed. cit., v. II, pp. 151–152 și iubirea dintre paj și Cătălina în *Lucațărul*.

și micromotivele romantismului german, condus de nevoia internă a propriului univers de a se constitui și întregi în acel fel specific, ireductibil, al marelui arte.

Se oprea sau nu se oprea mai îndelung asupra unuia, îi venea altul dintr-o reminiscență plastică sau muzicală, întărind o idee statornică ori un gând fugar, el construia întregul arhitectonic al operei, în care, după o clasică lege a arhitecturii, detaliul nu e detaliu separat, ci crește din și odată cu totalitatea. Sau ca să folosim o altă analogie, de data aceasta muzicală, aplicată lui Eminescu de Laszlo Gàldi⁸⁰ (după o tipologie instituită de poetul englez contemporan, Stephen Spender), cuprinzând două tipuri fundamentale de artiști, cel mozartian, de improvizator genial, ascultând de inspirația unui moment privilegiat, și cel beethovenian, care-și supune opera născândă unui lent proces de maturare), Eminescu aparține tipului de creativitate beethoveniană. El își construia deci, lent, veșnic nemulțumit, perfecționând fără odihnă, arhitect, bijutier și muzician tenace, vastul său univers. Arunca orice obiect întâlnit în cale, ca pe un metal oarecare, în mereu arzătorul creuzet al minții sale, ale cărui temperaturi de fuziune topeau totul și aduceau în lumea frumuseții formele noi, nemaivăzute ale structurilor poetice.

Iar etapele interne ale creației, în parte legate de întâlniri decisive, ca aceea cu școala din Heidelberg, au fost totuși determinate de propria evoluție, ascunsă ochilor noștri, decelabilă numai la nivelul textului care înregistrează mutațiile.

Or, faptul că în ultima etapă, decodată mai întâi de Ibrăileanu ca etapă exterioară, prozodic diferită de cea anterioară (care fusese una predominant trohaică), stăpânită de tristețile iambulului, s-au regăsit, poate, cele mai numeroase elemente de asemănare cu romanticii târzii, ni se pare a se datora, mai presus de orice, curbei descendente a tonusului ontic și metafizic al creatorului. Pierzând *Iubirea* (cu clară majusculă), ca factor creator sau stimulator de demiurgie, și care de la *Sărmanul Dionis* până la *Călin – file de poveste* proiectase cuplul la înălțimi mitice, eroul liric se simțea iremediabil decăzut din unitatea originară spre care neconținut aspirase, mutilat, însingurat,

⁸⁰ L. Gàldi, *op. cit.*, p. 446.

tot mai departe purtat de amintire pe aripile timpului necruțător.

Și de aci două registre remanente ale liricii etapei ultime. Unul, de plângere a iubirii pierdute. Altul, al marelui câștig în cunoaștere.

Cel dintâi, căruia îi aparțin în primul rând „romanțele”, e compartimentul cel mai accesibil al poeziei eminesciene, și cel mai evident legat, prin tonul elegiac, de atmosfera poezilor târzii de limbă germană. Plânsul aproape neîncetat al lui Lenau după trecuta tinerețe și pierduta iubire (căci o poezie ca *Wunsch* – Dorința, din care se regăsesc unele note în *Dorința* lui Eminescu, începând cu proiecția în viitor, se descoperă rar la autorul *Albigenzilor*) din cele mai multe poeme, par să fi lăsat urme în lirica eminesciană. Așa de pildă, *An die Ersehnte*⁸¹ (Către cea mult dorită) sunt încă din prima strofă cu ritmuri și accente pe care parcă le știm:

„Umsonst! du bist auf immer mir verloren!
Laut rufend in den dunkeln Wald des Lebens,
Hat ohne Rast die Sehnsucht dich beschworen;
Ihr Ruf durchklang die Einsamkeit vergebens...”

(În van! pe veci pierdută-mi ești tu mie!
Al meu dor fără tihnă te-a chemat
Strigând din codru-ntunecat al vieții,
Dar strigătu-n pustiu zadarnic a sunat”...)

La fel versurile lui Hermann Lingg⁸² au câteodată aceeași tristețe iambică din poeziile eminesciene, ca în *Ich liebte dich*:

„Ich liebte dich, wie könnt’ ich schweigen?
Mein tiefst Gemüth lag frei vor dir;
Ich wagt’ es, dir mich ganz zu zeigen,
Du aber liessest doch von mir.

.....

⁸¹ Nicolaus Lenau, *Gedichte*, Bong & Co., Berlin, f.a., p. 17.

⁸² H. Lingg, *op. cit.*, p. 138.

Ich liebe dich – ich darf es sagen!
Ich hoffte – und mit welchem Schmerz!
Ich hab’ den Muth mich anzuklagen;
O, unaussprechlich litt mein Herz!...”

(„Iubindu-te, cum să păstrez tăcere?
Simțirea-adâncă ți-o puneam în față
Întreg mă arătam cu îndrăznire
Tu însă depărtat-ai a ta viață

.....
Iubindu-te, căci astăzi pot s-o spun!
Nădăjduiam, cu ce durere!
Tărie am să mă acuz acum;
Am suferit cu inima-n sfășiere”.)

Ceea ce este izbitor în acest tip de relație este impresia eufonică sporind efectul tonului minor, elegiac. Eminescu a dat durerii sale, în chip precumpănitor, în poezia de dragoste *tocmai* acest sunet grav al melodiei, atât de expresiv în germană și pe care l-a transpus în poezia română ca nimeni altul, fiindcă izvora în primul rând din propriul plâns.

Iubind în taină, Departate sunt de tine, Atât de fragedă, Te duci, Din valurile vremii, S-a dus amorul, Adio etc., etc., sunt admirabile piese de virtuositate muzicală, urmând tăcutele labirinturi ale amintirii.

Dar și aci, dincolo de plânsul muzical care, numai exterior, în sine, l-ar apropia de germani, Eminescu a dat la iveală pe aceeași temă a iubirii pierdute, câteva creații în care *corpus*-ul imaginilor se articulează strâns cu cel al întregului univers al iubirii. *De câte ori, iubito*, cu imaginea „albatrosului” rănit rămas să moară singur într-un univers stins, înghețat, sau *Despărțire*, readucând floarea albastră acum veștejită, ca simbol al decăderii femeii din demnitatea de apartenență la cuplul a cărui unitate ar fi fost aptă să schimbe fața lumii sau *Și dacă...* integrând iubirea în cosmos, se proiectează pe o viziune unitară și se situează înăuntrul termenilor evoluției acestei

viziuni. Iar sonetele, cu perfecțiunea lor suverană, alcătuiesc una din culmile creației eminesciene, deschizând cu tehnica lor incantatorie calea poeziei moderne românești. Referindu-se la structura sonetelor, un cercetător german W. Mönch, făcând istoricul formei sonetului, specifică inovația eminesciană în primele două catrene unde introducea rima a b b a/ b a a b/, socotind-o la fel de importantă cu cea operată de primii mari sonetiști elizabetani, Sidney și Spenser⁸³.

Adăugând la observațiile analizei, Christian Wentzlaff-Eggebert realiza încercarea lui Eminescu de a da un maximum de cantitate eufonică⁸⁴ în sonetele lui, întărind astfel ceea ce Sextil Pușcariu spusese, mai de mult, cu privire la eufonia versului eminescian⁸⁵. Lingvistul apăsase pe faptul că, la Eminescu, o „fericită întovărășire a muncii cu talentul” dovedea că versurile eufonice erau numai rareori „inconștiente și întâmplătoare”.

Lucrul este întru totul adevărat, numai că eufonie și idee mito-poetică cresc împreună într-un formidabil travaliu și interior și exterior. Căci gândindu-ne la sonetele cele mai izbutite, după părerea noastră, *Când însuși glasul gândurilor tace* și *Trecut-au anii*, înțelegem în ce măsură eufonia e consubstanțială cu gândul director al unei poeme și cu cel al operei întregi.

Conjurarea unei figuri dintr-un trecut al timpului sau al memoriei sau al *dincolo*-ului este întru totul posibilă pentru poet, și mijloacele magice cu care procedează evoluează vizibil, de la *Strigoii* unde străvechiul mag aducea în viață din cețurile morții pe iubita lui Arald, până la sonetul *Când însuși glasul...*, în care fantoma iubitei e rechemată din negura amintirii pentru rememorarea unei clipe de iubire.

Am arătat altădată punctul de plecare al sonetului, sonetul shakespeareian XXX, acea primă strofa atât de expresivă prin aliterațiile

⁸³ W. Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, f.a., p. 228.

⁸⁴ Chr. Wentzlaff Eggebert, *Stilul sonetelor lui Eminescu*, în *Eminescu în critica germană*, ed. cit., p. 243.

⁸⁵ S. Pușcariu, *Eufonia eminesciană*, în *Caietele Mihai Eminescu*, 1972, I, pp. 75–92, reproduș din *Limba română*, II, Rostirea, Ed. Acad., 1959.

percutante chiar pentru măestria ultra-rafinată a petrarchismului întârziat, și pe care Eminescu a avut-o sub ochi, deși lucra îndeobște pe traducerea devenită clasică Schlegel-Tieck. Am demonstrat ipoteza dovedind că în intermediar lipseau tocmai aliterațiile⁸⁶. Dar tot acolo arătam ce-a devenit în propriul univers al poetului român acel *When to the session of sweet silent thought*, rememorare a lucrurilor trecute în dulcea tăcere a gândului. Oprirea fluxului gândirii face să răsară, din zonele cele mai adânci ale amintirii, imaginea iubitei pierdute. Iar tehnica aliterativă operează aci ca o tehnică magică, incantatorie, vizând, în tăcerea absolută, apariția fantomatică a ființei invocate. Puterea concentrării este enormă, sensibilizată în înseși accentele puse de aliterație pe semivocala, foarte ingrată sub raport eufonic, socotită însă de Eminescu tocmai de aceea ca foarte interesantă și folosită în consecință, î:

„Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii”.

Urmează invocația, cu o deschidere vocalică pe e-uri (cinci în versul III, cinci în versul IV), ca o chemare irezistibilă, întărită de îmbierea întorsăturilor interogative, rugătoare:

„Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?”

Chemarea continuă în interogația din primele două versuri ale celui de-al doilea catren, cel dintâi surd – suspinat, brăzdat de doi î, al doilea calm, sprijinit pe deschiderea esențială a doi a accentuați:

„Puterea nopții blând însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace?”

Ca invocația să culmineze cu un vers aliterat pur și simplu savant, dar încorporat indisolubil formulei, cu consoana v:

⁸⁶ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu – cultură și creație*, ed. cit., pp. 268–269.

„Ră sai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind ca-n vis, așa vii!”

Formula devenită murmur a provocat apariția, scena de dragoste trecută reprinde viață, tot o viață fantomatică, înviată de puterea reprezentării prin puterea cuvântului, pentru ca, în cele din urmă, viziunea, chemată de șerpuitoarele întorsături ale murmurului vrăjit, să se dizolve. Brusc, ultimul vers, strigăt deznădăjduit, sparge efectul magic prin cele două explozii vocalice din vocativele: „Pe veci pierduto, vecinic adorato!”, pe care le-am numit poartă sonoră a strigătului, a despărțirii.

Ne-am referit în amănunt la acest sonet care constituie una din culmile poeziei de dragoste eminesciene și care nu mai seamănă cu nimic, decât cu o aliterație văzută odată, amintită de „unde va”.

Este eufonie maximă, nu mai suntem în împărăția „iambilor suitori”, a troheilor, a „săltărețelor dactile”, percepți exterior ca tonalitate majoră ori minoră, adaptată deliberat unor nevoi ale conținutului. Aci totul e crescut dinăuntru, din aceeași tulpină, într-o necomentabilă, de fapt, unitate. Orfeu a pierdut pe Euridice și cheamă umbra ei din lăcașurile subpământene. Nu reproșuri, nu lacrimi, nu plânset ca în romanțele atât de frumos timbrate și care semănau uneori cu textele de mult citite ale altor poeți, germani.

Aci răsună sunetul magic al lirei tainic înstrunate pentru rechemarea pierdutei jumătăți, ce vine lunecând „ca-n vis”.

Tot altfel, și deci dincolo de eufonia comună, de muzicalitatea atât de căutată de romantici, sună și sonetul *Trecut-au anii...*, consacrat altei suferințe metafizice a poetului, suferința timpului ireversibil. Resimțind acut trecerea timpului fără întoarcere, ca și Shakespeare, aș îndrăzni să spun, Eminescu a trăit și această dramă, a luptei cu categoria ostilă omului și vieții. Și una din bucuriile depline ale intelectului său în întâlnirea cu filosofia kantiană a fost extrasă tocmai din înțelegerea prin ea a faptului că timpul este o simplă categorie a sensibilității. La nivelul omenescului însă, suferința deși generalizată, nu i-a fost mai mică, deși cunoașterea i-a îngăduit diverse tipuri de obiectivare față de dușmănoasa categorie care să-i permită transgresarea. Căci trecerea de la un avatar la altul

în *Sărmanul Dionis* nu era altceva decât exercițiul mișcării libere pe dimensiunile timpului.

Dar abia perceptibila durere din versurile „Unde ești, copilărie,/ Cu pădurea ta cu tot”, care respiră cel puțin tot atâta dramă cât și horațianul „Eheu, fugaces...”, spunea drama celui intrat sub tirania timpului și care a încercat în varii feluri, prin regresii succesive, ieșirea din ea. Și sonetul *Trecut-au anii...* se înscrie în seria de creații crescute pe încrengătura tematică a timpului pierdut, de neîntors.

Prezentul pustiu, inconsistent și steril se înfățișează în imaginea poetului orfic căruia i-a amuțit lira și care-și amintește, într-o îndurerată tăcere, de copilărie. Când, știut ori neștiut, i se revelau sensurile ascunse ale gândirii mitice și mai cu seamă în ceasul acela misterios al amurgului în care cerul comunică cu pământul:

„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri,

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri.
Cu-a tale umbre *azi* în van mă-mpresuri,
O, ceas al tainei, asfințit de sară.

Să smulg un sunet din *trecutul* vieții,
Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
Cu mâna mea în van pe liră lunec;
Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulcea-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!”

Azi se opune *trecutului*, marele ceas al epifaniilor, „asfințitul de sară”, nu mai operează, sufletul sleit nu mai vibrează, lira e mută. Singura prezență, uriașă, redutabilă și negativ-activă e aceea a timpului care „crește-n urma...” „Mă-ntunec” sună ca o prăbușire. Surdinele, ca de liră într-adevăr mută, dau textului o

stranie și înăbușită muzică. Altă eufonie, fără modele posibile.

Mai există însă și feluritele și descumpănitoare eufonii ale operelor de maturitate, reprezentând încrângătura puternic ramificată a cunoașterii. Una este aceea de vaer dureros din superba *Odă în metru antic*, în care, dezvăluindu-se în străfunduri, eroul liric își spune, într-o tensiune insuportabilă, discordia, învrăjbirea elementelor din ființa sa sub povara suferinței „dureros de dulce.”

Alta este cea destul de curioasă din *Glossă*, îndrăzneța, puternica, încifrata poezie, plină de patetice spovedanii ale decepțiilor bine ascunse sub masca acelei persoane a II-a și străjuite de corsetul neîndurător al formei constrângătoare.

Că i se cunoaște izvorul din Oxenstiern (cum s-a spus de către mulți și de către Găldi, care adăoga ceva din La Bruyère⁸⁷) sau că, așa cum am sugerat mai înainte, optăm și pentru Rückert cel bine cunoscut ca pentru una din surse, *Glossă* stă în fața noastră cu o dicție poetică foarte ambiguă. Căci sub bătăile clare ale ritmurilor vorbirii firești din strofele II la IX, se aude neclintita voce sibilinică a primei și ultimei strofe, ale căror versuri au tăria, duritatea ireductibilă a ghilotinei timpului, audibilă și în sonetul venețian:

„Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate;
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.”

Manualul aparent de filosofie stoică pentru uzul celor care caută înțeleptirea poartă ascuns în sine semnul fatal al biruinței timpului necruțător căruia, în gândul eroului, omul nu-i poate opune decât binele, palida, fragila pavăză a imperativului categoric.

De aceea țin să spun aci că, în lungul șir al compozitorilor

⁸⁷ L. Găldi, *op. cit.*, p. 444.

fascinați de muzicalitatea globală a operei eminesciene, Simfonia a V-a de Anatol Vieru reprezintă, în special în ultima parte – *Glossă*, o unică izbândă a interpretării poeziei prin muzică. Fiindcă muzicianul a înțeles loviturile de destin scandate de prima și ultima strofa și le-a dat relieful pe care îl au în straturile de profunzime, exaltând până la limita tragică relația subînțeleasă dintre om, timp și destin în sens eminescian, nu punând cuvintele pe muzică.

Cu *Peste vârfuri*, luată așa cum a fost publicată, în sine, nu ca fragment din *Bogdan Dragoș*, domnește alt tip de eufonie (și nu întâmplător Vieru a făcut din concisul dar infinitul poem partea I a simfoniei sale). Într-un calm celest în care cuvintele sună încet, întregi, dar fără *legato*-ul obișnuit al frazării, neîmpiedicate nici măcar de articulări finale (*lună*, nu *luna*), intervine sunetul cornului, introdus însă de adverbul „melancolic”, care-l vătuieste de la început:

„Peste vârfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată?”

Tonul e muzical: mișcarea lunii pe cer, baterea lină a frunzelor, mișcarea sunetului însuși de corn în spațiul poemului (cu reduplicarea adverbilor de distanță – *mai departe*, *mai departe* – și de intensitate sonoră – *mai încet*, *tot mai încet*) și care atrage după sine mișcarea sufletului ca într-o vrajă, făcând posibilă întorsătura unică din interogația ultimei strofe, adevărată maree a sufletului către moarte.

Astfel despre Eminescu și muzicalitatea versului în general, se cuvine să luăm și aici în considerație dubla relație determinantă, una – cea dintre el și poeții romantici germani, cealaltă – cea dintre el și el însuși. Deoarece ceea ce se petrece la nivelul influențelor în raport cu evoluția personală, se petrece și aci.

Și spunem din nou că, în general, cu excepția surprinzătoare a poeziei *Sara pe deal* cu ritmurile-i susținute de un *legato* care face într-adevăr să cânte coriambul, tinerețea eminesciană avea sunetul vehement, ponderos, aspru, ca în *Amorul unei marmure*, *Junii corupți*, *Înger și Demon*, *Împărat și proletar* etc.

Abia o a doua etapă de creație, egal înrăuită de beneficul exemplu al folclorului și al romanticilor germani, schimba, odată cu introducerea dimensiunii mitic-folclorice în poezie, timbrul eminescian. În *Lacul*, *Crăiasa din povești*, *Dorința*, *Povestea codrului*, ritmurile trohaice susțineau, cu dulcea lor sprinteneală, nădejtile mijinde ale iubirii, făcând fermecătoare cadre culorilor, parfumurilor, sunetelor îmbinate în bogate, deja distincte sinestezii eminesciene. Dominată de Erosul văratec, poezia eminesciană își creaa, în pură proiecție, peisajul specific, recognoscibil, în care visul ținea un loc enorm, de instrumentare a unei uriașe demiurgii.

Pentru varietatea prozodică a acestei etape, pentru eufoniile care începeau să dubleze, firesc, proiecțiile mitice, influențele incontestabile din afară au fost Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff, Heinrich Heine⁸⁸. Neastâmpărul naturii atât de puțin obișnuite a lui Brentano, capacitatea lui de a da poeziei înfățișări infinite prin varietatea versificației exprimând veșnica lui schimbare de stare, ceea ce-l făcea pe admiratorul său Eichendorff să spună că era luat drept un „*unerklärlicher Proteus*”⁸⁹ (un inexplicabil Proteus), a fost pentru Eminescu o școală dintre cele mai ciudate și mai cu folos.

Din schimbătoarele stări ale autorului lui *Godwi*, el a învățat solid și tenace prozodia, mai ales cea potrivită etapei de care tocmai

⁸⁸ Emil Steiger, *Stilwandel*, Zürich Fr. im Br., 1963, pp. 190–195.

⁸⁹ J. von Eichendorff, *op. cit.*, vol. IV, p. 887.

am pomenit. „Orfeul romantic”, cum îl numește un autor american⁹⁰ într-o monografie de studiu muzical al poeziei lui Brentano, a fost recunoscut drept cel mai muzical dintre romanticii germani. Nietzsche, în 1882, afirma că „dintre poeții germani, Cl. Brentano are cea mai multă muzică în el”⁹¹. Sau Werner Vordtriede îi atribuia creația „muzicii romantice cu decenii înaintea lui Schubert, Schumann și Wagner; melodia eternă care se mișcă mereu înainte de la ton la ton, de la imagine la imagine.”⁹²

E de înțeles că cel care avea să dea cuvântului românesc o reînținerire de primăvară a spiritului și aspira să audă dulcea muzică de sfere, a receptat „fenomenul” Brentano cu o curiozitate amestecată cu plăcere și dorință de instruire și pătrundere.

În poezia lui Brentano răsunau mai cu seamă, eliberate din poezia populară din *Des Knaben Wunderhorn*, elementele fundamentale ale versificației, ritmurile, rimele, așa încât pe „proteismul” versurilor lui se putea face unul din cele mai complete exerciții.

Unul din semnele că Eminescu a parcurs lirica lui Brentano e prezența, în câteva locuri în opera lui, a sintagmei „steaua mării”, revenind și în legătură cu o încercare dramatică denumită astfel (presupusă a fi cea care poartă titlul *Mira*, din ms. 2254, f. 62) sau a sintagmei „lucefărul mărilor”, din postuma *Rugăciune*. E traducerea sintagmei *Stella maris* folosită ca un leit-motiv de Brentano catolicul în poezia lui și în special în ciclul neterminat, de mari proporții, *Romanzen vom Rosenkranz*, traversat de salutul pios către Fecioară; „O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria”. Cele mai legate versuri sunt de găsit în secțiunea *Rosablankens Traum* (Visul Rosablancăi), sunând astfel:

„Amen’ und aus Himmelsflüssen
Giesst sich aus ein Meer des Glanzes:
Maris Stella sei gegrüßet,
Semper Virgo, Ave, Salve!”

⁹⁰ John Fetzer, *Romantic Orpheus*, Univ. of California Press, 1974.

⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁹² *Ibid.*, pp. 10–11.

(„Amin și din cereștile fluvii
Mare de strălucire se revarsă:
Bucură-te, Stella Maris,
Vecinică Fecioară, Ave!”)

Dăm o strofă din cele două ale poeziei lui Eminescu în care se regăsește expresia scumpă lui Brentano, pentru a vedea și frumusețea plină de pioșenie a versurilor eminesciene, variație pe tema dată:

„Noi, ce din mila sfântului,
Umbră facem pământului,
Rugămu-ne-ndurărilor
Luceafărului Mărilor;
Ascultă-a noastre plângeri,
Regină peste îngeri,
Din neguri te arată,
Lumină dulce, clară,
O, Maică prea curată
Și pururea fecioară,
Marie!”

Am dat un scurt dar expresiv exemplu (ca să nu mai lungim) despre cunoașterea lui Brentano de către Eminescu.

La Eichendorff, cum s-a spus, a găsit poetul român sau mai degrabă putea găsi, ca în ciclul *Frühling und Liebe*, bunăoară, și pădure, și tei, și chemare de corn (ca în *Nach*), și iubire, totul perfect versificat, sub înrâurirea poeziei lui Brentano, sub zodia octosilabului trohaic.

Și tot pentru a doua etapă i-a fost, pare-se, și Heine model, chiar dacă încă de la Viena, după spusele colegilor, începuse să traducă din el. Spunem încă de la Viena, fiindcă limpezirea retinei poetice se produce odată cu părăsirea plutonicului și intrarea în uranic-neptunic, deci după 1872. Dar, desigur, efectele întâlnirilor se produc la un interval oarecare, de strictă trebuință pentru asimilare și mai ales pentru acea consonanță cu propria nevoie lăuntrică fără de care nu se poate în niciun fel vorbi de „influențe” la Eminescu.

Intervin stendhalienele cristalizări târzii, efecte de integrare sigură a mărunțișurilor din afară în lumea imaginarului propriu. Pentru întâlnirea cu Heine (și implicit cu muzicalitatea lui), ne vom mărgini iarăși la un singur exemplu, la *Povestea codrului*. Am descoperit⁹³, în același timp cu Laszlo Galdi⁹⁴, prototipul acestei fermecătoare poeme eminesciene în *Der Hirtenknabe* (Păstorașul) al lui Heine, din care dăm prima strofă:

„König ist der Hirtenknabe,
Grüner Hügel ist sein Thorn;
Über seinen Haupt die Sonne,
Ist die grosse, goldne Kron.”

(„Rege este păstorașul,
Tron îi e colina verde
Iară soarele-i acoper
Capul cu cunună de aur.”)

Tot prima strofă pentru comparație la Eminescu:

„Împărat slăvit e codrul,
Neamuri mii îi cresc sub poale,
Toate înflorind din mila
Codrului Măriei sale.”

Registrul e dintr-o dată altul. O oarecare șăgălnicie se păstrează din apologul lui Heine, dar câtă solemnitate însoțește intrarea în tărâmul străvechiului codru unde rânduielile se păstrează ca la o bine întemeiată curte feudală. Sălbăticiunile codrului, obișnuite, cerbii, bourii, privighetorile stau alături de animale fabuloase (caii mării albi ca spuma), dând dintr-o dată măsura toposului mitic, ocrotitor, în a cărui împărăție îndrăgostitul vrea să-și aducă iubita pentru a recăștiga împreună cu ea, prin două regresii fundamentale, în copilărie și vis,

⁹³ În *Studii eminesciene*, volum colectiv, ed. cit., p. 190.

⁹⁴ În *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, ed. cit., p. 197.

starea fericită a vârstei de aur. Nevoia de mit a poetului român înaltă, ca un Midias superior, tot ce atinge în acea ordine care hrănește și validează marea poezie. Finalul lui Heine rămâne departe cu ironia la adresa păstorașului care ar vrea, somnoros, să se refugieze acasă, în brațele „reginei” lui:

„«Ach ich wollt», dass ich zu Hause
Schon bei meiner Kön' gin wär'!”

Muzica însă este aceeași a troheilor stenici care permează întreaga perioadă eminesciană a ciclului veronian, cu muzica apelor, a zefirilor, a mersului cerbilor, a ierburilor înalte, a nădejdlor vii.

Sigur că în ultima perioadă de care ne-am ocupat pe larg și în care s-au vădit alte înrâuriri, și ele mai de mult primite, de la Geibel, Lingg, Dahn, Platen și alții mai mici, răsună o altă muzică de tristeți amare ori de melancolii adânci, muzica iambilor. Dar dincolo de aceste efecte sonore decelabile la prima auzire și dând poetului faima de liric accesibil, am încercat să sugerăm altceva, care și în acest domeniu îl înalță pe Eminescu deasupra oricărei înrâuriri primite, oricâte prototipuri am descoperit ori vom mai descoperi de acum înainte. Căutarea lui „demonică” de absolut în iubire, ca și în cunoaștere, a mers simultan cu toate tulpinile ridicate din rădăcina geniului său universal. Acest poet care căuta să pună tot universul în ecuație, pe urma lui Pitagora și a *Timaios*-ului lui Platon, ascultând pe alții și lăsându-se un timp (potrivit *întotdeauna* cu al său interior) influențat de muzica lor, aspira pe de o parte, cum am mai spus, să audă muzica sferelor (deși el pune aspirația pe seama compozitorului care asurzește), adică să perceapă mișcarea universului, armonioasă, eufonică. Iar pe de altă parte credem că acel demon care plânge, râde, „neputând s-audă plânsu-și” semnifică în ordinea creației acordul perfect dintre cuvântul cel mai congruent (*ce exprimă adevărul*) și eufonia lui maximă. Și socotim că travaliul eminescian de natură beethoveniană, cum a fost definit, a cuprins în ciclopica sa întreprindere, ca pe un element congener poeziei, și muzica, în sensul gândirii romantice germane care năzuia spre fraternitatea redobândită a celor două arte. Dar la Eminescu construcția propriului

univers presupune, ca în mitul amphionic extins, și arhitectura și muzica și poezia și filosofia și știința, într-o viziune de totalitate, care depășește un simplu curent literar sau o morfologie oricât de clară a unui stil. Și atunci în titanica sa tentativă de reunire a atâtor activități ale intelectului și spiritului, pornite dinăuntrul unei „demonice” propulsii spre demiurgie (vezi schimbarea peisajului cosmic în *Sărmanul Dionis*), toate materialele pe care le-a folosit, molozurile intrate mai mult sau mai puțin în construcția „urieșească” pornită pe dimensiuni cosmice, nu mai prezintă decât o importanță minoră. Meritul lor este de a fi ajutat pe marele constructor să-și ducă la capăt edificiul. Și cultura germană – filosofie, poezie, muzică, istorie etc., etc. – are enormul merit de a-i fi luminat căile proprii cu o lumină generoasă.

Index de nume

A

Al-George, Sergiu 21, 45
Alecsandri, Vasile 102, 235, 260
Altdorfer, Albrecht 127
Apostolescu, Nicolae 198
Arghezi, Tudor 167
Aristotel 53
Arndts, Ludwig Ritter von 54
Arnim, Achim von 42, 46, 52, 90,
91, 209, 210, 211, 213, 214,
215, 218, 234, 249
Avădanei, Ștefan 21
Avramescu, Aurel 56
Ayala, Pero Lopez de 275
Ayrault, Roger 83

B

Bachelard, Gaston 192
Baican, E. 229
Beethoven, Ludwig van 28
Béguin, Albert 46, 94, 171, 173,
174, 190, 191, 192
Behm-Eschenburg, Hermann 32
Benz, Richard 68
Berglinger, Joseph 84
Bhose, Amita 21
Biberi, Ion 125, 129

Biemel, Walter 242
Blaga, Lucian 23, 25
Blake, William 62, 63
Böcklin, Arnold 265
Böhme, Jakob 107, 129
Bolintineanu, Dimitrie 158
Bonaparte, Napoleon 209, 217, 281
Bopp, Franz 21
Börne, Ludwig 243, 244
Bosch, Hyeronimus 260
Botez, Constantin 276
Brahms, Johannes 28
Brandes, Georg 84, 85, 88, 89, 93,
166, 168, 189, 191, 193, 194,
196, 207, 244, 245
Brătianu, Dumitru 54
Brentano, Bettine 209
Brentano, Clemens von 42, 48,
52, 61, 89, 90, 91, 93, 95,
209–215, 217, 218, 234, 235,
249, 255, 272, 301, 302, 303
Brücke, Ernst 54
Burckhardt, Jakob 34
Bürger, Gottfried Augustus 70, 79,
212, 237
Burns, Robert 62
Byron, George Gordon 260

C

Cacoveanu, Ștefan 52
 Calderon 155, 156
 Caracostea, Dumitru 132, 155, 167,
 239, 244, 261, 262, 264, 265
 Caragiale, Ion Luca 27
 Carus, Karl Gustav 55
 Cazimir, Ștefan 204
 Călinescu, George 21, 27, 32, 33,
 36, 37, 43, 55, 101, 156, 198,
 242, 265
 Cerna, Panait 73
 Cerri, Gaetano 33, 262, 263, 264,
 267, 271, 280
 Cervantes, Saavedra Miguel de
 103, 129, 161
 Chajam, Omar 255
 Chamisso, Adalbert von 249
 Chendi, Ilarie 233, 234, 235
 Cihac, Iacob Stanislau 231
 Cipariu, Timotei 231
 Ciurdariu, Mihai 40
 Claudius, Matthias 212
 Clausius, R. J. E. 56
 Coleridge, S. T. 61
 Cousin, Victor 221
 Creangă, Ion 231
 Crețeanu, George 260
 Creția, Petru 23
 Creuzer, Georg Friedrich 42, 180,
 209, 213, 218–221, 225, 237,
 238, 239
 Curtius, Ernst Robert 248
 Cuza, Alexandru Ioan 54

D

Dahn, Felix 33, 36, 267, 289, 291,
 305
 Dante, Alighieri 58, 66, 129, 203
 Del Conte, Rosa 58, 265
 Demetrescu, Anghel 134, 198
 Densușianu, Aron 243
 Descartes, René 129
 Diderot, Denis 62
 Diez, Friedrich 231
 Dilthey, Wilhelm 31, 133, 134, 135,
 136, 150, 152, 190, 191, 193
 Dragomirescu, Mihai 265
 Drewitz, Ingeborg 209
 Drouhet, Charles 198
 Dühring, Eugen 31
 Duică, Bogdan Gheorghe 101, 102,
 128, 197, 204, 233, 244, 245
 Durand, Gilbert 171, 172, 173, 180
 Dürer, Albrecht 83

E

Eckermann, Johann Peter 74
 Eichendorff, Joseph von 90, 93, 94,
 95, 96, 98, 196, 209, 218, 249,
 250, 251, 258, 273, 275, 276,
 287, 301, 303
 Eliade, Mircea 57, 114, 119, 121,
 130, 183
 Eliade, Pompiliu 198
 Eliot, George 54
 Elwert, J. 212
 Eminovici, Gheorghe 27
 Espronceda, Y Dêlgado 276

F

Fallersleben, H. 98
 Fetzer, John 302
 Fichte, Johan G. 35, 43, 82, 129,
 147, 165, 166, 189, 190, 194
 Firdusi 36, 218, 255
 Fischer, Kuno 31
 Fontenelle, Berenard B. 62
 Frenzel, Elisabeth 275
 Freytag, Gustav 286
 Friedrich, Caspar David 83

G

Gáldi, Laszlo 261, 265, 292, 299,
 304
 Gaster, Moses 235
 Gatscher, P. 54
 Geibel, Emanuel 29, 33, 34, 35, 98,
 237, 238, 249, 255, 258, 271,
 272, 275, 276, 277, 278, 279,
 280, 281, 287, 289, 290, 291,
 305
 Georgescu-Tistu, Nicolae 269
 Glaser 83, 90, 94, 210, 211, 246
 Goethe, Johann W. von 27, 35,
 41, 42, 50, 58, 61, 63, 66, 67,
 70–76, 95, 96, 97, 102, 105,
 106, 121, 130, 155, 157, 161,
 170, 211, 267, 281
 Goldsmith, O. 70, 106
 Gontard, Susette 147
 Görres, Joseph 42, 43, 55, 61, 94,
 180, 209, 210, 213–221, 225,
 234, 235, 236, 237

Gottschall, Rudolf von 30, 31, 196,
 287
 Grandea, Haralambie 234
 Grillparzer, Franz 33, 276
 Grimm, frații 42, 217, 218, 221,
 225
 Grimm, Jakob 93, 217
 Grün, Anastasius 33
 Guillermou, Alain 265
 Gundolf, Friedrich 66
 Gutzkow, Karl 244, 245, 247

H

Hafiz 32
 Hamann, Johann G. 64, 107
 Hammer-Purgstall 32, 240
 Handman, Dorel 96
 Hartmann, Eduard von 31
 Hasdeu, Bogdan P. 43, 231
 Haydn, Joseph 28
 Hegel, Georg W. F. 31, 35, 82, 165
 Heidegger, Martin 134
 Heine, Heinrich 22, 95, 96, 98, 168,
 169, 171, 182, 221, 243, 246,
 276, 301, 303, 304, 305
 Hellingrath, Norbert von 135, 145,
 146
 Helmholtz, H. von 56
 Heltmann, Adolf 242, 243
 Herbart, J. Fr. 53
 Herder, Johann G. 41, 43, 63–69,
 71, 74, 77, 79, 129, 155, 211,
 212, 221, 272
 Heselhaus, Clemens 42, 90, 91, 93,
 95, 213

- Heyse, Paul von 33, 34, 35, 98, 249, 272, 286, 289, 290
 Hoffmann, Ernst Th. 55, 189
 Hölderlin, Johann Chr. Fr. 47, 48, 56, 58, 82, 87, 105, 132–136, 139, 140, 142–153, 165, 166, 209, 249, 253, 267
 Homer 58, 66, 78, 104, 129, 156
 Huch, Ricarda 46, 50, 52, 57, 81, 219
 Hugo, Victor 24, 47, 61, 204, 225
 Humboldt, Al. von 249, 250
 Hyrtl, Joseph 53, 54

I

- Ibrăileanu, G. 24, 194, 195, 265, 266, 276, 292
 Ihering, Rudolf 53
 Immermann, K. L. 29, 36, 98, 281, 282, 285, 286
 Iñiguez 276
 Ionescu, Eugenia 97
 Ionescu, Rion Raicu 242
 Iorga, Nicolae 53, 243
 Ispirescu, Petre 229, 232

K

- Kant, Immanuel 22, 30, 37, 38, 40, 53, 64, 77, 101, 129, 136, 146, 164, 224, 268
 Keats, John 253
 Keller, G. 267, 269, 271, 280
 Kerényi, Karl 168
 Kerner, Justinus 55, 98, 209, 218

- Klee, Gotthold L. 157, 169, 170
 Kleist, Heinrich von 48, 55, 58, 189, 242
 Klinger, Maximilian Friedrich von 70
 Koch, Max 32, 33, 34, 93, 213, 218
 Köhler, Erich 57
 Konen, V. 96
 Kotzebue, A. von 27
 Kreller, Rupert 35
 Kremnitz, Mite 242
 Kunisch, R. 239

L

- La Bruyère, Jean de 299
 La Motte, Fouqué 48, 218
 Laube, Heinrich 245
 Lausberg, Heinrich 287
 Lazarus, Moritz 43, 221, 223, 228, 233, 244
 Leconte de Lisle, Ch. 276
 Lehmann 83, 90, 94, 210, 211, 246
 Lenau, N. 22, 28, 33, 98, 132, 242, 243, 293
 Lenz, J. M. R. 70
 Leopardi, Giacomo 132
 Lessing, Gotthold Eph. 64, 155
 Lingg, Hermann 34, 35, 36, 249, 255, 256, 258, 259, 260, 262, 293, 305
 Livescu, Jean 156
 Lovejoy, Arthur 60
 Lubos 83, 90, 94, 210, 211, 246
 Luther, Martin 212

M

Machiavelli, Nicolo 22
 Macpherson, James 63
 Magnus, Albert 215
 Mahler, Gustav 251
 Maiorescu, Titu 31, 43, 223
 Malfatti 55
 Mayer, Robert 56
 Mesmer, Franz 55
 Meyer, F. C. 34
 Michelet, Jules 221
 Mönch, W. 295
 Morariu, Leca 243, 269
 Mörike, Eduard 98, 251, 287
 Moritz, K. Ph. 46, 168
 Mozart, W. A. 28
 Müller, Adam 196, 287
 Müller, Wilhelm 96, 98
 Murărașu, Dumitru 53, 148, 234,
 235, 239, 260, 262, 263, 265,
 276, 280, 288
 Mussafia 55
 Müsset, Alfred de 260

N

Nachtigal 212
 Negruzzi, Iacob 43, 197, 245
 Neumann, F. X. von 54
 Neuschotz, Oswald 132
 Nietzsche, Friedrich 302
 Nișcov, Viorica 21, 192, 194, 198,
 199, 200, 201
 Noica, Constantin 37, 39

Novalis (Fried, von Hardenberg)
 21, 46, 49, 55–58, 79, 82, 83,
 87, 94, 166, 167, 189–201,
 204, 206, 207, 267, 287

O

Onea, Iacob 52
 Opitz, Martin 212
 Oppert 239
 Ossian 63, 65, 66
 Oxenstiern 299

P

Pann, Anton 286
 Papu, Edgar 50, 60, 176
 Paul, Jean (Friedrich Richter) 38,
 46, 101–110, 112, 114, 115,
 117, 120–130, 209, 218, 249,
 266, 267, 281
 Percy, Th. 66
 Perpessicius 41, 222, 235, 263
 Petrarca 101, 203, 260
 Petrovanu, Dan 177, 223, 228, 271,
 272, 276, 277
 Petrovici, Ion 38
 Pfaff, Friedrich 217
 Pherekydes, din Syrus 239
 Philippide, Alex. 81, 162, 195
 Pitagora 305
 Platen, August Graf von 33, 98,
 260–262, 264, 305
 Platon 30, 46, 53, 102, 129, 147,
 305
 Pogor, Vasile 40

Pop, Gh. 269
 Prévost, Antoine 62
 Pumnul, Aron 24, 28, 51, 52
 Pușcariu, Sextil 295

Q

Quinet, Edgar 221

R

Raabe, Wilhelm 286
 Raimund, Ferd. 33
 Ranke-Graves, Robert von 109
 Rappaport, K. S. B. 53
 Richardson, Samuel 70
 Ringseis, J. Nepomuk von 218
 Roman, Ion 27
 Rosetti, Theodor 223
 Rotaru, Ion 42, 43
 Rötischer, H. T. 22, 38, 41, 51, 102,
 103, 105, 155–158, 196, 222
 Rousseau, J. J. 62, 64, 70, 75, 77,
 117, 129
 Rückert, Fr. 32, 96, 98, 251, 252,
 253, 254, 299
 Runge, Philipp O. 83, 209, 212,
 218
 Rusu, Aurelia 23, 102
 Rusu, Liviu 242

S

Saint Martin, L. C. 107, 129
 Saint-Pierre, Bernardin de 62
 Sanielevici, H. 47

Sân-Giorgiu, Ion 30, 31, 33, 36,
 255, 272
 Schack, Adolf Fr. Graf von 33, 36,
 254, 255, 258, 272
 Scheffel, Joseph V. von 33, 34, 36
 Schelling, Friedrich, W. J. 35, 82,
 83, 89, 94, 164, 165, 166, 168,
 191, 213
 Schiller, Friedrich von 27, 34, 35,
 70, 71, 75–79, 95, 98, 102,
 104, 105, 130, 136, 147, 155,
 190, 267
 Schlegel, August W. 28, 29, 30, 78,
 79, 82, 93, 155, 156, 169, 171,
 213, 296
 Schlegel, frații 38, 50, 78, 79, 82,
 108, 168, 209, 218, 267, 272
 Schlegel, Friedrich 24, 28, 29, 32,
 50, 79, 80, 81, 83, 88, 101,
 108, 157, 160–168, 187, 189,
 190, 191
 Schleiermacher, F. E. G. 79
 Schopenhauer, Arthur 30, 31, 35,
 37, 53
 Schöppner, Alexander 271
 Schubart, Daniel 70, 71
 Schubert, Franz 28, 95, 96, 97, 250,
 302
 Schubert, G. H. von 46
 Schumann, Robert 97, 98, 302
 Scott, Walter 225
 Shakespeare, W. 28, 30, 38, 46,
 66, 68, 75, 78, 97, 104, 129,
 155–161, 165, 297
 Sidney, Ph. 295
 Siegel, Heinrich 54

Slavici, Ioan 26, 56, 230, 231, 244
 Socrate 147
 Sohnle, Paul W. 221
 Spender, Stephen 292
 Spenser, Edmund 295
 Spielhagen, Fr. 196, 197, 198, 245,
 247, 286, 287
 Steiger, Emil 301
 Stein, Lorenz 54
 Steinthal, H. 43, 221, 223, 233
 Sterne, Lawrence 103, 105, 106,
 130
 Stockmann, Alois 213, 215, 217
 Storm, Theodor 34
 Strauss, Lévi 171
 Streinu, Vladimir 205
 Swift, Jonathan 103, 130
 Ștefanelli, Theodor 26

T

Tănăsescu, Gr. 242
 Tcaciuc-Albu, N. 28, 242
 Teclu, Nicolae 53, 55
 Thomson, J. 62
 Tieck, Ludwig 30, 38, 46–52,
 79, 83–87, 89, 91, 93, 101,
 156–161, 164–180, 187, 191,
 196, 209, 218, 249, 267, 296
 Todorov, Tzvetan 88, 89, 168, 191
 Torouțiu, I. E. 35, 43, 197, 243

U

Uhland, Ludwig 29, 33, 95, 218

V

Vatamaniuc, Magdalena 25, 224
 Vieru, Anatol 300
 Vinci, Leonardo da 118
 Virgiliu 129
 Vogt, Friedrich 32, 33, 34, 53, 93,
 213, 218
 Volkelt, Johannes 31
 Volney 62
 Vordtriede, Werner 302
 Vossler 132
 Vulcan, Iosif 158

W

Wackenroder, W. H. 52, 68, 79, 83,
 84, 87, 166, 170, 249
 Wagner, J. J. 221
 Wagner, Leopold 70
 Wagner, Richard 69, 302
 Walzel, Oskar 62
 Wellek, René 60
 Wentzlaff, Eggebert Christian 295
 Werner, Deetjen 286
 Werner, Zacharias 209
 Wilamowitz-Möllendorf 31
 Winkelmann, J. J. 82
 Windelband, W. 82
 Wöhrmann, Karl 36
 Wolf, Hugo 97
 Wustmann, Rudolf 123

X

Xenopol, A. D. 43

Y

Young, Karl G. 62, 63

Z

Zalis, H. 242

Zeller, Eduard 224, 228

Zettel, Karl 34, 271

Zimmermann, Robert 53

Zoroastru 176

Zusammenfassung

Dieses Buch beruht auf der Prämisse, dass von einer Generation zur anderen jeweils immer wieder eine Neubewertung des nationalen Dichters, auch aus der Sicht seiner Beziehungen zu den auswärtigen Quellen erforderlich ist. Ausgehend von dem Grundgedanken Lucian Blagas, wonach der Einfluss der deutschen Kultur immer nur katalytisch, niemals modellierend war, dieser Einfluss die ihm Ausgesetzten ohne irgendeinen Zwang zu einer tieferen Selbsterkenntnis brachte und ihnen schöpferische Impulse verlieh, ohne ihnen Schablonen aufzudrängen, sie also in ihre eigene Schaffenswelt trieb, habe ich versucht, Ergebnisse früherer Forschungen über Eminescus Beziehungen zur deutschen Romantik zusammenzufassen und ihnen die Resultate meiner eigenen bescheidenen Untersuchungen hinzuzufügen.

Dabei habe ich den überreichen Stoff etwas systematisiert und ihn an die gesamte deutsche Romantik angelehnt, beginnend mit ihren Vorläufern – dem Sturm und Drang –, dann zur Etappe des Übergangs (Jean Paul und Hölderlin), weiter zu den Gipfelpunkten (der Jenaer und der Heidelberger Schule) kommend und bis zu der „Dämmerung“, veranschaulicht im Jungen Deutschland einerseits und andererseits in der Spätromantik des Münchener und Wiener Epigontums, das sowohl die Thematik als auch die formmäßigen Errungenschaften der großen Vorgänger in einem fruchtbaren und weit aufgefächertem Nachblühen weiterleben ließ.

Veranlasst hat mich zu dieser – angesichts des zu berücksichtigenden Riesenmaterials – außerordentlich schwierigen Arbeit der Wunsch, die Gemeinplätze der rumänischen Kritik bis

in die 20er und 30er Jahre zu überwinden, die – abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen – den Standpunkt vertrat, dass Eminescu ausschließlich von Heine oder Lenau oder sogar von Epigonen der Art eines Geibel, Lingg, Heyse, Cerri u.a. beeinflusst gewesen wäre. Dagegen enthüllte mir eine erneute komparative Durchsicht der Texte (obwohl manche, vielleicht auch bedeutende Schriften in unseren Bibliotheken nicht verfügbar sind) einen Eminescu, der in der Stärke seiner eigenen Vision wohl Jean Paul oder Hölderlin, Tieck oder Novalis ebenbürtig ist, den Gestalter eines profund originalen, unverwechselbaren Universums, in dem die von anderswo übernommenen Elemente entweder große Parallelwerke erzeugten (wie etwa im Fall der von mir aufgedeckten Beziehung zwischen Jean Pauls *Hesperus* und *Cezara* oder zwischen dem *Kometen* und *Luceafărul*) die strukturell ähnlich sind, oder aber (wie bei Rückert, Dahn, Geibel, Lingg u.a.) zu winzigen bunten Steinchen in seinen eigenen weitumfassenden Mosaiks wurden.

Selbst wenn der rumänische Dichter eine Idee, ein Zitat, ein Syntagma, ein Wort aufgreift, drückt er damit sein eigenes Selbst aus, durch eine klare Option, die ihn dazu veranlasst, nur das auszuwählen, was seinem innersten Wesen entspricht, im Rahmen eines schwer zu entziffernden Systems elektiver Affinitäten. Aber er integriert unablässig das, was von außen her auf ihn einströmt – als Rohstoff – in sein Universum; er formt es um, bringt alles auf seinen eigenen Nenner, mit einer Kraft und Sicherheit, wie sie nur den ganz Großen gegeben sind. Der rumänische Poet bediente sich der wichtigsten Motive der großen Romantik, bewegte sich aber mit Leichtigkeit auch unter jenen *topoi* (in dem Sinne, den Ernst Robert Curtius dem Begriff in seinem berühmten Werk verlieh), von denen die ganze Spätromantik erfüllt ist (die tote Stadt – Venedig, der erloschene Stern, die Epigonen, die Reise, die Nacht, der Lindenbaum, das Waldhorn usw.). Nur mit dem Unterschied, dass man bei Eminescu unablässig eine deutliche Tendenz der Erhebung in eine Vision weitumfassenden mystischen Gehaltes spürt, die ihn deutlich von den unterwegs angetroffenen kleinen „Modellen“ unterscheidet.

Den rumänischen Dichter zum Typus der Beethovenschen

Kreativität rechnerisch (der Typologie des englischen Schriftstellers Stephen Spender folgend, der zwischen Mozartianern und Beethovenianern unterschied), den der langsame, ihn nie zufriedenstellende, ohne Unterlass vervollkommnete Aufbau seiner Schaffenswelt definiert, sehe ich in ihm gleichzeitig einen Architekten, einen Juwelenschmied und einen hartnäckigen Musiker, mit einer aparten Struktur des Imaginären. Wie ein glühender Flammenofen, dessen Hitze alle Elemente schmilzt, nahm dieses Imaginäre restlos das auf, was ihm begegnete, vor allem Ideen, Motive, Syntagmen, Klänge, um nach einer Zeit des Reifwerdens einzigartige, einmalige neue Formen poetischer Strukturen in der Welt des Schönen erstehen zu lassen. Denn die Stufen seiner Schöpfung, teilweise mit entscheidenden Begegnungen verknüpft, wie etwa der mit der Heidelberger Schule (Brentano, Arnim, Görres, Creuzer), waren trotz allem von seiner uns verborgenen eigenen Entwicklung bestimmt, und sind nur aus den Texten zu entnehmen, die diese Mutationen registrieren. So etwa ist die letzte Etappe, die prioritär von der musikalischen Trübe der Jamben beherrscht war und in der sich die meisten Ähnlichkeiten mit Lenau, Lingg, Dahn und anderen Spätromantikern finden, wohl in erster Linie auf die absteigende Linie des ontischen und metaphysischen Tonus des schöpferischen Geistes zurückzuführen, dem jetzt die Liebe als generativer Faktor oder demiurgisches Stimulans in Eminescus Weitanschauung fehlte. Woraus auch zwei Register seiner späten Lyrik entspringen: eines die Trauer um den Verlust der Liebe und das andere den hohen Gewinn an Erkenntnis beinhaltend.

In der Abwicklung seines Schaffens ist also eine zweifache entscheidende Relation zu berücksichtigen: einerseits diejenige zwischen ihm und den deutschen Romantikern und andererseits die Rückbeziehung auf sich selbst in den verschiedenen Phasen, da sich die Rezeption der äußeren Einflüsse bei dem großen Dichter nur im Verhältnis zu seiner persönlichen Entwicklung zu den einzelnen, Bauetappen seiner Schaffenswelt vollzog.

Eminescus Ringen, seine „dämonische“ Suche nach dem Absoluten in allen Bereichen seines Daseins und Denkens hat in sein zyklisches Werk auch die Musik als kongenerisches Element,

der Denkweise der deutschen Romantik gemäß, betrachtet, die eine Wiederverständigung der beiden Künste ansterbte. Mehr noch, wie im amphionischen Mythos fasst er Musik, Poesie, Architektur, Philosophie und Wissenschaft in einer umfangreichen Vision der Totalität zusammen, die eine einfache literarische Strömung oder die noch so klare Morphologie eines Stils überschreitet. Und dann haben bei dem titanischen Versuch, so viele intellektuelle und geistige Belange zu vereinigen, die einem ununterdrückbaren welt schöpferischen Antrieb entspringen (s. insbesondere die Änderung der Mondlandschaft in der auf dem Spiel mit den Kantischen Kategorien Zeit und Raum aufgebauten Novelle *Sărmanul Dionis*), alle die für kosmische Dimensionen herangezogenen Materialien im Grunde genommen nur noch eine geringe Bedeutung. Ihr Verdienst besteht darin, dass sie dem Meister geholfen haben, sein Bauwerk zu vollenden. Und die deutschen Romantiker haben ebenso wie die gesamte deutsche Kultur, Philosophie, Poesie, Musik usw. usw. ferner das enorme Verdienst, Eminescus eigenen Weg mit ihrem großzügigen, hell strahlenden Licht erleuchtet zu haben.



Premiul Herder
1988

Die Universität Wien verleiht auf Beschluß
des Kuratoriums den
GOTTFRIED-VON-HERDER-PREIS
der von der Stiftung F.V.S. zu Hamburg
für verdienstvolles Wirken im Sinne
einer friedlichen Verständigung unter den Völkern
zur Verfügung gestellt wurde
für das Jahr 1988

FRANZ PROFESSOR DR.
Zoe Dumitrescu Buşulenga
BUKAREST

Mit dieser Auszeichnung
soll unsere Bewunderung für ein weitgespanntes Lebenswerk
zum Ausdruck gebracht werden,
das von der vergleichenden Literaturwissenschaft
über Literaturgeschichte, Literaturtheorie, Literaturkritik bis
hin zur Kulturgeschichte und zur Erforschung
der interkulturellen Kommunikation reicht.
In einer integrativen Gesamtschau der kulturellen Phänomene
hat die Preisträgerin ein Schichtmodell entwickelt,
das vom Werk und der (in vielerlei Ausprägung möglichen)
Kritik des Kunstwerks durch sukzessive Ausweitungen auch
Autor und Rezipient mit einbezieht.
Der rezeptologische Aspekt mündet so in eine Kultur- und
Ideengeschichte ein, in der die Kritik (und insbesondere
die Literaturkritik) zum Motor des gesamten
kulturellen Lebens wird.

Diese Urkunde ist ausgestellt
am Tage der feierlichen Übergabe des Preises

WIEN, AM 5. MAI 1988

W. Wolgaluk

REKTOR DER UNIVERSITÄT

J. J. =

VORSITZENDER DES KURATORIUMS

Dan Hăulică

Premiul Herder 1988–1989

Izbânzii românești în context european

Jubileu pentru prestigiosul *Premiu Herder* – 25 de ani de când ființează, – 1988 a prilejuit o rememorare fastuoasă și solemnă, cu președinți de republică și alte înalte personaje, o reafirmare gravă a semnificațiilor simbolice pe care această instituție europeană le asumă. Evocări pertinente, rostite la acel popas festiv, au reînnotat fascicolul de valori cărora Gottfried von Herder le-a fost credincios, iluminismul său în stare a străbate câmpii, până astăzi, purtător al unui mesaj neistovit, asemenea triplei embleme pe lespedea de la căpătâiul său: *Licht, Liebe, Leben*.

Promovând curajos imperativul căutării de identitate (*Sei wa du bist!*), el se așează la obârșia unei dinamici intelectuale căreia cele 7 țări, anual onorate de *Premiul Herder*, nu conțin să-i aducă o vie ilustrare. De la întâiul nucleu de laureați, din 1964, cu Otto Bihaljii-Merin, istoricul de artă antifascist care, între altele, se aplecase asupra izvoarelor genuine ale artei naive, și cu Jan Kott, care reînnoie fulgurent, în acei ani, lectura lui Shakespeare, continuând, la ediția următoare, cu nume ca Tudor Arghezi și Zoltán Kodály, – a stat mereu în atenția *Premiului* să răsplătească domenii și opțiuni variate ale activității spirituale: de la șefi de școală artistică (Wladigerof, Lutoslawski) la talente care au străpuns singular barierele limitărilor naționale (cehul Jiri Kolar, sârbul Vladimir Velickovic, de pildă, în plastică), ori au devenit semnale de convergență internațională, ca regizorul Andrzej Wajda.

N-au lipsit, din promoțiile anterioare ale *Premiului Herder*, nume de ecou ale creației feminine, iugoslava Jogoda Buic sau poloneza Magdalena Abakanowicz, de care se leagă o nouă înțelegere spațială

a tapiseriei, sau, în lirică, Ana Blandiana. Laureatele reprezentând România pentru 1988 și 1989, Zoe Dumitrescu-Buşulenga și Maria Banuș, racordează la un asemenea context, de elevată rezonanță, itinerarul lor specific. Degajând, în substratul cercetărilor, la prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, «viziunea complexă, interdisciplinară și comparativă a lumii», caracterizarea citită de prof. dr. Peter Wunderli îi remarcă rădăcinile romantice, de regăsit, bunăoară, la frații Schlegel, și totodată virtutea de a modula spre noi dezvoltări discursul socio-cultural, estetic și filologic. În ce o privește pe Maria Banuș, numărând printre talmăcitorii operei sale poezii de talia lui Guil-Levic și printre actorii care i-au recitat versuri artiști de sigiliu unic precum Alain Cuny, elogiul formulat în Aula Academiei Austriace de Științe recunoștea că ea «a dat impulsuri decisive, vreme de mai bine de cincizeci de ani vieții literare românești și internaționale».

Sunt confirmări măgulitoare pentru întreaga noastră comunitate culturală, cărora *Secolul 20* li se alătură, cu firească și bucuroasă căldură.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

Zile herderiene

O fântână aurită stă gravată pe coperta diplomei legate în piele de căprioară ca şi pe capacul cutiei ce conţine medalia cu nobila efigie herderiană. Graţioasa siluetă e, poate, înrudită ca sens cu fântâna pe care Constantin Brâncuşi încercase să o constituie în simbol pentru amintirea unui mare om de cultură român ce-şi consacrase viaţa luminării poporului său.

Oricum, fântâna aurită deţine, evident, virtuţile unui simbol, nu neapărat alchimic, dar dintre cele care semnifică un tip generos de comunicare, rezumând şi definind un spirit anume. A te afla sub semnul acesta înseamnă a participa la o comunitate de gândire şi afect tipic europeană, cu rădăcini în acel secol care a generat conceptele fundamentale ale universalităţii umane, secolul luminilor, dominat de figura generoasă şi entuziastă, de înainte mergător, a lui Gottfried von Herder.

Primind la 5 mai 1988 aceste însemne ale acceptării mele în comunitatea herderiană din mâinile rectorului Universităţii vindobonense, W. Holzabeck, în faţa întregului Senat, înveşmântat în hermina festivă – în aula încărcată de ornamentaţie rococo a Academiei austriece, m-am întrebat cu sfială dacă *axios ine*. Diploma purta motivaţiile alegerii, validând o apartenenţă la un spirit european pe care m-am străduit întotdeauna să-l manifest şi să-l păstrez ca pe un preţios document de heraldică intelectuală. Gândeam atunci (şi am gândit neîntrerupt așa) că opera herderiană are valoarea unui tratat de educaţie în spiritul unei umanităţi viitoare, foarte evoluată, aptă să adopte o atitudine a înţelegerii alta decât aceea a zilelor noastre, şi din care să nu rezulte un răstimp de pace între conflicte, ci

o concordie a contrariilor, o stingere reală a antinomiilor, o conciliere definitiv benefică a celor opuse în relațiile dintre oameni. Căci mai ales în lucrarea sa cea mai reprezentativă, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, filosoful german al culturii arunca punți în timp și în spațiu, înspre un viitor ideal și înspre totalitatea popoarelor. Și în conceptul de *Humănitat*, el făcea să converge toate liniile unei dezvoltări firești, inerente genului uman, conferindu-i atribute dintre cele mai înalte. Umanitatea ca instinct artistic, ca țel al activității spirituale, ca scop al existenței, sunt doar câteva din notele constitutive ale acelui concept al conceptelor, menit să valideze sensul unei evoluții și să marcheze o finalitate superioară în dezvoltarea societății omenești pornite dintr-o singură origine, comună.

De aceea aspirația herderiană spre unitatea spiritului a hrănit generoasa inițiativă a lui Alfred Toepfer din Hamburg, ctitorul prestigiosului premiu. Instituit pentru încununarea unor activități de cultură care luminează până dincolo de granițele naționale, legând popoarele între ele prin afirmarea unui sistem comun de valori, premiul Gottfried von Herder răsplătește și obligă totodată pe cel căruia îi este decernat. Și când în *laudatio*, profesorul Peter Wunderli se referea la activitatea mea extinsă «de la literatura comparată, prin istoria literară, teoria literaturii și critica literară, până la istoria culturii și cercetarea comunicării interculturale», domnia-sa accentua «perspectiva integratoare a fenomenelor culturale», ca o îndatorire; care incumbă, pentru viața întreagă, celui primit în comunitatea aceasta europeană și universalistă, obligându-l la o deschidere tot mai vastă a conștiinței înspre comunicare și colaborare.

Zoe Dumitrescu
BUȘULENGA

EMINESCU

Cuprins

Eminescu și Marele Romanticism / 7

*O cale indispensabilă cunoașterii
creativității și creației eminesciene / 15*

EMINESCU ȘI ROMANTISMUL GERMAN

Premise pentru o tipologie / 19

Scurtă sinteză a romantismului german / 59

Perioada de tranziție

I. Jean Paul Richter / 100

II. Hölderlin / 131

În preajma gândirii celor mari. Eminescu și

Școala de la Jena / 154

Eminescu și Novalis / 188

Eminescu și Școala din Heidelberg.
Brentano – Arnim – Görres – Creuzer – Eichendorff / 208
Eminescu și Spät' Romantik / 241

Index de nume / 307
Zusammenfassung / 315

PREMIUL HERDER 1988
Premiul Herder 1988–1989. Izbânzi românești în
context european / 321
Zile herderiene / 323

Colofon

*Cu vrerea Tatălui, cu ajutorul Fiului
și cu săvârșirea Sfântului Duh
apare această ediție
Eminescu și romantismul german,
de Zoe Dumitrescu-Bușulenga,
în anul 2016.*

*Ea o reproduce pe cea apărută în anul 2009,
când s-au prăznuit 120 de ani
de la trecerea în veșnicie a poetului,
ediție îngrijită de:*

Fundația „Credință și creație.

*Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”,
Mănăstirea Putna,*

*acad. Dan Hăulică, președintele Fundației,
arhim. Melchisedec Velnic, starețul Mănăstirii,
prof. univ. Dumitru Irimia,*

Elena Doxănescu,

Mircia Dumitrescu & Orbán Anna-Mária, autorii viziunii grafice,

ierom. Dosoftei Dijmărescu,

monah Anania Vățamanu,

Cristina Irimia, Teodora Stanciu,

cu sprijinul material al dlor Radu Marinescu și Antonios Kapraras.

