

**UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA**

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 821.135.1.09,,20”:394(5(043.2)

**STAJILA EMILIA**

**MITEME ORIENTALE ÎN POEZIA ROMÂNĂ**

**A SEC. XX**

**622.01 – Literatura română**

**Teză de doctor în filologie**

Conducător științific:

Melnic Timotei, dr. hab.

Autorul: \_\_\_\_\_

Stajila Emilia

**CHIȘINĂU, 2022**

**© Stajila Emilia, 2022**

## CUPRINS

<b>ADNOTARE (în română, rusă și engleză)</b> .....	p. 4
<b>INTRODUCERE</b> .....	p. 7
<b>1.MIT ȘI MITEM. REPERE TEORETICE</b>	
1.1. Ontologia arhaică în interpretarea lui Mircea Eliade și Lucian Blaga.....	p. 19
1.2. Claude Lévi-Strauss și Gilbert Durand: structura mitului.....	p. 28
1.3. Northrop Frye și Ernst Cassirer: imaginarul mitic.....	p. 40
1.4. Concluzii la Capitolul 1.....	p. 58
<b>2. MIT ȘI MITEME ÎN POEZIA LUI AL. MACEDONSKI</b>	
2.1. Structura imaginarului mitic.....	p. 61
2.2. Miteme orientale în <i>Rondeluri</i> .....	p. 85
2.3. <i>Noaptea de decembrie</i> - parabolă a idealului pândit de moarte.....	p. 92
2.4. Concluzii la Capitolul 2.....	p. 105
<b>3. ION MINULESCU: MITEMUL ORIENTULUI APROPIAT</b>	
3.1. Proiecții identitare în figuri <i>mitologice</i> .....	p. 107
3.2. „Regele asiat” ca alter-ego al poetului.....	p. 113
3.3. Mirajul Orientului Apropiat în <i>Romanțe</i> și în alte poeme.....	p. 119
3.4. Concluzii la Capitolul 3.....	p. 132
<b>4. ION BARBU: ORIENTUL SIMBOLIC – ARHETIPAL</b>	
4.1. „Orientul” barbican.....	p. 134
4.2. „Cetatea Isarlâk” ca Ultima Grece.....	p. 159
4.3. Mitemul Șarpelui. Elemente gnostice.....	p. 165
4.4. Concluzii la Capitolul 4.....	p. 168
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI</b> .....	p. 170
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	p. 173
<b>DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII</b> .....	p. 181
<b>CV-ul AUTORULUI</b> .....	p. 182

## ADNOTARE

**Autor:** Stajila Emilia

**Tema:** *Miteme orientale în poezia română a sec. XX*. Teză de doctor în filologie, Chișinău, 2022.

**Domeniul de studiu:** Specialitatea 622.01 – Literatura română.

**Cuvinte-cheie:** mit, mitem, Orient, simbol, arhetipalitate, decadentism, simbolism, romantism, ermetism, vis, mister, imaginar.

**Structura tezei:** introducere, patru capitole ce conțin câte trei subcapitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie cu titluri, declarația privind asumarea răspunderii și CV-ul autorului.

**Scopul tezei** constă în identificarea și cercetarea mitemelor orientale în poezia lui Al. Macedonski, I. Minulescu, I. Barbu în vederea determinării impactului acestora asupra imaginarului romantic, simbolist și ermetic în poezia românească din secolul trecut.

**Obiectivele investigației:** stabilirea reperelor teoretice în abordarea conceptelor clasice de mit; descrierea conceptului de mitem lansat de Claude Lévi-Strauss și tratat ca structură fundamentală și constantă; identificarea mitemelor orientale în creațiile lirice ale lui Al. Macedonski, Ion Minulescu și Ion Barbu; demonstrarea puterii de expresivitate a mitemelor în transfigurarea profunzimilor abisale ale ființei umane; examinarea impactului mitului și mitemelor în ontologizarea viziunilor, în modelarea a trei sisteme poetice; analizarea mitului arhetipal al poetului, al mitemului Poetul Itinerant, al Poetului identificat cu Regele asiatic; investigarea metamorfozei mitului universal în mit poetic personal; elucidarea semnificațiilor celor mai importante miteme.

**Noutatea și originalitatea științifică** rezidă în analiza și interpretarea sistemică a poeziei postromantice de orientare reformatoare, în mod particular a mitemelor orientale în poezia lui Al. Macedonski, I. Minulescu, I. Barbu. Sunt demonstrate trei modele de asimilare creatoare a mitului și mitemelor sub diferite forme cu la fel de diferite rezultate. Poeții au adaptat mitemele orientale la un modernism de esență simbolistă, decadentistă sau ermetică, acestea le-au modelat structura imaginarului, au stimulat schimbarea de paradigmă, conceptul de poeticitate. Originalitatea investigației consistă în evaluarea mitului și mitemului în spiritul noilor teorii ale stilului și limbajului.

**Rezultatele principial noi pentru știință și practică obținute:** s-au urmărit raporturile dintre gândirea poetică și gândirea mitică; au fost definite noțiunile de mit și mitem; s-a stabilit rolul gândirii mitice în studierea inconștientului; s-a demonstrat capacitatea elementelor mitologice de a spori expresivitatea limbajului; s-a evidențiat modul revelator în care poeții creează mituri cu o deosebită semnificație artistică; a fost pusă în relief distinsa putere de a da expresie unor mari mituri și miteme din poezia universală și de a aduce un spor de ontologizare a viziunilor.

**Semnificația teoretică.** Au fost stabilite criteriile de evaluare a motivelor mitologice care stau la baza concepției despre lume, natură și cosmos a poetului, a felului în care gândirea mitică se intersectează cu cea științifică, politică și poetică în care simbolismul se interferează cu romantismul și ermetismul.

**Valoarea aplicativă a tezei.** Rezultatele obținute pot fi folosite ca suport pentru noile cercetări ale curentelor din cadrul literaturii române, ca material didactic în învățământul preuniversitar și universitar.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Au fost evaluate aspectele fundamentale ale procesului de modernizare a poeziei românești prin valorificarea gândirii mitice. Fragmente din lucrare au fost publicate în revistele științifice din republică.

## ANNOTATION

**Author:** Stajila Emilia

**Theme:** Oriental mythemes in Romanian poetry of the XX-th century.

PhD thesis in philology, Chisinau 2022.

**Field of study:** Speciality 622.01-Romanian literature.

**Key words:** myth, mytheme, Orient, symbol, archetype, decadentism, symbolism, romanticism, ermetism, dream, mystery, imaginary.

**Structure of the thesis:** introduction, four chapters, containing three subchapters, general conclusions and recommendations, bibliography, declaration regarding the assuming responsibility and the CV of the author.

**The aim of the thesis** is to identify and research oriental mythemes in the poetry of A. Macedonski, I. Minulescu, I. Barbu in order to determine their impact on the romantic, symbolist and hermetic imaginary in Romanian poetry of the last century.

**The objectives of the thesis:** establishing of the theoretical marks in approaching the classical concepts of myth; description of the mytheme concept launched by Claude Lévi-Strauss and treated as a fundamental and constant structure; identification of the oriental mythemes in the lyrical creations of Al. Macedonski, Ion Minulescu and Ion Barbu; demonstration of the expressive power of mythemes in the transfiguration of the abysmal depths of the human being; examining the impact of myth and mythemes in the ontologization of visions, in the modeling of three poetic systems; analysis of the archetypal myth of the poet, of the mytheme of the Traveling Poet, of the Poet identified with the Asian King; investigating the metamorphosis of the universal myth into a personal poetic myth; elucidating the meanings of the most important mythemes.

**Novelty and scientific originality** consists in the analysis and systemic interpretation of the postromantic poetry of reforming orientation, in particular of the oriental myths in the poetry of A. Macedonski, I. Minulescu, I. Barbu. Three models of creative assimilation of myth and mythemes in different forms with equally different results are demonstrated. The poets adapted the oriental mythemes to a modernism of symbolist, decadent or hermetic essence, they shaped their structure of the imaginary, they stimulated the paradigm shift, the concept of poeticity. The originality of the investigation consists in the evaluation of the myth and the mytheme in the spirit of the new theories of style and language.

**The main new obtained results for science and practice:** The relations between poetic thought and mythical thought were followed, was defined the myth and the mytheme, the role of mythical thought was studied in the unconscious study, the ability of the mythological elements to increase the expressivity of the language was demonstrated, the revealing way in which the poets create myths with a great artistic significance, the distinctive power to express some great myths and mythemes of universal poetry and to develop the ontology of the visions.

**Theoretical significance:** Evaluation criteria of the mythological reasons which underlie the conception of the world, nature and the cosmos of the poet have been established, the way in which mythical thought intersects with the scientific, political and poetical where symbolism intersects with romantism and ermetism.

**Applicative value of the thesis:** the obtained results can be used as a support for the new researches in the field of currents in Romanian literature, as a teaching material in the pre- university and university education.

**Implementation of the scientific results.** The fundamental aspects of the modernization process of the Romanian poetry were evaluated through the development of the mythical thinking. Fragments of the work were published in the scientific journals of the Republic.

## Аннотация

**Автор:** Стажила Эмилия

**Тема:** *Восточные мифемы в румынской поэзии XX века. Докторская диссертация по филологии, Кишинёв, 2022.*

**Область исследования:** Специальность 622.01 – Румынская литература.

**Ключевые слова:** миф, мифема, Восток, символ, архетипичность, декадентство, символизм, романтизм, герметизм, мечта, тайна, воображение.

**Структура диссертации:** введение, четыре главы, содержащие по три подглавы, общие выводы и рекомендации, библиография, заявление об ответственности и резюме автора.

**Цель диссертации** состоит в выявлении и исследовании восточных мифемов в поэзии А. Мачедонского, И. Минулеску, И. Барбу, чтобы определить их влияние на романтическое, символическое и герметическое воображение в румынской поэзии прошлого века.

**Задачи диссертации:** установление теоретических ориентиров в изучении классических концепциях мифа; описание концепции мифема Клодом Леви-Строссом и рассматриваемой как фундаментальная и постоянная структура; выявление восточных мифемов в лирических творениях у А. Мачедонского, И. Минулеску и И. Барбу; доказание выразительной силы мифемов в преображении бездонных глубин человеческой сущности; изучение влияния мифа и мифемов на онтологизацию взглядов, на моделирование трех поэтических систем; анализ архетипического мифа о поэте, мифа о Странствующем Поэте, о Поэте, отождествляемом с Азиатским Королем; исследование метаморфозы универсального мифа в личный поэтический миф; выявление смысла наиболее важных мифемов.

**Научная новизна и оригинальность** заключается в анализе и системной интерпретации постромантической поэзии реформаторской ориентации, в частности восточных мифемов в поэзии А. Мачедонского, И. Минулеску, И. Барбу. Показаны три модели творческого усвоения мифа и мифемов в разных формах с одинаково разными результатами. Поэты адаптировали восточные мифемы к модернизму символической, декадентской или герметической сущности, они сформировали структуру воображения, они стимулировали смену парадигмы, концепцию поэтичности. Оригинальность исследования заключается в оценке мифа и мифема в духе новых теорий стиля и языка.

**Полученные основные новые результаты для науки и практики:** отслеживались соотношения между поэтическим мышлением и мифическим мышлением; были определены понятия мифа и мифема; установлена роль мифического мышления в изучении бессознательности; доказана способность мифологических элементов повышать выразительность речи; отмечена раскрывающая форма, в которой поэты творят мифы с большим художественным значением; была подчеркнута отличительная способность выражать некоторые великие мифы и мифемы мировой поэзии и расширять онтологию взглядов.

**Теоретическое значение.** Установлены критерии оценки мифологических мотивов, лежащих в основе концепции мира, природы и космоса поэта, как мифическое мышление пересекается с научным, политическим и поэтическим мышлением, в котором символизм пересекается с романтизмом и герметизмом.

**Прикладная ценность диссертации.** Полученные результаты могут быть использованы в качестве основы для новых исследований в области течений румынской литературы, в качестве учебного материала в доуниверситетском и университетском образовании.

**Внедрение научных результатов.** Фундаментальные аспекты процесса модернизации румынской поэзии были оценены путем использования мифического мышления. Части данного исследования были опубликованы в научных журналах Республики Молдова.

## INTRODUCERE

**Actualitatea temei de cercetare.** Tema cercetării *Miteme orientale în poezia română a sec. XX* este actuală și necesară, deoarece mitul este o componentă organică a procesului de cunoaștere umană, fiind, bineînțeles, valorizat și în literatură – în proză, poezie, dramaturgie, eseistică, datorită statutului lui deosebit de model arhetipal. Conform posturărilor lui Mircea Eliade, mitul este o descriere a dramaticilor izbucniri ale *sacruului*, acestea având rolul de a fundamenta cu adevărat lumea și de a o face așa cum arată azi. Dacă lumea există, afirmă mitograful român, dacă omul există, lucrul se explică prin faptul că ființele supranaturale au avut o activitate creatoare *în vremea începuturilor, in illo tempore*. Vorbind despre structura și funcția miturilor, Eliade a evidențiat că mitul constituie, în fond, o istorie a faptelor acestor ființe supranaturale. În opinia mitografului, această istorie este crezută ca fiind *adevărată*, reprezentând anumite realități concrete și *sacră*, fiindcă este expresia unei credințe ce ține de supranatural; mitul se referă, în mod fundamental, la o „creație”, o descriere a modului în care au luat naștere actele omenești (comportarea, felul de a munci); mitul ne prezintă ca atare „originea” lucrurilor, noi *trăim* mitul, fiind pătrunși de puterea sacră a evenimentelor pe care le rememorăm și le reactualizăm.

Astfel putem vorbi de o rememorare și o reactualizare, dar cu un anumit specific, cu o implicare activă a imaginarului, a *ficțiunii*, a *invenției*, în operele literare. Aici, capacitatea de imaginare a poetului, prozatorului, dramaturgului, eseistului continuă, întregeste, de fapt, mitul, îl repune pe un temei nou de semnificare, conform viziunii originale a creatorului. Literatura secolului al XX-lea, din care face parte și poezia românească, pe care o analizăm în teza de față, a recreat, în mare măsură, mituri precum cel al lui Ulysse, Faust, Sisif, parabole biblice (a se vedea, în acest sens, operele respective ale lui Joyce, Thomas Mann, Camus). În poezie, au fost valorizate, în special, miturile cosmogonice, ale întoarcerii la origini, ale genezei și sfârșitului lumii, unele personaje mitologice precum: Prometeu, Cronos, Orfeu, Cristos. Se poate atesta un mit al Nordului și altul al Sudului, după cum e indiscutabil faptul că la fel și mirajul Orientului atrage atenția poezilor, în special al celor încadrați în curentul simbolistilor. Istoricii și criticii literari preocupați de acest curent au relevat predilecția pentru *ideea de mister*, de lucrurile misterioase care se ascund în sufletul uman.

În poezia lui Macedonski, structurată pe viziuni spațializate și ciclizate temporal, care prin însăși această organizare dovedește o reprezentare mitică, o conștiință mitică ce este marcată de periodicitatea și ritmicitatea vieții, a revoluției astrelor, evenimentelor naturale frecvente sunt și proiecțiile de scene legendare și mitologice. Înseși *Noaptele* urmează o succesiune de tablouri care sugerează astfel de scene și, în profunzimea viziunilor, corelarea notației peisagistice cu

miticul.

Am putea afirma, ținând cont de aspirațiile „genialoide” ale sale, că Poetul ca Geniu – concepție esențială romantică – este un mit axial al creației macedonskiene, demonstrat, așa cum remarcă acad. Mihai Cimpoi în studiul său *Dante 700 și cultura românească (Literatura și arta din 03.02.2022 ș.a.)* și în tragedia *Moartea lui Dante Alighieri*, scrisă în versuri în limba franceză și română.

Macedonski subliniază, printr-o notă particulară puternic accentuată, puterea *Geniului* de a se împotrivi circumstanțelor, destinului și bolii, de a obține perfecțiunea artistică, de asemenea, cu ajutorul unor personaje mitologice – *Muzele*. În poemele lui Macedonski s-a observat interferența a două mari sisteme mitice – cel al fenomenelor naturale și cel al damnațiunii, axat pe simbolurile zădărniciiei și ale urâtului.

Poemul *Selim* înfățișează, în viziunea lui Macedonski, începutul lumii, simbolizată prin coșul misterios, care trimite la ritualul eleusinic și cel ce se face în cinstea zeiței Demeter.

De o importanță deosebită este și complexul mitologic, căruia G. Călinescu îi zice *mirajul Orientului*, poetul punând în relație Occidentul și Orientul, reprezentate în chip dantesc ca o opoziție între Paradis și Infern. Mitul pustiei și al Călătorului care îl înfruntă temerar este valorificat în *Noaptea de decembrie*, care trebuie înțeleasă ca o parabolă a idealului pândit de moarte.

Ion Minulescu aduce, în poezia sa, o notă interpretativă originală a mitului Poetului-Geniu, pe care îl înfățișează ca Poet-itinerant, ce pornește pe drumuri „de frumuseți bizare și armonii smintite”. Este un model de călător ideal, apărând și în ipostazele Poetului-Rege asiatic și Poetului Viitorului. Autorul *Romanțelor pentru mai târziu* atribuie Orientului Apropiat semnificația tipic simbolistă al unui tărâm al Necunoscutului, al Misterului, al „celor plutitoare-n infinit”.

Așadar, Ion Barbu transformă și el câteva mituri mari universale în miturile sale originale – e vorba de Increat, simbolizat de oul dogmatic; de ritualurile ce aveau loc în cinstea zeiței Ceres-Demeter, care semnifică o lume a tuturor misterelor; de Lumea Orientului care e un tărâm al arhetipurilor, al începuturilor aurorale, de *Isarlâk*, văzut ca un Paradis, ca o cetate așezată în mijloc, între Bine și Rău, ca o „Ultimă Grecie”.

Ion Barbu valorifică, printr-un imaginar ce ține de ermetism, de „pitorescul balcanic și pământean”, *Mitul Soarelui*, *Mitul Nunții*, *Mitul Oglinzii* și mitemul *Șarpelui* ce semnifică, în fond, cunoașterea de sine.



Pentru Lucian Blaga, mitul este anume o revelare a misterului, el deosebindu-se de construcțiile științifice prin *modul și mijloacele* la care recurge în năzuința pe care o are de a revela un mister. Poetul - filozof demonstrează acest lucru într-un capitol special al *Trilogiei culturii*, intitulat *Despre mituri*. Întreaga demonstrație teoretică blagiană se axează pe concepția că mitologia surprinde categoriile abisalului care sunt comune tuturor culturilor. Acestea constituie matricea stilistică a unui popor sau a unui grup de popoare. Mitul este, în opinia lui Blaga, o *metaforă dezvoltată*, purtând, totodată, amprenta unui stil.

Mitul este, în concepția noastră, o relatare în formă sacerdotală sau fantastică referitoare la existență, lume, natură, univers, care este transpusă în imagini cu caracter simbolic, alegoric și parabolic. Mitul cunoaște astăzi peste 500 de definiții, impuse de cercetările ce s-au făcut timp de 25 de secole din diferite puncte de vedere [57, p. 367]. În teza de față, îngustând imensa sferă bibliografică și diversitatea interpretativă (în funcție de epoci, școli, curente, paradigme, abordări individuale, care se sprijină pe experiența de viață, și pe viziunea asupra lumii, și pe creativitatea, de care dă dovadă cel ce recrează marile mituri sau crează miturile sale originale) ne-am referit la modul în care ființa umană s-a relevat, conform unor celebri teoreticieni, dar și oameni de cultură, importanți poeți, prozatori și dramaturgi prin transfigurări arhetipale simbolice, alegorice, așa cum postula Blaga, creația mitică apare într-o altă ordine existențială, „mai presus de simpla igienă psihică, ca un moment în ordinea prin excelență umană și eminentemente creatoare” [6, p. 285].

Studiul modului în care poeții români valorifică mitul și mitemul prin prisma temperamentului și a structurii individuale sufletești își dovedește actualitatea, ajutându-ne să înțelegem mai bine tainele existenței, omul care are o conștiință ce luptă, precum zice Blaga, cu pornirile sale inconștiente, care se impune ca un creator de valori.

**Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemelor.** Anumite aspecte ale modului în care poeții români valorifică mitologia națională și universală au fost abordate în studiile fundamentale ale lui G. Călinescu, Adrian Marino, Constantin Ciopraga, Ioana Em. Petrescu, I. Negoïtescu, Lidia Bote, Ion Pop și alții. Aceste studii conțin doar referințe generale, privind tematica mitologică care apare în opera poeților ca anumite mărci stilistice și categorii tipologice întâlnite în cadrul unor curente precum: parnasianismul, simbolismul, ermetismul. Până în prezent lipsește o cercetare *sistemică*, sintetizatoare a tuturor aspectelor valorificării mitologiei. Am urmărit receptarea operei poeților analizați în exegezele celor mai importanți critici care s-au rostit în timpul apariției cărților fundamentale ale acestora și în cadrul posterității. Al. Macedonski, Ion Minulescu, Ion Barbu, majoritatea poeților simbolști au folosit mitul ca mod de pătrundere eficientă în zonele ascunse ale inconștientului și de folosire a tuturor

posibilităților creative ale imaginarului poetic. *Miticul* se identifică, în fond, cu *poeticul*. Spiritul mitic impune și utilizarea unui limbaj specific, în năzuința de a realiza metafore *revelatorii* și *plasticizante* dezvoltate.

Creația poetică este o creație metaforică indiferent de faptul dacă folosește sau nu metafore propriu-zise. Această proprietate a poeziei este ilustrată, în special, de substanța mitologică ce stă la baza imaginarului. Teza noastră urmărește metodic și sistematic acest aspect esențial al creației culturale de care dau dovadă poezii supuși analizei. Problema fundamentală identificată este modul complex în care ei s-au pătruns de spiritul mitic și formele originale în care el se manifestă. Tematica mitologică orientală denumită de noi mitematica orientală ( pentru a defini, mai exact, nivelul de complexitate) constituie o latură definitorie a felului lor de a concepe lumea și relațiile ființei umane cu ea, mai ales, sub aspectul menționat al ideii de mister.

Alte probleme identificate sunt: caracterele fundamentale ale simbolismului în raport cu poetica mitică folosită, noile interpretări pe care le impun filozofii și psihologii sau teoreticienii stilului astăzi, opoziția dintre Orient și Occident mult discutată și în vremurile noastre, complexitatea deosebită a miturilor culturale, personalitatea lirică și intelectuală, raportarea declarațiilor programatice ale poezilor români la manifestele estetice care au apărut în cadrul secolului al XX-lea.

Atracția mitului se explică la poezii pe care îi analizăm, la fel ca la marii poeți universali, în special, la cei romantici, prin atracția generală pentru începuturile lumii, ei aspirând să propună cu mijloace poetice, conform modului individual al fiecăruia de a vedea lumea, o nouă genză a universului. Fenomenul întoarcerii la origini are, așadar, o explicație în aspirația firească de a figura o viziune originală, realizată și în legătură organică cu afilierea la un anumit curent sau la o orientare estetică ce impune formule specifice.

Chiar dacă ținem seamă de această notă specifică, găsim câteva trăsături comune în modul de înțelegere a mitului, care presupune, așa cum stabilește Mircea Eliade, o valorificare a experienței, a ceea ce este sacru, a întâlnirii cu o realitate trans-umană, iar această operă de valorificare duce la ideea că *ceva există cu adevărat*, că există valori absolute în stare de a servi drept călăuză omului și de a-l ajuta să perceapă un sens anume al existenței umane.

**Scopul și obiectivele cercetării.** Scopul tezei constă în identificarea mitemelor orientale în poezia lui Al. Macedonski, I. Minulescu, I. Barbu în vederea determinării impactului acestora asupra imaginarului romantic, simbolist și ermetic în poezia românească din secolul trecut.

Realizarea scopului propus s-a fundamentat pe următoarele *obiective* principale:

- stabilirea reperelor teoretice în abordarea conceptelor clasice de mit;
- descrierea conceptului de mitem lansat de Claude Lévi-Strauss și tratat ca structură fundamentală și constantă;
- identificarea mitemelor orientale în creațiile lirice ale lui Al. Macedonski, Ion Minulescu și Ion Barbu;
- demonstrarea puterii de expresivitate a mitemelor în transfigurarea profunzimilor abisale ale ființei umane;
- examinarea impactului mitului și mitemelor în ontologizarea viziunilor, în modelarea a trei sisteme poetice;
- analiza mitului arhetipal al poetului, al mitemului Poetul Itinerant, al Poetului identificat cu Regele asiatic;
- investigarea metamorfozei mitului universal în mit poetic personal;
- elucidarea semnificațiilor celor mai importante miteme.

**Noutatea și originalitatea științifică** rezidă în analiza și interpretarea sistemică a poeziei postromantice de orientare reformatoare, în mod particular a mitemelor orientale în poezia lui Al. Macedonski, I. Minulescu, I. Barbu. Sunt demonstrate trei modele de asimilare creatoare a mitului și mitemelor sub diferite forme cu la fel de diferite rezultate. Poeții au adaptat mitemele orientale la un modernism de esență simbolistă, decadentă sau ermetică, acestea le-au modelat structura imaginarului, au stimulat schimbarea de paradigmă, conceptul de poeticitate. Originalitatea investigației consistă în evaluarea mitului și mitemului în spiritul noilor teorii ale stilului și limbajului.

**Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante.** S-au urmărit raporturile dintre gândirea poetică și gândirea mitică; au fost definite noțiunile de mit și mitem; s-a stabilit rolul gândirii mitice în studierea inconștientului; s-a demonstrat capacitatea elementelor mitologice de a spori expresivitatea limbajului; s-a evidențiat modul revelator în care poeții creează mituri cu o deosebită semnificație artistică; a fost pusă în relief distinsa putere de a da expresie unor mari mituri și miteme din poezia universală și de a aduce un spor de ontologizare a viziunilor.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Rezultatele obținute pot servi drept puncte de reper pentru alte lucrări de sinteză în ceea ce privesc cele mai importante curente literare și particularitățile acestora în contextul literaturii române. De asemenea pot fi folosite în procesul de învățare ca material didactic pentru studierea operei celor trei poeți și pentru determinarea aportului acestora la valorificarea mitologiei naționale și universale, precum și la crearea unor mituri originale personale.

### **Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere:**

- ✓ Raporturile dintre gândirea poetică și gândirea mitică au contribuit la elucidarea rolului pe care-l au mitemele orientale în poezia poeților studiați;
- ✓ Teoriile marilor mitografi și critici au condus la formularea definițiilor mitului și mitemului;
- ✓ Analiza efectuată a generat stabilirea rolului gândirii mitice în studierea inconștientului;
- ✓ În operele lirice investigate s-a observat o capacitate a elementelor mitologice de a spori expresivitatea limbajului;
- ✓ Pe parcursul studiului făcut s-a reliefat modul revelator în care poeții creează mituri noi cu o deosebită semnificație artistică;
- ✓ Tema tezei de doctorat a determinat evidențierea deosebitei puteri de a da expresie unor mituri sau miteme caracteristice mării poezii universale, precum este mitemul pustiei (morții) la Al. Macedonski sau cel cosmogonic la Ion Barbu, cel al Sudului și Nordului la Ion Minulescu;
- ✓ Interpretarea scrierilor alese pentru cercetare a dus la relevarea unui substrat mitologic comun spiritului balcanic;
- ✓ În teză a fost reliefată și capacitatea elementelor mitice de a aduce un spor de ontologizare a viziunii prin explorarea unor mari teme ale liricii universale: raportul cer-pământ, geneza lumii și alte aspecte cosmologice, visul, misterul, așteptarea unor împliniri umane ideale;
- ✓ Lucrul la arhitectura lucrării a determinat accentuarea rolului Poetului și Poeziei în dialogul valoric european și universal de azi.

**Sprijinul metodologic și teoretico-științific.** În procesul cercetării au fost examinate principiile teoretice deduse din postulatele mitografilor, ale filozofilor culturii, ale antropologilor (Northrop Frye [51], Gilbert Durand [42; 43], Claude Lévi-Strauss [58; 59; 109], Ernst Cassirer [13;14], Walter Burkert [110], Eric Gould [111]), printre care se numără și românii Lucian Blaga [5; 6; 7] și Mircea Eliade [44; 45; 46], aceștia din urmă vorbind atât despre aspectele teoretice ale mitului, cât și despre plâsmuirile concrete, precum mitul Tânărului Voievod la Eminescu sau mitul Meșterului Manole din folclorul românesc. Un interes deosebit pentru noi au fost unele direcții teoretice care, din punctul nostru de vedere, construiesc o bază solidă pentru analiza ulterioară a operei lirice scrise de cei trei poeți (Macedonski, Minulescu și Barbu). Pornind de la ontologia arhaică descrisă de Mircea Eliade și Lucian Blaga, continuând cu structura miturilor în interpretare structuralistă, reușim să discernem noțiunile de *mit* și *mitem*. Un important punct de reper metodologic pentru analiza operelor poeților români pe care i-am ales este precizarea lui

Gilbert Durand ce ține de identificarea unui mit axat pe un joc de miteme, atingând chiar un anumit *quorum*, în miezul mitului și al mitocriticii situându-se *mitemul*. Gilbert Durand stabilește că un mitem intră într-un sistem statistic întreg de frecvențe care sunt caracteristice mitului, lucru constatat de psihanaliză, domeniul psihologiei. Antropologul precizează că avem de-a face cu o dublă utilizare a unui mitem, determinată de mentalitățile unei epoci și a unui mediu anume. În capitolele aplicative am făcut referință la opiniile despre mit ale înșiși poeților analizați, la artele poetice ale acestora, în cazul lui Macedonski și Ion Barbu găsim chiar definiții și interpretări care prezintă un interes deosebit atât pentru înțelegerea conceptului ca atare, cât și a personalității și operei lor. Investigația concretă s-a bazat pe principiile tradiționale folosite în hermeneutică: analiza, sinteza, studiul comparat și cel structural-funcțional, inducția, deducția și analogia.

**Implementarea rezultatelor obținute.** Fragmente din lucrarea noastră au fost reflectate în reviste științifice din republică și au fost prezentate la unele conferințe, simpozioane.

**Aprobarea rezultatelor științifice.** Teza a fost elaborată, discutată și aprobată în cadrul Universității de Stat din Moldova întâi sub forma de rapoarte și examene susținute la sfârșitul fiecărui an de studii, apoi integral, în ședința Departamentului Lingvistică Română și Știință Literară, Facultatea de Litere din 7.10.2020.

**Publicații la tema tezei.** Unele articole elaborate în baza tezei au fost publicate în: analele Univesității de Stat din Moldova, analele Universității de Stat din Tiraspol, revista *Philologia*, revista *Akademios*, *Revista de Științe Socioumane* etc.

**Sumarul compartimentelor tezei.** Lucrarea conține: introducere, patru capitole cu trei subcapitole în care sunt expuse principiile teoretice și analiza concretă a operei celor trei poeți, concluzii generale și recomandări, bibliografie, declarație privind asumarea răspunderii și CV-ul autoarei. În **Introducere** se argumentează actualitatea temei abordate, se formulează scopul și obiectivele cercetării, se evidențiază valoarea teoretică și practică a lucrării, suportul teoretic și metodologic, rezultatele diseminate și sumarul compartimentelor tezei.

**Capitolul I**, intitulat *Mit și mitem. Repere teoretice*, cuprinde trei paragrafe, descrie interpretările pe care le dau mitologiei, mitului și mitemului Mircea Eliade, Lucian Blaga, Claude Lévi-Strauss, Northrop Frye, Ernst Cassirer și Gilbert Durand, precum și dicționarele de specialitate, cu insistare detaliată asupra momentelor controversate. În paragraful *1.1. Ontologia arhaică în interpretarea lui Mircea Eliade și Lucian Blaga* sunt reliefate conceptele lui L. Blaga și M. Eliade cărora le aparțin mai multe lucrări teoretice despre gândirea mitică, despre modul în care, în cazul omului arhaic, ființa se relevă prin simboluri primordiale sau arhetipuri, mituri și ritualuri. În *Trilogia valorilor*, apoi în *Trilogia culturii*, Lucian Blaga definește mitul ca „o

creație a omului în raport cu coordonatele sale specific și deplin umane”. În *Trilogia Culturii*, propunându-și să restituie termenului „mit” înțelesul său original, să evite banalitatea și părerea eronată că totul trebuie să fie „mit”, Blaga precizează că o plăsmuire mitică trebuie să fie o revelație a misterului și că nu trebuie confundate miturile autentice, semnificative, de ideile științifice și filozofice, considerate și ele „mituri”. Față de acestea din urmă mitul se deosebește „prin modul și mijloacele la care recurge în năzuința de a revela un mister”; în el raportul dintre ceea ce este „cunoscut” și „revelație” e altul decât cel ce ni se oferă într-o viziune științifică”. Deosebiri apar și mai tranșante în miturile denumite de Blaga *trans-semnificative*, care sunt îmbibate cu mister și se prezintă ca fiind mai învoalate și mai dezvoltate. Aceste mituri, remarcă filozoful mai departe, „au fost simțite totdeauna ca un fel de revelații, care ele însele ascund o ultimă taină”. Mircea Eliade stabilește că omul societăților premoderne crede că un obiect, lucru, un produs al naturii nu are o realitate, o identitate dacă nu participă la sacru și constată că prin imitarea gesturilor și repetarea arhetipurilor timpul este abolit. De exemplu, un sacrificiu nu este o reproducere exactă a sacrificiului primordial, ci are loc în acel început mitic al timpurilor.

În paragraful 1.2. *Claude Lévi-Strauss și Gilbert Durand: structura mitului*, sunt prezentate niște concepții noi, din punct de vedere al structuralismului, despre mit și elementele lui (mitemele). În opinia lui Claude Lévi-Strauss, structura mitului este constantă, substanța lui ține de un limbaj cu un nivel foarte ridicat care nu se află în modalitatea narațiunii, în stil sau sintaxă, ci în însăși *istoria* pe care o povestește. Structuralistul evidențiază: 1) Dacă miturile au un sens, acesta nu poate ține de elementele izolate care intră în compoziția lor, ci de maniera în care sunt combinate aceste elemente. 2) Mitul ține de natura limbajului, face parte integrantă din el; cu toate acestea, limbajul, așa cum este el folosit în mit, prezintă proprietăți specifice. 3) Aceste proprietăți nu pot fi căutate decât *deasupra* nivelului obișnuit de exprimare lingvistică. Axându-se pe aceste ipoteze de lucru, antropologul francez denumește elementele care țin de mit *mari unități constitutive* sau *miteme* care trebuie concepute nu ca niște relații izolate, dar ca niște *pachete de relații*, deoarece ele nu sunt asimilabile cu oricare formă de discurs, ci se situează la nivelul frazei. Gilbert Durand atrage atenția asupra faptului că fiecare secvență a unei „povestiri” literare constituie un „mitem” și „decorul său mistic”, iar mitemele în număr foarte limitat, cum a stabilit și Lévi-Strauss, se formează în funcție de anumite mituri mari, așa cum apar într-o epocă, într-o anumită cultură sau în cadrul unei anumite generații de creatori. Gilbert Durand identifică mitul, pornind de la un joc de miteme, de la un *quorum* de miteme. Mitemul, în opinia antropologului francez, se situează în miezul mitului, prezentându-se ca *cea mai mică unitate de discurs cu semnificație mitică*. Durand face o distincție între mitemele „patente” (prin repetarea explicită a conținuturilor, adică a situațiilor, personajelor) și „latente” (prin repetarea schemei intenționale determinate de un fenomen apropiat, de ceea ce Freud denumește *deplasările în*

vis). Constatarea antropologului francez e că există o *universalitate a arhetipurilor* și o identitate a mentalității umane cu stări a întregii mentalități umane și că *spațiul e o formă apriorică a fantasticii*.

Paragraful 1.3. *Northrop Frye și Ernst Cassirer: imaginarul mitic* evidențiază părerile lui Frye și Cassirer despre mit, gândirea mitică, arhetipalitate. Northrop Frye e de părerea că întreaga literatură universală folosește un fond arhetipal universal. Se conturează distinct două faze ale acestui proces: una *arhetipală* propriu-zisă, când opera literară devine un mit prin contopirea visului cu ritualul și cea de-a doua *anagogică*, aceasta impunându-se prin imitarea „întregului vis al omului”, gândirea fiind situată la periferia realității. Teoreticianul canadian stabilește șapte categorii de imagini care reprezintă forme ale „unei mișcări de rotație sau ciclice (renașterea, dispariția, reîntoarcerea și încarnarea unui zeu; călătoria zeului-soare, solstițiul, schimbarea lună veche/ lună nouă; situarea lumii umane la mijloc, între cea spirituală și cea animală; supunerea vieților animale și umane unei ordini firești, întrerupte violent; ciclul anual al anotimpurilor, reprezentat de o făptură divină; ciclul organic al nașterii-maturității-morții ca principiu al lui Spengler aplicat în poezie și în critică; simbolismul acvatic care posedă propriul ciclu: izvoare-fântâni-râuri-mare-zăpezi).

În lucrările sale fundamentale *Eseu despre om* și *Filosofia formelor simbolice* filozoful german Ernst Cassirer urmărește modul în care a apărut conștiința mitică drept o conștiință divină, o conștiință despre zeu: ea se obține prin natură, și nu prin cunoaștere ori voință, sau prin bunul plac, legătura cu zeul.

**Capitolul al II-lea**, intitulat *Mit și miteme în poezia lui Al. Macedonski*, cuprinde trei paragrafe și stabilește semnificația și funcția mitului și mitemului, accentuează apropierea și deosebirea gândirii mitice de cea științifică și cea politică, bazându-se pe particularitățile poeziei lui Al. Macedonski din punct de vedere al mitului și al elementelor sale. În paragraful 2.1. *Structura imaginarului mitic* se urmărește evoluția poeziei lui Macedonski sub unghiul organizării structurale mitice ciclice, care prezintă și dovada *modernității* sale substanțiale. După cum menționa cercetătoarea ieșeană Stănuța Crețu, în poezia macedonskiană, se observă două sisteme de mari mituri lirice: unul îl conturează *Nopțile*, *Excelsior* și *Flori sacre* dominate de sentimentul renașterii și trezirii naturii sub semnul logodnei mistice a culorilor și parfumurilor. Cea de-a doua organizare ciclică e determinată de sentimentul de damnațiune, dar și de sentimentul, mai general, că „civilizația distruge armonia naturală și ultragiază geniul liric”, că lumea este un Babel groaznic (de unde prevalarea „simbolurilor zădărnice și ale urâtului”).

În paragraful 2.2. *Miteme orientale în Rondeluri*, evidențiază cum direcția estetist - vitalistă, derivată din romantism și opusă, de fapt, acestuia, face parte din procesul de

modernizare a poeziei și artei poetice, în care se angajează ambițios Macedonski. Urmarea acestei direcții duce, evident, la valorificarea mitologiei orientale, la ceea ce G. Călinescu numește *mirajul Orientului*. Punerea în opoziție a Orientului și Occidentului semnifică, în plan mai larg, contrastul dintre organicitate, firesc în artificio, viciu ce conturează în acest fel un mitem, cel al Orientului care apare ca o proiecție mitopoetică a Paradisului, față de care realitățile franceze nu înseamnă decât Infernul. Chinezii, japonezii, indienii trăiesc zorii omenirii, într-o armonie nemaipomenită cu natura.

Următorul paragraf 2.3. *Noaptea de decembrie-parabolă a idealului pândit de moarte* prezintă opera lirică a lui Al. Macedonski *Noaptea de decembrie* ca o parabolă a idealului primejduit de moarte. Sunt evidențiate, pe de o parte, încercările stăruitoare de a-l realiza, iar, pe de altă parte sentimentul zădărnicii și al absurdului care fac această realizare imposibilă. Mitemul *cetății preasfinte Meka* se identifică, de fapt cu „cetatea de vise” a mării poezii.

**Capitolul al III-lea, intitulat Ion Minulescu: mitemul Orientului Apropiat**, conturează opera lui Ion Minulescu din perspectiva simbolismului și remarcă faptul că universul minulescian se așază pe mirajul unui *dincolo*, care ia forma mirajului Orientului Apropiat cu toate miturile acestuia, ansamblate într-un mitem. În paragraful 3.1. *Proiecții identitare în figuri mitologice* se evidențiază faptul că poezia lui Ion Minulescu se axează prioritar pe o căutare obsesivă a identității, care ia forma unui dialog înscenat cu sine însuși sau a proiecțiilor imaginare ale Eului în figuri aliterative, unele dintre acestea fiind asemănătoare cu personajele mitologice. Ele nu apar cu nume concrete din mitologia antică, ci sunt plăsmuiri ale fanteziei poetului. Cu această practică mitopo(i)etică el se înscrie în contextul general al poeziei românești și europene din perioada în care activează.

În paragraful 3.2. „*Regele asiatic*” ca *alter ego al poetului* se constată că în cazul poezilor ce aparțin unor curente literare și direcții estetice diferite, este bine cunoscută practica proiectării într-un personaj-simbol sau chiar în mai multe. În cazul lui Ion Minulescu e vorba despre prezența unui singur personaj, cel al Poetului-itinerant. Acesta se prezintă ca un *mitem* cu atribuții simbolice. Poet al viitorului, înzestrat cu puteri demiurgice de a modela o altă lume sub semnul idealului și de a depăși calitatea modestă și umiltoare pe care o are ca *scrib cărturar*. Pelerinul devine, la Minulescu, un model ideal de călător ce străbate spațiile enigmatice. În acest fel, poetul se identifică cu acesta și devine Poetul-itinerant, căutător fervent de sensuri și dezlegător de taine, reprezentând lumea idealității și armoniei.

Paragraful 3.3. *Mirajul Orientului Apropiat în Romanțe și alte poeme* continuă analiza poeziei minulesciene pătrunsă de mirajul Orientului Apropiat. Ion Minulescu a excelat în poezia erotică prin senzualitate excesivă, prin expresia voluptății deosebite, dar și prin momentele de



trăire intensă, plinară, la capetele de vârf ale sentimentului, unde iubita apare în decorul pitoresc al marilor bazaruri orientale. Poetul nu se limitează doar la acest cadru, ținta visată, la fel ca în cazul emirului lui Macedonski, este fie Marea Marmara, fie – și mai concret – Lesbosul, Bosforul, Corintul. Aceste locuri geografice nu exprimă doar niște năzuințe canonice ale poetului simbolist, ele proiectează, de fapt, o viziune a Nimicului, a Zădărniceii. Ele reprezintă, ca la Bacovia, goluri existențiale care generează semne de întrebări, ascund taine și în care cântă sirenele ce simbolizează primejdia Morții. *Mirajul Orientului Apropiat* constituie, în poezia minulesciană, doar un component al *Mirajului altor zări*, în cadrul imaginar al cărora el modelează o altă lume.

**Capitolul al IV-lea, intitulat Ion Barbu: Orientul simbolic-arhetipal** include trei paragrafe și analizează modul în care este înfățișat Orientul barbian și prin ce se deosebește el esențial, sub aspectul mijloacelor mitopo(i)etice, de Orientul lui Macedonski și Minulescu și de imaginea conturată de romantici și simboțiști, pornind de la faptul că mitemul Orientului este unul axial în poezia și poetica lui Ion Barbu. În paragraful 4.1. „*Orientul*” barbian se evidențiază cum marile mituri universale se transformă în miturile originale ale poetului. Se observă cum, pornind de la *Marile Eleusinii*, ritualuri ce aveau loc în cinstea zeiței chtoniene Ceres-Demeter, Ion Barbu construiește un întreg mitem al increatului și începutului, al tuturor misterele incifrate într-o lume „deschisă” cu toate metamorfozele și procesele ei, cu toate că apare ca „cifrată și misterioasă”. Poetul dorește să valorifice straturile obscure ale sufletului omenesc, fapt care explică și nostalgia după un Orient pitoresc, provocator de patimi ancestrale, de trăiri abisale. La Ion Barbu, Orientul reprezintă *lumea fabulei*, lumea de altădată, atemporală, la fel ca Grecia pe care o deduce imaginar și pe care o găsește în subconștientul etnic. Paragraful 4.2. „*Cetatea Isarlâk*” ca *Ultima Grecie* relevă apariția mitemului cetății fictive care să reînvie *ultima Grecie*. Toponimul vine de la Hasarlâk, un sat din Asia Mică, în care au fost descoperite ruinele vechii Troia. Ea simbolizează un Levant ideal, un tărâm al stagnării, al unei „ordini autotrofice”. În poemele ciclului *Isarlâk*, foarte limpezi ca expresie, se găsesc simboluri dintr-un domeniu tradițional, cu „puncte de referință universală”. Întreaga mitologie barbiană se centreează pe un mitem totalizant care este *nunta solară*, aceasta prezentând, după cum explică criticul Ion Pop, o *schemă sintetizatoare* a tuturor „etapelor simbolice ale cunoașterii umane pornite în căutarea contopirii cu principiul suprem”. În creația lui Ion Barbu se observă și îmbinarea gândirii *mitice* cu gândirea *științifică*; simbioză firească la un poet-matematician.

În paragraful 4.3. *Mitemul Șarpelui. Elemente gnostice* se prezintă o însemnare manuscrisă a lui Ion Barbu, făcută pe câteva pagini albe din *Requemul* lui R. M. Rilke, editat în 1912, care poate fi considerată o schiță nucleară sistemului mitemelor și simbolurilor mitice

barbiene. Sunt trecute elemente ale mitologiei grecești, cele biblice, dominante fiind cele gnostice, caracteristice antropogoniei. Ion Barbu construiește, în această însemnare manuscrisă, adevărate parabile cu învățături morale și cu multiple semnificații simbolice.

Studiul comparat și analiza operelor lirice nu doar ale lui Ion Barbu, ci și ale lui Al. Macedonski și Ion Minulescu susțin **ipoteza** noastră că toate mitemele se conformează principiilor artei poetice promovate de cei trei autori lirici, mitul universal se transformă într-un mit personal, iar mitemul comun, dar cu conotații personale, este cel al *Orientului*, înțeles și interpretat cu mijloacele imaginarului poetic, de care au dispus poeți studiați de noi în această cercetare.

## 1. MIT ȘI MITEM. REPERE TEORETICE

### 1.1. Ontologia arhaică în interpretarea lui Mircea Eliade și Lucian Blaga

Considerăm necesar să stabilim mai întâi ce este *mitologia*, *mitul* și *mitemul* sub aspect teoretic, trecând în revistă interpretările pe care le dau acestora celebri istorici ai religiilor, filozofi, antropologi, mitografi.

Mitul, după cum consideră Victor Kernbach, se naște la incidența între planul cosmic și planul uman, emanând în forme sacralizate de la societățile primitive și modelează „explicarea concretă a fenomenelor și evenimentelor enigmatice de caracter spațial și temporal, petrecute în existența psihofizică a omului, în natura ambientă și în univers, în legătură cu destinul condiției cosmice și umane, și care le atribuie tuturor acestora origini supranaturale din vremea creației primordiale și le consideră sacre și revelate de ființe supraumane” [57, p. 367].

Comentându-l pe Claude Lévi-Strauss, care afirmă că mitul este o „expresie dramatică” a ideologiei fundamentale a oricărei societăți umane, Ioan P. Culianu găsește că Mircea Eliade are în comun conceperea religiei ca sistem [46, p. 174]. În *Cuvânt-înainte* la traducerea românească a *Istoriei credințelor și ideilor religioase*, Mircea Eliade atrăgea atenția la necesitatea de a-l studia pe Dante, pe Shakespeare, pe Dostoievski sau Proust în raport cu unele mituri. E vorba pur și simplu, spune el, de a nu pierde din vedere unitatea profundă și indivizibilă a istoriei spiritului uman. Mircea Eliade este convins că trebuie să ținem cont și de interpretarea originală dată miturilor de scriitorii din diferite epoci.

Lui Mircea Eliade și Lucian Blaga le aparțin mai multe lucrări teoretice despre gândirea mitică, despre modul în care, în cazul omului arhaic, ființa se relevă prin simboluri primordiale sau arhetipuri, mituri și ritualuri.

În *Trilogia valorilor*, apoi în *Trilogia culturii*, Lucian Blaga definește mitul ca „o creație a omului în raport cu coordonatele sale specific și deplin umane”: „Mitul apare în ordinea existenței omului, în orizontul misterului, și în vederea revelării acestui mister. Creația mitului este dirijată de categoriile stilistice abisale ale omului. (...) Mitul își relevă vrednicia ca un moment ce aparține altei ordini existențiale, mai presus de simpla igienă psihică, ca un moment în ordinea prin excelență umană și eminentamente creatoare” [5, p. 285].

În *Trilogia Culturii*, propunându-și să restituie termenului „mit” înțelesul său original, să evite banalitatea și părerea eronată că totul trebuie să fie „mit”, Blaga precizează că o plăsmuire mitică trebuie să fie o revelare a misterului și că nu trebuie confundate miturile autentice, semnificative, de ideile științifice și filozofice, considerate și ele „mituri”. Față de acestea din urmă mitul se deosebește „prin *modul* și mijloacele la care recurge în năzuința de a revela un mister”; în el raportul dintre ceea ce este „cunoscut” și „revelație” e altul decât cel ce ni se oferă într-o viziune științifică” [5, p. 294]. În timp ce spiritul mitic *întregește* aparențele în sensul că

acestea ar apărea ca niște manifestări ale unor puteri invizibile, spiritul științific le desființează și le substituie în alte structuri.

Deosebirile apar și mai tranșante în miturile denumite de Blaga *trans-semnificative*, care sunt îmbibate cu mister și se prezintă ca fiind mai învoalate și mai dezvoltate. Aceste mituri, remarcă filozoful mai departe, „au fost simțite totdeauna ca un fel de revelări, care ele însele ascund o ultimă taină” [5, p. 297]. În diverse mitologii pot fi găsite „aceleași categorii abisale, ca și în culturile corespunzătoare cu arta, cu filozofia și morala lor”, mitologia fiind în ordinea cronologică „întâia mare întruchipare a unui popor sau grup de popoare” [5, p. 308].

În *Preliminarii la Aspecte ale mitului*, care, așa cum se precizează în *Cuvânt- înainte*, se prezintă ca o sinteză a lucrărilor anterioare ale mitografului, se face o trecere în revistă a anumitor caracteristici generale ale mitului: folosirea lui în formă de „ficțiune” sau de „iluzie” și în sensul mai familiar specialiștilor în domeniu de „tradiție sacră, revelație primordială, model exemplar” [44, p. 1], aspectul reinterpretat și prelucrat de teologi și ritualiști, de barzi, funcția dominantă „de a înfățișa modele exemplare ale tuturor riturilor și ale tuturor activităților omenești semnificative” [35, p. 8], caracterul de „istorie adevărată” sau de „istorie falsă”, stabilit de autohtonii pawnee, de indienii din tribul cherokee, modul de a recita cântecele sacre la turco-mongoli și la tibetani, determinarea „condiției” omului de întâmplările care au avut loc în „vremea începuturilor” [44, p. 11], aspectul „cerebrat” sau actualizat.

Un rol deosebit are modul de a recita și a celebra un anumit mit, care să ofere posibilitatea celui ce face acest lucru să „pătrundă în atmosfera sacră în care s-au desfășurat evenimentele miraculoase” [44, p. 18], în acel timp „tare”, transfigurat de prezența activă, creatoare a ființelor supranaturale. Recitirea ne face contemporani ale acelor evenimente întâmplare în prezența zeilor și a eroilor. „S-ar putea spune, într-o formulă sumară, conchide mitograful că „trăind” miturile ieșim din timpul profan, cronologic și pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp „sacru” deopotrivă primordial și recuperabil la infinit” [44, p. 18].

Mircea Eliade stabilește niște principii ferme de interpretare actualizată a miturilor, precizând că toate marile religii mediteraniene și ascetice cunosc mitologii originale care au fost modificate, articulate și sistematizate de teologi și ritualiști, așa cum miturile grecești, egiptene și indiene au fost prelucrate de Homer, Hesiod, de rapsozi, mitografi sau de tradiția populară care s-a păstrat și s-a îmbogățit pe parcursul secolelor. Vorbind despre această practică generalizată a prelucrării ce ține și de particularitățile tradiționale, mitograful român stabilește că faptul acesta nu înseamnă că: „1 – aceste mari mitologii și-ar fi pierdut „substanța mitică” și că n-ar mai fi decât „literaturi”, sau că tradițiile mitologice ale societăților arhaice n-ar fi fost remaniate de preoți și barzi” [45, p. 4]. La fel ca marile mitologii care s-au transmis prin cărți (texte scrise),

mitologiile primitive cunoscute de misionari și etnografi pe cale orală, au o „istorie” fiind transformate și îmbogățite prin influențele suportate din partea culturilor superioare sau prin înseși prelucrările unor indivizi înzestrați cu darul creației.

Deschizând parantezele, mitograful român stabilește existența corespunderii „trăirii” miturilor unei experiențe cu adevărat religioase, dat fiind că se deosebește de experiența obișnuită a vieții cotidiene. „Religiozitatea” constă în reactualizarea evenimentelor cu caracter fabulos și semnificativ din vremea începuturilor și în asistarea la ceea ce au întreprins ființele supranaturale; nu suntem aici, în sfera vieții cotidiene, ci suntem transmutați acolo, în vremea aurorală când erau prezente ființele supranaturale. „Nu e vorba de o rememorare a evenimentelor mitice, ci de reiterarea lor” [44, p. 18].

Cuvântul „reiterare” e deosebit de frecvent în preliminarii și în analizele propriu-zise ale miturilor, semnificând ceea ce Tolstoi denumea *contagiune emoțională*, iar germanii – *însimțire (Einfühlung)*. *Reiterarea* înseamnă, în definitiv, capacitatea de a trăi acel timp primordial, „timp tare” prodigious, „sacru” în care evenimentul *a avut loc pentru prima oară*:

„A retrăi acel timp, a-l reintegra cât mai des cu putință, a asista din nou la spectacolul operelor divine, a regăsi ființele supranaturale și a învăța din nou lecția lor creatoare, iată dorința pe care o putem descifra ca în filigran în toate reeditările rituale ale miturilor. Pe scurt, miturile revelează că lumea, omul și viața au o origine și o istorie supranaturală și că această istorie e semnificativă, prețioasă și exemplară” [44, p. 19-20].

Această afirmație privind structura și funcția mitului este argumentată cu un lung citat din lucrarea lui Bronislaw Malinowski *Magic, Science and Religion*, în care se face o disociere netă între explicația științifică și povestirea care înfățișează o realitate originară retrăită, răspunzând unei profunde nevoi religioase. Funcția esențială a mitului e considerată scoaterea în relief și codificarea credințelor. În cadrul societăților primitive, mitul salvgardează și impune principiile morale, garantează eficacitatea riturilor și pune la dispoziție sfaturi practice care trebuie urmate de om. Tot ce reprezintă mitul ține de o realitate primordială mai bogată și mai amplă decât cea contemporană. „Mitul e așadar, consemnează Bronislaw Malinowski, citat de Mircea Eliade, un element esențial al civilizației omenești; el nu numai că nu reprezintă o vană afabulație, ci este, dimpotrivă, o realitate vie, la care nu încetăm să recurgem; nu o teorie abstractă sau o desfășurare de imagini, ci o adevărată codificare a religiei primitive și a înțelepciunii practice” [44, p. 20].

Mircea Eliade supune analizei un număr mare de mituri, interpretându-le în funcție de felul în care oamenii societăților arhaice înțelegeau procesele înnoirii și sfârșitului lumii, legate de reprezentările cosmogonice, semnificația timpului (întoarcerea la origini, „întoarcerea în

urmă”, recuperarea trecutului), în funcție de atitudinile omului ca *homo religiosus* față de existență și divinitate, de simbolismul memoriei și al uitării, acestea apărând și în filosofie.

În cazul nostru, ne interesează în mod deosebit viziunea lui Mircea Eliade asupra corelării gândirii mitice cu gândirea poetică, cu imaginarul poetic, corelație pe care o găsim și la poeții români, a căror creație formează subiectul tezei de față.

Prima problemă luată în discuție în *Aspecte ale mitului* e cea a „distrugerii limbajului artistic”, cauzată de frica din ce în ce mai amenințătoare a producerii unei catastrofe termonucleare. Începută în pictură, această distrugere a limbajului s-a extins în poezie și în roman, și, odată cu Eugen Ionescu, în teatru. S-a încercat nimicirea unui univers spre a fi creat unul nou, care să reînceapă istoria artei, pornind de la zero. Au apărut în felul acesta nihilismul și pesimismul, care au făcut posibilă apariția revoluționarilor și dărâmatărilor. Fenomenul cultural al distrugerii lumii, a lumii *lor*, a universului artistic – spre a crea un altul este considerat de mitograf foarte important, căci anume artiștii reprezintă forțele creatoare ale unei civilizații sau ale unei societăți.

Distrugerea limbajului artistic, coincizând cu impunerea psihanalizei, a demonstrat un act de „revalorizare a interesului ce-l purtăm originilor, interes care-l caracterizează atât de bine pe omul societăților arhaice” [44, p. 69-70]. Procesul de valorizare a mitului sfârșitului lumii în arta modernă ar fi un subiect pasionant, artiștii, fiind oameni sănătoși, au înțeles că un *început* poate avea loc numai după un *sfârșit*, fapt care i-a determinat să distrugă efectiv universul *lor*, spre a crea unul nou.

Alexandru Macedonski a fost și el obsedat de crearea unui univers nou în schimbul unui univers vechi, după cum vom vedea. Mărturie stau atât atitudinile sale polemice, cât și orientările estetice pe care le ilustrează poezia și proza sa. Încă în primele articole din *Literatorul* el pleda pentru „poezia nouă”, devenind pionier și animator al acesteia „sub diferite forme, în toate fazele activității sale literare” [8, p. 70]. *Poezia nouă* era concepută de el în temeiul unei estetici eclectică care îmbină elementele romantice (astfel el operează cu noțiuni-cheie ca „geniu”, „inspirațiune”, „frumos”, „artă aulică”) și clasicizante (chiar dacă se erijează în postura de creator al versului liber, formele fixe, disciplinate nu lipsesc la el), dar și simboliste, autorul *Noptilor* aderând programatic la noul curent care apărea în Franța și în Belgia. În articolele publicate în revistele *çara* și *Revista modernă* el formula limpede principiile estetice ale noului curent: „valoarea de muzică și culoare a semnelor grafice”, „deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări, cu ajutorul formei”, „crearea de ritmuri noi”, „flexibilizarea și înavuțirea formelor existente” – toate acestea urmărind scopul de „a ajunge la muzică și culoare, singura poezie adevărată” [8, p. 82-83].

Într-un subcapitol din capitolul *Măreția și decăderea miturilor*, intitulat *Homer*, Mircea Eliade abordează problema modului în care cultura Greciei a inspirat și a călăuzit poezia epică, tragedia, comedia și artele plastice, faptul acesta ducând la un proces radical de „demitizare”. Una din cauzele acestui proces îl constituie critica acerbă a mitologiei clasice pe care au făcut-o Homer și Hesiod în operele lor, odată cu avântul raționalismului ironic. Criticile tradiționaliștilor greci nu vizau ca atare „gândirea mitică”, ci faptele zeilor, așa cum erau povestite de cei doi autori.

Mircea Eliade accentuează faptul că Homer nu era mitograf sau teolog, neurmărind scopul de a prezenta sistematic și exhaustiv religia și mitologia grecească; el a exercitat însă o influență modelatoare asupra întregii Grecii, asupra procesului de „unificare și afirmare a culturii grecești” [44, p. 140]. Concepția homerică despre zei și miturile lor „s-a impus în lume și a fost definitiv fixată, ca într-un univers atemporal de arhetipuri, de către marii artiști clasici” [44, p. 140]. Spiritul occidental s-a format printr-o comuniune cu o asemenea lume luminoasă a „formelor desăvârșite”, adică prin caracterul artistic al mitologiei povestite care nu era „homerică”, „clasică”, ci mai degrabă „populară”.

Se relevă, apoi, procesul de valorificare întârziată, în perioada romantismului german a documentelor arheologice și a textelor scrise care sunt o expresie a mitologiei și religiei arhaice. „Creațiile populare, în care încă mai supraviețuiesc comportarea și universul mitic, au oferit, uneori, un izvor de inspirație celor câțiva mari artiști europeni. Asemenea creații populare n-au jucat însă niciodată un rol important în cultură. Ele au sfârșit prin a fi tratate ca niște „documente” și, ca atare, solicită curiozitatea anumitor specialiști. Ca să poată interesa pe omul modern, această moștenire tradițională *orală* trebuie să fie înfățișată sub formă de *carte*...” [44, p. 150-151].

Mircea Eliade este preocupat și de unele acte de *supraviețuire* ale miturilor antice, în special, ale mitului eshatologic în Evul Mediu, în diferitele „filozofii” iluministe și a unor filozofii ale secolului al XIX-lea.

Unul din exemple îl constituie teoria lui Gioacchino da Fiore privind „iminenta intrare a lumii în cea de-a treia epocă a Istoriei, care va fi epoca libertății, pentru că se va realiza sub semnul Duhului Sfânt” [44, p. 168-169], teorie ce contravine teologiei istoriei promovată de biserică, de la Sfântul Augustin încoace.

Cel de-al doilea exemplu ni-l oferă Lessing cu teza revelației continue și progresive care marchează cea de-a treia epocă a Istoriei omenirii. Această teză care se referea și la o a treia vârstă definită ca una a triumfului rațiunii cu ajutorul educației a influențat pe Saint-Simon și pe adepții săi, pe August Comte și mai cu seamă pe unii filozofi germani: Fichte, Hegel, Schelling,

pe scriitorii ruși Krasinski (lucrarea *Al treilea regat al Spiritului*) și Merejkovski (opera sa *Creștinismul celui de-al treilea Testament*).

Mircea Eliade demonstrează că anumite „comportări mitice”, anumite urme ale mentalității arhaice, constitutive, de fapt, ființei omenești, s-au menținut și supraviețuiesc încă sub ochii noștri.

Bunăoară, „întoarcerea la origine” a supraviețuit în societățile moderne atunci când e vorba de o inovație: Reforma a inaugurat întoarcerea la Biblie, ca mod de retrăire a experienței bisericii primitive și a primelor comunități creștine”, revoluția creștină a imitat, în fond, felul de a fi al romanilor și spartanilor și a reactualizat virtuțile promovate de Tit-Liviu și de Plutarh; inspiratorii și șefii acesteia urmăreau să pună sfârșit unui regim și ciclu istoric devenit anacronic [44, p. 170-171].

„Originea” se bucura de „un prestigiu aproape magic în zorii lumii moderne”, intelectualii români din veacul al XVIII-lea și al XIX-lea exclamau cu mândrie „Suntem urmașii Romei!” Intelectualii maghiari se credeau urmași ai lui Hunor și Magor din ritul de origine ai acestora și ai lui Arpad din saga lui eroică.

Mirajul originii nobile a stârnit o pasiune generalizată pentru istoria națională, toate istoriografiile din sud-estul european cantonându-se în studiul acesteia și ajungând, în cele din urmă, la un provincialism cultural. Aceeași pasiune explică și mitul rasist al „arianismului”, reactualizat în Occident și, în mod deosebit, în Germania. „Arianul”, „strămoșul primordial” au obsadat societățile ce au urmat după revoluțiile din 1789 și 1848. „Arianul”, notează mitograful, era modelul exemplar ce trebuia imitat spre a redobândi „puritatea” rasială, forța fizică, noblețea, morala eroică a „începuturilor” glorioase și creatoare” [44, p. 172].

Comunismul marxist a reactualizat, în fond, miturile eshatologice și milenariste, accentuând rolul izbăvitor al celui Drept (proletarul), care prin suferințele sale va schimba lumea și reiterând biblica Vârstă de Aur, lupta finală dintre Bine și Rău, asemănătoare luptei dintre Cristos și Anticrist și iminența unui sfârșit absolut al Istoriei.

Mircea Eliade valorizează mitul și în proza sa. Eugen Simion observă, într-o monografie consacrată acesteia, că ideile mitografului se transpun în epica sa sub formă de „*arhetipuri* ce revin în comportamentul omului modern, puternic și sistematic desacralizat” [94, p. 204]. Monografistul se referă la „descoperirea sacrului”, care n-a dispărut în societățile moderne și la faptul că omul nu este singur în univers. Despre necesitatea de a *cosmiciza* cunoștințele noastre, Eliade vorbea încă în anii '30 ai secolului al XX-lea:

„A cosmiciza înseamnă, între altele, a restabili legăturile primordiale ale omului, a regăsi *timpul cosmic*, a redescoperi funcția mitului. *Sacrul* este un element al *structurii conștiinței* „și nu un moment al istoriei conștiinței” și mai departe: „experiența sacrului este indisolubil legată



de efortul făcut de om pentru a construi o lume care să aibă o semnificație” (Fragments d'un Journal, 1, p. 565) Căci lumea modernă pare a fi goală, pustie, omul modern are conștiința solitudinii sale totale. Îl ajută în acest sens științele umaniste, de la psihanaliză la neopozitivismul structuralist. Or, efortul lui Eliade este de a dovedi că lumea nu-i pustie și omul are o șansă de salvare dacă el știe să valorifice *la côté spirituel* din ființa sa” [94, p. 204].

Eugen Simion relevă insistent, în special în antropologia lui Eliade, faptul că totul se învâрте în jurul mitului, omul și relațiile lui cu mitul fiind mereu explicate, nuanțate în toate cărțile și în toate conferințele sale. Hermeneutul duce o adevărată bătălie pentru a impune ideea de sacralitate a omului. Mitul care povestește o ontofanie sacră devine, în viziunea lui Eliade, un *model exemplar* pentru orice activitate umană, căci numai el revelează realul. Chiar dacă mentalitatea colectivă modernă, inclusiv oamenii de știință sunt de părere că omul primordial este un om *primitiv*, Mircea Eliade afirmă contrariul, demonstrând în fundamentala sa *Istorie a credințelor religioase* că el a trăit conform unui scenariu mitico-ritualic. De asemenea caută să impună polemic și alt punct de vedere ce contrazice afirmația științelor reduționiste că omul modern este fără speranță, fără Dumnezeu care s-a retras din lumea noastră, dar a lăsat urme; s-a îndepărtat de creația sa, dar au rămas tiparele lui: „Omul modern nu mai crede în întâmplări sacre, dar în toate acțiunile sale acestea se manifestă” [94, p. 206].

Însuși Eliade recunoaște într-o însemnare din *Jurnalul* său, datată iunie 1960, că se numără printre rarii europeni care au reușit să revalorifice Natura, descoperind în ea „hierofaniile și structura religiozității cosmice”:

„Asta mi se pare cu atât mai important, cu cât, spre deosebire de Nietzsche, de pildă, care încearcă să regăsească Natura prin tehnicile și valorile culturale (Dionysos este, înainte de orice, un subiect al filosofiei clasice), am ajuns la sacralitățile cosmice pe baza meditației în jurul experienței obișnuite a țăranilor români sau bengalezi. Am plecat, deci, de la situațiile istorice contemporane și de la valorile culturale *vi*” [94, p. 206].

Urmând acest proiect clar gândit și clar exprimat, remarcă Eugen Simion, Mircea Eliade a reușit să dovedească faptul că omul de azi n-a pierdut partea lui spirituală, neapărând ca o sumă de complexe (precum tratează psihanalistul Sigmund Freud), ci ca o sumă de mituri. Polemizând permanent cu tezele psihanalizei și discutând în mai multe rânduri cu C. G. Jung, Mircea Eliade recunoaște că în unele puncte de vedere, filozofia lui, bazată pe *coincidentia oppositorum* se apropie de teoria din *Psychologie și Alchimie* (1944) și că „interpretează *inconștientul colectiv* în sensul ideilor sale despre supraviețuirea miturilor în memoria colectivă și în actele individului, inclusiv în practicile politice” [94, p. 207].

Luând în dezbatere problema „morții lui Dumnezeu”, emisă de Nietzsche, Mircea Eliade susține că omul modern a *uitat* religia, dar sacral se mai manifestă în inconștientul său. Această

păreră o expune în studiul *Permanența sacrului în arta contemporană* (1964), reprodusă în *Briser le toit de la maison* (1966).

Simbolismul arhaic antropocosmic transpare nu numai în proza sa (*Domnișoara Christina, Noaptea de Sânziene*, în care chiar un personaj, scriitorul Partenie vorbește de necesitatea de a construi narațiunea mitică; *Pe strada Mântuleasa*, unde e reactualizat mitul Șeherezadei; *În curte la Dionis; Incognito* și alte povestiri ce conțin sugestii din mitul lui Orfeu și Euridice; *La țigănci, Çarpele* ș. a.), ci și în dramaturgie (*Iphigenia*, tragedie inspirată de Euripide și Racine; *Coloana nesfârșită*, legată de simbolistica ascensională a lui Brâncuși).

În *Aspecte ale mitului, Istoria ideilor și credințelor religioase* și în numeroase eseuri, Mircea Eliade vorbește despre existența unei ontologii arhaice, în care se conțin concepțiile despre *ființă, realitate și univers* ale omului societăților „premoderne” sau „tradiționale”.

Pentru omul societăților premoderne un obiect, un lucru, un produs al naturii nu are o realitate, o identitate dacă nu participă la o realitate transcendentă, la *sacru*. Actul Creației înseamnă trecerea de la Haos la Cosmos, de la inanimat la viu. Orice creație e o repetare a actului cosmogonic, orice întemeiere se face prin Centru, așa cum s-a întâmplat și în cazul Creației. Orice acțiune a omului arhaic nu are un caracter „profan”, ci participă la sacru, ea a fost revelată inițial de zei sau de eroi. „Timpul este abolit prin imitarea arhetipurilor și repetarea gesturilor paradigmatică, menționează istoricul religiilor. Un sacrificiu, de exemplu, nu numai că reproduce exact sacrificiul inițial revelat de un zeu *ab origine*, la începutul timpurilor, ci chiar *are loc* în acel moment mitic primordial; cu alte cuvinte orice sacrificiu *repetă* sacrificiul inițial și coincide cu el. Toate sacrificiile sunt săvârșite în același moment mitic al începutului, prin paradoxul ritului, timpul profan și durata sunt suspendate. La fel se întâmplă cu toate repetările, adică imitațiile arhetipurilor; prin această imitație omul este proiectat în epoca mitică în care arhetipurile s-au revelat prima oară” [45, p. 35]. Mircea Eliade observă și un al doilea aspect al ontologiei primitive: „... în măsura în care un act (sau un obiect) dobândește o anumită *realitate* prin repetarea gesturilor paradigmatică și numai prin aceasta, se produce implicit și o abolire a timpului profan, a duratei, a „istoriei”, și cel care reproduce gestul exemplar se trezește transportat în epoca în care a avut loc acest gest exemplar” [45, p. 35-36].

Raportate la miturile lumii moderne, cărora li se consacră un capitol special, miturile societăților „primitive” și arhaice își dezvăluie valoarea deosebită: întâmplările pe care le conțin înfățișează *fundamentul vieții sociale și culturale*: „Pentru asemenea societăți mitul este considerat cel care exprimă *adevărul absolut*, pentru că el povestește o *întâmplare sacră*, adică o revelație transumană care a avut loc în zorii Marelui Timp, în timpul sacru al începuturilor (*in illo tempore*). Fiind *real și sacru*, mitul devine *exemplar* și, în consecință, *repetabil*, căci servește ca model și în același timp ca justificare a tuturor actelor umane” [45, p. 127]. Fiind o *istorie*

*adevărată*, petrecută la începuturile Timpului, omul societăților arhaice îl ia drept model de comportament și prin imitarea actelor povestite se detașează de timpul profan și intră, magic, după cum notează antropologul, în Marele Timp, în timpul sacru.

O analiză amplă se face pentru *mitul bunului sălbatic* (ca model de comportament social și moral) *miturile religioase* (în comparație cu *angoasa* care e un fenomen exclusiv al timpurilor moderne), *mitul Paradisului* (rezultat din apropierea primordială dintre Cer și Pământ). Un capitol aparte este rezervat experienței senzoriale și experienței mistice la oamenii primitivi (șamanism, practici magice și mistice, altul având în câmpul atenției *simbolismul* ascensiunii și „visele treze” („zborul tragic”, „cei șapte pași ai lui Buddha”, „durohana” și „visul treaz”). Mircea Eliade explică apoi *modalitățile experienței religioase*, analizate de Rudolf Otto, *mitul Pământului – Mamă* (Terra Genitrix), *miturile gestației și nașterii*, *hierogamiile cosmice* (căsătoria dintre Cer și Pământ), *mitul japonez al sexualității, morții și creației*, *cosmogonia și mitologia australiană*, *simbolismul morții inițiatice*.

## 1.2. Claude Lévi-Strauss și Gilbert Durand: structura mitului

Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade și alți cercetători ai mitologiilor și religiilor sunt unanimi în definirea *mitului* cu ajutorul unor sisteme temporale de care țin *limba* și *vorbirea*. El se referă constant la evenimente care au avut loc în trecut: *înainte* de facerea lumii sau la *începutul* lumii, adică în vremea de demult. Structura mitului este constantă, substanța lui ține de un limbaj cu un nivel foarte ridicat care nu se află în modalitatea narațiunii, în stil sau sintaxă, ci în însăși *istoria* pe care o povestește.

Definind astfel mitul, Claude Lévi-Strauss trage următoarele concluzii:

„ 1) Dacă miturile au un sens, acesta nu poate ține de elementele izolate care intră în compoziția lor, ci de maniera în care sunt combinate aceste elemente. 2) Mitul ține de ordinul limbajului, face parte integrantă din el; cu toate acestea, limbajul, așa cum este el folosit în mit, prezintă proprietăți specifice. 3) Aceste proprietăți nu pot fi căutate decât *deasupra* nivelului obișnuit de exprimare lingvistică; astfel spus, ele sunt de natură mai complexă decât acelea care se întâlnesc într-o exprimare lingvistică de un tip oarecare [58, p. 252].

Pornind de la aceste trei puncte de vedere sau ipoteze de lucru, antropologul francez denumesc elementele care țin de mit *mari unități constitutive* sau *miteme*. Ele nu sunt asimilabile cu oricare formă de discurs, ci se situează la nivelul frazei, fapt care-l determină pe Claude Lévi-Strauss să evidențieze ce stă la baza tuturor formelor analizei structurale: „ economie de explicație, unitate de soluție, posibilitate de a reconstitui ansamblul, pornind de la un fragment și de a prevedea dezvoltarea ulterioară pe baza datelor actuale.” [58, p. 253].

Putem să ajungem la miezul problemei numai în cazul în care concepem adevăratele unități constitutive ale mitului nu ca pe niște relații izolate, ci ca pe niște *pachete de relații*. Ele obțin o funcție semnificativă numai sub forma de astfel de pachete. Sistemul de referință de tip nou are două dimensiuni: diacronic și sincron, totodată, reunind în consecință proprietățile caracteristice ale „limbii” și „vorbirii”.

Antropologul francez observă că „un mit se dezvoltă în spirală, până când impulsul intelectual care l-a generat va fi epuizat”: „*Creșterea* mitului este deci continuă, în opoziția cu *structura* sa care rămâne discontinuă. Sau, dacă ni se permite o imagine riscată, mitul este o ființă verbală, care ocupă în domeniul vorbirii un loc comparabil ca acela care revine cristalului în universul materiei fizice. Față de *limbă* de o parte și față de *vorbire* de cealaltă parte, poziția lui ar fi într-adevăr analogă aceleia a cristalului ca obiect intermediar între un agregat statistic de molecule și structura moleculară însăși” [58, p. 278].

Referindu-se la definiția dată de Claude Lévi-Strauss mitului ca „metalimbaj”, Gilbert Durand face următoarele precizări: „Nu numai că „limbajul” științific (fie el chiar al lingvistului) este metalimbaj, în sensul că își ancorează sistemul de adevăruri exact în afara adevărilor – în afara folosințelor, așa zice eu, aici, limbii naturale, ci chiar pe o cu totul altă axă a semnificațiilor, orice limbaj artistic (pictură, sculptură, arhitectură, muzică, ilustrare „secundă” a literaturii este metalimbaj” [43, p. 60].

Antropologul francez e de părere că în orice societate omenească există consensuri universale, adică, după cum precizează el, *arhetipale*, care-i îngăduie acestei societăți să fie recunoscută drept umană. Pot fi distinse, așa cum prevedea G. Dumézil, patru funcțiuni și structuri: 1) bazată pe o diviziune a puterilor, o societate este ierarhizată în jurul unei imagini-arhetip a „Șefului”, a împăratului; 2) orice societate este concepută ca o Mamă, ca o Patrie, ca o Astreia și decupează un teritoriu organizat după polarități bine definite; 3) însăși Cetatea e un arhetip ce organizează, în cazul lui *homo sapiens* orizontul tuturor speranțelor și dorințelor sale; 4) Cetatea oamenilor impune lecțiile și modelele ei. Epoca noastră cu hermetismul ei îl constrânge pe omul de știință la un pluralism inerent. Mitul secolului al XX-lea este mitul lui Hermes, care reactualizează vechile categorii moștenite din epoca Luminilor.

Mișcarea secolului al XX-lea restaurează „Regina Facultăților”, așa cum apare în cadrul romantismului și a poeziei, a eseisticii lui Baudelaire și a teoriilor lui Henry Corbin. „Așa cum am arătat din punct de vedere epistemologic, mitocritica este cea care întemeiază mitanaliza: operele poetului și critica lor valorează tot atât, cât și ale omului politic sau economistului și miturile lor” [43, p. 293]. Lectura mitului devine cheia pentru a înțelege opera de artă și poezia din punct de vedere metodologic: „Conceptul de Operă este marele numitor comun. Respingând conflictele dualiste din secolele și miturile trecute, dintre Ființă și Neființă, între Potență și Act, Opera omului cheamă o filozofie în care „bunurile”, adică „a avea” sunt invitate cu șanse egale la elucidarea fenomenului uman” [43, p. 294].

Gilbert Durand se referă, în acest context, la modul în care înțelege mitul Lévi-Strauss, interpretându-l ca pe un *discurs dinamic* ce topește în el o dilemă. Pornind de la această definiție, este propusă o definiție și mai profundă a mitului: „... departe de a ceda orgoliului nebunesc al monoteismului totalitar al valorilor, așa cum îl implică o reflecție pretențioasă asupra Ființei, acceptarea mitologică este smerenie realistă în fața pluralității lui „a avea” și a dorințelor lui care motivează faptele și visurile Omului. Mitul este organizator al „bunurilor” supreme, iar zeii sau îngerii, în monoteismele care se temperează – nu sunt altceva decât pregnanța acestor bunuri care polarizează condiția și constituie natura lui *Sapiens*” [43, p. 294]. Arta, ideologiile, ritualurile

religioase, moravurile, adică tot ce cuprinde universul antropologic, sunt obligate să ne informeze despre anumite momente ale sufletului omenesc.

Capitolul final al volumului lui Gilbert Durand atrage atenția asupra unui fapt esențial de care trebuie să țină cont cei care practică mitocritica: fiecare secvență a unei „povestiri” literare constituie un „mitem” și „decorul său mistic”, iar mitemele în număr foarte limitat, cum a stabilit și Lévi-Strauss, se formează în funcție de anumite mituri mari, așa cum apar într-o epocă, într-o anumită cultură sau în cadrul unei anumite generații de creatori.

Antropologul propune și o abordare metodologică a operei care, după cum zice el, „pot face să descompună straturile mitematice:

1) Mai întâi, prin identificarea „temelor”, respectiv a motivelor redundante, dacă nu „obsedante”, ce constituie sincronicitățile mitice ale operei.

2) Apoi, prin examinarea în același spirit a situațiilor și combinațiilor de situații ale personajelor și decorurilor.

3) În sfârșit, prin utilizarea unui tip de tratament „în stil american”, asemeni celui pe care îl aplică Lévi-Strauss mitului lui Oedip, prin reperarea lecțiilor diferite ale mitului și a corelațiilor unei anumite lecțiuni a unui mit cu alte mituri dintr-un spațiu cultural bine determinat” [33, p. 302].

Există, după cum consideră Gilbert Durand, epoci în care fenomenele de reactualizare mitologică se intensifică, ceea ce determină un sistem de lectură la fel cu trei parametri:

„1) Sincronicitatea structurală a povestirii, așa cum o preconizează Joseph Campbell și Lévi-Strauss.

2) Diacronicitatea „literară” (firul și evenimentele „povestirii” și redundanțele ei).

3) Temporalitatea „cronologică” (evit cuvântul „istorică”) în care transpare o confruntare de sincronicitate (C. G. Jung) între lectura cititorului și cea a autorului trecut” [43, p. 303].

Gilbert Durand precizează identificarea unui mit axat pe un joc de miteme, atingând chiar un anumit *quorum*. Transcriem și aceste definiții care constituie un important punct de reper metodologic pentru analiza operelor poezilor români pe care i-am ales: „Deci în miezul mitului și al mitocriticii se situează „mitemul” (adică cea mai mică unitate de discurs cu semnificație mitică); acest „atom” mitic este de natură structurală („arhetipală” în sens junglian, „schematică” după G. Durand) și conținutul său poate fi un „motiv”, o „temă”, un „decor mitic” (G. Durand), o „emblemă”, o „situație dramatică” (E. Souriau) [43, p. 303].

Gilbert Durand stabilește că un mitem intră într-un sistem statistic întreg de frecvențe care sunt caracteristice mitului, lucru constatat de psihanaliză, domeniul psihologiei. Antropologul precizează că avem de-a face cu o dublă utilizare a unui mitem, determinată de mentalitățile unei epoci și a unui mediu anume. Mitemul are, ca atare, două moduri de manifestare și acționare semantică – unul „patent” și altul „latent”:

- în mod patent, prin repetarea explicită a conținutului și conținuturilor sale (situații, personaje, embleme, etc.) omologe;
- în mod latent, prin repetarea schemei sale intenționale implicite într-un fenomen foarte apropiat de „deplasările” studiate de Freud în vise [42, p. 304].

Antropologul francez remarcă, în cazul operei lui Gide, două formațiuni sau sisteme semantice – unele patente și altele latente, toate reflectând, în ansamblu, un anumit tip de mentalitate caracteristic epocii. E prezentă, după cum observă el, o întreagă rețea de miteme care pot fi evidențiate doar de o minuțioasă „mitanaliză”: „ - Cea a mitemelor manifeste, patente, care se înscriu în programul „din gânduri noi să facem versuri antice”. Regăsim cu ușurință repetarea conținuturilor îndrăgite de analiza tematică clasică (G. Poulet, R. Trousson etc.). De exemplu, lui Gide, mitemele „hazardului”- semnificative, așa cum au observat Campbell și Baudoin, pentru „nașterea eroului” – situării „actului gratuit”, imaginilor de „gradinărie”, etc.

Dar, în alte locuri, avem de-a face cu miteme latente, care caută „veșminte noi ca să acopere teme vechi”, cum spune R. Bastide. Asistăm atunci la repetarea unei scheme formale, mascate de conținuturi îndepărtate. De exemplu, unica expunere la Gide „Saul în căutarea mărgăritelor” reapare camuflată în parabola oii rătăcite, în personajul și drama lui Cristofor Columb, a lui Oedip... Numai o „mitanaliză”, care să scoată în relief blocajele epocii, ale educației, ale mediului gidian, izbutește să distingă în spatele acestor exemple disparate scheme etice atât de anticreștini, deci inavuabilă a lui „Nu găsești decât ceea ce nu cauți...” [42, p. 304].

Pornind de la aceste două sisteme de miteme, Gilbert Durand stabilește și prezența a două sisteme de transformare posibilă (în funcție de ceea ce lingviștii denumesc „denotație” și „conotație”, precizează el), din care rezultă o *diferență de stil*, altfel decât diferența pe care o face Jakobson între „metonimic” și „metaforic”.

Este expus în continuare și mecanismul propriu-zis al transformării în contextul larg al rețelelor de miteme patente. Exemplul concret este modul în care se maschează „versurile antice” cu „gânduri noi”. Este cazul elocvent al descrierii personajului Charlus al lui Proust ca un „Prometeu înlănțuit” (mitemele latente ale baronului hermafrodit hermetice, după cum a

stabilit Chantal Robin); al doilea caz semnificativ este felul în care Baudelaire își descrie „Tyrsul”, de fapt, autorul *Florilor răului* descriind un caduceu (faptul este stabilit de însuși Durand); cel de-al treilea caz este mascarea figurată a lui Zarathustra lui Nietzsche sub chip de fals Dionysos, după cum a arătat C.G. Jung.

În temeiul acestor cazuri de transformare este evidențiată următoarea concluzie: „Mitemul patent, imaginea stereotipică și scoasă în relief, supravalorizează atunci descriptivul în detrimentul sensului. Mitul se aplatizează, devenind o simplă referință stereotipă, strecurată ca epitet în descrierea povestirii, acestea sunt fenomene de banalizare și de sistematizare bine cunoscute mitologiilor” (R. Alleau) [42, p. 305].

Există și o modalitate de transformare atunci când se constată un număr mare de scheme mitice. Din această categorie fac parte, în opinia antropologului, *Fabulele* lui La Fontaine, *Poveștile* lui Voltaire. Aici se înregistrează o trădare a semnamentului descriptiv al numelui propriu. Exemplul este dat de J. - P. Vernant care se referă la interpretarea de către Freud a mitului lui Oedip: adevăratul Oedip, așa cum apare la tragicii greci, nu are niciun complex. Tot astfel, Prometeu sau Zeusul lui Gide sau al lui Spitteler nu are nimic comun cu schema mitologică clasică.

Gilbert Durand aduce și o întreagă schemă a unor astfel de transformări prin care arată procesul „desprinderii intenției semnificante de context” [42, p. 308].

Transformările mitului se fac prin anumite elemente, care se conservează și care sunt tangibile, după cum le denumesc Durand (Prometeu înlănțuit și însângerat) descriptive (prin substantive și epitete care se supun unei operații de mascare din partea autorului, unei plăcări pe un mit profund, parțial latent: Zeus apare, bunăoară, fără vultur, la Spitteler Prometeu devine Răbdătorul, conform unei intenții latente. „Și într-un caz și într-altul, conchide cercetătorul, se obține același rezultat: desprinderea intenției semnificante de context. Avem de-a face atunci cu „uzura” mitului. Transformările, adică „uzura mitului”, pe care le scoate în evidență analiza mitocritică, provin, așadar, fie din evaporarea spiritului (ethos) mitului în favoarea aparatului descriptiv, a plăcării alegorice și a „versului antic”, fie, dimpotrivă, din uzura literei, a numelui mitic, în favoarea intențiilor inactuale și, de obicei, refulate de mediu și de moment” [42, p. 308].

Este specificat și faptul că mitocritica evidențiază miturile directe și transformările fundamentale, caracteristice unei anumite epoci și unui anumit mediu. Fiecare autor vine cu completări personale, transformând unele aspecte și alegând un mit director. Are loc o *extrapolare*, căci se recurge și la biografia, experiența de viață socio- sau istorico-culturală.



Mitocritica echivalentă cu „mitanaliza” raportată la momentul cultural și social corespunde, în fond, psihanalizei aplicate psihicului individual.

În *Structurile antropologice ale imaginarului* Gilbert Durand demonstrează că miturile și simbolurile primordiale sau arhetipurile fac parte din patrimoniul imaginar al omenirii, pe care-l constituie poezia și morfologia religiilor. După ce trece în revistă mai multe clasificări ale lor, operate de antropologi, psihologi, filozofi, mitografi, sociologi, psihanalști (Sartre, Eliade, Freud, Bachelard, Krappe și alții), Durand stabilește un principiu propriu, care ține cont de interrelațiile dintre reflexologie, tehnologie și sociologie: „Regimul Diurn” și „Regimul Nocturn” al simbolismului.

În demonstrația sa se impune faptul că reține mitul „în prelungirea schemelor, a arhetipurilor și a simplelor simboluri”, neinterpretând, în mod tradițional, ca un „revers reprezentativ al unui act ritual”: „Vom înțelege prin mit un sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri și de scheme, sistem dinamic care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire. Mitul e, deja, o schiță de raționalizare întrucât utilizează firul unei expunerii în care simbolurile se transformă în cuvinte și arhetipurile în idei. Mitul explicitează o schemă sau un grup de scheme” [43, p. 75]. Dacă arhetipul favorizează ideea și simbolul impune denumirea, se poate spune, adaugă antropologul, că mitul favorizează doctrina religioasă, gândirea filozofică și, așa cum remarcă Bréhier, povestirea istorică și legendară. Caracterul dinamic al mitului corespunde adeseori cu organizarea statică, pe care Durand o denumește „constelația de imagini”, convergența evidențiind același izomorfism al schemelor, al arhetipurilor și al simbolurilor în cadrul sistemelor și în cadrul schemelor mitice sau al constelațiilor statice. Se precizează, în continuare, că termenul de structură e „foarte echivoc și imprecis” și că folosirea lui are mai mult un caracter metaforic. Nici cele două regimuri stabilite nu sunt rigide, căci nu se poate determina dacă ele sunt motivate de ansamblul trăsăturilor tipologice și caracterologice ale individului sau de anumite circumstanțe istorice și sociale.

Sunt trecute în revistă apoi simbolurile dominante ale regimului diurn: imaginile *animalelor* (teriomorfe), ale *tenebrelor* și *zgomotelor* (nictomorfe), cele ale căderii (catamorfe), ale *angoasei* (ascensionale, spectaculare diairetice sau ale aerului), *schizomorfe* (ale separării, dihotomiei, transcendenței sau ruperii de realitate). Regimul nocturn conține simbolurile *inversării* (ale schimbării de sens, ale negativității, ale eufemizării, noaptea, bunăoară, fiind numită „divină”), *intimității* (ale încăperilor și locurilor retrase, ale alimentelor), mistice (ale inversării valorilor; ale perseverației, sau dedublării, *vâscozității* lucrurilor, *atașamentului față de concret* și concentrării, *rezumatului lilipunat*). Antropologul francez se referă în continuare la *simbolurile ciclice* (ale *timpului*, *devenirii*, *renașterii periodice*, ale semantismului lunar, din care

face parte, printre altele *melcul* și *șarpele*, pe care îi vom întâlni și la poezii analizați de noi), la *mitul progresului*, la structurile sintetice ale imaginarului, care integrează toate elementele imaginarului și stilurile istoriei, la mituri și semantism (raporturile dintre semantismul arhetipal și simbolic și povestirea mitică).

Compartimentul final, intitulat *Cea de-a treia carte*, demonstrează universalitatea arhetipurilor, faptul că „mentalitatea umană e o stare a întregii mentalități umane” [43, p. 486] și că „spațiul e o formă apriorică a fantasticii” [43, p. 496], că toate „categoriile fantasticii nu sunt altceva decât structuri ale imaginației” [43, p. 515].

Rețin ca pe un punct de reper al tezei noastre de doctorat observația fundamentală că „imaginația eufemizează prin hiperbolă și antiteză conjugate, și chiar când reprezintă hiperbolic imaginile timpului, o face pentru a exorciza timpul și moartea pe care-o poartă în el” [43, p. 522]. Stilul acesta e folosit, constată antropologul, în modurile artistice pe care le numește *cathartice*, adică acolo unde e vorbă de raportul poetului/ artistului cu destinul, unde e exprimat toposul *horror fati*. În ce privește structurile mistice, „ele ne dezvăluie *stilul antifrazei* propriu-zis”: „În vreme ce stilul antitezei decupa în spațiul fantastic schema întoarcerii, adică a simetriei simple în raport cu o axă, stilul antifrazei și sintaxa dublei negații schițează schema simetriei în similitudine” [43, p. 523].

Sunt clipele, privilegiile oprite din zbor (mirajele, putem spune) ale amintirii proustiene, egotismului bunelor momente stendhaliene, instantaneele fervorii gidienne sau a migalei flaubertiene și goghiene se conjugă spre a exprima „esența concretă a veșniciei regăsite” sau se colorează hiperbolic printr-un eufemism idealizant „spre a alina regretele și decepțiile prin tot felul de „sărbători galante” și de acte de spulberare a timpului, în ciuda ireversibilității acestuia. „Ținem însă să repetăm, sună concluzia, că, dacă aceste regimuri ale imaginației, dacă aceste categorii structurale și aceste stiluri sunt contradictorii și antrenează, așa cum am arătat de-a lungul întregii noastre lucrări, izotopismul constelațiilor imagine și al miturilor, nu înseamnă că se exclud unele pe altele” [43, p. 525].

Cercetătorii ruși care au comentat lucrările lui Lévi-Strauss au evidențiat și ei caracterul metaforic al gândirii mitologice, legătura care există între gândirea logică și percepția estetică [109, p. 480].

În afară de *Antropologia structurală* și de *La Pensée sauvage (Gândirea sălbatică)*, publicate în 1958 și 1962, Claude Lévi-Strauss a publicat patru volume cu genericul *Mithologiques*: *Mithologiques I. Le Cru et le Cuit*, *Mithologiques II. Du miel aux cendres*,

Mithologiques III. *L'origine des manières de table* și Mithologiques IV. *L'Homme Nu*, publicate în 1962, 1964, 1967 și 1968.

Toate aceste lucrări, luate în ansamblu, demonstrează existența unei gândiri mitice, că peste tot în lume sunt răspândite narațiuni alegorice despre originea lucrurilor. Miturile aduc, așadar, dovada unui mod de a gândi propriu tuturor oamenilor, ținând de „legile structurale ale spiritului” [40, p. 130]. Este indiscutabilă universalitatea lor; mai mult chiar: ele ar exista, în viziunea lui Lévi-Strauss, pentru ele însele, fără a avea anumite relații cu popoarele sau persoanele ce povestesc. Mitul poate fi explicat, în mod tautologic doar prin mitul însuși, fiind o realitate, închisă monadic în sine, ce nu ține seama de nicio logică și nicio realitate concretă din afară. Totul este posibil în mit, în el poate să se întâmple orice: „Lucrurile extraordinare devin banale: păsările au relații sexuale cu oamenii, eroii urcă la cer, peștii fumează pipă, copiii se nasc din fructe ori din râuri, animalele vorbesc și se comportă ca niște ființe umane. Pentru Lévi-Strauss, există un sens ascuns în spatele acestui nonsens ascuns și, o dată în plus, mesajul mitului privește cel mai adesea, rezolvarea unei contradicții” [40, p. 132].

Conform prezentării lui Robert Deliége, Claude Lévi-Strauss e preocupat de diferite variațiuni ale aceluiași mit, pe care le vede constituite într-un sistem în cadrul unei arii culturale. Totuși, spre deosebire de Lévi-Strauss și de alți exegeți, unii cercetători studiază problema mitului nu atât în plan socio-cultural, cât în plan intelectual [110; 111].

Este surprinzătoare paralela făcută în *Mitologie* și în *Antropologia structurală*, unde se conțin, în fond, anumite rezumate ale principiilor teoretice din cele patru volume ale *Mitologie*, dar și din *Le totémisme aujourd'hui*, între mit și poezie. Mitul s-ar găsi în forme schimbate, în timp ce poezia păstrează neschimbată forma. Ce-i drept, antropologul francez menționează că are în vedere structura care nu suferă schimbări esențiale în multiplele moduri de repovestire:

„Suprapunerea acestor diferite versiuni permite să-i percepem structura subiacentă. Pe scara modurilor de exprimare lingvistică, explică Lévi-Strauss, mitul se situează la antipodii poeziei. Aceasta, într-adevăr, nu suportă nici cea mai mică transformare, forma sa trebuind să rămână obligatoriu neschimbată” [40, p. 132-133]. Lucrurile stau altfel în ce privește mitul, mereu supus unei neîncetate transformări prin variațiunile ce le cunoaște de la un narator la altul și din generație în generație, forma mitului schimbându-se permanent. Ceea ce trebuie să pună în evidență analiza este, însă, „structura sa”, care rămâne neschimbată, oricâte variațiuni ar cunoaște: „Miturile pot fi povestite în multiple moduri, pot fi condensate, parafrazate, traduse, fără ca valoarea lor să sufere în vreun fel” [40, p. 132-133].

Drept exemplu se dă mitul lui Oedip și mitul lui Don Juan, care rămân neschimbate în toate variațiunile întâlnite, ce nu trebuie privilegiate una față de alta, din simplu motiv că toate variațiunile conțin elemente semnificative. Un alt exemplu sunt miturile despre originea focului

la amerindieni, care au același subiect: prezența unui erou aflat în căutarea păsărilor și blocat în vârful unui copac sau al unei stânci din cauza unei certe cu un cumnat al său; este apoi salvat de un jaguar și, după mai multe peripeții, aduce focul părinților săi, peste care era stăpân jaguarul, căsătorit cu o femeie și fiind un aliat al oamenilor. În acest mit ceea ce contează nu este locul unde e cocoțat eroul (copac sau stâncă), ce perspectiva înaltă a aflării sale, care să opună realităților de jos. În mit apare o mediere între natură (intra-omenească) și sacru (supra-omenească). Omul e cel care devine mediatorul: înrădăcinat parcă în natură, el instituie reguli impunând o ordine care nu este al acesteia. În mit, omul se face „ființă culturală”.

Trecerile de la o ordine la alta, generează o structură complexă a mitului, formată din segmente, cărora Claude Lévi-Strauss le zice *miteme* (prin analogie cu „fonemele” din limbă). Precizarea făcută ne ajută să înțelegem mai bine conceptul antropologului francez: „Aceste segmente sunt purtătoare ale unei semnificații diferite de sensul lor primar. Ele trebuie reduse la opoziții (înalt/jos, acrud/gătit, uman/animal etc.) Ordinea imediată a povestirii nu trebuie respectată, în schimb, regroupăm elementele după „planuri” sau după „ordine”: sociologic (căsătorie, clan...), tehnoculinar, cosmologic, etc. În cazul de față, vom căuta un sens comun acestor diferite sisteme aflate în opoziție” [40, p. 135].

Un exemplu de inversiune structurală este luat din lucrarea lui D. Sperber *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture* (Paris, 1996)

*Hamlet*

*Scufița roșie*

Erou masculin

Erou feminin

În conflict cu mama sa

Ascultă de mama sa

Întâlnește o ființă

Întâlnește o ființă

supraomenească

infra-umană

Îngrozitoare

Liniștitoare

Dar care îi vrea binele

Dar care îi vrea răul

Și îl incită să se grăbească

Și îl incită să piardă timpul

Etc.

Etc.

Caracterul absurd al unor asemenea construcții provine din faptul că sunt făcute în temeiul unor povestiri care ne sunt foarte familiare, „în timp ce miturile triburilor Bororo, mult mai îndepărtate, par să ne permită asocieri mult mai îndrăznețe”, conchide comentatorul [40, p. 136].

Întrucât Lévi-Strauss nu crede că ar exista o altă formă de gândire decât ceea ce pe care ne-o oferă știința, toate activitățile „sălbatică” sunt considerate de el subordonate unei logici, unei rațiuni de natură științifică. Supunând analizei miturile triburilor Americii Latine, care par niște povești abracadabrante, el găsește în structura aparent arbitrară și bazată pe o țâșnire imaginativă liberă de nestăvilit, manifestarea unor legi cu care se operează „la un nivel cu mult mai profund”.

E o manifestare ca atare a spiritului omenesc cu toată complexitatea și puterea sa de a se opune limitelor spațiale și temporale: „Mitul există în afara timpului și a spațiului, ba chiar este „o mașină care suprimă timpul”. Miturile există, de asemenea, în afara indivizilor care le povestesc, aceștia nu fac decât să le multiplieze versiunile, dar lasă structura intactă, pentru că aceasta scapă conștiinței lor, pentru a înțelege mitul, trebuie să facem, prin urmare, abstracție de subiect” [40, p. 138].

Robert Deliége formulează anumite rezerve față de părerea lui Lévi-Strauss, de altfel ca și mulți sociologi și etnologi, conform căreia gândirea prin mituri „poate atinge, în plan intelectual, rezultate strălucite” (această afirmație e făcută în volumul *Gândirea sălbatică*): „Prin această transformare a primitivului în intelectual rafinat, Lévi-Strauss a contribuit cu siguranță la succesul formidabil pe care l-a cunoscut etnologia, însă a și denaturat oarecum spiritul uman, reducându-l la o mașină care fabrică reguli logice. Nu există loc, în explicațiile sale, pentru emoție, miraculos, veselie, durere și dragoste. De altfel, dacă miturile pot explica ceva, ne putem întreba dacă rațiunea lor primă de a fi chiar este de ordin intelectual” [40, p. 141-142].

Claude Lévi-Strauss vede în mituri niște construcții silogistice, care au ca puncte de pornire premise false și arbitrare. Analiza structurală, după cum afirmă și cercetătorii americani L. Thomas, J. Kronenfeld și D. Kronenfeld, „ne duce spre o lume unde totul este posibil, dar nimic nu este sigur” [40, p. 142].

Distingând patru „ordini” (geografică, economică, sociologică și cosmologică), Lévi-Strauss relevă existența unor raporturi complexe între mit și realitate, el reproducând-o sau în mod alternativ contrazicând-o. Posibilitățile de combinare în diferite versiuni sunt dovada unui joc spectaculos al transformărilor, mitul prezentând pozițiile extreme pentru a le arăta imposibilitatea: „În concluzie, el exprimă un aspect fundamental al filosofiei indigene, și anume că „singura alternativă pozitivă a ființei constă într-o negare a non-ființei” [40, p. 143].

O interpretare mai nuanțată a mitului o găsim la Lucian Blaga și Mircea Eliade. Pentru Blaga, nu există nicio notă de îndoială că miturile sunt „un produs al imaginației, dar în raport cu realitățile care le sugerează ele au ceva din evidența unor axiome [6, p. 436]. Menționând această simbioză între aspectul silogistic sau axiomatic, pe care Lévi-Strauss îl crede că face parte din *structura* mitului, poetul-filozof român, va insista, totuși, asupra caracterului creativ, asupra corelației dintre gândirea mitică și gândirea magică, cea dintâi implicând-o pe cea de-a doua ca pe „însușire variabilă a sa” [7, p. 217].

Acest punct de vedere constant al său îl formula în mod expres și într-o polemică cu Tudor Vianu, care exprima o nedumerire față de felul în care interpreta și valoriza în creație mitul:

„Tudor Vianu s-a arătat, cândva, într-o conversație ce am avut-o, foarte nedumerit de

felul gândirii mele mitice. El susține că mitul este un produs și un bun colectiv, de circulație. Eu susțineam că din împrejurarea că antichitatea și timpurile moderne tratează mitul ca un „dat” nu rezultă câtuși de puțin că individul și-ar fi pierdut dreptul la spontaneitatea mitică. Caracterul colectiv al miturilor nu ține de esența gândirii mitice, această notă este un ce secund. Spontaneitatea mitică a șocat ca o condiție a „existenței creatoare” [7, p. 445].

Gândirea mitică face parte, după cum mărturisește în *Din duhul eresului*, din sistemul lui de gândire care nu ajunge niciodată în posesia „Adevărului absolut”. Condițiile naturale și metafizice îl pun pe om irevocabil în această imposibilitate. Filozofia lui Blaga apare, conform acestei afirmații, ca „o supremă legitimație a „existenței creatoare” și a „libertății individuale” [7, p. 446].

Într-un aforism Blaga expune gândul că grecii, în legătură cu zeii, cu divinul nu au un sentiment metafizic, acest sentiment îl au în legătură cu moartea [7, p. 446]. Gândirea mitică se axează, în mod fundamental, pe o atare raportare la ființă și neființă, la natură și cosmos, la spațiu și timp. Blaga crede, după cum consemnează frecvent și în aforisme, că *gândirea arhaică* și-a pus adânc pecetea în limbă, în cunoaștere, în trăirile și manifestările omului.

Filozofia ar fi, în concepția lui, o „reeditare în forme tot mai eterate și mai alambicate, a antropomorfismului”; la toate etapele desfășurării ei, ea se situează între un antropomorfism inconștient și un antropomorfism conștient, studiind modul în care naturii și divinităților li se atribuie forme, însușiri și pasiuni omenești. „Cunoașterea de care este în stare omul, se menționează în *Din duhul eresului*, e totdeauna antropomorfă. Chiar și în formularea cea mai abstractă a ideii de cauzalitate intră un dram de antropomorfism” [6, p. 472]. Formularea acestui gând contravine teoriei lui Lévi-Strauss despre faptul că mitul este la antipodul poeziei, fiindcă antropomorfismul asigură o potențare emoțională deosebită a expresiei poetice.

Blaga vede în gesturile și actele cotidiene ale omului de azi niște „rămășițe din rituri ancestrale, rămășițe ce rămân neștiute” [7, I, p. 488]. În *Pietre pentru templul meu* (1919) se exprimă în acest sens metaforic: „În piramidele egiptene s-au descoperit, după veacuri, urmele de nisip lăsate de cei din urmă lucrători: astfel de „urme în nisip” se păstrează uneori și în noidin epoci arhaice” [7, I, p. 19].

Omul arhaic ar fi aspirat să devină zeu, dar îi lipsea efortul moral necesar; de aceea o făcea „într-un chip destul de comod, adică nu prin efort real moral, ci prin rituri” [7, I, p. 488].

„Urme în nisip” ale mentalității „sălbatică” se păstrează și în limbă:  
„Mitologia și gândirea arhaică se păstrează mai insistent în limba oamenilor de astăzi decât în mitologia și în gândirea lor. A fost un timp când mintea omenească atribuia tuturor lucrurilor un sex sau altul. În limba noastră toate substantivele au un gen, masculin sau feminin sau neutru. Iată o evidentă rămășiță în limbă a unei gândiri arhaice, a paleoliticului pansexualism” [7, I, p.

475]. „Idea de „cauzalitate” sau idea de „substanță” sunt la origine idei antropomorfe. O asemenea apreciere nu ne obligă însă să renunțăm la ele. În fond toate „culturile”, nu numai anumite idei, au aspecte și încă foarte esențiale, antropomorfe. Cultura este antropomorfism” [7, I, p. 480- 481]. Astfel Blaga generalizează corelația dintre cultură și antropomorfism, spunând că toate „culturile” sunt antropomorfe, că sub o formă sau alta, ele conțin reziduuri antropomorfe.

### 1.3. Northrop Frye și Ernst Cassirer: imaginarul mitic

Un teoretician renumit al miturilor, Herman Northrop Frye (1912-1991), titular al catedrei de estetică și istorie literară la Colegiul Victoria din cadrul Universității din Toronto, demonstrează în cartea sa *Anatomia criticii* (1957) că există un fond arhetipal universal, pe care-l valorizează marea literatură – de la Homer până la autorii din secolul al XX-lea.

Demonstrația sa se axează pe o urmărire a reluărilor frecvente ale unor străvechi tipare mitice care cunosc câteva faze distincte: cea *arhetipală*, când opera literară devine un mit prin contopirea visului cu ritualul și situarea imaginabilului „în domeniul dorinței împlinite, eliberată de toate neliniștile și inhibițiile [51, p. 150] și cea denumită de el *anagogică*, în această fază literatura imitând „întregul vis al omului”, adică gândirea unei minți omenești care nu este situată în centrul realității ci la periferia ei, acolo unde putem identifica „o limită imaginabilă a idealului, care este infinită, eternă și prin urmare apocaliptică” [51, p. 151].

Un exemplu elocvent de înglobare a unor arhetipuri pe care le întâlnim în întreaga literatură universală este poemul lui Milton *Lycidas*, eroul central al căruia se identifică unui zeu care personifică soarele de la apus dispărând în ocean și, totodată, lumea vegetală supusă toamna unui proces inevitabil de veștețire. *Lycidas* ar fi o ipostază a lui Adonis, așa cum acesta apare și într-un poem al lui Shelley. Dacă se ia în considerare și calitatea sa de poet, arhetipul lui *Lycidas* nu este decât Orfeu, aruncat de tânăr în apă și având, așadar, un destin ca al lui Adonis. Văzut ca preot, descoperim o identificare arhetipală cu Petru, cel care a fost salvat de la înec în lacul din Galileea de Iisus.

Întregul complex de situații și simboluri al poemului lui Milton exprimă corelarea temei morții premature cu cea a vieții, cu poezia și religia, sugerând și un alt motiv specific liricii pastorale: acela al Soarelui dreptății care nu apune niciodată și a cărui putere îl poate salva pe *Lycidas* în felul în care a fost salvat biblicul Petru.

Un alt argument, la care recurge Frye, este modul în care pare *trandafirul* la mai mulți poeți noi, cunoscând o simbolistică vastă a lui: ca floare ce apare din apele primordiale, ca simbol al Sfintei Fecioare ( în litaniile creștine și în *Romanul Trandafirului*), ca simbol al contemplației la Saadi din Șiraz, al regenerării (în textele sacre și la Apuleius), al iubirii pure –, el făcând o analogie între trandafirul din *Paradisul* lui Dante și trandafirul din poemele de început ale lui Yeats. Deși avem de-a face cu lucruri diferite, consemnează Frye, amândoi trandafirii sunt reprezentativi (pentru poezie și nu pentru lumea vegetală), metafora arhetipală presupunând, folosirea a ceea ce înțelegem prin concretul universal, acel element individual ce se identifică cu clasa din care face parte „copacul între copaci al lui Wordsworth” [51, p. 158]. De altfel, trandafirul apare cu anumite semnificații simbolice originale, după cum vom vedea și la Macedonski.



Trandafirul are, în cultura occidentală, întâietatea tradițională între florile apocaliptice, remarcă teoreticianul, argumentând prin folosirea lui ca simbol al împărțășaniei în Paradisul, iar în Crăiasa zânelor e emblema sfântului Gheorghe – o cruce roșie pe un câmp alb care trimite, firește, la simbolismul sacramental semnificat de trupul ridicat la cer al lui Christos și la unirea trandafirului alb cu cel roșu sub dinastia Tudorilor [51, p. 170].

Continuându-și, după ce a analizat Lycidas, reflecțiile asupra formelor literare potențiale pe care le oferă imensitatea „vieții”, dintre care numai câteva pot pătrunde în domeniul mai vast al universului literar, teoreticianul canadian operează cu formulările neînhibate ale poezilor înșiși: în câteva dintre pasajele *Cvartetelor sale*, Eliot „își plasează cuvintele în contextul Cuvântului întrupat”; într-o scrisoare a lui Rilke misiunea poetului ca revelator al unei perspective a realității e comparată cu cea a unui înger care conține în ființa sa „întregul timp și spațiu, este orb și se contemplă pe sine (e o modificare a imaginii mai comune a zeului sau a lui Christos); la Paul Valéry conceptul de poet cu inteligență totală se întruchipează în mod fantezist în personajul său M. Teste; Yeats își reprezintă criptic o veșnicie în care omul este prezentat ca „demiurg al întregii creații, al vieții și al morții”; Joyce dă termenului teologic de epifanie o semnificație neteologică; Dylan Thomas exaltă în imnurile sale, ideea unui trup omenesc universal” [51, p. 154-155].

Aici e necesar să menționăm, anticipând analiza propriu-zisă, că întreaga creație a lui A. Macedonski se structurează ciclic, de asemenea, pe câteva mituri.

Cercetătoarea Stănuța Crețu remarcă prezența unei serii de mari mituri macedonskiene, care ar putea fi sistematizate și definite. Cel dintâi ar fi acel sugerat de feeria văzduhului parfumat și a virginității agresive: mitul lumii materiale care renaște. Cel de-al doilea e mitul damnațiunii, al marcării poetului de răul și urâtul vieții. Cel de-al treilea mit este acela al „unei suferințe greu de definit”. E o mitologie cu două brațe, observă exegeta: unul războinic, răzbunător, exprimate în versuri cu colorit politic și altul reflexiv, determinat de stările nevrotice [36, p. 25].

Cel de-al patrulea mit, considerat cel mai puternic, e „cel al geniului poetic încolțit de fatalitatea vieții și de destin” [36, p. 26].

Northrop Frye stabilește că structura imaginilor unui poem prezintă o configurație statică, lumile apocaliptice și demonice se proiectează ca rai și iad, „acolo unde întâlnim viața neîntreruptă, dar nu un proces al vieții”: „Analogiile inocenței și experienței reprezintă adaptarea mitului la natură: ele nu concep *orașul* sau *grădina* ca țel final al viziunii umane, ci procesul de construire și plantare. Forma fundamentală a procesului este mișcarea ciclică, alternarea succesului cu declinul, a efortului cu repaosul, a vieții cu moartea, reprezentând ritmul procesului” [51, p. 197].

Teoreticianul canadian deduce, pornind de la aceste premize, existența a șapte categorii de imagini, privite ca „forme variate ale unei mișcări de rotație sau ciclice”:

Cea dintâi este cea a „morții și renașterii, a dispariției și reînțoarcerii sau a încarnării și retragerii unui Zeu”, care constituie, în lumea divină, procesul sau mișcarea centrală. Zeul poate fi și zeu-soare, murind la apus și renăscându-se la răsărit sau având o renaștere anuală, la solstițiul de iarnă, ori un zeu al vegetației care moare toamna și renaște primăvara; (ca în miturile despre renașterea lui Budha) un zeu încarnat, trecând printr-un ciclu de vieți umane sau animale. (Continuitatea identității vieții omului de la naștere la moarte este extinsă de la moarte la renaștere, tipar arhetipal la care se asimilează celelalte tipare ciclice) [51, p. 197].

Cea de-a doua e distinsă sub formă de trei ritmuri ciclice importante în lumea de foc a corpurilor cerești: „călătoria cerească zilnică a zeului-soare, reprezentată în mod diferit (în luntre sau caleașcă, în formă de călătorie într-o lume subterană întunecoasă etc.); ciclul solstițial al anului solar care reprezintă lumină renăscută amenințată de întuneric și succesiunea crucială a lunii vechi și lunii noi ce sugerează moartea, dispariția și renașterea, întâlnită în simbolismul pascal” [51, p. 197].

Ritmurile ciclice se reflectă, apoi, în dualitatea lumii umane, situată la mijloc, între cea spirituală și animală. Aceasta constituie cea de-a treia categorie de forme.

Viețile animale și viețile umane se caracterizează, de asemenea, printr-o ordine firească sugerând, adesea, procesul tragic al vieții, uneori, violent întrerupte, precum menționează teoreticianul, printr-un accident, sacrificiu, cruzime sau vreo nevoie imperioasă – acestea constituind cea de-a patra mișcare ciclică.

Un ciclu aparte, cel de-al cincilea, îl formează „ciclul anual al anotimpurilor, adesea identificat sau reprezentat de o făptură divină care piere toamna sau este ucisă odată cu strânsul recoltei și al viilor, dispare iarna și renaște primăvara” [51, p. 198]. Această ființă divină, după cum stabilește Fray, poate fi bărbat (Adonis) sau femeie (Proserpina), cele două structuri simbolice rezultante nefiind identice.

Un alt ciclu, cel de-al șaselea, e legat de felul în care poezia, ca și critica, vede viața civilizată asimilată, în spiritul lui Spengler, „ciclului organic al creșterii, maturității, declinului, morții și renașterii într-o altă formă individuală”. E vorba de „tema epocii de aur, viața de apoi în viitor, moțiune *ubi sunt* al elegiilor, meditațiile asupra ruinilor, nostalgia după o simplitate pastorală pierdută, regretul sau triumful la căderea unui imperiu” [51, p. 199].

În sfârșit, este distins un ciclu aparte în simbolismul „de la ploi la izvoare, de la izvoare la fântâni, la pâraie și râuri, de la râuri la mare sau la zăpezile hibernale și înapoi” [51, p. 200].

Toate aceste structuri simbolice ciclice se regăsesc la marii poeți: la Dante în *Divina Comedie*, la Milton în *Paradisul pierdut*, la romanticii cei mai reprezentativi, demonstrând

„patru tipuri de mișcare mitică: în interiorul romanțului, în interiorul experienței, mișcarea ascendentă și cea descendentă” și fiind analogică împărțirii în genuri.

Această universalitate a arhetipalității în determină pe Northrop Frye să stabilească patru tipuri de elemente narrative pregenetice denumite de el *mitosuri*:

„Același lucru este valabil pentru termenul romantic ca și pentru satiră și ironie care sunt, în uzul general, elemente ale literaturii experienței și pe care le vom adopta aici în locul termenului „realism”. Avem astfel patru elemente narrative pregenetice ale literaturii pe care le voi numi *mitosuri* sau intrigi generice.

Dacă analizăm felul cum se prezintă aceste mitosuri, vom observa că ele formează două perechi opuse: tragedia și comedia mai curând contrastează decât se îmbină, la fel și romanțul și ironia, campionul idealului și respectiv al actualului. Pe de altă parte comedia se confundă imperceptibil cu satira la o extremă și cu romanțul la cealaltă; romanțul poate fi comic sau tragic; tragicul se întinde de la romanțul pur la realismul amar și ironic” [51, p. 202-203].

Teza noastră obține un reper teoretic important prin această axare nuanțată pe seria conceptuală *arhetipuri – mituri – miteme – mitosuri*. În scopul de a evita confuzia terminologică și delimitările subiective care se fac în diferite dicționare și lucrări teoretice (am semnalat că însuși mitul înregistrează peste 500 de definiții), am păstrat accepțiile date de mitologi, de esteticieni, poeticieni, scriitori, citându-le ca atare, dar am operat cu unele noțiuni care ni s-au părut mai potrivite în contextul tezei. Am considerat, prin urmare că:

*Mitologie* desemnează atât totalitatea miturilor create pe parcursul istoriei și știința care le cercetează, dar și în sensul lui Roland Barthes ca o rostire de domeniul unui *sistem semiologic*, cu accent pus pe *semnificație* (pe structură și formă, independent de conținut);

*Mitos*, transcris și *mythos*, înseamnă ansamblul formelor de gândire mitică specifică mai cu seamă antichității, concretizate într-un anumit mod, povestire ficțională (zeificare, umanizare a zeilor, antropomorfizare, alegorizare, simbolizare etc.); în acest sens, *mythos-ul* apare în interpretarea originală a poeziei eminesciene pe care o face I. Negoșescu, remarcând prezența unor eroi mitologici ca Orfeu, regele Nord, Odin, zeii valhalici, dar și a elementelor naturii, al căror mítos e decriptat în expresii ca „noaptea bătrână” (ce exprimă o noapte mitică), „sfânta marea” (ca expresie a elementarității titanice), „borealitatea” (ca expresie a morții);

Motivul mitic este ideea fundamentală a unei opere, axa structurală în sensul în care Umberto Eco vorbește despre motivele culturale în *Poeticile lui Joyce* sau Camus în *Mitul lui Sisif*, unde urmărește motivul mitic al absurdității; la poezii analizați în teză putem găsi motivul mitic al zădărniceii căutării idealului (în *Noaptea de decembrie* a lui Macedonski), motivul mitic al începuturilor lumii (în *Oul dogmatic* și alte poeme ale lui Ion Barbu), motivul mitic al călătoriei inițiatice (în *Rondelurile* și *Romanțele* lui Minulescu);

*Arhetipul* este imaginea străveche, în sensul lui Jung, un model original, un simbol primordial; criticul Mihai Cimpoi vede în Grigore Vieru „un poet al arhetipurilor” (pâine, izvor, mama etc.);

*Mitologem* desemnează elementul structural, elementar și pur (în sensul folosit de Karl Kerényi și Blaga); la poezii analizați aici găsim oul, copilul, roza;

*Mitemul*, ca unitate mare sau mică, se corelează organic cu *mitologemul* și cu *arhetipul* (din punct de vedere structural), dar poate fi conceput ca *motiv mitic* și ca element constitutiv încadrat în *mitologie* și în *mítos*.

Despre fondul mitic comun al literaturii universale (menționat de noi anterior) vorbea în *Jurnalul* său Albert Camus, care a preluat creativ și el mai multe tipare mitice precum acela al lui Sisif:

„Mitul și semnificația sa antipsihologică. La începutul istoriei spirituale a Occidentului, dimpotrivă, se plasează un fragment de autoanaliză intimă și el este o *Vita Nuova* a Occidentului. (Cf. dimpotrivă: fragmente mitice din Hercule: aceleași de la Homer la tragediile lui Seneca. Un mileniu. Cu alte cuvinte: Antic = Present” [10, p. 94].

Numeroase mărturii despre existența acestui fond comun al arhetipalității ne aduce Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*. Rimbaud reprezintă, după părerea sa, un caz de degradare a mitului antic al lui Venus care aduce muncitorilor rachi și care e reprezentată în chip deformat (ea s-a născut din spuma mării) de trup gras de femeie cu gâtul cenușiu, cu șira spinării înroșită, având pe coapse gravate cuvintele: „Clara Venus”. Mallarmé recurge la o figură mitică a lui Orfeu, care reprezintă „prototipul unei cântări în care poezia și gândirea, știința și misterul sunt una” [50, p. 146]. În cazul lui Apollinaire, lucrurile cele mai banale cotidiene (telefonul, telegrafia fără fir, „mașinile, fiicele fără mamă ale bărbaților”, „se amalgamează cu mituri liber inventate, cărora li se admite orice, mai ales imposibilul”. La Paul Valéry, libertatea deplină a limbajului proiectează creația în neant: „Mit, precum îl definește el, e numele pentru orice nu există, ci doar subzistă datorită cuvântului”. Saint- John Perse configurează un „univers al exilului” prin utilizarea unor *mituri insolite* și prin motive ce vin din textele sacre ale Orientului, dar și din Homer, Pindar, din tragicii greci [50, p. 213].

Exemplele de folosire a unor arhetipuri legate de cosmosul ptolemeic care a dispărut, deși același lucru nu s-a întâmplat cu punctul epifaniei în literatura modernă, unde este inversat ironic sau adaptat unor principii mai stricte de verosimilitate. Teoreticianul se referă, în acest sens, la scena finală de pe vârful muntelui din piesa lui Ibsen *Strigoii*, la imaginea centrală a romanului *Spre Far* de Virginia Woolf, la poemele de maturitate ale lui Yeats (în *Turnul* și *Plutind spre Bizanț*) și Eliot (în *șara pustietății*) unde devine „o imagine unificatoare centrală”.

În afară de poemul *șara pustietății*, unde se regăsește în flacăra realizată în predica focului,

în contrast cu ciclul natural simbolizat de ape, îl întâlnim în „trandafirul involt” din *Oamenii găunoși*. „Cu *Miercurea cenușii*, conchide autorul *Anatomiei criticii*, ne întoarcem la scara în spirală a Purgatoriului, iar cu Little Gidding la trandafirul arzător, în care se îmbină o mișcare descendentă a focului, simbolizată de limbile de foc pentacostale și una ascendentă, simbolizată de rugul lui Hercule și de „cămașa de foc” [51, p. 258]. Acesta din urmă o găsim în *Odă în metru antic* a lui Eminescu pentru a sugera marcarea destinală a poetului.

Nichita Stănescu se referea în reflecțiile sale din *Fiziologia poeziei* la fondul arhetipal (teoretizat de Frye), adică la un fond general-ancestral de domeniul imemoriabilului pe care îl actualizează „întâmplările mamei mele care ține minte întâmplările tatălui ei” și despre care se uită la urmă ale cui sunt, rămânând „departe de prezentul” poetului și „de prezentul legii”, fiindcă întâmplarea „face parte din sfera relativității”, iar „legea nu are memorie din pricina eternității ei”.

În distanțarea față de lege, mai mult de viața trăită decât de timp, „păstrarea eu-lui tot printr-o exaltare se face cu puțință” („De data aceasta, explică N. Stănescu, „poezia nu mai exaltă, ci exaltă întâmplarea. Ea își va schimba numele din poezie în epică”):

„Dar ce este exaltarea altceva decât o lipire de disperare și o îmbrățișare a ceea ce nu poate îmbrățișa pe cel care nu poate fi îmbrățișat.

Gest conținând în el mărturia gestului. A fi, gândindu-se că este, prin contemplare interioară.

Legea nu are memorie din pricina eternității ei.

Întâmplarea devine memorie din pricina secunde ei.

Memoria nu are timp. Orice act de memorie este profund atemporal” [98, p. 75].

Poetul Necuvintelor crede, pe bună dreptate, că există câteva lucruri esențiale în actul de creație, care sunt determinate de actualizarea memoriei, prin repetarea unor întâmplări, devenite pe parcurs mituri:

„Timp oprit, întâmplarea este obiectul memoriei.

Memoria este un act al prezentului.

Întâmplările prin exaltarea lor îndelungă sau numai prin nenumărata lor repetare în memorie, se pietrifică, devin mituri.

Miturile sunt cele mai vechi și primele mărturisiri în memorie ale despărțirii unicului de propriul său număr, unu” [98, p. 75].

Salvatore Battaglia stabilea o curbă a evoluției artei – de la cea antică la cea modernă, momente reprezentate de Homer și Joyce, care evidențiază un progres și, totodată, un regres, deoarece conceptele de formă și de conținut sunt relative. În *Iliada* și *Odiseea* universul psihologic, reprezentat de personaje, își are propria sa dialectică, în timp ce în *Ulysse* e „o înfruntare de caractere și vieți care decade sau se cufundă în psihopatie, în nevroze, în delirul

isteric, în frenezia subconștientului” [3, p. 412].

Diferența constă între problema fundamentală a eroilor lui Homer, care sunt porniți să descopere cauzele vieții și soluțiile pentru a o rezolva („exaltându-se sau dezaprobându-se, crescând sau stingându-se”) și actul conștientizării situației eroilor lui Joyce că sunt total izolați și dezarmați în fața vieții înseși. Aceștia din urmă simt existența ca pe o antiteză a sa însăși, ca pe o himeră și nu ca pe o armă a propriului destin: „Viața nu mai e o experiență care contribuie prin desfășurarea ei la sporirea și consumarea omului, ci e oglinda lui Narcis, care-l paralizează și-l nimiceste: Existența e idolul superstițios al omului zilelor noastre. E altarul unui fetiș în mijlocul unui deșert” [3, p. 412].

Ulysse al lui Joyce e un personaj mitic al zilelor noastre. Mitul antic a obținut o interpretare nouă, în funcție de supratema pe care și-a propus-o romancierul irlandez.

Jean Burgos supunea analizei modul original în care valorizează Paul Éluard mitul regenerării. Nu e vorba, ne atenționează poeticianul francez, de o reprezentare a întoarcerii la punctul de pornire, așa cum se întâmplă cu mitica pasăre Phoenix, a reînceperii creației, ci a însăși creației reînnoite – a re-creării: „Și, fără îndoială, că roata timpului care acționează atât de des în scriitura lui Éluard cedează acum locul săgeții timpului și vectorialității lui, ce ne împiedică să ne scaldăm de două ori în același fluviu. Căci nu orice privire este fertilă, ci doar aceea care știe să vadă și să facă să vezi, care știe să se așeze într-un așa fel pe ființe și pe lucruri, încât le constrânge să se reînnoiască” [9, p. 417].

Într-un studiu special al cărții se demonstrează modul creativ în care Saint-John Perse în schemele „umplerii progresive a spațiului exterior” imagini ale ciclurilor, ale repetițiilor, ale fazelor temporale, care ilustrează tema fundamentală a *veșnicei* întoarceri.

Un exemplu de actualizare a miturilor antice ni-l oferă Petru Creția, traducător al textelor antice și comentator al lor, eseist și poet. În studiile sale filologice și filozofice, în eseuri, poemele homerice sunt supuse unei lecturi din perspectiva relațiilor dintre Atena, marea zeiță cerească și Odiseu (cunoscut în afara eposului grec ca Ulise) [34, p. 26], din perspectiva virtuților, valorilor și, în particular, a arhetipurilor – toate văzute sub semnul amestecului de lumini și umbre a mitului luminii la Dante. Ca model de structurare a poemelor sale originale, Petru Creția alege organizarea mitică ciclică, ca personaje centrale apărând Pasărea Phoenix [36, p. 1-94] sau Narcis.

În lucrările de referință ale lui Ernst Cassirer (1874-1946), reprezentant al școlii neokantiene de la Marburg, mitul este interpretat ca una din formele simbolice majore, alături de limbaj, artă, religie, istorie, și știință. Este unul din întemeietorii semioticii, interpretând-o în mod filozofic, subliniind unitatea dintre limbă și gândire, opunându-se convenționalismului neopozitivist și diferențierii kantiene în cele două sfere – a rațiunii pure și a rațiunii practice, și teoriei „lucrului

în sine”. Concepe o unitate a „lumii culturii”, categoriile și ideile fiind constitutive și nu numai regulative, apărând ca „funcții simbolice”, deoarece „reprezintă valorile supreme, legate la Kant de ceea ce este divin în om” [108, p. 250]. În limbaj, mit, artă și știință vedea în spiritul neokantianismului, *structuri* autonome în sistemul unitar al formelor culturii. Omul e definit ca ființă făuritoare de simboluri, care face parte din lumea culturii fiind, totodată, și creatorul ei.

În *Eseu asupra omului* (1944) consideră subiectele, temele și motivele gândirii mitice incomensurabile, fiind asemănătoare, cu cuvintele lui Milton, „unui ocean întunecat nesfârșit,/ fără hotare, fără dimensiuni, fără lungime, fără lățime și înălțime,/ iar Timpul și locul sunt pierdute”. „Nu există niciun fenomen natural și niciun fenomen al vieții umane care să fie capabil de o interpretare mitică și care nu solicită o astfel de interpretare” [13, p. 101]. Încercările de unificare a ideilor mitologice au eșuat, crede filozoful, dar funcția creatoare de mituri nu este lipsită de o omogenizare reală în ciuda varietății producției mitologice. Antropologii și etnologii au aflat în ea elemente comune, răspândite în întreaga lume, în diferite areale și condiții culturale foarte diferite. Lucrul e valabil și pentru istoria religiei, - varietatea de credințe, dogme, sisteme teologice demonstrând „o formă specifică a sentimentului religios și o unitate internă a gândirii religioase” [13, p. 106].

O teorie a mitului prezintă foarte multe dificultăți, adevărata esență și semnificație a lui rămânând ascunsă și incompatibilă cu logica noastră obișnuită. Formele moderne de interpretare sunt opuse celei alegorice precedente, privind mitul ca pe o ficțiune inconștientă și nu una conștientă care combină „un element teoretic cu un element al creației artistice” [13, p. 108], trădând o înrudire indiscutabilă cu poezia. Constatarea filozofului german se bazează și pe observațiile făcute de un cercetător american, precum F. C. Prescott:

„Mitul antic”, s-a spus, este „substanța” din care a crescut lent poezia modernă prin procesul pe care evoluționiștii îl numesc diferențiere și specializare. Spiritul creatorului de mituri este prototipul, iar spiritul poetului (...) este încă esențialmente mitopoetic” [13, p. 108]. Ernst Cassirer crede însă că există, totuși, o diferențiere specifică între mit și artă, constând, mai cu seamă, în implicarea în cel dintâi a unui act de credință.

Pornind de la observația lui Prescott, am putea face o scurtă retrospectivă a începuturilor moderne ale poeziei românești – de la Ion Heliade Rădulescu până la Alexandru Macedonski, Ion Barbu și Eminescu –, care demonstrează spiritul ei esențialmente mitopoetic în forme specifice legate de mitologia populară. G. Călinescu remarcă în monumentală sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, faptul că la noi: „S-au creat niște mituri, dintre care patru (Traian și Dochia, Miorița, mitul Meșterului Manole și al Zburătorului) au fost și sunt încă hrănite cu o fervență crescândă, constituind punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național” [16, p. 58]. Zburătorul lui Ion Heliade Rădulescu, având la bază un motiv mitic,

e considerată capodopera poetului. Criticul Mihai Cimpoi menționa în cartea sa *Esența temeiului*, că mitopo(i)etica autorului *Zburătorului* se structurează pe împărțirea ființei în două ființe personificate prin Serafim și Heruvim [23, p. 98-100].

Călinescu descifra prezența unor simboluri mitice care exprimă cele două ordine – microcosmosul și macrocosmosul (ou, arbore, șarpe, cruce, sămânță etc), *Oul dogmatic* reprezentând o inițiere în „străvechiul mit al oului” [23, p. 462]. Stănuța Crețu distinge în poezia lui Macedonski câteva sisteme de mituri lirice [36, p. 25]. Ion Negoïtescu a împărțit univesul eminescian în două tărâmurii – „unul neptunic, născut din spuma amară și din apă, tânjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul original” [79, p. 10].

Toate aceste exemple vorbesc despre existența unei mai profunde înrudiri a mitului cu poezia în sens că gândirea mitică, în cazul autorilor lirici români reprezentativi, face parte constitutivă din însăși gândirea poetică. Ernst Cassirer observă că și în condițiile când gândirea științifică este orientată spre a șterge orice urmă a viziunii inițiale, ce se bazează pe o percepție mitică, datele experienței noastre fizionomice, după cum o denumește filozoful, nu sunt distruse sau anihilate; chiar dacă ea nu mai are nicio valoare obiectivă sau cosmologică, valoarea ei antropologică: „Nu le putem nega în lumea noastră umană și nu putem scăpa de ele; ele își păstrează locul și semnificația” [13, p. 111].

Pentru a deveni conștienți despre structura mitului și religiei trebuie să ținem cont de modul concret și nemijlocit al trăirilor omului primitiv, care nu se limita numai la exprimarea lor în simboluri abstracte, în acest mod de a înțelege lucrurile excelând școala socieologică franceză, în persoana lui Durkheim. Aceasta promovează principiul teoretic că adevăratul model al mitului este societatea și nu natura. Apoi, regulile logicii noastre obișnuite nu pot fi aplicate, după părerea lui Lévy-Bruhl, unul din discipolii lui Durkheim, cu care filozoful german polemizează în ceea ce privește natura prelogică sau mistică a omului primitiv. „Ceea ce noi, din punctul nostru de vedere, se spune în eseu, putem numi irațional, prelogic, mistic, constituie premisele de la care pleacă interpretarea mitică sau religioasă, dar nu modul de interpretare. Dacă acceptăm aceste premise și dacă le înțelegem cum trebuie – dacă le vedem în aceeași lumină ca și primitivul – concluziile deduse de ele încetează să apară ilogice sau antilogice. Desigur, toate încercările de a intelectualiza mitul – de a-l explica deci ca pe o expresie alegorică a unui adevăr teoretic sau moral – au eșuat total” [13, p. 116].

Cauza eșuării este ignorarea faptelor fundamentale ale experienței mitice, care, așa cum se demonstrează cu lux de argumente, se bazează nu pe gândire ci pe simțire. Primitivul nu operează cu categorii, nu caută să diferențieze anumite specii, familii, genuri, anumite domenii ale vieții, nu caută să perceapă deosebiriile dintre lucruri. El este înzestrat prin excelență cu dar de a observa și a distinge, neavând obiceiul nostru de a disocia activitatea practică și cea



teoretică; „viziunea lui despre natură nu este nici pur teoretică; ea este *simpatetică*” [13, p. 117]. Neînțelegerea acestui fapt face imposibilă înțelegerea adecvată a lumii mitice cu toate notele ei particulare. „Omului primitiv, se menționează în eseu, nu-i lipsește deloc capacitatea de a sesiza diferențele empirice ale lucrurilor. Dar în concepția lui despre natură și viață toate aceste diferențe sunt anulate de un sentiment mai puternic: convingerea profundă că există o *solidaritate a vieții* fundamentală și nepieritoare, care se află deasupra multiplicității și varietății formelor ei singulare. El nu-și atribuie un loc unic și privilegiat pe scara naturii. Înrudirea tuturor formelor de viață pare să fie o presupunere generală a gândirii mitice” [13, p. 117-118]. Studiul credințelor totemice, întreprins de Spencer și Gillen confirmă această părere. Membrii unui trib indian susțineau că sunt una cu animalele din care își trag obârșia, că ei înșiși sunt animale acvatice sau papagali roșii.

Natura este percepută ca o mare societate, societatea vieții, iar viața ca ceva unitar. Moartea nu e crezută ca un fenomen natural, ci ca un accident, concepția că omul este muritor este stranie gândirii mitice și religioase a societăților arhaice. Herbert Spencer a promovat teza că „venerarea morților trebuie considerată ca prima sursă și originea religiei”; ea se impune ca „unul din motivele religioase mai generale” [13, p. 120].

Ernst Cassirer demonstrează, în *Eseu despre om*, și legătura indestructibilă între mit și religie, mitul fiind chiar în faza inițială a apariției un act religios potențial. Urmează, apoi, o prezentare a eticii lui Bergson care a interpretat viața morală în termenii metafizicii sale, distingând două forme de religie: una a „presiunii” și cealaltă a „apelului”. După părerea lui Cassirer teza aceasta e inacceptabilă din cauza că „tranziția de la religiile statice la cele dinamice este marcată de o criză bruscă a gândirii și o revoluție a simțirii” [13, p. 127].

*Eseul despre om* prezintă o scară a modificărilor care s-au produs în gândirea mitică, mai întâi în antichitate, unde modelele intelectuale ale marilor gânditori și poeți – Eschil, Euripide, Xenofon, Heraclit, Anaxagora –, care se prezintă ca fiind superioare zeilor homerici, aceștia având un caracter antropomorfic supus criticii, apoi mai târziu prin ceea ce s-a numit „Cucerirea olimpică”, după care sentimentul solidarității vieții a cedat credinței în puterea omului și, în consecință, credinței în magie, cu care poate regla forțele naturale sau supranaturale. Omul începe, astfel, „să-și joace propriul rol, să devină un actor în spectacolul naturii” [13, p. 130]. Totuși, între religie și magie există o mare deosebire, cea dintâi prezentându-se ca „o expresie simbolică a celor mai înalte idealuri morale”, iar cea de-a doua fiind doar „o colecție grosolană de superstiții”. Ar fi existat chiar o epocă a magiei, urmată de o epocă a religiei, cele două apărând, în ciuda unei origini comune, cu două statute diferite, una fiind o știință, iar cealaltă o pseudoștiință.

Autorul eseului se referă la conceptul de „atracție a întregului”, postulat de stoici, care

marchează și ritualurile magice ale triburilor din insulele Trobriand în cadrul cărora cei prinși în festivitate se simt contopiți cu natura și comunicând cu strămoșii lor: „Spațiul și timpul au dispărut, trecutul a devenit prezent; vârsta de aur a omeririi s-a reîntors” [13, p. 135]. Se recurge apoi la o caracterizare a spiritului roman, predispus la îndeplinirea unor sarcini practice, a celui grecesc, mai contemplativ și artistic, care proiectează asupra zeilor idealuri intelectuale specifice (și nu calități practice). Este semnalată săvârșirea, din necesități de înnoire, a conținutului religiilor, a unei schimbări a interpretării vieții și a predicării profetice a unui nou cer și a unui nou pământ. Transformarea trebuie să vizeze și dezvoltarea conceptului de *tabu*, încălcarea acestuia constituind cea mai mare ofensă. El este prezentat de F. B. Jevons ca un fel de imperativ categoric. Tabuuri sunt considerate comiterea unei crime, atingerea divinului nu a lucrurilor sacre, pure, pângărârea elementelor fizice (în zoroastrism). Tabuul se află dincolo de sfera morală, efectul lui este identic în cazul unui act involuntar sau al unui act voluntar. Sistemul de tabuuri a guvernat societatea, relația dintre conducători și supuși, viața socială, morală și de familie, viața sexuală. Religia nu a abrogat un astfel de sistem complex de interdicții, dar marii dascăli religioși au găsit, totuși, o altă soluție și au impus vieții omului o nouă direcție: după cum afirmă filozoful la finele capitolului despre mit și religie:

„Ei au descoperit în ei înșiși o forță pozitivă, o forță nu de inhibiție, ci de inspirație și aspirație. Ei au preschimbat supunerea pasivă într-un sentiment religios activ. Sistemul tabu amenință să facă din viața omului o povară care până la urmă devine insuportabilă. Întreaga existență a omului, fizică și morală, este înăbușită sub presiunea continuă a sistemului. Acesta este punctul în care intervine religia. Toate religiile etice evolute – religia profeților lui Israel, zoroastrismul, creștinismul – își propun o sarcină comună. Ele îi ușurează pe oameni de sarcina intolerabilă a sistemului tabu; dar ele identifică, pe de altă parte, un sens mai profund al obligației religioase care, în loc de a fi o restricție sau o constrângere, este expresia unui nou ideal pozitiv al libertății umane” [13, p. 153].

În *Filosofia formelor simbolice* aceste postulate sunt dezvoltate și nuanțate, Cassirer propunându-și să facă mai întâi, după cum precizează în prefață, o „critică a conștiinței critice” care – în condițiile actualei stări a filozofiei critice și științifice – ar putea părea o întreprindere hazardată sau chiar paradoxală, căci termenul critică încă de la Kant presupune un fapt existent spre care să se îndrepte cercetarea filozofică. „Un fapt care, explică el, departe de a fi creat de către filosofie în semnificația și valoarea sa, este mai întâi, întâlnit de către ea, și abia ulterior sunt cercetate „condițiile posibilității lui” [14, p. 7].

Întrebarea e dacă lumea mitului reprezintă un asemenea fapt, comparabil cu lumea cunoașterii teoretice, cu lumea artei ori cu lumea conștiinței etice sau dacă ea face parte de la început din domeniul aparenței. Întrebarea se legitimează și prin momentul cuceririi de către

gândire a domeniului și a propriei legități, când lumea mitului s-a pomenit depășită și uitată odată pentru totdeauna. Ce s-a întâmplat în această situație deloc favorabilă ei? S-a reînșuflețit, totuși, interesul pentru ea, numai că cercetarea mitului cu aspect comparat s-a îndreptat către *materia* lui, și nu spre analiza filozofică a *formeii* sale. Materia s-a adunat într-o cantitate enormă datorită cercetării asidue a unui materia eterogen de către cercetătorii religiilor, istoriei acestora și de către etnografi. Totalitatea formelor spirituale de expresie constituie o unitate sistematică, în care destinul uneia depinde de toate celelalte. Mitul, evidențiază mitologul german, „are o importanță decisivă în și pentru acest întreg” [14, II, p. 9].

Problema mitului se înscrie organic în problematica generală a ceea ce Hegel a denumit „fenomenologia spiritului”. Ernst Cassirer citează un lung fragment din lucrarea hegeliană, în care spiritul este identificat *științei*: „Ea este realitatea lui și imperiul pe care și-l clădește în propriul său element” [52, p. 21]. Hegel afirmă că noțiunea de *cunoaștere*, așa cum se prezintă la început este *conștiința sensibilă*, care, spre a deveni cunoaștere propriu-zisă, va trebui să parcurgă un drum lung. Mai întâi conștiința de sine se ridică la abstracție, fiind în plăsmuirile conștiinței mitice - „într-o lume nu atât a „lucrurilor și însușirilor” lor, cât mai degrabă într-una a puterilor și a forțelor mitice, a formelor demonice și divine” [14, II, p. 18].

În *Prelegerile de estetică* Hegel se referă la mitologie în secțiunea I, *Forma simbolică a artei* din cea de-a doua parte care abordează *Formele particulare ale frumosului artistic*. Într-un comentariu extins la *Simbolica* lui Creuzet, în care reprezentările mitologice ale popoarelor antice sunt considerate nu printr-o descriere prozaică și exterioară, ci prin descifrarea raționalității interioare a semnificațiilor, se subliniază faptul că „religia își are izvorul în spirit, care-și caută adevărul” [53, I, p. 319], că „îl presimte și îl înfățișează într-o formă oarecare înaintea conștiinței”.

Reținem din postulările filozofice ale lui Hegel pe cea cu privire la vremea în care popoarele au creat miturile, ele însele trăind în *stări poetice*: „Din acest motiv, ceea ce ele aveau mai intim și mai adânc în sufletul lor și-l înfățișau conștiinței nu în forma gândirii, ci în aceea a plăsmuirilor imaginației, fără a separa reprezentările generale abstracte de imaginile concrete” [53, I, p. 320]. Deducem din această precizare hegeliană că gândirea mitică este o gândire poetică, manifestată în chiar faza inițială a reprezentărilor mitologice.

Filozoful comentează și cele două moduri *opuse* de a interpreta mitologia. Unii consideră mitologia drept „un ansamblu de istorii pur exterioare și nedemne de divinitate” [53, I, p. 318], care, deși par plăcute și interesante, ba chiar și frumoase, nu conțin, totuși, niște semnificații mai profunde. Se impune, deci, un mod pur *istoric* de a privi mitologia, care apare suficientă să se prezinte sub aspect artistic, plăsmuirile ei imaginare oferind și o explicație a întâmplărilor și acțiunilor zeilor. Argumentul la care apelează Hegel este următorul: ca proces istoric, ea s-a format cu

elementele ei constitutive inițiale în condiții locale și prin ceea ce el denumește „liberul arbitru al preoților, artiștilor și poezilor, din întâmplări istorice, din povești de proveniență străină și din tradiții” [53, I, p. 318].

Partizanii celui de-al doilea mod de a vedea lucrurile susțin că nu trebuie să ne limităm la aspectul exterior al figurilor și povestirilor, ci să descifrăm sensul general și adânc care rezidă în ele. Hegel stabilește cu fermitate adevărul că mitologia are un caracter *simbolic* și că reprezentările ei se manifestă și în artă ca *o formă simbolică*, simbolul fiind acela care ne duce la „realitatea autentică a idealului ca formă clasică a artei” în care trebuie să distingem „o formă particulară independentă, un tip general pentru intuiția și plăsmuirea artistică” [53, I, p. 311].

Pornind de la aceste premise, mitologia ar trebui concepută *simbolic*, fiindcă ea este născută din spirit, oricât de bizare, ridicole, grotești și arbitrare, întâmplătoare și exterioare ar părea elementele imaginației amestecate în ea, ele conținând „cu toate acestea, semnificații, adică idei generale, filozofeme despre natura divinității” [53, I, p. 318].

Hegel revine la demonstrarea caracterului figurat, adică simbolic, al reprezentării poetice, atunci când descrie *Sistemul diferitelor arte*, făcând trimitere și la Homer, și la poezia orientală bogată în imagini și comparații, deoarece poziția ei simbolică necesită, pe de o parte, căutarea unor elemente înrudite”, iar, pe de altă parte, „dat fiind caracterul sublim al concepției, ea atrage după sine întrebuintarea mării diversități a celor mai strălucite și mai mărețe elemente pentru împodobirea Unicului, care se înfățișează conștiinței ca singurul lucru ce trebuie prețuit” [53, II, p. 402].

După ce se semnalizează contribuția lui Giambattista Vico la întemeierea „noii filosofii a limbii și totodată a unei noi filosofii a mitologiei” [14, II, p. 18], urmează o extinsă expunere a prelegerilor lui Schelling din *Introducere în filosofia mitologiei*, unde se găsește o substituție a interpretării alegorice a lumii mitice cu cea „Fautegorică” care consideră figurile mitice ca produse autonome ale spiritului, având o manieră proprie de *realitate*; o dublă orientare: spre obiect și spre subiect, adică spre conștiință și spre absolut, o distincție netă a raportului dintre mit și istorie, mitologia fiind cea care determină istoria și nu viceversa; o punere a conștiinței umane în locul inventatorilor, poezilor sau indivizilor, ea fiind un *subiectum agens* al mitologiei; considerarea mitologiei nu ca o simplă doctrină despre zei, ci ca o preocupare permanentă a conștiinței umanității de zeii care s-au succedat și ca o *formă de viață* particulară nici subiectivă, nici obiectivă (căci miticul a așezat subiectivitatea și obiectivitatea într-un raport corect); dobândirea de către mit a adevărului „esențial” „prin înțelegerea lui ca moment esențial în procesul desfășurării de sine a absolutului” [14, II, p. 24]; devenirea mitului ca a doua natură, căci natura s-a preschimbat în mit; cunoașterea semnificației mitului doar în cadrul unui proces, care este un proces general, *absolut*; întemeierea obiectivității mitului printr-o manieră de

construcție „prin care conștiința iese din simpla receptivitate a impresiilor senzoriale și se opune acesteia” [14, II, p. 33].

Un subcapitol special al *Introducerii* dezbate problema unității formării miturilor, a originii comune a tuturor marilor motive mitice fundamentale (indiene, babiloniene) a explicării acestei unități prin unitatea „sufletului” omenesc, a provenienței lui datorată *intelectului* sau sferei *afectelor* și voinței. Așa cum teoriile s-au diferențiat (în interpretări raționaliste, „tautegorice”, alegorice) și așa cum lipsește o explicație printr-o formă structurală mai profundă a gândirii mitice, Ernst Cassirer consideră cea mai avantajoasă introducerea mitului în sistemul global al „formelor simbolice”, care constituie și obiectul demonstrației pe care o face în cartea sa.

Ernst Cassirer insistă asupra deosebirii dintre gândirea mitică, gândirea empirică și cea științifică, deosebire ce se manifestă în modul de a raporta percepția la obiect: forma de realitate în cea dintâi este omogenă și nediferențiată, nuanțele de semnificație și valoare lipsind; mitul se menține exclusiv în prezența obiectului, care pune stăpânire pe conștiință. În schimb, gândirea empirică și cea științifică operează cu linii de demarcație conceptuală. Între lumea visului și cea a „realității” obiective există un continuu du-te-vino, fără de care structura proprie a reprezentărilor mitice fundamentale nu poate fi înțeleasă. Preacticile rituale sunt lipsite de categoria „idealului”, gândirea mitică transformă în lucru ceea ce prezintă o natură semnificantă:

„În orice practică mitică există un moment de trans-substanțializare, adică de transformare a subiectului acestei practici în zeul sau demonul reprezentat prin practica respectivă. Îar această trăsătură fundamentală poate fi urmărită începând cu cele mai primitive exteriorizări ale viziunii magice despre lume și sfârșind cu cele mai înalte manifestări ale spiritului religios. S-a subliniat pe bună dreptate că în relația *mitului* cu *ritul*, ritul este anterior mitului” [14, II, p. 64].

Mitul și limbajul se află într-o legătură organică, afirmă Cassirer în consens cu ceea ce a spus și în *Eseu despre om*. În afară de vraja prin imagini, există o vrajă prin cuvânt, prin nume, care exprimă esența omului, interiorul lui. Principiul fundamental al „logicii primitive” este că întregul nu are părți și nu se divide, oricare parte reprezentând întregul. Gândirea mitică neglijează pe cât posibil separarea lucrurilor, înlocuind-o cu o alăturare sensibilă a lor cu o formă caracteristică de „întrepătrunderi, iar a ființei în momente și condiții parțiale, autonome. De asemenea „viziunea devenirii rămâne atașată viziunii existenței simple” [14, II, p. 84]. Mitul nu cunoaște decât ceea ce există și acționează în mod nemijlocit:

„De aceea, relațiile pe care le instituie nu sunt legături la nivelul gândirii prin care elementele care intră în aceste relații să fie totodată legate și separate, ci sunt un fel de chit care îmbină cumva împreună tot ceea ce este mai eterogen” [14, II, p. 96].

Concluzia e că, precum în cazul părților și întregului, „mitul are în mod nemijlocit, cu fiecare „exemplar” al genului, genul însuși în față, împreună cu totalitatea „caracterelor” lui mitice, adică cu toate puterile sale mitice” [14, II, p. 103]. În timp ce genul logic separă și unește totodată, încercând să derive particularul din unitatea unui principiu mai cuprinzător, mitul strânge și aici particularul în unitatea unei imagini, a unei figuri mitice, conchide filozoful. Odată ce „părțile”, „exemplarele”, „speciile” se dezvoltă astfel în unitate unele cu altele, nu se mai păstrează în privința lor nicio separație, nemaexistând decât o indiferență totală, grație căreia ele trec neîncetat unele în altele” [14, II, p. 103-104].

În secțiunea a doua *Mitul ca formă de intuiție* se ia mai întâi în discuție introducerea în ființa nediferențiată a anumitor diferențieri, precum opozițiile dintre „sacru” și „profan” și dintre „mana” și „tabu”. Gândirea mitică și cea empirică includ ceea ce este singular și particular într-un întreg în mod analogic, ele prezentând un proces de „schematizare” prin care înserează orice existență într-o ordine spațială și orice eveniment într-o ordine temporală și destinală. În *intuiția totemică* fiecare lucru și proces se încadrează într-o anumită clasă cu un anume „însemn” caracteristic, toate speciile și genurile își au „patria” în spațiu. Mitul se deosebește, totuși, de cunoaștere prin felul cum este conceput întregul („cosmosul”): spațiul mitului este unul *funcțional*, în timp ce în cunoașterea științifică este *structural*. Pentru astrologie, există în orice element al universului și în viața omului o *predeterminare originară* (influența planetelor, coexistența corpurilor în spațiu); mitul privește întregul organic și organizat prin prisma corpului uman: „Gândirea mitică uzează de o structură concret-spațială precis determinate pentru a realiza întreaga orientare a lumii în conformitate cu ea” [14, II, p. 131].

Secțiunea a treia *Mitul ca formă de viață* pornește de la teoria lui Tylor a originii „animiste” a formării miturilor, care se fondează pe resorbirea lumii „obiective” în cea „subiectivă” și pe o interpretare prin prisma celei din urmă. Acest punct de vedere întâmpină dificultăți deosebite deoarece nu e vorba ca atare de o resorbire, ci de o delimitare a „exteriorului” și „interiorului”, „eului” și „realității”. Apoi, niciuna din particularitățile considerate drept caracteristice sufletului de către metafizică, nu sunt legate, în conștiința mitică, de suflet. Acesta poate să apară la început ca ceva familiar ca, la o altă etapă, să obțină o semnificație spirituală, iar în cele din urmă să devină „principiul” propriu spiritualității. Lumea *reprezentării* mitice este strâns legată de lumea *acțiunii*. *Dorința* este prima forță prin care omul se opune lucrurilor. Acestea se supun – în totalitatea lor și prin forță magică – „omnipotenței gândirii” și „omnipotenței dorinței”. Sufletul nu este separat de corp, prezentându-se ca o viață care este immanentă lui și necesarmente legată de el. Moartea nu e concepută ca o separare a sufletului de corp, ci ca o trecere la altă formă de existență. Această credință se găsește la mai multe popoare. Eul poate fi aprehendat în deplină libertate ideală și ca unitate ideală, subliniază

filozoful, numai atunci când sufletul nu e gândit ca simplu purtător sau drept cauză a fenomenelor vieții, ci ca „subiect al conștiinței morale” [14, II, p. 222]. Tranziția de la mit la etos are loc chiar în interiorul fenomenologiei conștiinței mitice (credința, bunăoară, că tot ce i se întâmplă omului e determinat de natura spiritului lui protector, că demonii exteriori se interiorizează, transformând zeii în ființe și figuri destinate). În cadrul filozofiei grecești gândirea speculativă a „sinelui” se desprinde progresiv de „terenul ei mitic de naștere”.

În capitolul II al secțiunii se urmărește tocmai trecerea „de la sentimentul general și încă nediferențiat al vieții la conceptul și conștiința „sinelui” [14, II, p. 233]. *Credința în strămoși și cultul strămoșilor* ar fi, după Spencer, „adevărata origine a gândirii mitice”. Lărgirea acestei concepții mitic-sociale se face prin trecerea de la familie la trib, și de la trib la națiune: „Mitul este el însuși una din acele *sinteze* spirituale care abia le face posibilă o relaționare a lui „eu” cu „tu”, care produce o anumită opoziție, un raport de apartenență, dar și unul de tensiune între individ și comunitate” [14, II, p. 236]. Așa cum precizează însuși filozoful, în carte sunt prezentate doar cele mai generale categorii religioase. *Totemismul* e bazat pe înrudirea omului și animalului, a unui clan și animalul lui totemic sau planta lui totemică, pe concepția *unității vieții*, pe existența unei forțe magice în forma *manei* ca bun comun și transmisibil, pe *acțiunea umană*, pe *destin*, pe *conștiința socială vie*.

Un subcapitol aparte este consacrat conceptului de personalitate și zeii personali, și înfățișării fazelor conceptului mitic de eu. Scufundându-se în avalanșa figurilor sale divine, omul „nu vede doar varietatea exterioară a obiectelor și forțelor naturii, ci se vede el însuși în multiplicitatea și specificitatea concretă a funcțiilor sale” [14, II, p. 270]. Separarea clară a acțiunii, descompunerea ei în acte independente clar distincte nu are loc în baza unei conceptualizări abstract-discursive, ci rezultă din conceperea fiecărui act ca un întreg intuitiv și încadrat într-o formă mitică independentă”, concretizează Cassirer, formulând și o altă teză, anume aceea că un adevărat progres al gândirii mitice se produce atunci când trece de la simplele mituri ale naturii la *miturile culturale*. Eul, „sinele” se confruntă cu lumea, având un zeu sau un erou salvator ca figură intermediară și făcând un ocol prin eul divin. Se trece, precum arată și Usener, de la zeii „speciali” la cei „personali” și, în cele din urmă, la figura unui *zeu creator* suprem, ca subiect unitar al creației. Actul creației, ca în *Vedele* indiene și textele egiptene, este reprezentat de puterea voinței lui, a vocii lui și a *cuvântului* său. Experiențele care se impun omului sunt impregnate de credința în puterile lui reale și realizatoare a dorințelor umane, de credința în „omnipotența gândirii”, în existența unei forțe magice pe care el o exercită prin uneltele primitive, apoi cele tehnice. Granițele dintre lumea „exterioară” și cea „interioară” se pun din ce în ce mai clar în evidență. Multitudinea de mobile și acțiuni diferite extinde sfera acțiunii, o face bogată și variabilă, face ca obiectele și fenomenele naturii să se diferențieze și să

devină expresie a unei forțe divine separate, cu revelații de sine ale unui zeu sau demon. – Diversitatea simplei acțiuni devine acum unitate a creației, unitate a unui *principiu* creator:

„Acestei schimbări din cadrul conceptului de zeu îi corespunde o nouă concepție a omului și a personalității lui moral-spirituale. Se dovedește astfel încă odată că omul nu-și poate înțelege și cunoaște propria ființă decât dacă o poate face să fie vizibilă în imaginea zeilor săi. Așa cum el nu poate învăța să-și înțeleagă structura trupului și a membrilor lui decât devenind producător de unelte și de lucruri, tot așa, el extrage din creațiile sale spirituale, din limbă, mit și artă, criteriile obiective prin care se măsoară și prin care se concepe pe sine drept un univers autonom cu legi structurale specifice” [14, II, p. 287-288].

Capitolul III al secțiunii a treia prezintă semnificația pozitivă a cultului și cea, în fond, negativă a sacrificiului. Aici se specifică faptul că adevărata obiectivare a sentimentului mitic-religios nu se datorează simplei imagini a zeilor, ci *cultului* care le este dedicat, acesta ilustrând un raport activ al omului cu zeii. *Narațiunea* mitică este, în majoritatea cazurilor, doar un reflex al acestui raport, motivele mitice avându-și originea nu în intuiția unui proces natural, ci în intuiția unui proces ritualic: „Ele nu trimit la nicio existență sau fenomen fizic, ci la un *comportament* activ al omului, comportament care se manifestă explicit în ele” [14, II, p. 289]. Când privește *sacrificiul*, acesta se prezintă ca o îngrădire a dorințelor omului de a-și împlini dorințele prin exercitarea magiei (renunțarea la sine, limitarea puterilor prin măsurile ascetice: post, evitare a somnului și abstenenței sexuale într-un timp îndelungat).

Secțiunea a patra *Dialectica conștiinței mitice* își propune să demonstreze, așa cum sugerează însuși titlul, direcțiile originare ale procesului de formare, prin motive și figuri noi, prin negarea și chiar în nimicirea anumitor determinații din stadiile anterioare. Mitul nu se întoarce însă împotriva propriilor fundamente și presupoziiții, dar caută să depășească un anumit stadiu, să-și schimbe atitudinea față de propria *lume de imagini*. August Comte observă un mers progresiv în evoluția spirituală a omenirii de la treptele primitive până la cunoașterea teoretică și dominarea spirituală a realității. El stabilește chiar trei stadii în acest progres. Ernst Cassirer se referă, de asemenea, la trei stadii în evoluția formelor lingvistice: *mimetică*, *analogică* și *simbolică*: „Din scrierea direct figurativă se dezvoltă mai întâi scrierea silabică, iar, în final scrierea cu cuvinte și cea fonetică, în care ideograma inițială, semnul figurativ, devine pur semn semnificant, simbol” [14, II, p. 311].

Aceeași situație poate fi atestată în cazul evoluției imaginii mitice, încât nu apare ca imagine, fiind inserată în însăși viziunea asupra lucrurilor; apoi, prin intermediul interogației religioase, conferă mitului o „semnificație” nouă, introducând un raport opozitiv între aceasta și „existență”. Reprezentările religioase se îndreaptă acum împotriva existenței sensibil-naturale înseși. Lumea de imagini a mitului e socotită ca ceva pur exterior și pur material; de aceea



*Vechiul Testament*, singurul raport care există între om și Dumnezeu, este raportul spiritual-moral între „Eu” și „Tu”. Ceea ce nu se încadrează în această relație fundamentală nu este socotit ca făcând parte din sfera religiosului. Dinamica pură a sentimentului religios elimină progresiv orice element exterior ce ține de existența „de fapt”, de fenomenele empiric-reale: „Numai atunci când eul se retrage în totalitate din această sferă și rămâne să locuiască în propria lui esență și fundament pentru a fi astfel, fără medierea unei imagini, atins de esența simplă a lui Dumnezeu, numai atunci i se dezvăluie adevărul și interioritatea pură a acestui raport. În consecință, mistica îndepărtează din conținutul credinței atât elementele mitice, cât și pe cele istorice” [14, II, p. 325-326]. Gândirea mitică stabilește permanent o relație dintre doi termeni ca fiind una de *identitate*. Dumnezeu devine om și omul devine Dumnezeu.

O altă trăsătură caracteristică a conștiinței religioase este neputința de a aplana conflictul dintre conținutul pur de semnificație și expresia figurată a acestui conținut. Dacă mitul nu diferențiază „imagea” și „lucrul”, în religie orice eveniment și element nu mai este el însuși, ci trimite spre „altceva”, spre un „dincolo”. Lumea se transformă într-o lume a semnelor, a figurărilor metaforice. Așa cum filozofia religiei se disociază de filozofia limbajului, apare o problemă și pentru *filozofia formelor simbolice*: ea nu lasă ca diferențierea acestora să dispară într-o unitate originară (obiectivă sau subiectivă), într-o unitate al temeiului divin al lucrurilor ori ca unitate a „rațiunii”, a spiritului uman, – „căci ea își pune problema nu atât a comunității *originii*, cât a comunității *structurii*” [14, II, p. 332]. Mitul vede în imagine un fragment de realitate substanțială, iar concepția religioasă tinde mereu spre spiritualizarea acestei viziuni magice. Dar și ea se confruntă cu problema conținutului de sens și de adevăr, care se transformă în problema realității obiectelor ei, a „existenței”. Această problemă e rezolvată numai de *conștiința estetică*:

„Abia prin faptul că ea se abandonează dintru început „contemplării” pure, prin faptul că ea cultivă forma contemplației în opoziție și spre deosebire de toate formele de acțiune, imaginile obținute prin acest comportament al conștiinței dobândesc o semnificație pur imanentă. Imaginile recunosc că ele nu sunt, față de realitatea empirică a lucrurilor, decât „aparență” – însă această aparență are propria realitate, deoarece posedă propria legitate. Întoarcerea la această legitate dă simultan naștere unei noi libertăți a conștiinței: imaginea nu mai este un lucru autonom care se răsfrânge asupra spiritului, ci devine pentru el expresia pură a propriei forțe creatoare” [14, II, p. 340].

Aceasta este concluzia finală a fundamentalei lucrări scrise de filozoful german.

## Concluzii la capitolul 1

Trecând în revistă interpretările pe care le dau mitologiei, mitului și mitemului Mircea Eliade, Lucian Blaga, Claude Lévi-Strauss, Northrop Frye, Ernst Cassirer și Gilbert Durand, precum și dicționarele de specialitate, am constatat că există o părere unanimă în ce privește definirea lor și stabilirea sferei de răspândire în mai multe regiuni ale lumii și în diferite epoci. Se conturează, conform studiilor acestora, o *ontologie arhaică* ce conține concepțiile omului societăților „primitive”, denumite și „tradiționale” „premoderne” despre *ființă, realitate și univers*. Acestea se integrează într-un sistem care reprezintă, de fapt, o metafizică.

Pentru Lucian Blaga, mitul este, indiscutabil, un *produs al imaginației*, fiind determinat de *categoriile abisale* și ținând de *destinul creator sau demiurgic* al omului. Toate miturile sunt într-un fel *revelări ale misterului*; ele apar în *orizontul* și în vederea *revelării* acestuia. Plăsmuirile mitice se deosebesc de cele științifice prin modul și mijloacele la care recurg pentru a obține acest act al *revelării* misterului.

Omul societăților premoderne crede că un obiect, lucru, un produs al naturii nu are o realitate, o identitate dacă nu participă la sacru. Stabilind acest fapt fundamental, Mircea Eliade mai constată că prin imitarea gesturilor și repetarea arhetipurilor timpul este abolit. Un sacrificiu, de exemplu, nu este o reproducere exactă a sacrificiului primordial, revelat de un zeu *ab origine*, ci *are loc* în acel început mitic al timpurilor. Raportând miturile societăților premoderne la cele ale lumii moderne, Mircea Eliade le găsește o valoare deosebită: întâmplările pe care le conțin reprezintă fundamentul vieții sociale și culturale. Nostalgia abolirii timpului, o eternă reîntoarcere marchează profund și creația unor scriitori, precum T. S. Eliot și James Joyce.

Poezii pe care îi analizăm în teză, ne aduc dovezi elocvente, după cum vom demonstra mai departe, de *remitizare* și de *contemporaneizare* a marilor Mituri, fapt care a constituit și subiectul unor lucrări aplicative, semnate de prof. Elena Prus și Victoria Fonari.

Claude Lévi-Strauss stabilește că valoarea intrinsecă a mitului provine din convingerea: evenimentele povestite se desfășoară la un moment dat al timpului începuturilor lumii, și constituie o structură constantă. Sensul mitului ține de *toate* elementele ce se conțin în el; ține, apoi, de limbaj, din care face parte, având însă proprietăți specifice; aceste proprietăți se află *deasupra* nivelului obișnuit de exprimare lingvistică.

Gilbert Durand identifică mitul, pornind de la un joc de miteme, de la un *quorum* de miteme. Mitemul, în opinia antropologului francez, se situează în miezul mitului, prezentându-se ca *cea mai mică unitate de discurs cu semnificație mitică*. El poate fi privit ca un *atom*, care are o natură structurală: apare, după cum precizează Durand, „arhetipală” ca la Jung, „schematică”

precum la G. Durand însuși, la care e conceput și ca „motiv”, ca „temă”, ca „decor mitic”, ca o „emblemă” sau „o situație dramatică”, precum la E. Souriau. Dramatismul „verbal” domină substantivitatea, în mitem, care intră, după cum specifică antropologul, într-un sistem anume de frecvențe și presupune o dublă utilizare din punct de vedere psihologic, în funcție de mentalitatea unei anumite epoci și a unui anumit mediu.

Durand face o distincție între mitemele „patente” (prin repetarea explicită a conținuturilor, adică a situațiilor, personajelor) și „latente” (prin repetarea schemei intenționale determinate de un fenomen apropiat, de ceea ce Freud denumește *deplasările în vise*). După ce trece în revistă clasificări, făcute de Sartre, Eliade, Freud, Bachelard, Krappe și alții, ce stabilește un principiu propriu, care ține cont de interconexiunile dintre reflexologie, tehnologie și sociologie: „Regimul Diurn” și „Regimul Nocturn” al simbolismului. Durand insistă să înțelegem prin mit un sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri și de scheme.

Constatarea finală a antropologului francez e că există o *universalitate a arhetipurilor* și o identitate a mentalității umane cu stări a întregii mentalități umane și că *spațiul e o formă apriorică a fantasticii*. Northrop Frye e de părerea că întreaga literatură universală – începând cu Homer și continuând cu autori din secolul al XX-lea – folosește un fond arhetipal universal. Se conturează distinct două faze ale acestui proces: una *arhetipală* propriu-zisă, când opera literară devine un mit prin contopirea visului cu ritualul și cea de-a doua *anagogică*, aceasta impunându-se prin imitarea „întregului vis al omului”, gândirea fiind situată la periferia realității.

Exemple de folosire a unor arhetipuri sunt poemul lui Milton *Lycidas* și *Paradisul pierdut* Anabasis al lui Saint-John Perse, poeme ale lui Eliot, Valéry, Rilke, Yeats, care recurg și la o structurare mitică ciclică. Un exemplu este și *Mitul lui Sisif* al lui Camus [11]. Frye stabilește șapte categorii de imagini care reprezintă forme ale „unei mișcări de rotație sau ciclice (renașterea, dispariția, reîntoarcerea și încarnarea unui zeu; călătoria zeului-soare, solstițiul, schimbarea lună veche/ lună nouă; situarea lumii umane la mijloc, între cea spirituală și cea animală; supunerea vieților animale și umane unei ordini firești, întrerupte violent; ciclul anual al anotimpurilor, reprezentat de o făptură divină; ciclul organic al nașterii-maturității-morții ca principiu al lui Spengler aplicat în poezie și în critică; simbolismul acvatic care posedă propriul ciclu: izvoare-fântâni-râuri-mare-zăpezi).

Despre utilizare, conform imaginarului mitopoetic propriu, vorbesc Hugo Friedrich, Salvatore Battaglia, iar în context românesc – Nichita Stănescu și Petru Creția, la noi – Mihai Cimpoi [28], Elena Prus [88].

În afară de faptul că stabilește notele generale ale mitului, funcția și structura lui, supunând analizei un număr mare de mituri pe care le interpretează în funcție de felul în care

oamenii societăților arhaice înțelegeau procesele înnoirii și sfârșitului lumii, reprezentările cosmogonice, semnificația timpului, raporturile dintre existență și divinitate, Mircea Eliade se referă și la „supraviețuirile” miturilor în epoca modernă: mitul eshatologic în Evul Mediu și în „filozofile” iluministe, și cele ale secolului al XIX-lea, teza despre cea de-a treia epocă a Istoriei, reactualizată de Lessing, de Saint-Simon și adepții săi, de Fichte, Hegel, Schelling și scriitorii ruși Krasinski și Merejkovski, mitul „înțoarcerii la origini”, revalorizat de Reformă și de Revoluția Franceză de la 1789, mitul „Arianului”, al purității rasiale imitat în Occidentul european și în special în Germania nazistă, miturile eschatologice și milenariste (rolul celui Drept, identificat cu Proletarul, al biblicei Vârste de Aur și luptei finale dintre Bine și Rău, asemănător luptei dintre Cristos și Anticrist), mitul sfârșitului absolut al Istoriei, reluate de Marx.

În *Aforismele* sale Lucian Blaga e de părerea că mitul e o condiție a „existenței creatoare”, tratând despre ființă și neființă, și despre spiritul antropomorfist care e dominant în cunoaștere, fiind în corelație cu cultura.

În lucrările sale fundamentale *Eseu despre om* și *Filosofia formelor simbolice* filozoful german Ernst Cassirer urmărește modul în care a apărut conștiința mitică drept o conștiință divină, o conștiință despre zeu: ea se obține prin natură, iar nu prin cunoaștere ori voință, ori prin bunul plac, legătura cu zeul.

Mitul e considerat ca formă de gândire, ilustrat de momentul transsubstanțializării, adică de transformarea subiectului practicii mitice, mai cu seamă în rit, „întrepătrunderea” întregului, a părților și prin legătura „genezei” cu existența concretă dată, apoi ca formă de intuiție, susținută de separarea între profan și sacru și inserarea oricărei existențe într-o ordine *spațială, temporală* și *destinală*; ca formă de viață, manifestată prin raportul Eului și Sufletului, de gândirea speculativă a „sinelui”, a unității vieții și a raportului dintre *om* și *animal* (în cadrul totemismului) și de fazele evolutive ale conceptelor de personalitate și zeei personali.

Adevărata obiectivare a sentimentului mitic-religios fundamental nu se găsește în simpla imagine a zeilor, ci în *cultul* care îi este dedicat, această obiectivare reprezentând un moment pozitiv, în timp ce *sacrificiul* apare ca o limitare a voinței și dorințelor omului. Dialectica conștiinței mitice merge pe o linie ascendentă a procesului de formare a unor motive și figuri noi, unele fiind, uneori, în opoziție cu altele: în prima fază omul arhaic transformă dorințele și reprezentările sale subiective în demoni și ființe divine, în cel de-al doilea le transformă în concepte abstracte, iar în al treilea distinge între „exterior” și „interior”. În ce privește evoluția formelor lingvistice, ea cunoaște de asemenea trei stadii ale expresiei: mimetică, analogică și simbolică.

## 2. MIT ȘI MITEME ÎN POEZIA LUI MACEDONSKI

### 2.1. Structura imaginarului mitic

Cercetarea *poeticii* unui mit literar modern se cere axată în mod logic pe voința formatoare a autorilor de a descinde în ceea ce Eminescu denumea *lume ce vorbea în basme și gândea în poezie*, adică o lume care se caracterizează printr-o *stare poetică* prin excelență, o lume în care, precum menționează Hegel, impune o formă a poeziei originare, cuprinzând manifestările conștiinței într-o concepție în sine totală despre lume. Nostalgia unui timp originar, a timpului mitic, auroral, paradisiac (a lui *illo tempore*, teoretizat de Mircea Eliade) a apărut într-un mod mai accentuat la romantici, dar îl găsim în anumite forme și la poeți încadrabili în alte categorii tipologice.

De remarcat că la fel și marile opere cu tematică mitologică, precum *Iliada*, *Odiseea* lui Homer, *Metamorfozele* lui Ovidiu sau *Divina Comedie* a lui Dante sunt scrise în *versuri*. Mitul ca atare are un caracter poetic și poate fi identificat cu un poem. Astfel îl concepeau marii romantici germani și Eminescu la noi, văzând o corelație genetică între *mit*, *basn* și *baladă* (*legendă*). Reprezentările fabuloase, miraculoase, frumoase, care constituie substanța basmului popular și al celui cult, se regăsesc și în mit, fiindcă basmul, în concepția lor e alcătuit din fragmente mitologice, iar mitologia se identifică simbolului. Faptul acesta e demonstrat de mai mulți exegeți, printre care Ricarda Huch.

Roland Barthes, definind *mitul* în chip mitologic ca rostire, admite că tot ce e de domeniul discursului *poate fi mit*, fiindcă universul este infinit de sugestiv și toate obiectele lumii trec de la o existență închisă și mută, la una orală, beneficiind de anumite podoabe literare, de imagini: „Unele obiecte, precizează semiologul francez, cad pradă rostirii mitice pentru un scurt moment, apoi dispar: altele, luându-le locul, devin mit” [2, p. 95].

Mitul văzut ca sistem semiologic, se bazează pe un raport dintre *semnificant* și *semnificat*, cel dintâi fiind vid, iar cel de-al doilea e plin și constituie un sens; este un raport dintre *limbajul obiect* și mitul propriu-zis, înțeles ca metalimbaj. Vom reține din considerațiile interesante barthesiene aceea privind poezia contemporană cu *sistem semiologic regresiv*, deoarece „în timp ce mitul tinde spre o ultra-semnificație, spre amplificarea unui sistem prim, poezia, dimpotrivă, încearcă să găsească o infrasemnificație, o stare presemiologică a limbajului” [2, p. 108]. E o tendință depistabilă și la cei trei poeți analizați de noi: Ion Barbu cultivă o formulă apropiată de cea folclorică a lui Anton Pann, recurgând la descântec, litanie, rugă, ritm de dans, Macedonski caută programatic să obțină un discurs orfic, deci esențializat muzical, trecut prin simbolism și instrumentalism, care se supune doar *instinctului Cântului*, iar Minulescu utilizează tehnica romanței cantabile, specifică folclorului orășenesc, de asemenea apropiate „cântecelor de lume” antonpannești.

Pornind de la definiția barthesiană, am putea spune că mitul poetic este *o rostire frumoasă*,

care are mereu ca model perfecțiunea dantescă (nu întâmplător în tragedia macedonskiană *Moartea lui Dante Alighieri*, poetul florentin, înconjurat de figuri mitologice, este în căutarea a șase terține care să-i finalizeze cel mai potrivit *Divina comedie*.

Rafinamentul alexandrin, bazat pe muzicalitate, picturalitate, ezoterism, magie verbală este un ideal urmărit în poezia de inspirație mitologică. Sunt preferate versurile incantatorii de o frumusețe asigurată printr-o ritmare și rimare perfectă:

„Cum lumea veche, în cleștar,  
Înoată, în subțire var,  
Nevinovatul, noul ou,  
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul  
În care doarme nins albușul  
Atât de galeș, de închis,  
Cu trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul ?  
De foarte sus  
Din polul plus  
De unde glodul  
Pământurilor n-a ajuns” [1, p. 183].

Poemul desfășoară un ritual magic printr-un limbaj plastic, intens colorat. Se recurge adesea la mitizarea unei situații, a unei întâmplări, fiind folosită poetica baladescă de recitativ, la ritualul magic, care ține, așa cum spune Blaga, de o „semirevelare” a misterului; „prin felul ei, ideea magicului e chemată să colaboreze la fixarea, la consolidarea, la menținerea orizontului misterului ca atare” [6, p. 290].

O asemenea „semirevelare a misterului” prin infiltrările magicului face parte din poetica mitului. Avem și dovada că miturile apar, date fiind specificitatea arealului literar, raporturile cu societatea și colegii de breaslă, individualitatea creatoare a fiecărui poet, invariante firești: mitul Poetului, înțeles ca natură superioară, ca personalitate dominantă – intelectuală, morală, artistică –, este conceput în mod tipologic diferit: ca Poet-Geniu (în sens romantic), cunoscând și ipostaza de „poet blestemat”, dar și capabil de a-și valoriza în pozitiv exilul (francez), la Al. Macedonski, de Poet care cultivă modul intelectual al Lirei, asociat „modului interior” la Ion Barbu și de Poet-Itinerant, care face călătorii inițiatice.

Fiind esențialmente o rostire poetică *ipso facto*, mitul nu respectă logica obișnuită, ci are o

logică a sa, autarhică, ținând de principii intrinseci. În opinia lui Macedonski, logica poeziei „este o ne-logică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însăși absurdul”. Comentând această aserțiune a poetului, Mihai Zamfir precizează că el se referă și la „muzică” ce „depășește simpla mnemotehnică metrică” [107, p. 54].

Lucian Blaga e de părerea că miturile sunt un produs al imaginației, dar că „în raport cu realitățile care le sugerează, ele au ceva din evidența unei axiome” [6, p. 436].

Postulatul de la care pornește tradiția contemporană a exegezei mitului, după cum precizează Elena Prus [88], este reinvestirea mitologică a povestirilor culturale și reabilitarea mitului, începând cu romantismul, dar și lipsa miturilor proprii.

O particularitate a poeziei lui Alexandru Macedonski, care n-a scăpat atenției criticii literare – de la Vianu, Călinescu, Streinu și Adrian Marino până la cei de astăzi Ioana Em. Petrescu, Stănuța Crețu, Adrian Ciubotaru – este prezența unor structuri lirice mitice, organizate ciclic. Cunoscând intențiile sale programatice de a impune *o poezie nouă, o poezie a viitorului*, o astfel de structurare a poemelor vădește o afiliere la orientările poetice moderne.

Hugo Friedrich vorbea despre o tehnică a reluării, în poezia modernă, a aceluiași motiv, procedeu folosit în pictură de Cézanne sau Picasso, acesta din urmă copiind de mai multe ori *Déjeuner sur l'herbe* al lui Manet. Sunt câteva exemple aduse de exegetul german: Valéry care, așa cum mărturisește el însuși, își propunea să „producă multe variațiuni pe același subiect”. Guillén scrie un ciclu *Variaciones de una dormeuse*, inspirat de poemul *La Dormeuse* al lui Valéry și un alt grupaj, pornind de la temele lui Jean Cassou. Un volum de proză a lui R. Queneau variază un motiv de nouăzeci și nouă de ori, fiind intitulat chiar *Exercices de style* [50, p. 160].

Nu e vorba însă de o limitare la variațiuni pe aceeași temă, ca procedeu tehnic propriu-zis, ci de viziuni largi, structurate în formă ciclică și pe dimensiuni ale unui spațiu descompus care, uneori, își pierde coerența și ordinea directoare, înaintând din zone spațiale apropiate în cele mai depărtate. În *Zone de Apollinaire* „toate spațiile apar concomitent (Praga, Marsilia, Koblenz, Amsterdam); la mulți poeți atribuirile spațiale nu există sau sunt folosite invers. O perspectivă spațială imensă se întâlnește la Saint-John Perse în *Anabase*; poemul *Pământ pustiu* al lui Eliot se constituie dintr-un „montaj de fragmente eterogene” care se descompun, la fel ca evenimentele și imaginile spațiile culturale apar într-o inserție simultană, motivele se reiau într-o linie stilistică diferită – procedeu pe care l-a introdus Lautréamont. Majoritatea poemelor lui Jorge Guillén sunt „verigi ale unei opere unitare, apărută pentru prima dată în 1928 și lărgită apoi în repetate rânduri, iar din 1950 publicată în versiunea definitivă: *Cántico (Lauda)* [47, p. 199].

Intuiția spațiului este un element fundamental al gândirii mitice, după cum arată Ernst Cassirer, separarea a ceea ce are valabilitate generală de aceea ce este particular și întâmplător făcându-se printr-o punere a unui accent mitic valoric „care se exprimă în opoziția dintre sacru și profan” [14, II, p. 134], dintre *zi* și *noapte*, dintre *lumină* și *întuneric*. Creația, interpretată „ca o reproducere a apariției zilnice a soarelui în zori”, primul act al ei începând „cu formarea unui ou care iese la suprafața apei originare” se întâlnește în multe legende cosmogonice, procesul creației fiind pus, astfel, în legătură cu cel al luminii. O asemenea viziune mitică o reacualizează și Ion Barbu în *Oul dogmatic*.

Împărțirea în cele patru puncte cardinale est-nord-vest-sud, în lumea de „sus” și „de jos”, fiecare avându-și zeii proprii este o reprezentare comună tuturor cosmologiilor. Opozițiile dintre limitat și nelimitat (la Platon și pitagoreici), dintre determinat și indeterminat, dintre formă și lipsă de formă, între bine și rău sunt rezultatul orientării spațiale ce apare în gândirea mitică și al „orientării pur mentale aplicate cosmosului” [14, II, p. 142]. Limba păstrează mult mai viu, observă filozoful, amprenta acestei corelații, un exemplu fiind latinescul *contemplari*, care trimite etimologic la „ideea de templum”, la spațiul delimitat în care augurul își efectuează observarea cerului [14, II, p. 142].

Obsesia spațiului și a unui loc de contemplare din care să se vadă totul – *ceresc* și *pământesc* – este comună tuturor celor trei poeți pe care îi analizăm în teză: Macedonski, Minulescu, Barbu. Viziunea lor spațială se cosmicizează, de altfel ca la Eminescu, e pusă sub semnul infinitului, a depărtării, a „nemarginilor” [27, p. 23-48; 81, p. 59-69]. Este, în această cosmicizare, o corespondență cu gândirea mitică. La Macedonski, dăm de un „spațiu fără legi și grănițare” [36, p. 27] și de acel loc privilegiat, de unde poetul poate privi, ca un nou Moise pornit să creeze legi noi:

„ Deși în urmă-i urlă a urei aiurare,  
Așa de sus țintește ș-atâta e de mare,  
Încât cuprinde totul: ceresc și pământesc!  
El vede armonia din lumile eterne,  
Pricepe nesfârșitul ș-al totului mister;  
Materia în față-i se fierbe și se cerne,  
Urmează în adâncuri cometele ce pier”

[65, II, p. 109].

Aspirația spre solaritate, spre lumină e considerată de G. Călinescu o temă frecventă la Al. Macedonski [17, p. 162].



Simbolistica spațiului se extinde, după cum menționează Cassirer, și asupra situațiilor de viață care nu au nicio legătură cu reprezentarea lui, iar *riturile de trecere* reglează nu doar trecerea dintr-o localitate în alta sau dintr-o țară în alta, ci și intrarea într-o nouă fază a vieții (de la copilărie la maturitate, de la starea de celibat la cea de căsătorit etc.). „În ele se reconfirmă acea normă generală care poate fi întrezărită în dezvoltarea oricărei forme de expresie spirituală” [14, II, p. 145].

În afară de aspectul *spațial*, mitul conține și un aspect *temporal* care privește întreaga lume. Conținutul lui este sacru în măsura în care el se plasează în perspectiva trecutului, *in illo tempore*. Inițial, se manifestă o conștiință „atemporală” (a unui timp pre-istoric), după care se impune o reprezentare a unui timp „propriu-zis”, a unei diferențieri a determinărilor lui particulare. Timpul ca întreg, dar și fiecare secțiune a lui obține „un caracter” mitic-religios, un accent „sacru”, locul și direcția în spațiu nefiind expresia unei simple relații, ci „niște ființe particulare, fie un zeu, fie un demon” [14, II, p. 162]. Conștiința mitică e determinată de o sensibilitate foarte fină pentru periodicitatea și ritmicitatea care guvernează viața omului, pentru separarea diferitelor părți ale vieții (realizată prin rituri) și pentru momentele în care omul apare ca un eu de fiecare diferit, pentru formele de convertire *biologică* a timpului cosmic (periodicitatea revoluției astrelor, schimbarea anotimpurilor, regularitatea evenimentelor naturale).

Conștiința mitică se îndreaptă spre înțelegerea totalității a ceea ce există, această intuiție având-o, după cum am constatat, și poezii. Divinul se revelează în fenomenele astronomice, el are un caracter universal, între cosmosul astronomic și cel etic este o legătură organică: „ordinea eternă și imuabilă guvernează deopotrivă natura și lumea morală” [14, II, p. 159]. În unele religii ordinea divină este înlocuită cu ordinea universală a naturii care apare și ca ordine spiritual-etică. Zeii politeismului și chiar zeul suprem creator sunt detronați (Prometeu al lui Goethe e citat și el drept exemplu). Ordinea timpului este universală și inviolabilă, dar apare și ca ceva *prescrit*, *legiferată* „de o forță pe jumătate personală, pe jumătate impersonală”:

„Datorită caracterului condiționat al formei sale și al mijloacelor sale spirituale de exprimare, mitul nu poate trece dincolo de această ultimă limită, însă o diferențiere între conceptul de timp și sentimentul de timp nu este posibilă în interiorul acestei forme decât dacă viziunea mitic-religioasă poate să confere accente diferite fiecăruia dintre momentele timpului, să le atribuie valori diferite, iar prin aceasta să imprime timpului ca întreg o „structură” diferită” [14, II, p. 163].

Ernst Cassirer urmărește, în continuare, modul de viziune asupra timpului care

apare în diferite religii (hindusă, chineză, persană, egipteană, greacă, iraniană) și la diferiți filozofi care ilustrează aceste religii, stabilind anumite puncte comune, dar și deosebiri (în ce privește devenirea, corelația trecut-prezent-viitor, dualismul bine-rău, ideea creației, statornicia sau perisabilitatea existenței, raportul celest-uman, ordinea cosmică, ființa și neființa). Motivul numărului domină, alături de spațiu și timp, construcția lumii mitice. Mitul vede în conținuturi nu o simplă relație, ci o legătură reală, lucru valabil și în ce privește determinarea identității numerice. Lucrurile care poartă același număr devin „același lucru”, fiindcă în ele se ascunde o ființă *unică*, chiar dacă această ființă se manifestă în mod voalat în forme fenomenale diverse. Numărul e ridicat la „rangul de existență independentă și forță autonomă” [14, p. 194].

„Conștiința numărului, conchide Cassirer, nu se dezvoltă exclusiv prin percepția lucrurilor exterioare sau prin observarea cursurilor fenomenale externe – una dintre rădăcinile ei cele mai puternice constă în acele distincții fundamentale la care trimit existența subiectiv-personală și raportul dintre eu, tu și el” [14, p. 204-205].

Să urmărim evoluția poeziei lui Macedonski anume sub unghiul organizării structurale mitice ciclice, care prezintă și dovada *modernității* sale substanțiale. O analiză profundă a operei și personalității lui Al. Macedonski o face G. Călinescu în monumentală *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* [16], unde se subliniază și faptul că viziunile macedonskiene se fixează în anumite zone spațiale [16, p. 528] și că versul simfonic, pe care-l cultivă programatic, trebuie să urmeze o scară specială a urcărilor și coborârilor ca să facă „corp comun cu unduțiile simțirilor și cugetărilor exprimate” [16, p. 525]. Citând poezia *La Harpa*, criticul remarcă ascensionalitatea, euforia paradisiacă cu care poetul se transpune în „alte sfere” și merge „până-n eterul cu lacrimi de stele” Noului înger îi cere să-i dea aripi ca să străbată împreună „mai sus d-Eternitate” [16, p. 525]

După un amplu tablou biografic, merit să pună în evidență arborele genealogic, modul de viață original, cariera politică și literară, calitatea de bun familist („este un soț iubitor și un părinte sentimental, un bărbat plin de candoare, disprețuind desfrâul și rușinându-se de indecență”), marele critic se preocupă de debutul poetului („cu totul timpuriu și fără însemnătate”), de programul estetic din prefața *Poeziilor* care i se pare „naiv” (își propunea în ea să urmeze „Școala nenorocirii”, să îndeplinească marea misiune de „a înnobila simbolurile și de a birui visurile”, de a fi „plânguros ca Lamartine și de a se consacra „poeziei sociale”.

Remarcă, după ce expune sumar doctrina sa, o calitate esențială: poetul se află pe o poziție mai înaintată timpului, avea o „școală” înființată într-o revistă și un cenaclu (diferită de cea a *Junimii*, îmbrățișa formula lui Bolintineanu și se asocia parnasianismului, prețuia rigoarea clasicistă a formei, deși se împăca și cu o anumită dezordine, cu acrobația stilistică.

În poezia socială, lua parte ocașilor, veștejea veacul ca Eminescu în *Împărat și proletar*, căsătoria ce apărea ca un *concupinagiu proclamat* și lua în derâdere *alaiul omenirei*, lung și nesfârșit care se învârtește în jurul unui singur scop în lume: *bunul trai*. Se impune tema poetului dușmănit de soartă și de lume, de societatea contemporană. Limba poeziilor de început i se pare criticului convențională, lipsită de sevă și culoare, adică de farmecul lingvistic întâlnit la Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Coșbuc, Goga.

„În ce constă „muzica poeziei?” se întreabă criticul, referindu-se la programul lui estetic declarat. Macedonski s-a complăcut a se considera precursor al simbolismului, al lui René Ghil îndeosebi, care în *Traité du verbe* (1886) făcea o teorie cam absurdă a *instrumentației verbale*, derivată după el din lucrările lui Helmholtz asupra armoniilor. Aplicările celor doi poeți sunt, într-adevăr, asemănătoare și duc la un vers liber stăpânit de o nouă ordine interioară, cu fraze mai lungi sau mai scurte, ca în muzică: „Sfărâmături de urme, – ori unde, – / lespezi de marmoră mari,/ pietrii funerari / sub care zac atâți legionari, / iată Hinovul; - În el s-ascunde/ potopul de secolii trecuți.” Versul liber (cu tipica înlăturare a majusculelor) era creat. Macedonski numește mai târziu acest *vers symphonique* sau *proteic*: „versul simphonique –afirma el – trebuie mai întâi să nu fie ceva voit, și să facă corp cu undulările simțirilor și cugetărilor exprimate, cu urcările și coborârile lor. Rupând cu monotonia calapodului, el trebuie să fie o formă de elasticitate rară în care să îmbrace fondul, să i se adapteze cu suplețea unei mânuși...” [16, p. 525].

Se remarcă o tendință vădită spre folosirea onomatopeii, după modelul lui Bolintineanu (la noi) sau al lui Bürger (din poezia germană), criticul citând pentru a-și argumenta demonstrația următoarea strofă:

„Un an, – dând d-ani, leag-an d-an, – d-ani vani

D-atunci, un lanț întreg s-a format,

D-atunci / de când în groap-a intrat!

Un an, – dând d-ani, leag-an d-an, – d-ani vani

D-atunci un lanț întreg s-a format!” [16, p. 526]

Criticul constată mari copilării aceste încercări de a realiza sonorități sepulcrale, pe care le va regreta mai târziu, când se declara adept al disciplinei clasice. Surprinde, apoi, revirimentul ce se produce în *Excelsior* și *Flori sacre*: amestecul de romantism de tip Byron – Musset cu un parnasianism mai pitoresc și cu note de simbolism, iar în *Nopti* cu o discursivitate tipic eminesciană. În prezența unor numeroase influențe străine nu impietează asupra unității operei.

Exotismul de tip oriental ne trimite la Leconte de Lisle și face parte din apanajul parnasianismului, iar nevrozele, extazurile și tristețile stârnite de ploii sunt din caracteristica simbolismului.

Specifice lui Macedonski sunt schimbările dese de stări și momente sufletești: „Poetul e sub trăsnet, lovit, sfâșiat. Aici, el jură răzbunarea cea mai cruntă veacului, aici, resemnat la ideea destinului fatal al oricărui poet, se înseninează și se abstrage. Nu mai este un poet răstignit, este Poetul, geniul neînțeles de contemporani.” [16, p 526]. Autorul lui *Excelsior* se compară cu Eminescu; vrea să fie și el Luceafăr. Suferința sa are un caracter universal. Portretul făcut de critic capătă relief datorită faptului că surprinde trăsăturile esențiale ale poetului ce se impune prin excentricitate, dar și printr-o confesionalitate sinceră: „... Fără profunditate, Macedonski ar fi un cabotin ridicul, plin însă de o vibrație de sine adâncă, el își compune o mască tragică de o extraordinară expresie. Sacerdotal, declamatoriu, cu o părere despre valoarea sa nebună, simțindu-se din esența aurului, diamantelor, eterului, divinității, poetul se extaziază de gloria eternă pe care o vede ca o existență coruscantă și intraripată” [16, p. 526].

Criticul recurge la o comparație cu Dante, și cu poeții prerafaeliști, subliniind, în special, narcisismul poeților din volumele *Excelsior* și *Flori sacre*: „Macedonski este acum prerafaelit și dantesc, adorând nu o Madonna, ci propriul lui Geniu văzut în Empireu. Atâta neștrămutată credință, atâta hieratică ceremonie de autoconsacrare, într-un stil liturgic de o mândrie inaccesibilă, sfârșesc prin a impune” [16, p. 526].

Călinescu citează câteva strofe care demonstrează această manieră teatrală, constituită dintr-o gesticulație afectată ce trădează o dexteritate scenică. Se crede un poet ce ridică ochii spre misterul Divinității, un prinț ce ascultă chemările sângelui nobiliar ce vin din sălbăticia *pustiurilor onduloase*. Ascultându-le, el își uită viața amărâtă de ultragii sângeroase și își imaginează o renaștere întreagă într-un vis tot mai profund.

În psalmii marcați de „o simplitate complexă”, în stil eminescian, poetul se identifică, după cum observă criticul, cu un Împărat, cu David – regele:

„Eram puternic împărat  
Prin sufletească poezie,  
Prin tinerețe, prin mândrie,  
Prin chip de înger întrupat.  
Mi se-mplinea orice dorință,

Era o lege-a mea voință;

Râdeam de orice dușmănie...

Prin sufletească poezie,

Domneam de soartă nencercat.

Eram puternic împărat” [16, p. 526].

Poetul dialoghează cu însuși Dumnezeu, precizând că este, totuși, un om obișnuit. Un lung citat din *Noaptea de noiembrie* este menit să demonstreze „*aspirația spre lumină rezolvată către sfârșit în versuri de neuitat, vrednice, scrie el, de Dante Alighieri*”.

Viziunea se intensifică prin invocarea unor fantasme și prin diminuarea dimensiunilor gigantice ale reprezentării:

„Câmpiile întinse păreau niște năluce,

Și Dunărea un șarpe dormind peste câmpii,

Tot omul o furnică ce naște și se duce,

Iar munții cei gigantici abia niște copii;

O pată cenușie în josul meu s-arată,

E marea care vecinic cu pânze e-ncărcată” [16, p. 527].

Sunt menționate apoi câteva trăsături fundamentale ale artei poetice macedonskiene: *spiritualizarea lumii, euforia* (generată, în special, de venirea primaverii: „Se poate crede că vreodată ce a fost sacru se va stinge, – / Când frunza ca și mai nainte, șoptește frunzei ce atinge? / Când stea cu stea vorbește-n culmea diamantatului abis, / Izvorul când s-argintuiește de alba lună care-l ninge, / Când zboară freamete de aripi în fundul cerului deschis?”), *discursul liturgic*, bazat pe „veșnice repetiții” și pe o rostire delirantă al mirajului, ca în *Noaptea de decembrie*, pe care o consideră o capodoperă („Și el e emirul, și toate le are... / E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu, / Dar zilnic se simte furat de-o visare... / Spre Meca se duce cu gândul mereu”), *elogiul florilor*, a harpelor, nestematelor, ce face sufletul să cânte ca duhurile în Paradis („În crini e beția cea rară”; „E vremea rozelor ce mor”), *sentimentul trecerii*, al „călătoririi”, infiltrarea în ființă a dorinței de moarte („Am să mă călătoresc... / Sunt furat ca de ispite, / Să voiesc, să n-o voiesc, / Spre ținuturi negândite”) [9, p. 527]. Autorul *Noptilor* își face un testament similar celui al lui Horațiu.

Criticul menționează că Macedonski este un poet inegal și că nu rezistă vreo comparație cu Eminescu, cu care a întreținut o polemică tensionată, ce a culminat cu nefericita epigramă: „Un X... pretins poet, – acum / S-a dus pe cel mai jalnic drum... / L-aș plânge dacă-n balamuc / Destinul său n-ar fi mai bun, / Căci până ieri a fost năuc, / Și nu e azi decât nebun”. Adrian Marino consideră că vestita epigramă este „un fapt trist, penibil din toate punctele de vedere” [69, p.187]. Câte strofe rezistă, afirmă autorul *Istoriei...*, sunt „ale unui poet mare, tot așa de

mare ca și Eminescu” [16, p.527]. Meritul lui este acela de a se fi opus prejudecăților existente, dat fiind că poezia modernă s-a pierdut în mărunțișuri, el apare „ca un poet de aripi mari, de patos, de altitudini”. Aprecierea călinesciană e deosebit de înaltă, recurgând și la comparații cu Dante, Byron și Blake: „Ceva din solemnitatea străfulgerătoare a lui Dante, din sălbăticia lui Byron, din jovialitatea mistică a lui Blake trece fără a ajunge la desăvârșire în poezia acestui straniu pretins cabotin, care se pare căva avea destinul pe care și-l prevăzuse singur: „Dar când patru generații peste moartea mea vor trece,/ Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece./ Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin/ Și-al meu nume, printre veacuri, înălțându-se senin/ Va-nfiera ca o stigmată neghiobia dușmănească,/ Cât vor fi în lume inimi și o lume românească” [16, p.528].

În proza macedonskiană, „exclusiv poetică”, G. Călinescu remarcă portretul byronian al unei femei, Ludomira ( *Cavalerii trotuarului*), o cronică socială ( *Fiul vornicului*, *Mihnea Adrian*, *La douăzeci de ani*, *Cazul lui Manole Cleșanu*), naturi moarte și tablouri de atelier în felul lui Th. Aman ( *Cămătarul*), descrieri de cadavre osificate, descrierea poetică în „stil flamboaiant” și „metaforist” a Pontului Euxin pe care o face în proză scrisă în limba franceză [16, p. 528].

Criticul se referă și la evocarea Extremului Orient, fapt care ne interesează în mod deosebit în teza noastră. Referindu-se la *Rondelurile Senei* și la *Rondelurile de porțelan*, care au ca obiect de inspirație anumite momente caracteristice ale realităților Occidentului și Orientului, el recurge din nou la o comparație cu infernul și paradisul lui Dante, care au constituit o obsesie macedonskiană. Parisul e descris anume ca un iad dantesc, Sena, semănând cu mitologicul Styx, pe care plutesc cadavre ale înecaților. Populația se prezintă ca o mulțime de elemente declasate ducând un trai mizer, instituțiile sunt decăzute, iar mansardele sunt pline de genii care se visează în Empireu. O geografie „de porțelan” se ridică în formă de aureolă strălucitoare, generatoare de extaze, deasupra acestei realități josnice.

Este remarcată de critic prezența sugestivă a japonezilor, popor de „copii de griji neștiutori”: „... Podurile peste ape sunt de Onyx și fluviile poartă bărci pașnice și frunze căzute „foaie după foaie”, izvoarele spumegă pe lângă case în cascade „de consoane și vocale”, arhitectura e aceea a pagodei în jurul căreia se strâng fluturi, vorbirea e ciripit lunatic, femeia cu înfățișarea de figurină își oferă grațiile senină și fără oprobriu, înveșmântată feeric în kimono și trasă în ușoară jinrikișă, cetățeanul fumează, fugind de realitate, opiu, pe rogojină de pai de orez, sub guvernământul static al unei împărătese – crizantemă veșnic tânără. Aici omul de merit își are satisfacțiile sale și Tsing-Ly-Tsy șade în casă de porțelan cu prispă de aur, purtând la piept un colan cu un balaur de smalț” [16, p. 528].

Călinescu nu deschide parantezele, dar este clar că această descriere amănunțită a realităților cotidiene pariziene, îmbinate cu proiecțiile imaginare ale autorului *Rondelurilor*, îi sugerează cititorului, vrea să spună criticul, un amestec de Paradis (oriental) și de Infern (occidental), o întâlnire simbolică dintre cele două simboluri dantești.

O analiză a universului vizual al lui Al. Macedonski, surprins într-o structură schimbătoare de forme și culori, de scene legendare și mitologice, întreprinde Tudor Vianu într-un studiu cu caracter monografic despre viața și opera lui Macedonski, el constituind și capitolul despre poet din *Istoria literaturii române moderne* [29, p. 449-506], unde este însoțită de o prezentare a *Literatorului* semnată de Adrian Marino [29, p. 507- 524].

Studiul de mari proporții al lui Tudor Vianu urmărește îndeaproape întregul parcurs al vieții sale ( anturajul familial, anii vârstei fragede, evocați în poemul *Copilăria*, călătoriile în străinătate, perioada afirmării ca poet, cariera administrativă începută la Bolgrad și continuată la Sulina unde este administrator al Gurilor Dunării, activitatea la *Literatorul*, relațiile și polemicile cu Eminescu, Caragiale și Maiorescu, situația materială precară în care se află după 1887 și în anii primului război mondial, bătrânețea și moartea), caracterologia, poezia, proza, teatrul și rolul poetului în contextul dezvoltării literaturii române.

Un deosebit interes îl prezintă capitolul consacrat stabilirii caracterului specific al omului Macedonski, care ne ajută să-i înțelegem mai bine opera sa literară și activitatea ziaristică destul de bogată.

Este, după cum subliniază istoricul literar, *o fire voluntară*, voința stăpânind toate acțiunile lui și constituind structura sa sufletească: „Voința este pentru el un element cosmic, comentează el, voința este o putere magică. Purtată de receptacolul cuvântului, puterea voinței este nelimitată. Lacătele cele mai ferecate i se deschid „*Cu vorbe un Wertheim descui*”. Poezia este o operă a voinței. Sentimentul vibrează în sufletul fiecăruia; numai voința, deprinderea, studiul îl îndrumază către forma expresiei artistice. Doctrina teoreticianului este gata din primele momente” [104, p. 390].

Analiza poeziei începe cu constatarea că este un creator inegal, cu momente neimportante, ce ilustrează mediocritatea, neîmplinirea. Sunt, însă, destule motive, după cum crede autorul studiului, pentru a-i recunoaște calitatea de mare poet: „Originalitatea lui incontestabilă, îndrăzneala concepțiilor și atitudinilor lui, farmecul cântecului său când, jubilând de bucurie, când dulce și melancolic, forța și fecunditatea imaginației sale, armonia savantă a lirei pe care o înstruna, nenumăratele inițiative poetice care și-au găsit atâți imitatori și continuatori, toate acestea fac din Macedonski unul din cei mai mari poeți ai literaturii române”

[104, p. 394]. Macedonski este pus, astfel, alături de Grigore Alexandrescu, de Eminescu și Coșbuc, fiind recunoscut ca autor al unei poezii ce valorifică o experiență sufletească fundamentală, caracterizată prin *armonie* și *plenitudine*. Această calitate înaltă n-o dovedesc toate poemele, legendele sale și unele bucăți din *Poezii*, bunăoară, nu sunt realizări importante, iar altele piese sunt doar imitații. Din aceeași categorie a nerealizărilor fac parte și unele poezii cu caracter erotic.

Totuși, realizările sale deosebite încep cu poezia sa socială, ale cărei principii le afirmă el în *Prefață* la volumul din 1882, opunând-o lamartinismului.

Trăsăturile fundamentale ale poeziei macedonskiene sunt înșirate succesiv. Măiestria deosebită cu care prezintă tablouri ale vieții condamnaților la muncă silnică („Sute de lumânările licăresc înnegurate/ Și din fundul ce-ngrozește, străbătând, pare că-ți zic/ C-aci una lângă alta, zac ființe vinovate/ Ca victime înfierate de destinul inamic.”) [104, p. 398].

Mila cu care înfățișează lumea nefericită a teatrelor în *Noaptea de iunie*; caracterul sarcastic cu care apare lumea stăpânită de egoism, societatea în totalitatea ei, viața stăpânită de forme convenționale („Formă în căsătorie, în virtute formă iar...” [104, p. 399]. Este remarcat și *temperamentul social*, specific macedonskian. La acesta se adaugă și *patosul moral*, „dualitatea alcătuită din scepticism și entuziasm și alte calități contrare” [104, p. 400]. Este un univers al vrăjmășiei și nedreptății, unde binele de care te învrednicești, trezește în dâra lui fenomenul caracteristic al invidiei și ingraturii. Apare o „marcare de strigătele durerii, ale nefericirii în care sunt aruncați oamenii împărțiți în diferite tabere, neconsolidați și necooperanți în luptă contra condițiilor vrăjmașe” [104, p. 400].

Se impun, în tabloul general al imaginarului poetic, accentele de compătimire și duioșie, manifestarea sentimentului familial, datorită căruia omul „cuprinde în sine inimile altor oameni”, poetul fiind „un sensual, nu un erotic” [104, p. 401]. Încercarea de salvare atât prin reacțiile de revoltă și răzbunare, cât și prin sinceritate, prin invocarea momentelor nașterii și morții în *Noaptea de Noiembrie* și *Noaptea de Martie*, prin „râsul din deznădejde”: „Deznădejdea încearcă să se consoleze astfel cu imaginea distrugerii, care fiind universală, poate fi și a noastră” [104, p. 401].

Sunt preamărite, în alt registru al trăirii, viața, tinerețea, poetul având cultul *energiei vitale*, al *bărbăției* în *simțire*, al *demonismului îndrăznelii și creației*, care-l determină pe Vianu să-l compare cu Baudelaire [104, p. 403]. Vizualitatea se îmbină organic cu audiția, poetul îndreptându-se „către natură, fiind *curios și atent*, către pietrele prețioase”, demonstrând „o tendință caracteristică parnasianismului” [104, p. 404]. Este prezentată natura exotică, „plină de culoare și de forme pitorești, și de semnificații mitice” [104, p. 404].



Drept rezultat al acestei desfășurări a imaginarului mitopo(i)etic, se evidențiază un idiom poetic deosebit de original, cu neologisme, termeni savanți și tehnici, folosirea unor cuvinte cu o deosebită plasticitate și sonoritate, caracteristică poeziei simbolist-instrumentale, autorul *Noptilor* „Sărind ca un poet muzician, ca un meșter al cuvântului, o calitate care, în înzestrarea sa, a alternat cu aceea de poet descriptiv și vizionar, pentru a realiza una din cele mai complexe formule ale literaturii românești” [104, p. 409].

O observație fundamentală privește modul în care apare peisajul macedonskian departe de a fi unul rousseaunist, blând, idilic: este mai degrabă „un peisaj eroic, adică unul în care natura fuzionează cu legenda” [104, p. 404]. Criticul întrevede în el o structură lirică sau epică mitică:

„Modelul lui plastic nu este peisajul lui Rubens, ci peisajul lui Poussin. Natura nu este pentru el o explozie a iraționalului subuman, ci un cadru nobil de scene legendare și mitologice ca în *Noaptea de Decembrie*, *Noaptea de Mai*, *Naiada*, *Bucolica undă*, *Lewki* etc. În *Noaptea de Noiembrie*, când sufletul care a întrecut primele etape ale morții, este absorbit de slăvi, ceea ce îi apare este o expresie istorică a naturii: Italia căreia poetul îi adresează una din cele mai frumoase închinări pronunțate în literatura română” [104, p. 404].

O notă originală o surprinde criticul și în schimbarea de zone spațiale, care, conform lui Hugo Friedrich, este o trăsătură caracteristică a liricii moderne: „Exotismul lui Macedonski, cu a lui curbă geografică întinsă de aici până la viziunea de orient din *Acsam Dovalar* și până la japoneriile din *Excelsior*, dar mai cu seamă din *Rondelurile* bătrâneții, este fructul acelei pasiuni romantice pentru culoarea locală și pentru pitoresc, în ochii căreia natura apare totdeauna asociată cu valorile civilizației” [104, p. 404]. Tudor Vianu a surprins, astfel, însăși organizarea structurală a poeziei și prozei macedonskiene, bazată pe o corelare originală a notației peisagistice cu miticul.

Teatrul său reia intrigi, motive și scheme din dramaturgii străine, prezintă realități și personaje din istoria Franței sau figura lui Dante, Vianu considerând *Moartea lui Dante* o creație de seamă a lui Macedonski.

Concluzia studiului este favorabilă autorului *Noptilor* și *Rondelurilor*, fixând mai cu seamă valoarea liricii: „Poezia lirică a serbat mari triumfuri în opera lui Macedonski. Poet social și satiric, cântăreț al revoltei îndrăznețe, al naturii și al artei, al vieții și al tinereții, poet filozof, dar și alcătuitor al unor cântece de seamă, care exprimă farmecul de a trăi și melancoliile delicate, liricul Macedonski a stabilit un profil original în epoca lui. Marele geniu al lui Eminescu, apus prea devreme, lăsase în urma sa un curent epigonic, pesimist de circumstanțe, lipsit de noutate în formă. Macedonski îi opune inspirația sa viguroasă, expresia unui suflet luptător și optimist, în forme poetice renovate, cu mari repercusiuni asupra creației literare

ulterioare” [104, p. 441]. Atrăgând atenția asupra problemelor expresiei, în studii, manifeste, arte poetice, el a renovat poezia românească, fiind adesea neînțeles, a îmbogățit-o cu „un fond intelectual și emotiv”, care a susținut ambițiile lui reformatoare și le-a dat un sens constructiv.

În capitolul din *Istoria literaturii române moderne* (1944), Vladimir Streinu prezintă, de asemenea, o schiță biografică, trecând în revistă momentele-cheie ale vieții lui Macedonski, menționează, de asemenea, „temperamentul exploziv”, „pasiunea supremației, veche în neamul lui”, care imprima o notă particulară relațiilor cu lumea literară și societatea:

„Macedonski e setos ca nimeni altul de glorie literară; el se înalță într-un vis de artă suprem și singurătatea la care e redus se dezvoltă într-o semeție de nuanță luciferică, sublimă și nemaicunoscută; e de timpuriu cinic și mândru de ceea ce a făcut, e de la început hotărât și încrezător în ceea ce va face.” [29, p. 316]. Poezia sa vrea să fie revoluționară, să promoveze teme noi, un vocabular poetic mai bogat și mai nuanțat decât cel curent, să se sincronizeze cu civilizația modernă. Poezia sa este o trecere de la seria de poeți eminescieni la o altă serie de poeți care promovează noile curente ( simbolismul, parnasianismul, poezia socială).

Criticul se referă rând pe rând la byronismul lui macabru și de revoltă, la exotismul de nuanță dramatică, la variația formelor prozodiei, la vitalitatea explozivă, ce implică și voluptatea simțurilor. *Excelsior*, observă el, are „un original caracter imnic, cu explozii biologice și efecte de lumină plutitoare” [29, p. 319], trădând și anumite influențe eminesciene.

În proză, fiind „fantastic totdeauna și adesea chiar fantasmagoric” [29, p. 321], cultivă situația ieșită din comun, aventurile, viziunea fiind totuși poetică, nuvelele sale apărând ca poeme în proză, *Thalassa* impunându-se prin fondul său liric și ilustrând „modul artistic”, „modul flaubertian” [29, p. 321].

Mai modest valoric îi apare criticului teatrul. Invocând încă o dată destinul său singular de om și poet, alcătuit din contradicții, caracterul său excesiv și nestatornic, în literatură și politică, felul schimbător al viziunii sale față de Eminescu (laudă *Epigonii*, dar scrie și nefericita epigramă), Maiorescu și Alecsandri, și Caragiale, Vladimir Streinu vorbește despre „conștiința ostensibil superioară” [29, p. 323] pe care o purta printre contemporanii săi, despre blazonul nobiliar imaginar pe care și l-a compus *din spadă și condei*, despre *îndrăzneală, dinamism, paradă și cavalerism*.

Urmează un șir de comparații cu poeți care fac parte din aceeași categorie a *extravaganților*: „Macedonski poate fi privit astfel ca un Moréas fără tradiție pe care s-o împrăpăteze, ca un Barbey d'Aureville fără acel „ancien régime”, pe care să-l reprezinte, ca un Marinetti – fără „cuvinte în libertate” și, mai ales, ca un d'Annunzio fără un Fiume. În dezacord cu propria sa natură, care, fiind a eroului nerealizat, tindea totuși la fapta cea mare, și se afla într-un curios conflict de nerealizare cu sine însuși, după cum era în conflict cu lumea politică și

literară a vremii lui. ” [29, p. 323-324]

O observație interesantă face Vladimir Streinu despre încercările de a-și mistifica drama sufletească, de a recurge la gesturi și atitudini teatrale care îl face suspect mai ales în poeziile marcate de luciferism, de euforia eului fericit în sine care se învecinează cu ideea de Dumnezeu. Lipsește în asemenea poezii, susține criticul, freamătul liric intern. O anumită precaritate lirică se simte și în versurile atinse de un formalism excesiv, de vocabularul luxos dar rece, de bogăția decorativă sclipitoare, dar exterioară.

Fraza de încheiere a studiului constată, dincolo de deficiențele și nerealizările sale, valoarea deosebită a operei și personalității sale: „Alexandru Macedonski este, așadar, un mare poet antologic și un atât de mare precursor. Căci, dacă Maiorescu avusese dreptate să prevadă că începutul noului secol va sta sub puterea lui Eminescu, nu era mai puțin adevărat că influența macedonskiană, dublând-o pe a lui Eminescu, avea să lucreze singură, după 1910, asupra evoluției literaturii române, prin puterea mai cu seamă a exemplului voinței lui naratoare” [29, p. 321].

Lui Adrian Marino îi aparține prima reconstituire fundamentală a operei și personalității lui Alexandru Macedonski în perioada postbelică, prin publicarea unei substanțiale biografii documentare, a unei monografii despre opera poetului și pregătirea și tipărirea unei ediții cuprinzătoare cu un aparat critic foarte bogat. Această acțiune de repunere în circuit a autorului *Noptilor* și *Rondelurilor* începe din 1965, când vede lumina zilei *Viața lui Alexandru Macedonski*, concepută ca o „reconstituire documentară cât mai complet posibilă”, ca o „evocare în sens moral” și ca „un eseu de interpretare biografică” [69, p. 5], exegeza *Opera lui Alexandru Macedonski* (1967) cu prezentări și disocieri ample, erudite ale orientării ideologice, formației literare și intelectuale, structurii, măiestriei artistice, ideilor și concepției de viață, și primele volume din ediția scrierilor macedonskiene, care s-a vrut integrală și care s-a întins în timp (îngrijită împreună cu Elizabeta Brâncuși, vol. I – VIII, 1966-1993).

*Biografia...* are meritul de a prezenta cu maximă obiectivitate viața și activitatea literară și politică a lui Macedonski, aproape necunoscute în anul în care a fost scrisă și înfățișată, atât cât se cunoșteau, în mod eronat, cu aprecieri greșite, preluate din vechile istorii literare apărute în perioada interbelică.

Personalitatea complexă a poetului apărea extrem de simplificată și supusă unor interpretări rău intenționate sau incomplete prin necunoașterea tuturor dimensiunilor sale. Erorile și aprecierile greșite erau astfel comentate de biograf: „Explicația vine de acolo că biografia poetului, înainte de orice „reconsiderare” și „portretistică”, trebuie explorată adânc, sistematic,

după izvoare de primă mână, și dacă se poate exhaustiv, lucru ce nu s-a făcut încă. Macedonski are, deci, nevoie, în primul rând, să fie riguros și abundent cunoscut, pe latură documentară, materială, unde erau și sunt încă de umplut goluri serioase, și această preocupare ne-a absorbit o bună parte din eforturi. Nevoia de a comunica rezultatele cercetărilor noastre „istoriografice”, pe care nu vedem cum le-am fi putut valorifica altfel, determină într-o oarecare măsură întreaga structură a lucrării” [69, p. 5].

Analizele făcute poeziei macedonskiene de mari critici români, pertinente sub aspectul judecării valorii estetice, stârnesc anumite controverse în ce privește raportul viață (biografie)/operă, care impune o nouă grilă după disocierea întreprinsă de Proust în polemică cu Sainte-Beuve a eului creator adânc de eul biografic. *Biografemele* (în termenul lui Barthes) sunt operaționale în măsura în care explică opera.

Or, cazul Macedonski e cu totul special, reprezentând o complexitate deosebită. Comportamentul său în cadrul social și cultural al timpului, marcat de un conflict acut cu mediul, de nonconformism radical tipic romantic („uneori utopic și himeric, aci revoltat și agresiv, aci infatuat și super antifilistin” [69, p. 50], de donquijotism, „de tip bizar, chiar ridicol”, de schimbări bruște de atitudini, de momente irascibile, de scandaluri, polemici, porniri „genealoide”, egocentrice, de lamentări și bănuieli că este insultat, damnat, „de o protestărie permanentă până la moarte” (precum spunea el însuși), capătă o semnificație deosebită dacă e raportat la sensibilitatea ce o are la noile moduri de gândire, de concepere a rolului artei și a condiției stătătoare a poetului.

El este în totul un om al noului, al spiritului modernității pe care îl propunea timpul în siajul lui Dante, personajul unei tragedii „unice în literatura universală” pe care o scrie cu gândul de a fi jucată în zeci de teatre din Franța și Italia.

Este un mare teoretician și schimbările de atitudine, aventurile sale biografice, îndârjirile programatice și polemice, provocatoare de scandal trebuie raportate, așa cum cerea Adrian Marino, la structura sa spirituală. Exegetul mai mărturisea, în *Introducere în critica literară*, că a trebuit să fie, în analiza operei sale, în același timp, și critic, și istoric literar, și comparatist, și tematolog, istoric al ideilor literare.

Din perspectiva zilei de azi, opera poetică macedonskiană se cere analizată prin însăși grila pe care o impune: acea transdisciplinară, conformă eului profund, abisal, *omului interior* dantesc care se ascunde în spatele plâsmuirilor sale artistice.

Ca ideolog, Alexandru Macedonski e puternic influențat de pașoptiști, direcția sa spirituală fiind „eminamente pașoptistă”, oricât de „moderniste” au fost orientările sale estetice. Are și un model pe care-l urmează în acest sens: Ion Heliade – Rădulescu. La aceștia se adaugă,

după cum precizează chiar el în conferința din 1878 intitulată *Mișcarea literară din cei din urmă zece ani*, Alecsandri, Bolintineanu, Bălcescu, Cezar Bolliac și toți rarii bărbați cu care este în drept să se mândrească literatura română. Substratul ideologic al pașoptiștilor, după cum arată monografistul, îl constituie amalgamul de „iluminism, liberalism burghez, democratism revoluționar, creștinism social, socialism utopic” [70, p. 11]. Îl vor preocupa metafizica, ezoterismul, știința în genere, acestea marcând profund și poezia sa. Ideologul este completat de „literator”, care, polemizează monografistul, nu se formează doar pe bază de influențe străine (Byron, Musset, Shakespeare, Dante, Lamartine, Hugo, J. Beranger, Goethe și alți scriitori germani, scriitori englezi), ci pe terenul național al culturii românești (Eminescu, Negruzzi, folclorul). Romanticii predomină în modelarea lui Macedonski, parnasienii, simbolisții și „decadenții” având o influență mai mică.

În cadrul literaturii române, Macedonski reprezintă un adevărat „salt”, deși latura tradițională, în primul rând romantică, domină. Personalitatea sa se constituie, în principal, din contraste, care dovedesc că are o conștiință scindată: ideal și real, elevație și prăbușire, extaz și transfigurare, iluzie și decepție, vise și „stupefiante”, evadare și regresivitate, natură și antinatură, viață și moarte, idealitatea și senzualitatea (în erotică), revoltă și liniște, voință și fatalitate, Dumnezeu și Satan, eu și umanitate (ipostazele eului), geniul și poetul, poezia și arta, tenacitate și luptă. Tuturor acestor contraste li se acordă capitole speciale, în care analiza se face în baza temelor și motivelor care le ilustrează. Linia evolutivă centrală este cea care duce spre symbolism, dar însăși structura poetului este profund contradictorie, bazată pe o unitate a contrariilor dusă la extrem: „În ultimă analiză, această continuă „fuziune” interioară reprezintă însăși dovada supremă a esenței pur romantice a spiritului său. Romantică este, în primul rând, contradicția însăși între eu și lume, subiect și obiect, om și natură, conștient și inconștient, efemer și etern, individual și universal, cum dovedesc toate cercetările consacrate morfologiei romantismului, văzut ca mod și „stil” de existență. Analiza operei poetului confirmă, o dată mai mult, justetea unor astfel de concluzii” [16, p. 423].

Analiza poeziei sale, care se constituie din reacții specifice numai lui Macedonski, se face, de asemenea, în temeiul unor „contraste și interferențe”, al „asocierii” celor mai neașteptate contradicții și ambiguități care devin perfect „posibile” și sugestive pentru sensibilitatea și imaginația poetică. [70, p. 436]. Îi este caracteristică bipolaritatea, ambiguitatea, ruperile de nivel și de atmosferă, prezența mai multor etaje ale construcției (trei, consideră exegetul) și o alternanță permanentă de sensuri „obligatorii”: „ascendent și descendent”.

Dintr-o asemenea structură contrastivă este dedusă modernitatea poeziei macedonskiene, care constă în convertirea progresivă în poezie a materiei, senzațiilor, vieții. Farmecul, sensul

profund al ei ar fi rezultat al unui proces profund de *spiritualizare*.

Punctul culminant al creației macedonskiene criticul îl vede în versul: „...Sufletul meu este rază, cântec și magie”, pe care îl comentează în felul următor: „Ascensiunea și transfigurarea supremă s-au consumat o dată pentru totdeauna. Armonia și-a instaurat ordinea perfectă în univers. Ciclul poeziei macedonskiene și-a încheiat revoluția. Ea a mers de la apus spre răsărit, asemenea unui astru, mereu spre soare.” [70, p. 530]

Concluzia prezentă în monografia fixează, încă o dată, configurația complexă a personalității sale și traiectoria evolutivă de la romantism la simbolism și locul său de frunte în contextul poeziei românești: „Personalitatea lui Macedonski este una din cele mai importante ale poeziei române, dublată de un „estetician”, fără îndoială predominant empiric, dar pătrunzător și subtil, demonstrând în tot cazul cea mai fină și evoluată conștiință estetică a epocii sale.

Pe ambele laturi poetul reprezintă un moment decisiv de trecere, de la romantism spre simbolism, un propulsor de vocații cum viața noastră literară din trecut nu mai cunoaște, un animator literar cu multe stridențe, desigur, dar mereu interesant și de mari proporții” [70, p. 731].

Urmărind acest tablou al receptării lui Macedonski de marii critici, ea continuând și cu studii ale unor critici de azi, la care ne vom referi în continuare, observăm că faza de trecere de la romantism la simbolism și alte strategii poetice este marcată de valorificarea tematicii, denumită de Călinescu *Mirajul Orientului*. Este un complex întreg de mituri și miteme legate de această tematică ce constituie o particularitate aparte a poeziei sale, bazată pe un imaginar deosebit de inventiv în stare să înfățișeze „o situație originară a lumii”, și să reinterpreteze, așa cum arată Mikel Dufrenne, „marile imagini ce-l solicită pe poet” [38, p. 179]. Aceste mari imagini se desfășoară, precizează Dufrenne, în mituri, în arhetipuri. Mitologia, afirmă el, făcând referință și la alți cercetători, vorbește despre origine sau cel puțin despre primordialitate, ea există sub formă de imagine și muzical, mitologemele trebuie lăsate să vorbească prin ele însele și noi să tragem doar cu urechea. Estetica a recurs la noțiunea de *arhetip*: „În *Anatomia criticii*, Northrop Frye, precizează Dufrenne, distingând imagini și arhetipuri, susține că un simbol își trage pregnanța și valoarea estetică din faptul că funcționează ca un arhetip...” [41, p. 181]. Aceasta înseamnă că emoția pe care o suscită se trezește la apelul unei lumi definite și într-un fel universale, asemănătoare *mandalei* lui Jung sau artei informale, sau miturilor lui Faust și Oedip. Relațiile formale definesc arhetipul căci din clipa în care le percepem „o operă de artă este efectivă când corespunde unui model arhetipal”.

G. Călinescu, T. Vianu, Vl. Streinu și Adrian Marino ne-au demonstrat anume acest fapt caracteristic: întreaga poezie și poetică a lui Alexandru Macedonski dovedește că autorul *Rondelurilor* și *Noapților* creează, în fond, un sistem de imagini arhetipale, prin care se reîntoarce la situația originală a lumii și la un limbaj în stare s-o exprime.

În cazul lui Macedonski putem vorbi de prezența unui adevărat mitem al visului, care adună simbiotic proiecții în spațiile mitologice ale Orientului, Nordului și Occidentului. Mirajul Mekăi, spre care călătorește emirul în *Noaptea de decembrie*, se întâlnește cu mirajul Indiei, Japoniei și Chinei, unde găsește pe *niponul magic care râde-n soare* sau chinezoaica Tsing-Lu-Tsi și cu realitățile infernale ale Parisului-Iad, cu imaginea stepei ucrainene, a Persiei cufundată în ornamente luxoase și a Arabiei înecate în nisipuri, a lumii islamice în care un hagea privește în zare de sedef, iar altul are pe cap coronul cusut cu ibrișin, psalmodiind Alcoranul cu *Alah Akbar!* *Alah Kerim*. Despre această funcție a visului de a-l îndepărta de realitatea ostilă și de a crea o lume transfigurată, în care întrezărește cetatea preasfântă Meka sau tărâmurile aureolate de mit de ceea ce este pământesc și suprapământesc, de atmosfera reveriilor orientale, de 1001 de nopți, pomenite în *Sidefarea hârtiei* din publicația *Viitorul*.

Asistăm la o evocare de teritorii mitizate, dominate de o atmosferă de basm, de legendă, de reliefuri și culturi exotice. Călătorește, mânat de o sete de absolut, spre *ținuturi negândite*. Este furat de mirajul pustiei, stepei, întinderilor de gheață, spațiilor marcate de culorile himerice, de mirajul mării cu silueta la orizont a Thalasei. Sunt proiecții ficționale cu efect compensativ, căci, așa cum remarcă Adrian Marino în exegezele sale, poetul are conștiința dramatică a nerealizării viselor și dorințelor sale, rămânând un Don Quijote: „pentru o astfel de fire realitatea nu poate fi decât spinoasă, ostilă, un prilej de veșnice decepții. Trăind într-o lume imaginară – și simbolul acestui tip de umanitate este Don Quijote, cu care Macedonski are netăgăduite afinități –, poetul își formulează despre viață o imagine falsă, iluzorie, conformă în totul cu sine. De unde și surpriza dureroasă a confruntării:

„Eu nu visasem lumea, desigur, precum este,  
Și când mă deștept astăzi s-o văd fără de veste,  
Îmi vine câteodată să mă ascund, să fug,  
Sau singur, fără milă, smintit, să mă distrug,  
Să nu mai văd lumina din cerul plin de soare,  
Și haina vieții-n zdrențe s-o lepăd la picioare!” [69, p. 422]

Mitul Orientului apare la Macedonski ca un mit demitizat, ca o proiecție utopică, iluzorie. Fuga de realitate se termină cu o coborâre din vis într-o altă realitate și mai dureroasă, și mai

dramatică ce aduce eului său setos de absolut o rană profund psihologică.

Însăși gândirea omului arhaic nu se limitează la o viziune bucolică a existenței, după cum observă Mircea Eliade. Miturile nu ne înfățișează o lume fericită, lipsită de griji. Din contra, avem de-a face cu o concepție tragică a existenței. Drept exemplu, el citează mitul lui Hainuwele și întreg complexul social-religios pe care-l conține. Acest mit îl justifică și-l silește pe om să-și asume „condiția” sa de ființă muritoare și sexuată, sortită să ucidă și să muncească spre a se putea hrăni” [44, p. 135]. Concluzia mitografului e că mitul nu este o expresie a unei viziuni arcadice, senine, idilice: „Mitul nu este, în sine, o garanție de „bunăătate”, nici de moralitate. Funcția lui e de a revela modele și de a oferi astfel o semnificație atât lumii, cât și existenței omenești. Așadar, rolul său în formarea omului este uriaș, după cum am mai spus, mulțumită mitului ideile de realitate, de valoare, de transcendență, se conturează cu încetul. Mulțumită mitului, lumea este percepută drept un cosmos perfect articulat, inteligibil și semnificativ” [44, p. 136]. Așadar, mitul prezintă această viziune polarizată asupra omului, fapt care alimentează și proiecțiile imaginare ale poezilor.

Putem urmări modul în care un mit sau un mitem, privit ca un complex de semnificații culturale devine o creație originală a poetului în unele poeme ale lui Ion Barbu. În geneza *Domnișoarei Hus* se găsesc mai multe variante pe tema Demeter – Cybele – Marea Damă, care este, în realitate, așa cum observă Ioana Em. Petrescu, o „rescriere a *Răsturnicăi* din dubla perspectivă a suferinței (a nebuniei) mântuitoare și a magiei consolatoare care dezvăluie dimensiunea cosmică a bătrânei curtezane nebune, acum stăpână a timpului malefic („S-ombuibat/ Și s-a dus,/Ceasul tău/ Ceasul tău, Domniță Hus”) [84, p. 87]. Prin intermediul magiei, ea își relevă „natura planetară”, fiind o exponentă a feminității ispititoare, pândită de un eșec total și căzută într-o nebunie cu dimensiuni grotești. Transfigurarea, după cum remarcă exegeta clujeană, are loc „doar dincolo de vămile verzi ale Apusului”:

„Mână tot către Apus!

El te schimba-în humă verde

El milos de lin și-a pus

Mâna-i verde

Să-ți dezmierde

Și grumajii tăi umflați

(Ce șerpi tari, cocliți de bale,

Mai cocliți ca șerpilii frați

Din fântâni municipale)

Și picioarele în coji,



Numai noduri, numai dâre,  
Unde ani și ger, răboj  
Încrustară: cu satâre!” [1, p. 206].

Un alt exemplu elocvent poate fi procesul de creare a poemului *Selim*, neinclus în ciclul *Joc secund*, din motivul, probabil, că nu se încadrează în poetica grotescă a acestuia. Coșul lui Haivada Selim aduce aminte de *vasul secret* al cultului ritualului eleusinic, iar *dulcile zaharicale* se aseamănă *prăjiturilor sacre*, pe care le folosesc participanții la ritual în cinstea zeiței Demeter. Selim este simbolul copilăriei, căci, fiind un copil *singur și mic*, scufundat în somn și trezit de lumina verde, ne trimite la somnul materiei din care a apărut universul, care aici nu mai este figurat de norii funinginoși de la începutul poemului, ci de pânza lunii ce se răsuci „turbane” și de stea. Vanzătorul ambulant îl face pe Selim să aibă revelația coșului adus în dar cu „un candel cât o nucă” și răspândind o lumină verde, care e „lumina immanentă a visului” și el dispăre ca o nălucă în noapte:

„ Ca sculele-n sipeturi, așa mi-ați răsărit,  
Alvițe rumenite, minuni de acadele  
Sticloase – numai tremur, văpăi și ape, ca  
Ocheanele de limpezi, de mici, la fel de grele...

O rază prăfuită prin toate furnica.

Și dârdâind subt bruma și colții de migdale,  
Rahatul părea urmă de-ngheț după topit,  
Un candel cât o nucă, prin perne de halvale,  
Dormea-n trandafiriul lui șters și aburit” [1, p. 57].

Poemul *Selim* valorifică întreg *mitemul* începutului lumii prin materia fragilă, tremurătoare, somnolentă pusă în panerul misterios, adus de vânzătorul ambulant, asemănător cu coaja oului din *Oul dogmatic* și cu cochilia melcului din *După melci*, prin raza prăfuită care „prin toată furnica” și lumina verde ce ne trimite la Imnul genezei din *Scrisoarea I* eminesciană, unde apare *un întuneric ca o mare fără rază, umbra celor nefăcute, fâșiile care se desfac din negura eternă și punctul ce se mișcă... cel întâi și singur, mult mai slab ca boaba spumii*.

Panerul cu *răsfrângerile vechi*, despre care nu poate să zică *cuvântul ne-încăpător*, este expresia unui mister, sporit de dispariția în noapte a nălucăi lui Selim:

„(Răsfrângeri vechi... Cuvântul ne-ncăpător nu poate

Să zică iazul verde ce-mi tremurați și-acum...

Biet turc legat de biete cleștare...) Dintre toate,

El candela mi-alese; apoi, adus a drum,

Porni mânat de seară și înghițit de cale,

Târând opinca-ntoarsă și creață, fără spor,

Cadelnițând din coșul cu dulci zaharicale,

Din donița-nflorită lovită de picior..." [1, p. 57]

Survine reprezentarea unei disparențe a fantomei într-o atmosferă de noapte și de „vaguri suburbane”:

„Acolo...noapte, uliți si vaguri suburbane

Topiră pe-ndelete năluca lui Selim.

În candel, pânza lunii se răsuci – turbane –

Și-o stea ilic de umbră cusu, cu ibrișin” [1, p. 57].

Asocierea creației poetice „eternului mit” al genezei și aspirația de a cuprinde „cosmicul” sunt aspecte fundamentale ale operelor celor trei poeți pe care ne propunem să îi analizăm în teza noastră.

Se evidențiază, în poezia lui Alexandru Macedonski, o structură mitică ciclică în sensul teoriei mythosurilor lui Northop Frye. Cercetătoarea ieșeană Stănuța Crețu observă două sisteme de mari mituri lirice: unul îl conturează *Noptile*, *Excelsior* și *Flori sacre* dominate de sentimentul renașterii și trezirii naturii sub semnul logodnei mistice a culorilor și parfumurilor. Cea de-a doua organizare ciclică e determinată de sentimentul de damnațiune, dar și de sentimentul, mai general, că „civilizația distruge armonia naturală și ultragiază geniul liric”, că lumea este un Babel groaznic (de unde prevalarea „simbolurilor zădărnice și ale urâtului” [36, p. 25]. „Veritabila mitologie lirică” angajează plenar toate „simbolurile destrămării universale și cele ale destinului pe care îl urmărește individul de excepție” [36, p. 16]. Stilul e marcat de o ardoare a negației, rezultând dintr-o imaginație dezlănțuită. Apar imagini macabre, coșmărești: a „morților frumoși”, „corbilor sugrumării”, a „craniurilor hidoase”, „a scheletelor de morți”. Imaginea morții se generalizează, în spirit decadent, impunând „o viziune decorativ-macabră”, amintind de Dante, Baudelaire (cu *Răzmerița morților*).

La mitul damnațiunii, evident de natură romantică și trecut prin recuzita imagistică a decadenților, se asociază mitul „unei suferințe greu de definit”, al fatalității care lovește greu, cu putere individul, pe cel de excepție – geniul. E o idee comună în literatura secolului al XIX-lea, dar în cazul lui Macedonski, se observă o construcție a unei mitologii „cu două brațe”: „unul războinic, răzbunător, exprimat în versurile politice și, în genere, în poemele care pun în discuție mașinăria lumii, și altul, mai reflexiv, în care e vorba de o boală nouă, indeterminată: nevroza” [36, p. 25].

E o boală a spiritului modern, dar Macedonski, înzestrat cu „un temperament robust, bătaios, cu mari orgolii și închipuiri romantice” nu face din ea o temă fundamentală, precum se întâmplă la Bacovia. Ea apare mai mult sugerată și având efecte tămăduitoare, ca în *Noaptea de mai*, unde e opusă feericului rustic idilic sau ca în micul poem *Dor zadarnic*, în care apare mai degrabă un acord de indignare, decât de deprimare: „Dar ce e vis, e o nălucă.../ Rămân cu trista mea nevroză,/ Cu dorul meu nespus de ducă,/ Spre râul blond, spre ziua roză” [36, p. 25]. În contrast cu nevroza tristă, se impune noblețea sufletească, nostalgia copilăriei. În *Noaptea de ianuarie* eul liric apare în ipostaza unui „Ahile din camera modernității românești”

„Deznădejde fioroasă, strălucitu-mi-ai pe frunte,  
Și încinsu-m-ai cu flacări care-ntreg m-au mistuit,  
Nu mi-ai pus pe piept o stâncă, mi-apăsași pe el un munte,  
Dar mi-ai dat ș-a ta putere spre a nu fi de el strivit.  
Îmi formaseși o coroană ce ca pietre nestemate  
Avea lacrămile mele licărind la focul tău;  
M-ai ținut în orice clipă cu simțirile-ncordate,  
Mi-ai fost soră preaiubită și mi-ai fost și crud călău”

[65, p. 89 ].

Săgețile indignării spumegânde se îndreaptă în două direcții: asupra sorții crude și asupra celor din jur, mărunți, meschini, nesimțitori la înaltele trăiri și profunde suferinți ale geniului.

De la indignare poetul trece la un mod de răzbunare prin însăși forța creației sale, astfel născându-se cel de-al patrulea mit, considerat de cercetătoare și cel mai puternic: *mitul geniului*. Poetul se identifică matrozului care veghează corabia oprită în mijlocul mării, apoi unui nou Moise, care se urcă pe munte, asemenea lui Zarathustra al lui Nietzsche pentru „a crea legi noi” și a putea privi de sus, cu o forță de cuprindere, „totul: ceresc și pământesc”, „armonia din lumile eterne”, „nesfârșitul ș-al totului mister”, materia din față „se fierbe și se cerne”, „cometele ce pier” [36, p. 26]. Pentru a potența avântul răzbunător și războinic, poetul recurge la

mitul leului bătrân aflat în agonie și înconjurat de hiene și pantere care manifestă respect față de leul aflat în această stare, numai omul, „această fiară printre fiare” fiind cel care-l atacă.

Firește, exegeta se referă și la identificarea cu emirul din *Noaptea de decembrie*, însetat de absolut și pornit, impulsivat de visul de a ajunge la „Meka cerească” pe un drum plin de obstacole, și murind, înainte de a ajunge la destinație. Identificarea o trădează în mod explicit versul „Iar geniu-i mare e-aproape un mit” [36, p. 26]. Macedonski este poetul care are o pasiune enormă pentru frumos, pentru estetica și profunzimea operei sale, însă, totuși, o obsesie rămâne căutarea unui univers cu acea liniște absolută necesară.

## 2.2. Miteme orientale în *Rondeluri*

Poezia lui Alexandru Macedonski este organic legată de procesul de modernizare a artei care se impune la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX – lea.

O particularitate a acestui proces o constituie o atitudine specială față de romantism. După cum remarcă Ioana Petrescu, *Noptile* sunt de factură romantică, fiind concepute sub influența lui A. de Musset, poet care a stârnit admirația lui Macedonski, el apreciindu-l atât de înalt, încât merită pus alături de Shakespeare și Byron și îl încadrează într-o imaginară „poemăa omenirii”, despre care vorbește în articolul *Despre poem*. Cercetătoarea depistează această influență, declarată de altfel, în *Noaptea de iunie*, unde structura poemei se bazează pe un leitmotiv. Găsim aici și un dialog închipuit cu Musset:

„Sublim poet, ca mine tu n-ai trăit în lume  
Să simți indiferențe cum vine să sugrume  
Din inimile noastre, cerescul simțământ,  
Ce sparge închisoarea-i de humă, ca să zboare.  
Spre tot ce este rază, scânteie, parfum, splendoare,  
Spre tot ce se ridică în cer de pe pământ” [62, p. 8].

Nu lipsesc în această adresare către poetul francez comparația cu situația poeziei românești, în care crede că nu există „suflete ce să salte” și „voci înalte”. Această atitudine polemică este, desigur, caracteristică lui Macedonski:

„Și noi avem desigur un cer curat și-albastru  
Și inime voioase și inime-n dezastru,  
Și noi avem în aer parfum și melodii;  
Avem pe Heliade; Alecsandri, un astru;  
Avem Bolintinenii cu sfinte rapsodii;  
Avem Depărățenii, precum și Franța soră” [62, p. 5].

Sunt invocați, apoi, la modul general, „genii” care au apus, care au fost înghițiți de anonim:

„Avut-atâtea genii apuse-n auroră,  
Dar ce n-avem, desigur, sunt suflete să salte,  
Sunt limbi ca să vorbească cu vocile înalte,  
De-aceia care cântă și mor necunoscuți,  
Pierduți pentru-omenire și țara lor, pierduți!” [62, p. 6]

Se manifestă, aici, orgoliul nemăsurat macedonskian, dar transpare și dorința sa imensă de a aduce o schimbare radicală în modul de a face poezie.

Cercetătoarea clujeană precizează că succesul *Noapților* constă anume într-o pragmatică despărțire de romantism: „marile reușite ale ciclului le reprezintă ultimele trei *Noapți*, poeme ale extazului estetic și vital, care abandonează retorica dezlănțuită a romantismului și realizează o construcție muzicală, bazată pe o țesătură rafinată de leitmotive” [86, p. 643]. Direcția estetist – vitalistă se face simțită, mai cu seamă, în *Noaptea de mai*, unde putem descifra, după părerea cercetătoarei, „o splendidă interferență” a acestor două dimensiuni ale poeziei. O combinație reușită a repetării leitmotivice, cercetătoarea o identifică în *Noaptea de decembrie* „celebra *Noapte de decembrie*, întemeiată pe legenda în proză *Meka și Meka*, publicată de Macedonski în 1880, combină tehnica muzicală a leitmotivului cu structura strofică a „stanței”, formă ce realizează mari efecte muzicale prin jocuri și îngrădiri de libertăți „o strofă se compune din cel puțin 6 versuri sau din cel mult 10, urzite numai asupra a două rime, care însă se pot amesteca între ele, cu atât stanțele vor plăcea mai mult urechii” – *Câteva cuvinte critice asupra semnificațiunii. Despre stanțe* [86, p. 644].

Direcția estetist-vitalistă, derivată din romantism și opusă, de fapt, acestuia face parte din procesul de modernizare a poeziei și artei poetice, în care se angajează ambițios Macedonski.

Urmarea acestei direcții ne duce, evident, la valorificarea mitologiei orientale, la ceea ce G. Călinescu numește *mirajul Orientului*. Așa cum observă marele critic, această schimbare de orientare estetică are loc sub o evidentă influență a lui Dante, admirat de autorul *Noapților*, în aceeași măsură ca și Musset: „Poetul, notează criticul, începea să aibă mirajul Extremului Orient. *Rondelurile Senei* și *Rondelurile de porțelan*, conținând momentele tipice ale Occidentului și Orientului, alcătuiesc infernul și paradisul lui Macedonski, atât de obsedat de *Divina Comedie*. Parisul luat ca exponent al Occidentului e „iad, urlând de răutăți”, e infernul dantesc, cu un Styx, Sena, pe care trec cadavre de înecați, cu o populație de apași și femei pierdute, cu o veselie factică, îndărătul căreia „e groaznic orice trai”, amenințat de zgomotul tunului cu instituții șubrede, cu genii refugiate la mansardă, nerăbdătoare de a se ridica în Empireu” [17, p. 163].

Motivele pariziene se amestecă, după cum observă criticul, cu cele orientale, formând, sub influența mirajului Orientului, un portret de sfârșit infernal de secol, cu adevărat dantesc. Repovestirea acestor motive, care se adună într-un evantai pitoresc, colorat – oriental, denotă toate efectele puternice pe care poetul *Rondelurilor Senei* și *Rondelurilor de porțelan* le scoate din compararea Extremului Orient cu Occidentul, reprezentat de Franța, de realitățile pariziene în

care vede o copie fidelă a infernului din *Divina Comedie* „în fața acestei bolgii se deschide perspectiva estetică a unei geografii „de porțelan”, fragile, dincolo de necazuri și păcat. Japonezii sunt între popoare „copii de griji neștiutori”, podurile peste ape sunt de onix și fluviile poartă bărci pașnice de frunze căzute „foaie după foaie”, izvoarele spumegă pe lângă casă în cascade, de consoane și vocale, arhitectura e aceea a pagodei în jurul căreia se strâng fluturi, vorbirea e ciripit lunatic, femeia cu înfățișare de figurină își oferă grațiile senină și fără oprobriu, înveșmântată feeric în kimono și trasă în ușoară jinrikișă, cetățeanul fumează, fugind de realitate, opiu, pe rogojina de pai de orez, sub guvernământul static al unei împărătese – crizantemă veșnic tânără. Aci omul de merit își are satisfacțiile sale și Tsing-Ly-Tsy șade în casa de porțelan cu prisma de aur, purtând la piept un colan cu un balaur de smalt” [17, p. 163].

Credem necesară în discutarea contribuției lui Alexandru Macedonski la procesul de modernizare a poeziei românești și europene în general, punerea în evidență a filiației sale cu decadentismul.

Problema în cauză a fost parțial abordată de Adrian Ciubotaru în teza sa de doctorat și în volumul publicat în baza acesteia *Sfârșit de secol românesc. Decadentismul literar și ideea de decadență*. Autorul demonstrează că ideile despre logica poeziei și acelea despre sincretismul muzicii cu poezia nu constituie o notă originală de pionerat absolut, ci sunt anunțate de școlile și grupările decadente din anii 1870-1880. Ceea ce ni se pare convingător în expunerea acestei păreri este sublinierea caracterului eclectic al poeziei și a declarațiilor programatice macedonskiene. Autorul *Rondelurilor și Noptilor* își modelează „noul curent literar”, combinând mereu diferite formule și schimbându-și modelele sau, cum spunem astăzi, pattern-ii. Putem observa ușor aceste treceri sub aspect teoretic și practic de la tehnica romantică a lui Musset, la descrierea infernal dantescă, observată de Călinescu și chiar la anumite note naturaliste, la poezia alexandrină, și la formulele pe care el însuși le denumește în manifestul său *Poezia viitorului* din *Literatorul* (nr. 2 din 15 iulie 1892) *simboliste, instrumentaliste și decadente*. După ce le evidențiază cu citate elocvente din textul manifestului, Adrian Ciubotaru se referă la finalul acestuia, pe care îl crede cu mult mai semnificativ prin pledoariile enunțate, „mai important pare a fi, după părerea mea, finalul manifestului, în care *poezia viitorului* are menirea de a sfida „burghezimea sufletelor, nearipată către aristocrația în arte” și care nu va fi niciodată – „din fericire pentru poezie” – în stare să o înțeleagă. Mesajul este, fără îndoială, decadent în spirit, stil, fiind, probabil, una din puținele constante ale gândirii estetice macedonskiene” [31, p. 69].

Urmărind textele manifest și articolele polemice, publicate în perioada 1890-1910, Adrian Ciubotaru găsește opțiunile estetice macedonskiene din ce în ce mai confuze. În definițiile

contradictorii ale decadentismului, Macedonski e de părerea că acesta reprezintă o exagerare a unui simț în defavoarea celorlalte și un dezechilibru organic, o ruptură periculoasă cu orice reguli estetice, o introducere a asimetriei în locul simetriei, iar în locul rimei depline a asonanței, care este o rimă falsă. „Alții au mers mai departe, preciza el în *Decadentismul* (1902): „S-au lepădat cu desăvârșire de ritm și au schimbat versul în monstroozitate, ce nu este nici proză, nici vers, un fel de amfibie intelectuală (...). Pe când simbolismul ascunde ideea sub imagini și muzică, decadentismul n-ascunde în el nimic: dă numai să facă pustietate de idei și de simțire a celor care îl practică (...) în afară de simetrie nu e decât haosul. Și decadentismul nu e altceva” [63, p. 407- 408].

Definind astfel decadentismul, Macedonski include pe nedrept în rândul decadenților pe Gautier, Verlaine și Mallarmé. Ceea ce trebuie să reținem din bătăliile estetice și manifestele uneori contradictorii ale lui Macedonski este punerea într-o ecuație de opozitivitate a Orientului și Occidentului, a naturaleței și oraganicității, a idealității arhetipale pe care îl reprezintă cel dintâi și al realităților „de porțelan”, marcate de artificiu, viciu, de opozitivitate ale celui de-al doilea. *Mirajul Orientului* este, la el, polemic, formând o opoziție evidentă cu realitățile concrete reprezentate de un Paris „de iad”. Se conturează, prin urmare, un complex de semnificații mitice, *un mitem*. Orientul apare ca o proiecție mitopoetică a Paradisului.

Revenind la Lucian Blaga, menționăm, încă o dată, că el vorbea despre semnificația „alegorică” a mitului spre deosebire de semnificația logică pe care o au viziunile științifice. „După Jung și adepții săi, menționează el în *Geneza metaforei și sensul culturii*, miturile sunt expresii *simbolice*, reductibile la amintiri embriologice și infantile, la experiențe subconștiente. Astfel, mitul paradisului, de exemplu, își găsește exact aceeași interpretare la Jung cel din zilele noastre, ca și la Simion Magul, contemporanul lui Isus. Mituri, precum al paradisului, al învierii, al judecății din urmă, al lui Heraclie în luptă cu diferiți monștri, miturile întruchipărilor lui Vișnu, ca pește, ca broască țestoasă, ca leu, ca Rama și Krișna, și acele despre toate aventurile sale în luptă cu demonii cosmici sau mitul cosmic al dramei dintre lumină și întuneric din mitologia iraniană, și atâtea altele, au fost supuse de nenumărate ori exegezei și prefăcute în alegorii. S-a pornit în aceste încercări de la ideea că miturile ascund în adevăr o semnificație, și că aceasta poate fi prin urmare dezvelită ” [5, 298].

Pentru Blaga mitul e o revelație a unui mister și nu a unei idei, e o proiecție a unui vis colectiv, e o revelație metaforică, analogică a unor trans-semnificații. Acesta „apare în coordonate *stilistice*, e *determinat de categoriile abisale* și ține de *destinul creator*, sau *demiurgic* al omului” [5, p. 302]. Blaga mai observă că spiritul indică: (la fel ca cel general oriental) „se complăce într-un orizont infinit, într-un fel, după cum spuneam, mult mai accentuat



decât spiritul european” [5, p. 302], într-o *gigantomanie*, într-o imaginație exuberantă, într-o cascadă de forme, într-un „plan de existență visată” [4, p. 304]. Observația lui Blaga se verifică și prin felul în care vede Orientul Alexandru Macedonski.

În *Rondelurile de porțelan* apare anume acest spațiu infinit, spațiu al liniștii și armoniei, aceste viziuni puse sub semnul *gigantomaniei* și exuberanței florale, al „minunilor abia închipuite”, al „nălucilor” de care amintește în *Epigraful final*.

În *Rondelul lui Tsing – Ly – Tsy*, personajul stă pe-o *prispă de aur*, casa fiindu-i de *porțelan*, înconjurată de *pomi albaștri* și de *grauri zburători*. El poartă la colan „un măreț de smalț balaur” [62, p. 162].

În *Rondelul podului de onix* apare un grup de mandarini, vorbind despre „semnele de ploaie”:

„Mandarini, stând laolaltă,  
Spun că semne sunt de ploaie;  
Iar o luntre, cam greoaie,  
Printre ape se tot saltă,  
Pe sub pod ce se-ncovoiaie” [62, p. 163].

*Rondelul pagodei* e realizat, de asemenea, în registrul *gigantomaniei*, pagoda fiind sărutată de „mari fluturi pe-o movilă – artificială”:

„Picurând, diamantată,  
Porțelanul roz i-l spală  
Roua tainic deșirată  
Pe fațada sculpturală, –  
De mari fluturi sărutată” [62, p. 164].

*Rondelul apei din ograda japonezului* ne prezintă o *curgere domoală a apei*, căreia însă japonezul îi pune stavilă „bolovani dintr-o grămadă” ca s-o vadă spumegândă în cascada muzicală și, astfel, să scape de povara grea a vieții:

„Și schimbând-o-ntr-o cascadă  
De consoane și vocale,  
Uită-a vieții grea corvadă,  
Dând răsunset de cristale,  
Apei lui de prin ogradă” [62, p. 165].

O atmosferă de vis și halucinație e evocată în *Rondelul opiumului* :

„Iar când sosește-al nopții miez  
Ce-l urcă-n slava îmbătării,  
Deplin se dă halucinării  
Ce-atunci e singurul său crez,  
Fumându-și opiumul uitării” [62, p. 167].

*Rondelul Mării Japoneze* ne prezintă japonezii ca un popor lipsit de griji într-un cadru geografic marcat de „jocul vecinic de colori”, de „ninsoarea de flori” și de „verdea flacăra de soare”, de *izvoare* liliachii și de *smarald*:

„Copii, de griji neștiutori,  
Sunt japonezii-ntre popoare,  
Ș-orice dureri le sunt ușoare.  
Căci poartă-n suflet, zâmbitori,  
Smaraldul mării răpitoare” [62, p.168].

*Rondelul crizantemei* înfățișează această floare în proporții uriașe ca „o-mpărăteasă strălucită”, ca o întruchipare a „tinereții neclintite”:

„Îi este fața zugrăvită  
Spre-a fi aceeași arătare  
De tinerețe neclintită,  
Ș-a fi crezută de oricare  
O crizantemă în mișcare” [62, p. 169].

Păpușile din *Rondelul Ioshiwarei*, la fel ca muzmeia din *Rondelul muzmeiei*, asemănată cu o păpușă, sunt lipsite de povara grea și sunt așezate în vitrine cu aceleași veșminte „prea înzorzionate” [62, p. 170].

Chinezii din *Rondelul chinezilor din Paris* sunt căzuți din lună și „nu vorbesc, ci ciripesc”; amintindu-și nostalgic de Țara de origine atunci când privesc „albastrul deschis al hainelor”:

„Din țară singuri s-au proscris...  
Însă de câte ori priveau  
Albastrul hainelor deschis,  
De ea aminte-și aduceau,  
Și nu vorbeau, ci ciripeau” [62, p. 171].

*Rondelurile de porțelan* conturează, prin înseși acestea, „un plan de existență visată”, de care vorbea Lucian Blaga, un *mitem al Paradisului*. Dovadă sunt proiecțiile cu semnificația alegorică ale unui spațiu infinit, ale unui cadru de viață cotidiană lipsită de povara grijilor și lipsurilor, ale unui tărâm al irealității, care e generat de îndepărtarea prin vis, halucinație, folosirea de opium, prin contemplarea senină, olimpiacă a ceea ce le împovărează ființa. Chinezii, japonezii, indienii sunt făpturi ce personifică *tinerețea neclintită*, traiul ușor, despovărat de neazuri și frământări sufletești, spirituale eliberat de materialitate. Ei trăiesc într-o vârstă aurorală a omenirii, în unitate desăvârșită cu natura și după legile acesteia. Ei populează un spațiu *paradisiac*, viziunea *Rondelurilor de porțelan* fiind una *paradisiacă*.

### 2.3. *Noaptea de decembrie* - parabolă a idealului pândit de moarte

Observăm, de la bun început, că *Noaptea de decembrie*, considerată capodopera lui Alexandru Macedonski, este construită în temeiul unor *topoi* romantici: *poetul*, înfățișat ca *geniu*, *emirul* – ca pelerin – mergător pe drumul spre centru, care este alter-ego-ul poetului adus de inspirația *arhanghelului* (figură, și el, tipic romantică), *idealul/visul* care răvășește ființa poetului/ emirului, *timpul* care se scurge neîndurător, *moartea* care sleiește și readuce la nimic visul emirului, *cetatea din vise*, simbolizând centrul sacru, identificat aici cu Meka/ Bagdadul, *pustia* care reprezintă obstacolul existential fundamental, sub al cărei „jar” moare pelerinul.

Toposul nuclear este *pustia*, care provoacă la încercări grele poetul, fiind chiar spațiul său existențial. Ea desemnează spațiul existenței poetului (spațiu cosmic și spațiu interior), marcat de însemnele thanatice ale „înghețului” pe care flacăra, jarul („inspirarea”) vor trebui să-l înfrângă prin vis creator, alter ego al poetului, emirul nu poate, de aceea, ocoli „pustia moartă” – așa cum face pelerinul schilod –, ci trebuie s-o înfrunte străbătând „calea cea dreaptă”, *via regia*. Se conturează un raport cu spațiul interior al poetului, pe care îl putem denumi *eufemizare*. Itinerarul emirului poate reprezenta, în cazul dat, ca o încercare de eufemizare a „pustiei” (interioare). Substantivată (proiecție materială a spațiului interior), „pustia” nimicitoare primește semnificație, motivarea de obstacol în drumul spre cetatea promisă, căci drumul pornit, în pustie e cu prețul străbaterii morții, cetatea celestă: „Ca gândul aleargă spre alba nălucă (...) Dar visu-i nu-i este un vis omenesc/ Și poamele de-aur lucesc-strălucesc/ Iar alba cetate rămâne nălucă” [63, p. 110]. A opta pentru parcurgerea pustiei semnifică, atunci, a alege străbaterea morții, prin care poezia construiește „alba nălucă a cetății celeste”.

Complexa construcție contrapunctică valorifică pe o scară paralelă două categorii de *figuri*: cele ale intensificării încercărilor de străbatere a pustiei (morții) și cele de intensificare polarizată a puterii de zădărniciere și reducere la absurd a acestor încercări ale morții, personificată în obstacole ce sporesc gradual. Așadar, am putea înfățișa grafic această acțiune/ reacțiune de polarizare și intensificare în felul următor:

Figuri ale potențării încercărilor emirului	Figuri ale potențării obstacolelor
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conștiința că „le are pe toate” (tezaur de aur și argint), calități excepționale („E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu”).</li> <li>2. Chemarea dorinței/voinței pe care i-o cere simțirea, ființa de a porni la Meka.</li> <li>3. Potolirea setei cu apă din fântâna „spre care venea copil”.</li> <li>4. Înaintarea neabătută pe „calea cea dreaptă” (dar „zilele curg”).</li> <li>5. Înaintarea ambițioasă sub „flăcări de soare”.</li> <li>6. Apariția „verdeții de oază cu dor așteptată”.</li> <li>7. Înaintarea de unul singur, „sub cer de oțel”.</li> <li>8. Apariția imaginii nălucitoare a „porților albe” ale Mekăi, apariția de noi puteri de a alerga.</li> <li>9. Reîncercarea de a-și zări înaintarea spre porțile de topaz și turnuri de argint.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Imensitatea pustiei și drumul lung.</li> <li>2. Spațiul fără ființă a pustiei („Nici cântec de paseri, nici pomi, nici izvoare”).</li> <li>3. Praful prin care „se-nșiră cămile și cai”.</li> <li>4. Curgerea timpului, a zilelor, întețirea focului „în aer, în zori și-n amurg”.</li> <li>5. Chinul „fără margini de setearzătoare”.</li> <li>6. Reînceperea chinului și scurgerea zilelor, mersul din ce în ce mai greu.</li> <li>7. Teroarea foamei, sfârșitul merindelor, (cutremur e setea, și-n foame-i simțire,/ E șarpe ducându-și a ei zvârcolire/ În pântec, în sânge, în nervii-ndârjiți...”).</li> <li>8. Rămânerea albei cetăți ca o nălucă, accentuarea conștiinței că-l mint „porțile de tapazuri și turnurile de argint”.</li> <li>9. Moartea emirului sub „jarul pustiei”, stingerea focului în odăi, urletul lupilor, „alunecarea sărăciei”.</li> </ol>

*Noaptea de decembrie* se cere interpretată în lumina *visului* opus realității, în iluziunile căruia se înfășoară poetul, după cum spune el însuși într-un articol publicat în *Naționalul* și a „programului oniric”, pe care și-l propune de timpuriu. Adrian Marino face o precizare importantă în ce privește rolul *visului* în viața și opera poetului: „A existat interpretarea (întreținută de unii discipoli de mâna a doua) că unica dimensiune a visului macedonskian a fost

cea estetică, dar această viziune este unilaterală și în ultima analiză falsă. Se-nțelege că preocupările artistice, în opera și viața lui Macedonski, sunt importante, chiar vitale, dar ele nu rămân, în niciun caz, exclusive. În realitate, visul pentru poet are o semnificație globală și el transfigurează în conștiința sa întreaga existență, sub toate aspectele sale. De aceea nu vom întâlni la Macedonski nu numai „vis” estetic-literar, ci și social, uman și etic, aspirațiile sale spre mai bine fiindu-i universale. Deviza sa este *excelsior* și specificările sale sunt totale.” [69, p. 310].

Poetul căuta să-și trăiască „visul cuprinzător al unei plăceri delicios de îmbătătoare și dulce și, „înfășurat în iluziunile acestui vis să treacă senin printre groaza dușmăniilor neroade, defăimărilor mizerabile, urei și zavistei cumplite.” De aceea, subliniază Marino, în fiecare poetul se va strădui să trezească o Meka, mirajul care-l susține și pe sine” [69, p. 379].

Această chemare a visului, a mirajului poetul o simte cu toată ființa, cu tot sufletul, „din tălpi până-n creștet”:

„ Spre Meka-l răpește credința - voința,  
Cetatea preasfântă îl cheamă în ea,  
Îi cere simțirea, îi cere ființa,  
Îi vrea frumusețea - tot sufletu-i vrea -  
Din tălpi până-n creștet îi cere ființa” [69, p. 379].

„Visul – cuprinzător”, care îl „răpea” pe poet în viață, este, aici, expus într-un registru patetic, care traduce ardoarea deosebită a trăirii.

Punerea în paralelă a celor două categorii de figuri pe care le găsim în text evidențiază acea însuflețire de *excelsior*, menționată de Adrian Marino. Ea ilustrează *ascensionalitatea* viziunilor sale prezentă și în alte poezii și în prozele sale.

Pentru a înțelege mai bine semnificațiile conținute în *Noaptea de decembrie*, ne vom referi la studiul lui *Jean Burgos* asupra poeticii imaginarului. Teoreticianul francez vorbește despre existența unor scheme motorii și structurale și a unor moduri de ocupare și de stăpânire a spațiului poetic, bazat pe un raport al forțelor adverse. Apar, astfel, schemele de extindere, de mărire, de creștere și o *confruntare permanentă a contrariilor*. Se impune o sintaxă a antitezei cu nenumărate consecințe: „Prima, precizează el, este, fără îndoială, faptul că într-o asemenea scriitură fiecare lucru se proiectează doar pe fundalul contrariului său: este cu siguranță o scriitură a totalității, care selectează și accentuează contrastele pentru a pune mai bine în valoare ceea ce alege, dar care are nevoie, pentru a supraviețui, tot atât de mult de ceea ce respinge și de

ceea ce reține. A doua consecință ce decurge din prima este că la nivel tematic între contrarii se „stabilește un paralelism constant, cu efect la nivel stilistic, ale cărui jocuri de simetrie nu pot trece neobservate” [9, p. 192]. Cea de-a treia consecință este recursul la principiul excluderii a unei relații de analogie între ele, iar ultima consecință e strâns legată de cele precedente: „datorită faptului că, la toate nivelurile, elementele textului chiar dacă nu funcționează decât unele în raport cu altele, apar izolate, fără legături evidente care să le facă să se întâlnească, fără relații de contiguitate spațială și de succesiune temporală” [9, p. 192].

Ținând cont de rolul *opozitivității* în spațiul unui text, putem spune că *Noaptea de decembrie* se structurează anume după principiul punerii în valoare a *contrariilor*, a confruntării permanente a acestora.

*Visul* e mereu confruntat cu praguri, cu obstacole, cu primejdii, cu încercări. Acest fapt amintește de poetica basmului, de înfruntarea unor dușmani transfigurați pe care îi întâlnesc eroii în calea lor. „Acești dușmani, se spune în *Istoria literaturii române*, sunt figurați destul de neprecis și indiferent de factorii care au colaborat în timp la conturarea imaginii (vechi credințe magice, superstiții, reprezentări figurate ale forțelor naturii, totemism, animism etc., care și-au pierdut semnificația inițială), aceasta a devenit tradițională, păstrându-și doar valoarea poetică” [15, p. 85].

*Noaptea de decembrie* pornind de la o legendă, aceasta fiind asemănătoare ca gen basmului, prezintă *pustia* ca o *inamică* a pelerinilor în genere și a emirului în particular. Ea reprezintă un complex de obstacole care trebuie depășite. Apare, printre altele, și dușmănia soarelui arzător.

Simbolismul tradițional al pustiului include două sensuri: cel al „nediferențierii originare” și cel al „întinderii superficiale, sterile, sub care trebuie căutată Realitatea” [92, p. 137]. Reținem din acest complex, axat pe sensuri ambivalente (sterilitate și fecunditate), credința călugărilor creștini care se retrageau în deșert, pentru a înfrunta atât lumea, cât și propria natură.

În opera lui Macedonski, *pustiul* figurează neîndoielnic spațiul morții în dublă ipostază: a „camerei moarte”, în care „și mort e poetul” și a întinderii fără viață (deci sterile, ca în simbolismul obișnuit).

Poetul recurge la o mărire a proporțiilor celor două spații:

„ E moartă odaia, și mort e poetul... –

În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit,

Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,

Un tremol sinistru de vânt-năbusit...  
Iar crivățul țipă... – dar el ce-a greșit?

Un haos urgia se face cu-ncetul.  
Urgia e mare și-n gându-i, și-afară,  
Și luna e rece în el, și pe cer...  
Și bezna lungește o strașnică gheară,  
Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...  
Și luna e rece în el, și pe cer” [63, p. 104].

Spațiul restrâns al „camerei moarte” se extinde, se mărește, crește în cadrul unui registru de hiperbolizare stilistică. Urletul/ lătratul lupilor, „tremolul sinistru de vânt- năbușit”, „țipățul” crivățului, la care se adaugă „urgia mare” sinonimă cu haosul, „strașnica gheară” pe care o lungește bezna și lumile umbrei, luna rece prezintă procedee de personificare și antropomorfizare frecvente la romantici. Criticul Eugen Simion le semnală la Ion Heliade Rădulescu, denumindu-le *supradimensionare*: „Reținem predilecția lui Heliade pentru *groaznic, nalt și lung*, la care se adaugă preferința pentru împrejurările și originile *fatale* ale emoției. Impresia este că starea lirică nu se produce decât prin contactul cu un obiect *supradimensionat*. Zborul, celebrul zbor al versului, nu-i posibil în cazul lui Heliade decât după ce elementele realului și-au sporit până la limita imposibilului propriile suprafețe” [92, p. 230]

Criticul Mihai Cimpoi vorbește despre *homerizare* și *supradimensionare* la Grigore Alexandrescu, pe care-l consideră congenerul lui Heliade Rădulescu în acest sens: „Gigantismul, obținut prin hiperbolizarea figurilor trecutului și prin întreținerea unei atmosfere de epopee a evenimentelor întâmplătoare, se unește contrapunctiv cu *infimismul*, cu reducerea lumii la dimensiuni neimportante (urme, umbre, ruine) și a oamenilor prezentului la „mici inimi” (expresia e din *Unirea Principatelor*). Firește, Eminescu va fi cel care va excela, cu superioritate artistică indiscutabilă, în ambele viziuni. Grigore Alexandrescu îi pregătește solul cu mijloace mai modeste ale preromantismului” [23, p. 187].

Macedonski obține aceste efecte prin figurarea unei viziuni paradisiace, Bagdadul apărând scaldat în aur, în parfum de roze, în „nuanțe ce-n umbra, încet veștejesc”, în cântecul havuzelor, în fantomele albe ale palatelor, în mătasea-nflorită:

„ Deasupra-i e aur, și aur e-n zare,-  
Și iată-l emirul orașului rar...  
Palatele sale sunt albe fantasme,



S-ascund printre frunze cu poame din basme,  
Privindu-se-n luciul pârâului clar.

Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul...-  
Prin aer, petale de roze plutesc...  
Mătasea-nflorită mărită cu firul  
Nuanțe, ce-n umbră, încet, vestejesc...-  
Havuzele cântă... - voci limpezi șoptesc...  
Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul” [63, p. 105].

Frecvența punctelor de suspensie și a cratimelor sunt menite și ele să sporească puterea de sugestie a versurilor despre Bagdadul visat.

Procedeeul *supradimensionării* apare și în cazul imaginii *pustiei*, proiectată cu proporții imense și ca o mare aprinsă de soare, ca un spațiu steril.

Ea apare ca un contrast al Bagdadului plin de viață „dulce”, inundate de lumină vie, de albastru, „albele forme de silf” și lotus albastru:

„Dar Meka e-n zarea de flăcări - departe  
De ea o pustie imensă-l desparte  
Și pradă pustiei câți oameni nu cad?  
Pustia e-o mare aprinsă de soare,  
Nici cântec de paseri, nici pomi, nici izvoare -  
Și dulce e viața în rozul Bagdad” [63, p. 106].

Cadrul râvnit e unul plin de dulceață și lux, de lumini orbitoare și „albele forme de silfi”:  
„Și dulce e viața în săli de-alabastru,  
Sub bolți lucitoare de-argint și de-azur,  
În vie lumina tronând ca un astru,  
Cu albele forme de silfi împrejur,  
În ochi cu lumina din lotusu-albastru” [63, p. 106].

Pe parcurs, procedeele stilistice ale *supradimensionării* alternează cu cele ale *infimizării*. Apare, în mod laitmotic, adversativul *dar*, care vine să ne sugereze, deocamdată doar nuanțat, subtextual zădărnicia înaintării emirului. Bagdadul devine o nălucă îndepărtată, care se proiectează din ce în ce mai vag, mai indefinit:

„În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă...  
Și el naintează – și calea e dreaptă –  
E dreaptă – tot dreaptă – dar zilele curg,  
Și foc e în aer, în zori, și-n amurg –  
Și el naintează – dar zilele curg” [63, p. 107].

Presimțirea zădărnicii pune stăpânire pe emir, și viziunea intră din ce în ce mai adânc în domeniul contrariilor: în ochi îi apare „o nălucă de sânge”, iar în gât „Un chin fără margini de sete-arzătoare...”. Deasupra el vede doar cerul roșu, iar înaintea sa doar nisip. Pustia i se prezintă acum „fără margini”:

„Și tot fără margini pustia se-ntinde,  
Și tot nu s-arată orașul preasfânt –  
Nimic n-o sfârșește în zori când s-aprinde,  
Și n-o-nviorează suflare de vânt –  
Lucește, vibrează, și-ntruna se-ntinde” [63, p. 108].

La conjuncția adversativă *dar* se adaugă acum adverbul *tot*, care exprimă persistența, intensificarea graduală a acțiunii timpului. Aici se impune figura acestuia, care zădărnicește, relativizează totul, apare o temă inițiativă, despre care vorbea Mircea Eliade, tema încercărilor la care e supus Eroul – Mântuitor și luptele sale împotriva monștrilor, împotriva obstacolelor. E „lupta împotriva Timpului, cu aceeași speranță de a ne scutura povara „Timpului mort”, a Timpului care strivește și ucide” [16, p. 180]:

„Și tot nu s-arată năluca sublimă...  
Și apa, în foale, descrește mereu...  
Când calul, când omul, s-abate victimă,  
Iar mersul se face din greu, și mai greu...  
Cu trei și cu patru, mor toți plini de zile,  
Dragi tineri, cai ageri, și mândre cămile” [63, p. 108].

Tabloul e prezentat în culori sumbre, funebre, amintind de viziunile romantice a pieirii, dispariției, căderii:

„Și tot nu s-arată cetatea de vise...  
Merindele, zilnic, în trăisti se sfârșesc...  
Prădalnice zboruri de paseri sosesc...  
S-aruncă pe leșuri cu ciocuri deschise,

Cămile, cai, oameni cad, pier, se răresc...  
Doar negrele paseri mereu se-nmulțesc -  
Și tot nu s-arată cetatea din vise” [63, p. 108].

Sunt versuri menținute în registru dramatic, pătrunse de prevestirea concretă a morții. Caii, cămilele, oamenii care cad, pier, se răresc și, în perspectivă contrapunctică, păsările negre, prădalnice, care se aruncă cu ciocurile deschise pe leșuri și se înmulțesc conturează o viziune funebră care îl îngrozește pe emir în fața căruia apare Timpul mort, ce strivește și ucide, despre care vorbește Mircea Eliade și care aici se anunță prin persistentul *tot nu s-arată*.

Între timp dăm de o supradimensionare a roșului, culoare, aici, a zădărniceii, a pierzaniei, a morții, căci poetul ne spune că „speranța, chiar dânsa, e-n sufletu-i moartă.” Roșul movilelor celor morți se asociază cu roșul dogorător al soarelui, exprimând spațiul timpului mort în care intră fatal emirul:

„Pierduți sunt toți robii, cu cai, cu cămile...  
Sub aeru-n flăcări, zac roși movile.  
Nainte - în lături - napoi - peste tot.,  
Oribil palpită aceeași culoare...  
E-aprins chiar plămânul hrănit cu dogoare,  
Iar ochii se uită zadarnic, cât pot –  
Tot roșu de sânge zăresc peste tot  
Sub aeru-n flăcări al lungilor zile” [63, p. 109].

Finalul *Noptii de decembrie* aduce o încărcare cu semnificații negative a *nălucirii*, apare conștiința acută a faptului că imaginea „porților de topaze și turnurilor de argint” – *îl minte* și că atingerea țintei visate este absolut ireală, imposibilă. Procesul de nălucire cunoaște momentul de vârf al intensității, dar înregistrează, totodată, și momentul maxim al lucidității:

„Rămâne nălucă, dar tot o zărește  
Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint,  
Și tot către ele s-ajungă zorește,  
Cu toate că știe prea bine că-l mint  
Și porti de topaze, și turnuri de-argint” [63, p. 110].

Versul „Cu toate că știe prea bine că-l mint” exprimă, anume, *conștientizarea* înaintării sale spre Meka visată care rămâne *o nălucă*. Totuși, strofa următoare aduce o notă care subliniază superioritatea sa față de „drumețul poet” care a ajuns la Bagdad pe drumul cotit.

Poetul este cel care în mod curajos, hotărât a încercat să înfrunte *moartea* și să străbată spațiul ei care este pustia:

„Rămâne nălucă în zarea pustiei  
Regina trufașă, regina magiei,  
Frumoasa lui Meka - tot visul țintit,  
Și vede pe-o iazmă că-i trece sub poartă...  
Pe când șovăiește cămila ce-l poartă...  
Și-n Meka străbate drumețul pocit,  
Plecat șchiop și searbăd pe drumul cotit –  
Pe când șovăiește cămila ce-l poartă...” [63, p. 110]

Finalul ca atare vine cu o răsturnare bruscă a viziunii, căci spre deosebire de pelerinul „pocit”, apărut ca o „iasmă”, ca o arătare, ca o vedenie (în limbajul popular „iazmă”, însemnând și o persoană slabă, cu înfățișare respingătoare) și ajuns la porțile Bagdadului, poetul travestit în emir are revelația înălțătoare a „Mekăi cerești” care se proiectează din „izolare” și din „dezolare”, din dușmănie și sărăcie, adică *deasupra* acestora, în *poftida* acestora:

„Și moare emirul sub jarul pustiei -  
Și focu-n odaie se stinge și el,  
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,  
Și frigul se face un brici de oțel...” [63, p. 110]

Se conturează, iarăși, o viziune tipică romantismului, cea a unei pustii în care răsună înfiorătoarele urlate ale lupilor și își găsește sfârșitul călătorul visător de idealul măreț:

„Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie  
De lupi care urlă - ș-acea sărăcie  
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,  
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,  
S-acea izolare, s-acea dezolare,  
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare..  
Murit-a emirul sub jarul pustiei” [63, p. 110].

Comentând acest final, exegeții îl tratează ca pe o transformare a înfrângerii în triumf, ca pe o convingere a autorului că *moartea* poate fi învinsă prin creație, convingere care se manifestă ca o *ars poetica*. „*Noaptea de decembrie*, arată Ovidiu Ghidirmic, tratează într-o formă metaforică (imaginea Emirului care aleargă mereu spre Meka și n-o ajunge), la fel ca *Luceafărul* lui Eminescu, condiția geniului, a artistului, a creatorului, a omului superior.

Filozofia întemeietoare a poemului este că viața reprezintă o neconținută luptă pentru atingerea idealului și frumusețea ei stă în eroismul și caracterul constructiv al luptei, chiar dacă idealul nu poate fi atins” [64, p. 107].

Receptarea critică a *Noptii de decembrie* cunoaște o unanimitate de păreri pe parcursul întregii sale posterități. G. Călinescu o consideră, în *Istoria...* sa, o capodoperă: „Noaptea de decembrie cu acele veșnice repetiții, care sunt refrenuri liturgice, e capodopera lui Macedonski, poemul delirant al mirajului” [16, p. 527].

Tudor Vianu o crede ilustrativă pentru noua direcție a poeziei macedonskiene, pe care o impun poemele publicate în 1901, în *Forța morală* (atmosfera estetică, atitudinea unui amatorism rafinat): „paralel cu această transformare, vizualitatea poetului se ascute, încât picturile lui ajung să întrecă întotdeauna nivelul descrierilor convenționale, rareori, părăsit înainte de 1885. Capodopera acestei îndrumări sunt evocările de o mare putere plastică și coloristică din *Noaptea de decembrie*” [104, p. 404]. Natura, după cum mai remarcă Tudor Vianu, „nu este pentru el o explozie, ci un cadru nobil de scene legendare și mitologice ca în *Noaptea de decembrie*, *Noaptea de mai*, *Naiada*, *Bucolica*, *Lewki* etc.” [104, p. 404]

Este apreciată ca o realizare artistică de vârf de Peressicius („singura din ciclu care nu și-a pierdut nicio iotă din tâlcul simbolic și nici din ornamentele strălucirii dintâi”) și de Pompiliu Constantinescu (care menționează „orgia de culori orientale”) [66, p. 169, 171].

I. Negoșescu vede o identificare a poetului cu emirul sub aspectul caracterului, al conștiinței și „existenței himerice”: „Senzualismul viril al poetului s-a închegat în portretul emirului din faimoasa *Noapte de decembrie*: „...E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu...”, însuși Macedonski, ascunzându-se sub veșmântul bogat al bărbatului fulminant de ideal, în cadrul decorativ somptuos, de jaruri diamantice și roze: „...Și el e emirul, și are-n tezaur/ Movable înalte de-argint și de aur/ Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;/ Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite/ În grajduri, cai repezi cu foc în copite”. Căci autorul *Noptii de decembrie*, avea o conștiință înaltă despre misiunea poetului și, amestecată cu toate avatarurile sociale ale ratării personale, el visase, totodată, un profet care să-și aștearnă umbra peste cetate, starea de beatitudine a artistului însemnând pentru Macedonski răscumpărarea suferințelor care, din ascuns, îl provocau la revoltă și blasfeme, dar el era un spirit generos, trăind o existență himerică” [80, p. 157-158].

O analiză detaliată a poeziei o face Ion Rotaru în *Comentarii și analize literare și O istorie a literaturii române*, pornind de la proza parabolică *Meka și Meka*, (inspirată dintr-o povestire persană și publicată ceva mai înainte), povestea lui Ali-ben-Mahomet-ben Hasan. Sfătuit de tatăl său să nu se abată de la calea cea dreaptă, Ali pleacă în pelerinaj la Meka, însoțit

de un convoi mare de cămile, servitori și provizii. Pe drumul anevoios cămilele pier, servitorii mor, proviziile se termină. Moare și emirul fără a-și realiza visul.

Este interesantă paralela pe care istoricul literar o face cu poemul coronar al lui Eminescu: „*Noaptea de decembrie* este pentru Macedonski ceea ce reprezintă *Luceafărul* pentru Eminescu, oricât de mari ar fi deosebiriile dintre cei doi poeți. „Acea izolare și aceea dezolare” a emirului murind sub jarul pustiei, devenit „Meka cea mare”, împlinire în plan transcendent a spiritului, este echivalentul ataraxiei lui Hyperion. Indiferența metafizică lipsește, e drept, dar e compensată printr-o mare incandescență purificatoare. Arabia pustie, traversată cu fruntea sus și cu ochiul ațintit spre Absolut, simbolizează aceeași confruntare a geniului cu mizeriile vieții comune. Mijloacele sunt la înălțimea ideii. De astă dată, discursivitatea plină de sarcasm din celelalte *Nopti* lipsește. Poemul se constituie rotund și melodia pe care se așază cuvintele anume studiată ține de incantația liturgică. Schema amfibrahico-dactilică: „Pustie și alba e camera moartă,/ Și focul din vatră se stinge scrumit...” rămâne neschimbată până la sfârșit spre a sugera hotărârea statornică în atingerea unui țel” [86, p. 215-216]. Ritmul și rimele exprimă pasul egal al cămیلelor și întinderea monotonă a deșertului: „Și, deși fraza macedonskiană este de așa natură construită încât unitățile sintactice se potrivesc pe câte un vers, impresia de rostogolire în nesfârșit domină punctuația, bătaia ritmică, încorporând însăși pulsația ideii poetice. Întrepătrunderile de planuri produc sinestezii: viscolul nopții de decembrie e „albastru”, luna privește „cu ochi oțelit”, deodată la flacăra inspirării, apare Bagdadul pe aurul zării, plutind în petale de roze, pură viziune, desigur. Cuvintele sonore, rimele rare și împletirea de refrene produc acel „wagnerism” la care aspiră poetul, cu totul potrivit aici...” [86, p. 216].

Unul din criticii postebelici, Laurențiu Ulici, propunea o nouă perspectivă exegetică asupra *Noptii de decembrie*, considerând drumul emirului spre Meka drept unul impus și nu unul curajos și bărbătesc: „Poetul își urmează destinul singur, el nu poate – ca poet și numai ca poet – să fie cea ce nu este și de aici nici să opteze pentru contrariul său prismatic” [66, p. 173]. Simțurile sale ascuțite sunt pregătite pentru o luptă, dar pentru o luptă împotriva lui însuși. Din pricina solitudinii sau poate dintr-o simțire prea intensă el este acoperit de vuietul lucrurilor pe care le întâlnește: „geometria, culoarea, luminile și umbrele acestora trimit spre el semne de existență, dar nu ale unei existențe oarbe și mute, ci ale uneia care se petrece în chiar sufletul lui” [68, p. 173].

Nicolae Manolescu este de părere că în poemă importă nu atât înaintarea emirului spre ținta visată, cât imaginile pline de splendoare figurate: „Frumusețea *Noptii de decembrie* stă mai puțin în călătoria spre Meka a poetului care se visează emir pentru o noapte al Bagdadului, decât în splendidele imagini floral-coloristice care împânzesc fantezia lirică” [67, p. 534]

Dumitru Micu observă că Macedonski se simte „puternic împărat” nu în domeniul realului, ci în acela al închipuirii: „parabola cuprinsă în principala capodoperă *Noaptea de decembrie*, constată el, focalizează întreaga poezie macedonskiană a tragismului inerent destinului creator poezia transformării înfrângerii în triumph, a învingerii morții prin creație. Devansat de călătoria lui spre Meka de către „drumețul pocit, șchiop și searbăd” care o luase pe „drumul cotit”, emirul „moare sub jarul pustiei”, dar nu moare întreg. Apoteotică, moartea lui e mai curând înviere sau naștere: trecerea din efemer în eternitate. În timp ce „iasma” intră în Meka cea știută de toți, spiritul emirului vede modelul divin al „cetății prea sfinte” – Meka ideală, cerească” [73, p. 311].

Majoritatea exegeților remarcă, îndeosebi, *muzicalitatea* poeziei macedonskiene, alături, desigur, de *vizualitatea* ei – ambele constituind și obiective ale programului său estetic. Sunt menționate: repetitivitatea, prezența refrenului/ leitmotivului, recitativului, puterea incantatorie, liturgică, armonia imitativă, instrumentalismul definit programatic de poetul însuși.

Marin Beșteliu distinge patru rețele de imagini, corespunzând celor 4 câmpuri semantice: *sarcasm*, *postură eroică*, *spațiu himeric*, *lumină*, care se completează până în final cu alte rețele: *obstacolul*, *postura suferinței*, *idealul*. În destinul emirului este întruchipată întreaga filosofie a vieții ca „proces al spiritualizării destinului prin însingurare progresivă și devoțiune exemplară în crezul artei” [48, p. 68]. Acest proces de spiritualizare este relevat de perspectiva contemplativă. Marin Beșteliu își sprijină demonstrația pe observația lui Vianu cu privire la „multele împărțiri ale refrenurilor sale îi dau caracterul unei adevărate bucați simfonice”, precizând că obsedantul „și” are funcție de conjuncție, dar și de adverb de întărire: „temele sunt distincte, proeminente, iar refrenul le înlănțuie fără să le amplifice sau să le impună un spor de construcții” („Și el naintează și calea e dreaptă”; „Și el naintează, dar zilele curg”, „Și el naintează sub flăcări de soare”, „Și tot fără margini pustia se-ntinde/ Și tot nu s-arată orașul preasfânt”, „Și tot nu s-arată năluca sublimă”, „Și tot nu s-arată cetatea de vise”, „Și vine și ziua cumplită...”; „Și foamea se face mai mare, mai mare/ Și zilnic tot cerul s-aprinde mai tare...”) [48, p. 70-71].

Marin Beșteliu pune în evidență și plasticitatea deosebită a imaginilor: „Analogic în literatura română, fragmentul trecerii prin deșert este unica experiență a exprimării unei obsesii plastice și diferă enorm de vizualitatea contemplativă, bizuită pe însemnări din celelalte creații macedonskiene. Poetul are curajul să coboare la limbajul elementar sau să reia nonșalant imagini inexpressive, pentru că obține autenticitatea prin repetiții, rime interioare, asociații acustice” [48, p. 71].

Luând în dezbatere relațiile dintre poezie și muzică, Mikel Dufrenne stabilește o apropiere firească: „dacă muzica se interesează de poezie, fie chiar și pentru că poezia conține

deja, mai mult decât o promisiune de muzică, o muzică spontană. Cuvântul poetic cântă” [41, p. 82]. Ritmul are, după cum demonstrează Dufrenne, o investire semantică. Grupul ritmic este o unitate în același timp *semantică* și *accentuală*. Cât privește armonia, atât de prețuită de Macedonski, ea are funcția de „a constitui sunete pure și de a prescrie relațiile lor verticale și orizontale” [41, p. 90]. Armonia nu trebuie aflată numai în limbaj, „ea este între cuvânt și idee” [41, p. 92].

Exegeții operei macedonskiene vorbesc fățiș sau prin aluzii subtextuale că Alexandru Macedonski dă expresie *mitului Poetului*, noi adaugăm că prin complexitatea conotațiilor este vorba, de fapt, despre un *mitem al Poetului*, care include mai multe calități: de a fi un geniu („cât mai mare”), de a fi un exponent al întregii umanități, de a se ridica „mai sus”, deasupra tuturor mizeriilor vieții cotidiene comune, de a suporta condiția de „damnat”, de „blestemat”, de a purta „povara desperării”, de a fi „o conștiință revoltată”, de a avea „o sete”, „un vis” („vis ce-n inimă, cu sânge tipărit, îl țîn închis”).

În lumina acestui mitem, „cetatea preasfântă” Meka se identifică „cetății de vise” a mării poezii. Macedonski are multe articole și poeme în care definește poezia și stabilește statutul ei estetic, moral, social. Memorabilă este îndeosebi cea din *Noaptea de iulie* în care o vede ca pe o înaltă expresie a *omenescului, fericirii și iubirii*:

„Poezie! Poezie! Ai dreptate totdeauna,  
Dar fiindcă simt și astăzi că rămas-am tot al tău,  
Dă, te rog, în jos perdeaua, ca să nu mă vadă luna,  
Roag-o calea să-și urmeze, voi să scap de ochiul său.  
  
Zi-i să meargă pe oriunde e suavă fericire,  
Să-și încarce a ei rază cu al florilor arom,  
Să zâmbească voluptății ce se naște din iubire,  
Dar să uite pe oricine a uitat că este om”

[63, p. 98].

Probabil, omului Macedonski, anume aceste iminente necesități ale existenței umane (*omenescul* din ceilalți, *fericirea și iubirea*) i-au fost atât de indispensabile, însă îndepărtate.



## Concluzii la capitolul 2

Capitolul stabilește semnificația și funcția mitului și mitemului, relevând apropierile și deosebirile gândirii mitice de cea științifică și cea politică.

Mai mulți savanți sunt unanimi în a defini mitul ca expresie a unei rețele de relații (Lévi-Strauss, Blaga, Barthes), deduse din natura dublă a mitului: reversibilă și ireversibilă, sincronică și diacronică. Mitul este limbaj, dar la un nivel foarte ridicat, unde sensul reușește să decaleze (Lévi-Strauss), este relevare a misterului (Blaga), este o rostire decisă de istorie, este imagine, postulare a unei semnificații (Barthes).

În valorificarea mitului Al. Macedonski amestecă romantismul de tip Byron - Musset cu parnasianismul și simbolismul, iar în *Nopti* recurge la o discursivitate eminesciană. Se fac vădite câteva trăsături fundamentale ale artei sale poetice: *spiritualizarea lumii, euforia, discursul liturgic, elogiul florilor, sentimentul trecerii*. Analiza *Rondelurilor Senei și Rondelurilor de porțelan* pornește de la realitățile Occidentului și Orientului, mereu surprinse sub aspect comparativ și într-o similaritate cu infernul și paradisul lui Dante. Geografia „de porțelan” a Parisului se ridică deasupra realității josnice pariziene.

Succesul *Noptilor* se explică printr-o programatică despărțire de romantism, care stă la baza procesului de modernizare a artei poetice, la care s-a angajat ambițios Al. Macedonski. Începutul acestui proces îl constituie *Noptile*, în timpul elaborării poetul începea să aibă mirajul Extremului Orient. Amestecul motivelor, după cum au observat exegeții, formează, sub acest miraj, un portret de sfârșit infernal de mileniu cu adevărat dantesc.

Se observă și o filiație a autorului *Noptilor* cu decadentismul. Noul curent literar este modelat prin combinarea diferitelor formule și modele: simboliste, instrumentaliste și decadente. Punerea în opoziție a Orientului și Occidentului semnifică, în plan mai larg, contrastul dintre organicitate, firesc în artificiozitate, viciu ce conturează în acest fel un mitem, cel al Orientului care apare ca o proiecție mitopoetică a Paradisului, față de care realitățile franceze nu înseamnă decât Infernul. Chinezii, japonezii, indienii trăiesc într-o vârstă aurorală a omenirii, într-o unitate ideală cu natura.

*Noaptea de decembrie* se prezintă ca o parabolă a idealului primejduit de moarte. Se subliniază pe de o parte, încercările stăruitoare de a-l realiza, iar, pe de altă parte sentimentul zădărnicii și absurdului care fac această realizare imposibilă. Mitemul cetății preasfinte Meka se identifică, de fapt, cu „cetatea de vise” a marii poezii.

Opera de inspirație mitologică a lui Macedonski demonstrează modul personal în care înțelese poetul să reinterpreteze miturile și să le transforme în *mituri literare*. Toți autorii

reprezentativi ai secolului al XX-lea s-au impus anume printr-o astfel de prelucrare creativă.

Putem conchide printr-un exemplu elocvent – acela în care Albert Camus preia *Mitul lui Sisif*, ca să dezbată problema *absurdului*, care, zice el este problema numărul unu a filosofiei. Prozatorul francez recurge, aşadar, la ceea ce numeşte *zeificarea Absurdului*, adică la *mitizarea* lui. Mitul lui Sisif devine, sub pana eseistului şi romancierului francez, un *mit literar contemporan*, fapt demonstrat şi de automărturisirea pe care o face în notă introductivă, intitulată *Un raţionament absurd* [12, p. 112]. Comentariul camusian îşi propune să fie provizoriu, neobligând la o atitudine dinainte luată; cititorul urmează să afle în el „descrierea, în stare pură, a unui rău al spiritului.” Camus îşi susţine demonstrarea *contemporaneizării* şi transformării miturilor în *mituri literare* prin figura lui Don Juan, care nu se osândeşte cu dorinţa de a fi sfânt (ca la Milosz), şi cea a lui Faust a lui Goethe, „care a crezut îndeajuns de mult în Dumnezeu, spre a se vinde diavolului” [12, p. 171], cea a lui Kirilov a lui Dostoievski, care se automitizează, crezând că este omul-dumnezeu şi că, asemenea lui Prometeu, nutreşte în sufletul lui „oarba suferinţă”. Un act de mitizare a absurdului a văzut şi în opera lui Kafka, ai căror eroi cred că destinul lor, la fel ca destinul lui Oedip, e stabilit de dinainte.

În lumina acestor comentarii eseistice ale lui Camus, apare indiscutabil şi modul de contemporaneizare folosit de Macedonski, Dante, însoţit de miticile Muze, tratat cu ostilitate de societatea italiană medievală, fiind conturat în tragedia pe care i-o consacără (*Moartea lui Dante Alighieri*) ca o ipostază *remitizată*, deci *contemporaneizată* a Poetului.

Remitizarea se face prin actualizarea mitosferei în anumite epoci şi în anumite timpuri, conform unor noi paradigme filosofice şi noilor sensibilităţi, după cum demonstrează cercetătoarea Elena Prus [88]. În acest sens, Claude Lévi-Strauss [59] a demonstrat că, în mitologiile indigene ale Lumii Noi, mitul bororo e un mit de referinţă, care prezintă o transformare a altor mituri ale aceleiaşi societăţi.

### 3. ION MINULESCU: MITEMUL ORIENTULUI APROPIAT

#### 3.1. Proiecții identitare în figuri *mitologice*

Poezia lui Ion Minulescu se axează prioritar pe o căutare obsesivă a identității, care ia forma unui dialog înscenat cu sine însuși sau a proiecțiilor imaginare ale Eului în figuri aliterative, unele dintre acestea fiind asemănătoare cu personajele mitologice. Ele nu apar cu nume concrete din mitologia antică, ci sunt plăsmuiri ale fanteziei poetului.

Cu această practică mitopo(i)etică el se înscrie în contextul general al poeziei românești și europene din perioada în care activează. Sunt personificate în mod obișnuit Durerea, Moartea, Frumusețea, Cheia, Turnul, dar găsim și personaje simbolice care reprezintă Eul liric în diferite ipostaze. La Macedonski întâlnim un cuplu erotic Thalassa – Caliope, la Bacovia Sensitiv este un cavaler al melancoliei, al unei existențe decadente de *fin de siècle*, la Ștefan Petică e înfățișat ca erou dramatic Cavalerul Negru, o variantă românească a Necunoscutului lui Maurice Maeterlinck.

La Ion Minulescu apare o figură aliterativă a poetului, reprezentată de un *Străin* exotic, îmbrăcat în haine pitorești, toga albastră fiindu-i dăruită chiar de legendarul Apollo. Este o faptură iscată din magie și reverie pornită să intre într-o cetate fantastică și să fie întâmpinat cu entuziasm, încununat cu lauri pentru talentul său. Așteptările lui se împiedică, însă, de o totală indiferență și ostilitate. Are ambiții uriașe, fiind animat de dorința irezistibilă de a scrie Marele Poem, în felul în care visează Mallarmé, unul din modelele urmate de el și de ai săi congeneri, să scrie Marea Carte.

Fiind dominată de o astfel de aspirație, ființa lui se angajează într-un dialog cu sine însăși spre a modela așa încât să obțină perfecțiunea morală și estetică. În *Strofe pentru mine singur* are loc o convorbire a Eului cu Alter Ego, forma pe care o cultivă fiind, așa cum au observat exegeții, solilocviile emfatice, marcate de un patetism convențional. De fapt, aceste convorbiri intime sunt expresia singurătății funciare care se închide mai mult în mod teatral, decât în mod sincer, autentic.

Pe de altă parte, se întrezărește în subtext, o intenție de a se supune unui profund examen moral și de a obține o esență identitară, exemplară. El se întreabă înfrigurat de ce se minte ani de-a rândul că este cel mai mare, de ce este purtat (de el însuși) spre un sublim necunoscut, de ce este mințit cu aceleași îndemnuri de temut și îi este profanată credința cu același prefăcut surâs – *citit pe buze de josnici curtezani*. Eul căutat este găsit adânc ascuns în propria ființă, în sufletul

pe care-l crede *tovarăș și frate obosit*. În afară de aceste proiecții aliterative, atestăm la Ion Minulescu și alte aspecte ale mitopo(i)eticii simboliste.

În opinia mai multor cercetători, această cufundare în singurătate ar fi o reacție împotriva realităților sociale burgheze și împotriva modului de a interpreta lumea în mod pozitivist, substituit cu acela de „a interpreta lumea reală prin simboluri. Stabilind etimonul simbolismului, criticul Mihai Cimpoi mai constată că el apare și ca o reacție generală contra *parnasianismului* și *naturalismului*, precum și contra *romantismului*, cultivator al retorismului și al stilului tradițional academizant. „Poetii simbolști își însușesc, după cum relevă C. Ciopraga, în vol. *Literatura română între 1900-1920*, poetica corespondențelor baudelairiene („Le parfume, les couleurs et le sens se repondent” – „Parfumuri, culori și sunete își răspund”), a interferențelor și „unității profunde” a lumii promovate de Svedenborg, a *sinesteziei* lui Wagner și – sub aspect formal – a versului *liber* promovat de Gustave Kahn și Jules Laforgue [19, p. 90]. Criticul mai remarcă și alte surse ale programului estetic al *simbolismului*, precum ar fi exprimarea fondului muzical al sufletului (Verlaine cu acea celebră definiție: „De la musique avant tout choses” – „Muzica înainte de toate”) și a misterului (Mallarmé definește, în acest sens „poemul ca un *mister* căruia cititorul trebuie să îi găsească cheia”), a sugestiei și a analogiei plastice, a tenebrosului, a maladivului, senzaționalului – într-un cuvânt, al inexprimabilului.

Ion Minulescu e preocupat și el de mister, de audiția colorată și de wagnerianism, care pătrunde în poezia românească, întrebând iubita „De ce-ți sunt ochii verzi, culoarea wagnerianelor motive” și înfățișând un amurg de toamnă orchestrat în *violet*, în *alb*, în *roz* și *bleu*.

E. Lovinescu consideră că simbolismul reprezintă o adâncire a lirismului în subconștient cu ajutorul mijloacelor de sugestie muzicală. Esența muzicală a fost recunoscută de înșiși fondatorii curentului. „Natura fondului, notează criticul, impunea de la sine stările sufletești vagi, neorganizate; natura formei sugestive impunea soliditatea versului și revoluția prozodică, privită apoi de unii critici ca nota diferențială a simbolismului” [60, p. 673].

G. Călinescu stabilește, de asemenea, câteva caractere specifice ale simbolismului, care trec, în context românesc, printr-un process de autohtonizare: lipsa de legătură cu lumea înconjurătoare, maladivitatea, preocuparea formală, cultul purității, al „nobleții, seninătății, și puterii de inspirațiuni” [16, p. 685]. „Punctul fundamental al simbolismului (înțeles bine doar de André Gide), constată G. Călinescu, era înlăturarea tabloului, a picturalului, adică a universului obiectiv, și, deci, relativ ce alcătuia materia obișnuită a parnasianismului. Urmărind muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a

inefabilului, adică să facă poezie de cunoaștere. Un instrument de sugerare al absolutului devine simbolul, așa cum altă dată fusese mitul. Simbolurile nu erau în aparență decât niște reprezentări ale concretului, apărând cu mai multă insistență și cu relația unei taine muzicale, *nava, portul, trenul, gara, parcul*, fiind cele mai comune” [16, p. 687]. Simboliștii fug, așadar, de concret, de elementele descriptive, de precizia desenului imagistic, *Nava*, bunăoară, nu e obiectul plutitor ca atare, ci sugerează nostalgia pentru mișcare, pentru infinit și tot ce este mișcător; ea nu trebuie să țină de gândirea conceptuală, de alegorie, de silogismul personificat. Simbolismul caută să nu cadă în niciuna din aceste modalități, ci să exprime prin „existența individului, viața în genere, portul, aspirația omului”. „Simbolismul înfățișează întâia încercare sistematică de hermetism care constă în a vorbi de ordinea terestră, gândind tot deodată pe cea cosmică” [16, p. 687].

Găsim o neîndoielnică sincronizare cu tehnicile poetice novatoare. Se cunoaște faptul că numeroase cenacluri literare și reviste literare pariziene opuneau programatic parnasianismului, care s-a cantonat în înfățișarea privescitorilor lumii înconjurătoare, o poetică a visului și misterului, o năzuință spre orizonturi îndepărtate, spre „altceva” sau spre „dincolo”, adică spre ceva ce ține de irealitate. Sub aspect formal se tindea la o eliberare totală a versului de canoane. Astfel de tendințe erau considerate decadente. Exegeții de după cel de-al doilea război mondial, după cum remarcă Dumitru Micu, disting două grupări: una care reprezintă simbolismul și alta care promovează decadentismul simbolist. Din prima făceau parte cultivatorii „magiei verbelor”: Moreas, Gustave Kahn, în frunte cu Mallarmé și Paul Valéry, iar în cea de-a doua erau categorisiți: Paul Verlaine, Charles Gros, Tristan Corbière, Maurice Rollinat, care descriau realitățile mizerabile, plictisitoare, degradante. „Și unii și alții, consemnează criticul român, creează în opoziție atât cu imposibilitatea și impersonalitatea parnasiană, cât și cu patetismul romantic, cu efuziunile sentimentale, cu discursivitatea, cu declamațiile” [72, p. 198].

Încă începând din tinerețe, după cum menționează Dumitru Micu, Ion Minulescu caută *originalitatea* singura capabilă să-i exprime individualitatea, calitatea de vestitor al „artei viitoare”: mizează pe surpriză, pe impresia de straniu și de insolit. Aceste căutări de sine se conțin în declarația: *Nu sunt ce par a fi*. Se proiectează pe un fundal exotic, oriental, în depărtări cu locuri, insule și arhipelaguri populate de figuri mitologice, după cum spuneam. Astfel, găsim un repertoriu toponimic și onomastic inedit, unele preluate din mitologia antică și universală: Xeres, Estremaduro, Alicante, Golgota, Antila, San Salvador, Sahara, Ninive, Babilon, Marea Marmara; la acestea se adună nume de persoane și de autori renumiți: Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin, Villiers de L'Isle Adam, Gauguin, Cézanne, Manon Lescaut, Des Grieux, Hamlet, Polonius. Nu lipsesc citatele din Baudelaire, Maeterlinck.

Printre numeroșii reprezentanți ai simbolismului din alte literaturi sunt enumerați belgienii Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck, irlandezii Swinburne, Wilde, Symons, Yeats; spaniolii Manuel și Antonio Machado, Jimenez, germanul Stefan George, austriecii Hofmann și Rilke și alții.

În mod deosebit, Dumitru Micu remarcă faptul că prin simbolism poezia își descoperă propria esență, că evită descriptivismul și retorismul, că ea se concepe ca o expresie a Absolutului. „Și cum absolutul, conchide exegetul, nu există decât ca noțiune, el se identifică, în înțelegerea mallarmeană, cu „nimicul”. Inexistentul poate fi numit, în schimb nimicul (absolutul) se autogenerază în ființa cuvântului” [72, p.199]. Aceeași aspirație la Absolut se găsește în poezia lui Ion Minulescu. Călătoriile dese pe care le face sunt o dovadă elocventă în acest sens, orizonturile necunoscute fiind proiecții figurate.

Se cedează, prin urmare, inițiativa limbajului, înțelesului ascuns în sugestia muzicală, în cantatorie. E. Lovinescu susține părerea că simbolismul nu e o artă națională, ci una general umană. Totuși, Călinescu vorbea despre o autohtonizare a simbolismului, iar alți critici au găsit chiar o operă de localizare a temelor simboliste în realitatea autohtonă sau „un foarte precis colorit local”, după cum considera Ov. S. Crohmălniceanu [32, p. 32].

Lidia Bote stabilește că în cazul simbolismului românesc se poate vorbi de „mal du siècle” national, de un mediu asemănător cu cel parizian, de aceleași teme, decoruri și de un spirit similar. Existau, prin urmare, o serie de factori interni care favorizau receptarea și transplantarea lui pe sol românesc. El corespundea și nevoii imperative de suflet „nou”, de transformare și înnoire socială, psihologică și morală. Se acreditează ideea că odată cu simbolismul se conturează clar un proces de modernizare al literaturii române. Simbolismul românesc se nutrește din cel francez și prin intermediul unor traduceri din Baudelaire, Gérard de Nerval, Verlaine, Rimbaud, încă înainte de 1900, avându-și parcursul genetic de la Traian Demetrescu, de la Bacovia, caracterizat prin exotism și bizarerie, prin muzicalitate și, de asemenea, prin senzualismul brutal până la macabru, de sorginte, desigur, macedonskian” și până la Mircea Demetriade „poet ce se complăcea în spleen”. „Însă ei sunt, precizează I. Negoïtescu, și teoreticieni, după Macedonski, care încă de la 1880 introdusese versul liber în poezia română cultă, care în 1892 publica articolul său despre *Poezia viitorului* și care a introdus la noi deopotrivă, pentru poezia sa muzicalitatea exclusivă și stranie, noțiunea de „audiție colorată”. Alexandru Obedenaru face, în 1890, elogiul poeziei decadente, iar Ștefan Petică, la 1899, propune, tot în *Literatorul*, articolul său *Noul curent literar*, ca modele de urmat, între alții, pe Whitman, D'Annunzio, Mallarmé. Prin Macedonski și simboलिștiții lui, influența franceză a devenit, iarăși precumpănitoare în literatura română, după perioada germanizantă a „Junimii”

[80, p. 131]. Simbolismul românesc ce iese din cadrul istoric al secolului al XIX-lea și se prelungește în cel de-al XX-lea, ține, așadar, de o realitate a istoriei, dar și de o un proces de înnoire estetică prin valorificarea fondului general uman a inconștientului și iraționalului. Cadrul cronologic se întindea pe o perioadă destul de lungă (până la Cezar Ivănescu și Ileana Mălăncioiu, consideră criticul), incluzând reprezentanți a căror activitate depășește pragul – limită al anului 1900: Iuliu Cezar Săvescu (1866-1903), Cincinat Pavelescu (1872-1934), Barbu Nemțeanu (1887), Al. T. Stamatiad (născut în 1885 și mort în 1956), Dimitrie Anghel (1872 – 1913), Elena Farago (născută în 1878 și moartă în 1954), Emil Isac (născut în 1886 și mort în 1954) și, bineînțeles, de Ion Minulescu, care își desfășoară activitatea până în 1944.

Tematica simbolistă se axează, în linii mari, pe luxurianța vegetală (poetica florilor ce mor), „melancolie”, „singurătate”, „spleen”, „extazul vag”, pe chemări nelămurite în depărtări orientale, marasmul interior, remarcat de Lidia Bote la Mihail Săulescu:

... Dar cine-mi puse oare otrava asta-n mine,

A veșnicei iluzii, a veșnicului dor...

Avem dorinți de lacrimi neștiute,

Și doruri de tăceri de ne-nțelese

De ce purtăm în inimă ades

Melancolia clipelor trecute?...” [8, p. 54].

Generația simboliştilor români apare ca o grupare a unor poeți damnați, învinși de destin, blazați, cufundați într-o depresie irepresibilă: Ștefan Petică îi descrie în *Demonul* ca pe niște trecuți, săturați, dezarmați de toate, chinuți de greutatea visurilor, de dorința de ceva ce nu există, de o sete de senzații noi, necunoscută până acum. La Traian Demetrescu apare *o istovire adâncă a puterii*, la Mircea Demetriade *trupul obosit, sătul de viață*, la Mihail Săulescu niște *forțe obscure*, care nu se văd de unde vin. Caracteristice simbolismului românesc sunt autoanaliza, prezența *nevrozelor*, investigarea cazurilor de conștiință, a contradicțiilor, deplasările în spațiile exotice, în lumea artei (ca în cazul lui Macedonski), revolta estetică, ideea de absolut care generează tensiunea morală (arta fiind considerată ca un „absolut” în spiritualul lui Jean Royère), ascensiunea spre ideal, obsesia, generate de „excelsior”, dominarea ideii de „noutate”.

În cazul lui Ion Minulescu se remarcă, de asemenea, precum iarăși s-a observat, o sentimentalitate balcanică, romanțele reprezentând, în fond, *cântece de lume* în spiritualul lui Anton Pann sau, așa cum menționează G. Călinescu, al lui I. L. Caragiale.

Întreaga poetică a simbolismului este expusă, după cum crede pe bună dreptate Lidia Bote, în articolul lui Ștefan Petică *Noul curent literar (Literatorul, 20 februarie 1899)*: „Alegoriile și metaforele formează o trăsătură distinctivă pentru simboțiști, căci, ele nu se găsesc, în mai mare cantitate, la celelalte școli literare. Reforma prozodiei clasice este ce-i drept, comună tuturor simboțiștilor, a căror tehnică poetică se caracterizează prin izolarea senzațiilor și redarea lor printr-un echivalent de *imagini*. La clasici, modul cum e redată senzația e adecvată ei, pe când la romantici senzația e hiperbolizată, iar la simboțiști ea e redată printr-un echivalent care e determinat și prin modul de a impresiona al artistului. De aici, impresionismul ca procedeu etnic, atât de celebru în pictură” [8, p. 37-38].

Simbolismul românesc, după cum crede Dumitru Micu, nu a mers în albia sensibilității macedonskiene, ci în cea a direcției eminesciene și îmbrățișează pe larg influența lui Verlaine și se opune celei a lui Mallarmé prin „poezii blestemate”. „În timp ce Verlaine, Laforgue, Rollinat, Rodenbach, Rimbaud își aveau, în primele două decenii ale secolului al XX-lea, omologi în G. Bacovia, I. M. Rașcu, D. Iacobescu ș.a., un omolog al lui Mallarmé avea să apară abia prin I. Barbu, cel din momentul editării poemelor sale, care vor alcătui ciclul *Joc secund*” [72, p. 199]. Poezia română simbolistă e, în mod învederat, influențată de decadența franceză.

Ion Minulescu demonstrează același fenomen al sincronizării cu autori ca Paul Verlaine, Jules Laforgue și, așa cum demonstrează mai multe poezii, cu Baudelaire, din poezia cărora preia modelul ceremonialurilor erotice, pătrunse de *miresme otrăvitoare*, de *parfumuri de brad* și citează direct expresii din *Les Fleurs du Mal*. Aceste ceremonialuri se proiectează, însă, pe o atmosferă meridională și bucureșteană, aducând o indiscutabilă notă original, care impune fenomenul *minulescianismului*.



### 3.2. „Regele asiatic” ca alter ego al poetului

În cazul poezilor ce aparțin unor curente literare și direcții estetice diferite, este bine cunoscută practica proiectării într-un personaj-simbol sau chiar în mai multe. Acesta este, de obicei, o figură mitologică. Criticul Mihai Cimpoi demonstrează, într-un studiu despre personalitatea lui Eminescu, că ea se relevă într-un complex întreg de *mășți, personaje, sau voci*. Proiecția aliterativă poate fi distinsă în ipostazele Poetului – Bard din poeziile de tinerețe, în chipul Călugărului sau al Monarhului (al Poetului – Rege) și, bineînțeles, în figura lui Hyperion, simbol al Geniului.

Lucian Blaga credea că autorul *Luceafărului* s-a identificat cu un ideal subconștient, cu totul particular: acela al „tânărului Voievod”, dovadă fiind evocarea obsesivă a epocii voievodale, în special a lui Ștefan cel Mare (în *Doină și Scrisori*) și viziunea sacrală despre natură („Împărat slăvit e codrul...”) [5, p. 250].

Ioana Em. Petrescu observă că Bardul din începuturile poetice eminesciene „reîncarnează” Poetul – Profet al pașoptiștilor [82, p. 25]. Gisèle Vanhese e de părere că dominante sunt „măștile dorinței”, prin care se cristalizează figurile masculine: marile figuri ale *Demonului, Fiului nopții, Zburătorului* și figurile minore ale lui *Cupidon, Kamadeva* și ale *Sylphului* [103, p. 215].

„Oricum am aborda personalitatea, remarcă Mihai Cimpoi, în sens pozitiv sau per contrario – și chiar *negatio nem*, ea se impune constant ca o *valoare absolută*, asemenea fenomenului în cazul lui Heidegger, un fir conducător, o linie directoare, un etalon, niște puncte de reper fundamentale în cercetare. Ne asigură, astfel, o cale de acces ferită de curse și primejdii spre opera lui, privită ca unicitate” [24, p. 4].

Luând în considerație importanța capitală a personalității unui poet și modalitățile de a se transfigura în anumite figuri simbolice sau alegorice, în personaje mitologice sau create de propria fantezie – toate, însă, reprezentând ființa lui, experiența de viață, idealurile sale, putem vorbi, în cazul lui Ion Minulescu, despre prezența unui singur personaj, cel al Poetului – itinerant. Acesta se prezintă, firește, și ca un *mitem* cu mai multe atribuții simbolice. Autorul *Romanțelor pentru mai târziu* se vrea la 1908, după cum precizează în ultimul vers al *Romanței noului-venit*, înveșmântat în toga lui Apollo, deci un trimis sub chip de nou-venit al zeului armoniei, artei, zilei, luminii, soarelui. Descendența din familia spirituală a acestuia e și în spiritul poeziei simboliste, deoarece era protectorul celor care prevestesc viitorul. Noul-venit, parcurgând o cale lungă, i-a întâlnit pe toți cei „câți vrură să vă vândă (ce spune el celor din preajma sa) podoabe noi ce nu se vând”, pe cei ce vrură să (vă) cânte romanțe noi și pe cei ce

vrură să (vă) îndumeze spre mai bine și spre-acel frumos întrezărit „în armoniile eterne /Dintr-un sfârșit/ și-un infinit...” Noul-venit i-a mai întâlnit pe cei ce (v-au) adus lumini, pe cei ce au fost primiți cu ură și au fost goniți cu pietre --„Pietre ce s-or preface-n pedestale/ În clipa când vă va cuprinde beția altor ideale!...” [75, p. 2].

Poetul nou-venit este, însă dintr-o „lume creată dincolo de zare”, adică o lume care nu seamănă deloc cu lumea celor cărora se adresează sub nominalizarea impersonală „voi”. Anume pe aceștia îi îndeamnă să vină să cânte împreună sub acompaniamentul lirelor de aur: „Veniți!... / Veniți, să vă aprind în suflet lumina stinselor făclii/ Și-n versuri fantasmagoria și vraja noilor magii! / Iar cânturile voastre - /Cânturi cu care azi cerșiți o pâine -/ Să le-ncunun cu strălucire aureolelor de mâine!...” [75, p. 2-3]. Poetul rămâne disperat în frenezia aceasta a avânturilor romantice marcate de mesianism: „Dar poarta a rămas închisă la glasul artei viitoare” și după un rând de puncte vine ultimul acord liric cu un accent ironic: „Era prin *anul una mie și nouă sute opt* - îmi pare” [75, p. 3].

Mitemul Poetului – itinerant se completează în cea de-a doua romanță cu ipostaza cântărețului obosit , „sărman cercetător prin stele” ce-a bătătorit drumuri prăfuite „de frumuseți bizare și armonii smintite”. Acesta e invitat, după ce a bătut la multe porți care nu i s-au deschis să intre în grădina sa sub aleile căreia zac păreri de rău, iar pământul e hrănit de morți. E invitat la serbarea „orgiilor de seară”, ce amintesc de faptul că „cei morți sunt înăuntru, iar viii, sunt pe afară” [60, p. 4].

Urmează un șir de îndemnuri de a porni spre tărâmurile enigmatice (*Romanța noastră, Spre insula enigmă*), spre întâlnirile cu mării dispăruți în ale căror visuri re trăiește „câte un vers ciudat din marele *Poem* („pe care voi nu l-ați plătit cu bulgări de noroi”!...)” -- întâlniri ce transformă pe cei morți în vii și pe cei vii în morți (*Romanța marilor dispăruți*).

Obsesia Marelui Poem se particularizează în visul de a scrie trei romanțe – una în gustul florentin, „așa cum ar fi scris-o Dante, cea de-a doua „sculptată în ritmul eroticilor lesbiene” și scrise cu „carmin din buzele acelor neasemănate curtezane”, ce o sărbătoreau pe blonda Venus și ce-a de-a treia să fie pătrunsă de „tristețea nopților polare scrisă cu „un verde mocirlos, în care/ Și-or îngropa pe veci iubirea cei ce nu o vor mai cânta”. Dorința sa neantizează în final, din culorile cu care urmau să fie scrise romanțele, rămânând doar o pată verde ce apasă ca o piatră funerară: „Mi-am zis:/ Voi scrie trei romanțe... / Dar azi, din aurul de-alt'dată/ Și din carminul de pe buze/ Nu mi-a rămas decât o pată -/ O pată verde, ce m-apasă ca și o piatră funerară/ Sub care dorm, ca-n trei sicriuri,/ Trei stinse-acorduri de chitară!...” [75, p. 10-11].

Parcurgând, rând pe rând, *Romanțele pentru mai târziu*, constatăm o intesificare progresivă a viziunii *morții*, în prim plan apărând imaginile tanatice, cadavericul, putreziciunea, muzica funebră, tânguiriile mortuare. Am putea spune că poezia minulesciană se *bacovianizează*, valorifică cadrul pluvial autumnal, străbătut de senzația pustiului, dispariției, necunoscutului, neînțelesului. Numai că, spre deosebire de autorul *Plumbului*, Minulescu nu se simte aflat într-un cavou, ci înafara lui, rămas în ploaie, plimbându-și scheletul pe sub sălciile ude: „Paznicul mi-a-nchis cavoul și-am rămas în ploaie-afară./ Și-am rămas să-mi plimb scheletul printre albele cavouri/ Unde-ai noștri dorm în paza lumânărilor de ceară/ Și-am rămas să-mi plimb scheletul pe potecile pustii/ Și pe crucile de piatră să citesc ce-au scris cei vii” [75, p. 13].

În această atmosferă dezolantă generală apar, totuși, acorduri senine, în ciuda destinului pe care i l-au hărăzit Parcele. Poetul rămâne prizonierul unor stări contrastante, polarizate. Rămânând în castelul gotic, deoarece a pierdut cheia de la poartă, și căzând, a stins lumina, el se crede în Turnul celor trei blazoane: „Al Iubirii,/ Al Speranței,/ Și-al Credinței viitoare.../Și-am rămas în turnul gotic/ Domn pe-ntinsele imperii/ Ale negrului haotic.” [75, p. 11]. Găsind cheia care se preface într-o cupă, vede, însă, în fundul ei „naufragiul ce-l așteaptă” [75, p. 12].

E. Lovinescu remarca, tocmai, această conjugare a „senzației morții și a periciunii universale, împinsă până la tragic” (și care cere o sensibilitate mai profundă decât cea minulesciană) cu „o neliniște ce e dreptul, nu e de ordin metafizic și deci superioară, ci o liniște legată de timp și de loc, un instinct de migrație, o dorință neraționată de orizonturi noi, care i-au populat poezia cu atâtea „țări enigme”, cu atâtea „galere” și „corăbii” ce pleacă sau sosesc, cu atâția pelerini și berze călătoare...” [60, p. 704].

Pelerinul nu e un personaj ca oricare din cadrul geografic concret sau imaginar (venit adică din necunoscut, din zări îndepărtate) el e un *specimen*, e modelul ideal de călător ce străbate spațiile enigmatice. Poetul i se identifică lui, devenind Poetul-itinerant căutător de sensuri ale existenței, spărgător de taine. Este cel ce se mișcă sau vine dintr-o altă lume ce simbolizează idealitatea, armonia. E, cu alte cuvinte, trimisul lui Apollo, înzestrat cu darul profeției. Poetul recunoaște proiecția aliterativă a sa în pelerinul care, rămas unul singur și, părând îndurerat ca Prometeu, e „mort de mult și... tot nu moare”: „și acest biet pelerin sunt eu” [75, p. 17].

Pe parcurs surprindem și altă ipostază imaginară a Poetului, încercat de puternice sentimente față de „cea mai frumoasă și mai nebună dintre fete...” Poetul nu e numai pornit pătimaș să scrie „Trei ode, / Trei romanțe, / Trei elegii/ Și trei sonete”, el se vede Cavalerul ce făgăduiește, ca în basme, înfruntând obstacole, să aducă iubitei smaralde prețioase din țara palmierilor: „Din țara-n care dorm de veacuri vestiții Faraoni,/ Din țara/ În care Sfincșii stau de

vorbă cu Nilul sfânt/ Și cu Sahara,/ Din țara-n care palmierii/ Vestesc arabilor furtuna/ Și caravelor pierdute/ Că nu se mai întorc nici una,/ Din țara asta minunată,/ Tăcută,/ Tristă/ Și bizară,/ Îți voi aduce trei smaralde nemaivăzute-n altă țară,/ Trei perle blonde, pescuite de Negri- n golful de Aden,/ Și trei rubine-nsângerate, ascunse toate-ntr-un refren/ De Triolet,/ Pe care nimeni nu-l va înțelege,/ fiindcă nu-i/ Pe lume nimeni să-nțeleagă simbolul Trioletului!...” [75, p. 12].

Cavalerismul de natură medievală europeană se preschimbă, apoi, într-o altă atitudine față de femeia iubită/ femeile iubite ale unui rege asiatic. Poetul care aduce perle prețioase din „țara palmierilor” și-i cântă fetei „cele mai frumoase și mai bune dintre femei” un *triolet*, al cărui înțeles nu-l știe nimeni, se erijează acum în postură regală. Acesta se transfigurează într-un Rege asiatic care nu doar cântă, nu-și mărturisește doar dragostea în cântecul în care codifică muzical perlele aduse. El *eternizează* dragostea sub formă de artă; femeile iubite devin statui. Statuile sunt sculptate de meșteri aduși din alte țări care le-au eternizat „în masca supremei nepăsări”. Femeile au fost iubite „Cu-atâta frenezie,/ Că-n spasmele dorinței/ În fiecare noapte sfârșeam printr-un cuțit/ Poemele-ncepute cu buzele și dinții” [75, p. 77].

Poetul-Rege asiatic coboară în parcul său de-a lungul aleelor pătate de lacrimi și de sânge cu buzele arse și dorința de a cerși o sărutare „pe rând la fiecare”: „Și-n parcul meu/ De-alungul albelor pătate/ De lacrimi/ Și de sânge, / La ora când amurgul colorile-și răsfrânge/ Pe goalele și albele statui imaculate;/ Cobor, / Cobor eu singur din vastul meu palat,/ Și buzele-mi aprinse cerșesc o sărutare,/ Pe rând/ La fiecare” [75, p. 148].

Regele asiatic care se vrea mântuit de păcate și de regretele postume, reînvie trecutul turnat în bronz pe aleiele parcului său și face gestul regal de a le îngenunchea și a săruta „statuiele-nvinse” – gest de o superbie rară, simbolizând cu o putere expresivă deosebită ardoarea dragostei și măreția poemelor sale încrustate pe statui: „Da.../ Eu – un rege care se roagă – a fi iertat – /Cutreier ca fantoma regretelor postume/ Tăcutul parc cu șapte alei, întretăiate/ De-alte șapte-alei,/ În care stau de pază o sută de femei --/ Și corpurile albe de piatră, nemișcate,/ Le-ngenunchez cu gestul;/ Iar buzele-mi aprinse/ Le-ngheț cu sărutarea statuielor învinse” [75, p. 77-78].

Poetul nu se cantonează însă în această ipostază maestoasă de *Rege asiatic*. El se dorește de a fi altfel de cum a fost și adresează Celui-de-Sus ruga ca să fie dezlegat de păcatul de a fi încercat să facă „Granit din cărămidă/ Și bronz din băligar,/ colan de pietre scumpe din sâmburi de dovleac/ Și-un Pegas cu-aripi duble din clasicul măgar...” [69, p. 120]. Într-o pornire irepresibilă a fost tentat să fie ca Cel-de-Sus, să fie Demiurgul creator de lume nouă prin

transformarea – în chip arghezian – a cărămidei în granit, a bălegarului în bronz și al măgarului în Pegas. Dialogul cu Dumnezeu e patetic, familiar și deosebit de sincer și ruga stăruitoare de a-l face să uite de încercarea de a semăna cu El e un gest superb de analiză morală: „Și iartă-mă că-n viață n-am fost decât așa/ Cum te-am văzut pe tine-- /C-așa credeam că-i bine!.../ Dar azi, când văd că-i altfel de cum am vrut să fie,/ Stropește-mi ochii, Doamne, cu stropi de apă vie,/ Retează-mi mâna dreaptă/ Și pune-mi strajă gurii,/ Alungă-mi nebunia din scoarțele *Scripturii*/ Și-apoi desprinde-mi chipul de pe icoana Ta/ Și fă să uit c-odată am fost și eu ca Tine” [75, p. 120].

Unii istorici literari au presupus că versurile din ciclul *De vorbă cu Cel-de-Sus* ar constitui o parodie la adresa *Psalmilor* lui Tudor Arghezi [46, p. 26]. Emil Manu considera că ipoteza insinuării parodice a lui Arghezi în *Rugă pentru ziua mea onomastică* n-ar fi hazardată [68, p. 164].

Părerea noastră este că, indiferent de sursa de informație, *Rugă pentru duminica Floriilor*, aduce note întregitoare la mitemul Poetului – itinerant care a ținut pragmatic să scrie o poezie a viitorului, plăsmuind o altă lume decât cea înconjurătoare.

Drept dovadă slujește și *Rugă pentru altă rugă*, în care se vrea binecuvântat de Dumnezeu ca să poată intra cândva în Ierusalim ca și Cristos călare pe un măgar și să fie trădat ca fiul Său: „, Dă-mi, Doamne, binecuvântarea Ta,/ Să pot intra-n Ierusalim și eu, cândva,/ Ca și Cristos, calare pe măgar,/ în înflorită lună-a a lui florar !.../ Dă-mi bucuria să mă văd trădat/ Ca fiul Tău/ De Iuda sărutat/ Și, ca să-mi pot îndepărta sfiala,/ Dă-mi buzele Mariei din Magdala...” [75, p. 124].

Această dorință este, de asemenea, a unui *Poet al viitorului*, înzestrat cu puteri demiurgice de a modela o altă lume sub semnul idealului și de a depăși calitatea modestă și umilitoare pe care o are ca *scrib cărturar*. El vrea să fie legat numai de Dumnezeu și, în cazul în care nu va fi înțeles, să moară ca și Cristos, pe Golgota: „, Cum nu sînt decît scribul cărturar,/ Dă-mi, Doamne, spor la minte/ Nu lipsă la cântar.../ Ia-mi inima și-aruncă-mi-o la cîini,/ Și-n locul ei dă-mi patru ochi/ Și zece mîini...” [75, p. 124]. *Poetul viitorului* roagă în continuare să i se sporească mintea, să aibă zborul rînduniciei ca să ducă scrisul său peste zări, să poată preface, la beție, apa în vin. Suprema rugă e să fie binecuvântat pentru a lega viața *numai* de Dumnezeu – rugă într-un fel hyperionică, a poetului-geniu din *Luceafărul* eminescian: „Dă-mi învierea morților din mine/ Să-mi pot lega viața, prin ea, numai de Tine/ Nu să-mi reneg stăpânul, ca Petre-n sărbători./ Când va cânta-n ogradă cocoșul de trei ori./ Iar dac-o fi să mor și eu, ucis/ De

cei care n-au înțeles încă ce-am scris,/ Dă-mi, Doamne, binecuvântarea Ta,/ Să pot muri, ca și Cristos, pe Golgota !..." [75, p. 125].

Sunt versuri care traduc, în fond, programul expus în manifestele simboliste ale poetului, în ambițiile lui de a asigura „o evoluție a artei, ultima ei expresie” [77] și „de a nu da atenție decât actelor prin care un om se deosebește de altul” [78].

### 3.3. Mirajul Orientului Apropiat în *Romanțe* și alte poeme

Ion Minulescu (pe numele adevărat Minculescu) s-a impus în cadrul literaturii române ca un poet exponențial al simbolismului și ca un personaj pitoresc al vieții literare. Nota originală din poetica sa, considerată revoluționară în perioada interbelică, se conjugă cu modul absolut particular de comportament public și de vestimentația ostentativă, intrată în legendă (fulare englezești, lavalier colorate divers, cămăși cu monograme, parfumuri din „școala lui Guerlain”, trabuc nedezipit de buze), fel de a vorbi cu ușurință, vizitator pătimaș al cafenelelor și cabareturilor pariziene și bucureștene. Soția sa Claudia Milian și colegii lui contemporani ne descriu, în amintiri, costumația și chipul său cu trăsături specifice simboliste: ochelari subțiri, în cadran vermil, mustață roșietică, tunsă, lavalieră nelipsită, batistă de linou cu inițialele brodate cu negru, mănuși de piele și baston. Minulescu a reprezentat, după cum spun memorialiștii, „nuanța literară a boemei” [68, p. 67].

George Călinescu începe capitolul despre Minulescu din *Istoria ...* sa, de asemenea, prin a fixa exponențialitatea simbolistă a autorului *Romanțelor pentru mai târziu*: „Ion Minulescu (de fapt Minculescu) a fost, de la bun început, primit ca exponentul cel mai integral al simbolismului român, și el însuși a dat în acest sens o sonoră proclamație în versuri” [16, 691].

Proclamația respectivă e considerată a fi de Călinescu *Romanța noului-venit*:

„De unde vin?

Eu vin din lumea creată dincolo de zare --

Din lumea-n care n-a fost nimeni din voi,

Eu vin din lumea-n care

Nu-i ceru-albastru,

Și copacii nu-s verzi, așa cum sunt la voi...” [75, p. 2].

Viziunea crește în intensitate, nuanțându-se prin specificarea unei deosebiri radicale de cea obișnuită, cotidiană, cunoscută de toată lumea, surprinsă în pluralul „voi”.

„Din lumea Nimfelor ce-așteaptă sosirea Faunilor goi,

Din lumea cupelor deșarte și totuși pline-n orice clipă,

Din lumea ultimului cântec,

Purtat pe-a berzelor aripă

Din țărni în țărni,

Din țară-n țară,

Din om în om,

Din gură-n gură, --

Din lumea celor patru vânturi

Și patru puncte cardinale!...” [75, p. 2].

Poarta lui Minulescu nu a rămas închisă la *glasul artei viitoare*, precum credea poetul, ci a devenit deschisă multor cititori. Poezia sa s-a transformat în una foarte populară, într-un bun obștesc. Explicația ar fi că ea este numai întâmplător și doar aparent simbolistă, punând mai degrabă accentul pe elementul declamatoriu și evitând emoțiile adânci: „Versul lui Minulescu e într-adevăr zgomotos, grandilocvent și superficial liber, prin trucuri tipografice, mergând până la pretinsa proză ritmată a lui Paul Fort. Totuși, sonoritatea exterioară nu împiedică vagul simbolist” [16, p. 692].

Popularitatea lui Minulescu nu poate fi lămurită prin forma versificației de care vulgul nu se arată preocupat. Poezia sa rămânea proaspătă și după vreo treizeci de ani când criticul își scria *Istoria...* Cadrul tematic și tipologic (decorurile, ceremonialele) sunt tipic simboliste, constând după părerea lui Călinescu, în prezența sunetelor, sicriilor, cavourilor (post-baudelairiene), corăbiilor, yahturilor, gărilor, ploilor, spitalurilor, a advarelor majusculizate Ieri, Măine și a numelor exotice. Atmosfera este, însă, senină, luminoasă.

În 1905, după călătorii dese în Italia, Germania și Franța, unde se află mai mult timp, publică în revista *Viața nouă* a lui Ovid Densusianu romanțele scrise în Franța *În pribegie*, *Cântecul parcului – Saint Claud*, *Cântece*, *Unui cântăreț*, *Cântecul mortului* și fragmentele de proză intitulate *Din jurnalul unui pribeag*. Cunoaște mai mulți poeți ai vremii, adunați la cafeneaua bucureșteană a lui „papa Kübler”. Traduce la Constanța, împreună cu D. Anghel, mai mulți poeți francezi. Participă la „sâmbetele literare” ale lui Mihail Dragomirescu și începe să colaboreze la *Convorbiri literare*. Scoate din propria inițiativă publicația de orientare simbolistă *Revista celorlalți*, unde publică și un articol program *Aprindeți forțele!* În 1909 apare a doua ediție a *Romanțelor pentru mai târziu*, iar în 1913 volumul de versuri *De vorbă cu mine însumi*.

Colaborează la mai multe reviste literare care apăreau în perioada interbelică ( *Viața românească*, *Viitorul social*, *Junimea literară*, *Flacăra*, *Versuri*, *Versuri și proză*, *Seara*) și scoate, la 18 martie 1912, revista *Insula*, organ al grupării simboliste *Grupul nostru*, din care apar doar trei numere.

Poezia minulesciană e pătrunsă, în cele două volume reprezentative, de mirajul Orientului Apropiat. Formula poetică se înscria în contextul mării mișcări de înnoire a poeziei românești interbelice, cunoscând și o modificare frecventă a registrului: de la cel grav, dramatic la cel ironic, demitizant și persiflant. Valeriu Râpeanu surprindea această noutate a poeziei sale în studiul introductiv la volumul *Poezii* (1993): „Ion Minulescu a deschis „porțile” poeziei noastre către orizonturile infinite, învăluite în mister. Versurile lui reflectau o perpetuă dorință de



evadare către lumi lipsite de contururi certe, fără o definiție geografică. *Marea* reprezenta un spațiu necuprins în care plecările și sosirile erau învăluite într-o atmosferă enigmatică, dominată de fascinația spațiilor nemărginite. „Aventura” lui D. Anghel își avea izvorul în „miresmele” îmbătătoare ale florilor contemplate, cea a lui Ion Minulescu în contemplarea „marilor plecări”. Era reversul liricii ancorate într-un spațiu istoric patriarhal și într-un univers rustic ce-și căuta din ce în ce mai mult specificul” [75, p. 14].

Și în poezia erotică, în care Minulescu a excelat prin senzualitate excesivă, prin expresia voluptății deosebite, dar și a momentelor de trăire intensă, plenară, la capetele de vârf ale sentimentului, iubita apare în decorul pitoresc al marilor bazaruri orientale:

„În care zi din calendar  
Ne-am îngropat ca-ntr-un bazar  
Și lacrimile ochilor  
Din ochii noștri de fosfor,  
Și măștile de carnaval,  
Cu-ntregul fast oriental,  
Și visul nostru pe Bosfor?...” [75, p. 192]

Sugestia cadrului oriental se transmite printr-o transmutare în registrul reveriei și a unei reprezentări carnavalești:

„În care zi din calendar  
Și-n fața cărui mic bazar  
Dintr-un oraș oriental,  
Ne-am întâlnit  
Și ne-am iubit,  
În visurile noastre doar,  
Ca-ntr-un final de carnaval?...” [75, p. 192]

Iubita va fi transpusă și într-un cadru vast al unui bazar sentimental, de asemenea oriental, evocat alături de strofe vechi, de mandolină, de tablourile lui Cézanne și Gauguin, de măștile de bronz ale lui Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin, de o sofa arabă, două vechi icoane bizantine, de un potir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa pline cu mimoză, de tamburine spaniole, lampioane japoneze, hoteluri cu inscripții musulmane, de „Fleurs du mal” și de pion, de Charles Baudelaire și alături Villiers de l'Isle-Adam – univers specific simbolist constituit din senzații, impresii, notații livrești, din verbozitate și asociații de obiecte, stări și imagini stranii, de

emoții pe care am putea să le numim obiectivate, transfigurate prin tablouri, strofe, măști de bronz, flori, denumiri de cărți și nume de pictori, compozitori și poeți.

Toate încap în cadrul unui imaginar bazar sentimental, într-o colecție mare de patimi, într-o simfonie mută a lacrimilor:

„Toate sunt ca și-altădată...

O, bazar sentimental!...

Toate sunt ca la plecarea mea - dantelă și cristal...

Și cu toate-acestea, câte tocuri nu-și lăsară forma

Pe covoarele-ți bogate de Buhara?

Și-n enorma

Ta colecție de patimi, câte buze nu-ncercară

Să-ți transcrie madrigaluri

Pe obrajii tăi de ceară?...

Câte tragice-nceputuri nu sfârșiră-n simfonia

Mută-a lacrimilor? ” [75, p. 74]

Printr-o reprezentare contrapunctică se insinuează un sentiment al zădărniceii și nimicniciei, al relativității vieții, schimbat apoi cu înfățișarea unui sentiment erotic într-o atmosferă intimă, de peisaj sublunar:

„Câte nu pieriră-n veșnicia

Inutilului?

Căci noaptea cea dintâi fu cea din urmă,

Iar dorința ta... nimicul - și nimicul nu se curmă!...

Știu că m-așteptai pe mine...

Iată-mă, sosesc și-ți zic:

Te-ntâlnesc întâia oară... Tot ce-a fost n-a fost nimic,

Minte-mă din nou... Aprinde lampioanele... Coboară

Transparentele... Dă-mi calmul și culorile de seară...

Dă-mi și buzele, și ochii, și...

„Les fleures du mal” la fila

Trei sute treizeci și nouă: „La mort des amants”... [75, p. 74]

Poemul se încheie logic spre a ilustra acel disperat „tot ce-a fost n-a fost nimic”, acea cădere în totala zădărnicie, cu o transcriere ritmică, sacadată a unor contururi vagi, lipsite de orice concretețe:

„Dar mila  
De amanții tăi ce-așteaptă pe trotuar plecarea mea  
Mă-ntrupează-n cel de-alt'dată și...  
Pe-araba ta sofa:  
Cântece-n surdină,  
Gesturi,  
Umbre,  
Flori,  
Et caetera!...” [75, p. 74]

Nu lipsește, firește, nici insinuarea ironică specifică minulesciană, conținută de data aceasta în ultimul rând „Et caetera!...”

Luată în ansamblu, poetica minulesciană e așa cum au observat mai mulți exegeți, una a plecărilor și sosirilor în *porturi*, în *gări*, în *odaie*, *acasă*, în *patrie*. Există în legătură cu acestea, o galerie întreagă de figuri călătore – reale sau ficționale – care pleacă sau se întorc sau care stăruie în punctele fixe: *mateloți*, *eul liric însuși* care e mereu în deplasare spre locuri exotice, *cântăreți nomazi* (mereu invocați), *truveri medievali*, *argonauții*.

Ținta visată, la fel ca în cazul emirului lui Macedonski, este fie Marea Marmara, fie – și mai concret – Lesbosul, Bosforul, Corintul. Suntem de părerea că aceste locuri geografice nu exprimă doar niște năzuințe canonice ale poetului simbolist, ele proiectează, de fapt, o viziune a Nimicului, a Zădărniceii. Ele reprezintă, ca la Bacovia, goluri existențiale care generează semne de întrebări, ascund taine și în care cântă sirenele ce simbolizează primejdia Morții. O atare viziune, sesizabilă în mai multe poeme, o găsim cu întreg câmpul semantic în *Epilog*:

„Ce regăsire triumfală după un sfert de veac aproape!...  
Îți mai aduci aminte, mare, de-Argonautul epigon  
Ce-ți fragmenta imensitatea  
Într-un caiet de versuri șchioape  
Și-ți profana tridentul clasic cu simple urme de creion?” [75, p. 182]

Viziunea e transmutată într-o atmosferă specific simbolistă, accentuate de un orizont disparent și de un gol „bacovian”, resimțit puternic:

„Aceeși rece-mbrățișare de-albastru, violet și verde,  
Aceeși mută întrebare „de ce”, „de unde”, și „de când”,  
Și-aceeași inutilă goană spre orizontul ce se pierde  
În golul circomflex din care pornesc Sirenele cântând.  
Te regăsesc aceeași mare, cu-aceeași tragică poveste,  
Cu-aceleași vânturi vagabonde,  
Cu-aceeași lună cap de mort  
Și-același glas care mă chiamă, —  
Deși mi-ascunde cine este:  
„Sosesc corăbiile, vino, să le vedem cum intră-n port” [75, p. 182].

Am transcris poezia după ediția apărută în 1939 la Fundația pentru Literatură și Artă „Carol II”, fiindcă în edițiile de azi se fac unele transcrieri îndepărtate de original („cheamă” în loc de „chiamă”), care ignoră efectele eufonice ale textului [76, p. 342].

La fel ca *Romanța zădărniceii, Epilog* prezintă registrul grav dramatic al viziunilor minulesciene, contrastând evident cu sentimentalismul superficial și frivol de care a fost învinuit. Despre acesta vorbește și un critic din zilele noastre, Ion Vartic, într-o prezentare sintetică din *Dicționarul scriitorilor români*. Prin senzualismul său violent Minulescu ar putea fi afiliat, susține el, stilului *rococo*, teoretizat de J. Philippe Minquet. Conform disocierilor acestuia, caracterele esențiale ale erotismului înfățișat în acest stil, este „epidermic, frivol și aluziv”. Criticul clujean e de următoarea părere categorică: „Dragostea e pur senzuală, plăcere și moment, este clipa voluptății desprinsă din șirul monoton al clipelor la fel; iubirea nu e decât o „scurtă nebunie” („folie aimable” o numise Chamfort, moralistul secolului rococo). Un asemenea senzualism feminizează universul, corăbiile intră în port cu „pânzele umflate/ Ca niște sânnuri de femeie/ Pe care-o buză pătimașă le-a-nvinețit de sărutări”, iar sonorele mandole, chitare sau vioare, prin trupul lor unduios evocă pe acela al „idolatrei femei” [106, p. 234].

„Epilog” confirmă această afirmație care se vrea generalizatoare pentru întreaga poezie minulesciană. Poemul începe prin consemnarea unui moment de regăsire cu marea, a cărei imensitate a fost fragmentată de Argonautul epigon prin niște „versuri șchioape” ce au profanat „tridentul clasic”. Este momentul care generează o rețea semantică evocatoare a unei întregi istorii ce s-a desfășurat sub semnul unui monoton „același/ aceeași”. Complexul de paralelisme sintactice, specifice poeziei simboliste, inclusiv celei minulesciene – *aceeași* mută întrebare „de ce”, „de unde”, „de când”, *aceeași* goană inutilă după orizontul mereu disparent, *aceleași* vânturi vagabonde, *aceeași* lună asemănătoare unui cap de mort, *același* glas misterios care-l „chiamă”

pe poet – conturează o viziune a unei claustrări într-un cadru neschimbat al Zădărniceii, al unei rotiri/mișcări circulare în „golul circonflex”. E însăși Curba Existenței care stă nemișcată deasupra Mării și, desigur, deasupra destinului poetului, al tuturor celor care i-au fragmentat imensitatea cu „versuri șchioape” începând cu Argonautul-epigon. Poemul se încheie cu un îndemn adresat impersonal (iubitei? cititorului?) de a veni pe malul mării pentru a vedea corăbiile care intră în port și care simbolizează veșnica mișcare a lor pe căile zădărniceii omenești, sugerată de reiterativul „același”.

George Călinescu găsea în *Romanțe*, pe care le crede romanțe adevărate la fel ca romanțele eminesciene o tematică specifică: „...păreră de rău de a nu fi înțeles de iubită, solemnitățile despărțirilor, jalea de a fi murit fără de a fi trăit îndeajuns, temele poeziei populare, ale lui Eminescu, ale oricărui cântec de lume” [8, p. 692].

Minulescu are în acțiunea de fascinare prin sentimentalismul care-i este propriu un element de mister și de ironie și folosește contrastul. Prin aceasta rămâne fidel programului său simbolist anunțat în revista *În grădina Hesperidelor* (nr.1-3, 1912): „Cu ajutorul limbii numai poți dezvălui misterul din atmosfera celor ce ne înconjoară. Și acest mister e însuși sufletul lucrurilor, pe care cei mai mulți le cred neînsuflețite, fiindcă nu pot pătrunde simbolul sub care fiecare în parte contribuie la armonia universală” [8, p. 97]. Același crez estetic îl avea mai înainte în ce privește exprimarea „ a ceea ce este nou, ciudat, bizar chiar” și nu a ceea ce este comun și banal, a actelor enigmatice „prin care un om se deosebește de altul” [8, p. 96].

Tendențele înnoitoare sunt susținute și de plasticitate și muzicalitate. Emil Manu făcea în acest sens o comparație cu G. Călinescu și Macedonski. Autorul *Scrinului negru* descrie fotografiile și scrinurile ca un *literat*, covârșit de încântare și chiar de delir, în timp ce Minulescu se detașează de obiecte, acestea neobsedându-l, ci prezentând doar elemente ale unui decor, ale unui mediu anumit; obiectele sunt, la Călinescu, concepte, pe când, la Minulescu sunt cromatizate. Concluzia e că Minulescu a valorificat din parnasianism plasticitatea necesară pentru susținerea muzicalității: „Prin Macedonski, dar, mai ales, prin Minulescu, arta a intrat cu tematică în poezie, sub aspectele ei diverse; mai mult chiar *civilizația* a devenit temă curentă literară. Parnasianismul minulescian e presimbolist, mai ales, pe plan tematic, coincizând într-un fel cu temele picturii: peisaje, studii de nud, naturi moarte, acuarele, pasteluri, marine (*Acuarelă, Pastel bolnav, Marină estivală* etc.)” [68, p. 190].

Toate aceste calități poetice sunt întregite de dominanta, amintită de Călinescu: valorificarea artei declamatorii, care, așa cum consemna Vladimir Streinu în revista *Kalende*, în anul morții sale (1944), îl transforma într-o figură reprezentativă de poet asemănător cu poezii –

itineranți europeni ai Europei Evului de Mijloc: „În Ion Minulescu, sub costumația modernă, vestimentară, ca și poetică, acoperit de întinsa și variata lui operă de prozator și dramaturg (proză: *Casa cu geamurile portocalii*, 1908, *Măști de bronz* și *Lampioane de porțelan*, 1920, *Roșu, galben și albastru*, 1924, *Corigent la limba română*, *Bărbierul regelui Midas*, *Trei și cu Rezeda* 4, 1933, iar teatru: *Lulu Popescu*, 1920, *Pleacă berzele*, 1920, *Manechinul sentimental*, 1926, *Allegro ma non troppo*, 1927 și *Amantul anonim*, 1929), trăia unul din acei poeți itineranți ai Europei Evului de Mijloc, nu trubadur sau truver, ci „juglar”, cum i se spunea în Spania, sau „jongler”, în Franța, care își căuta ascultătorii în piața orașelor și la domiciliu, uimindu-i deopotrivă cu ceea ce știau pe dinafară și improvizau, cu rostirea frumoasă și evoluția scenică, desfătându-i, în sfârșit, cu genul literar al poeziei și prestidigitației” [99, p. 41].

Portretul caracterologic/ fenomenologic al lui Ion Minulescu nu ar fi complet dacă nu aminti de contribuția sa la impunerea versului liber în literatura română. Este urmărită eliberarea de orice constrângere formală, de orice tipar metric tradițional, versul urmând un curs spontan, natural spre a sugera – prin izometrie- caracterul momentelor dispoziționale, solemnitatea, monotonia, frazarea specifică recitativului sau prozei.

În *Acuarelă* se aud cadențele picăturilor de ploaie, dar și a vieții trăite de orașeni asemănați păpușilor automate date jos din galantare și a mersului celor doi bătrâni care se mișcă ținându-se de mână, semănând și ei cu „două jucării stricate”:

„În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână  
Nu răsună pe trotuare  
Decât pașii celor care merg ținându-se de mână,  
Numărând  
În gând  
Cadența picăturilor de ploaie,  
Ce coboară din umbrele,  
Din burlane  
Și din cer...” [75, p. 100]

Picăturile de ploaie sunt puternic vizualizate pe un fond al monotoniei, „inutilității” și absenței, amintind prin intonație rapsodismul lui Topârceanu:

Cu puterea unui ser  
Dătător de viață lentă,  
Monotonă,

Inutilă

Și absentă...

În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână

Un bătrân și o bătrână -

Două jucării stricate -

Merg ținându-se de mână..." [75, p. 100-101]

Ion Minulescu apare și ca un mare inovator în ceea ce privește dispunerea tipografică a versurilor, a folosirii variate a cuvântului – de la cel monosilab și bisilab, la așezarea lor în largi perioade prozastice și a diferitelor semne de punctuație, adeseori abundente: puncte de suspensie, exclamații, interogări, cratime. *Strofele pentru elementele naturii* sunt scrise chiar sub formă de proză ritmată și cu rime interioare, care încântă prin frazare articulată, armonioasă, din care rezultă miniaturi grațioase – *Strofele pentru vânt* ilustrează această constatare:

„Nu te cunoaștem nimeni!...

Și totuși, te simțim cum mergi cu noi alături, pe câmp și prin orașe, și cum îți schimbi ființa – proteic anonim – cu suflet de duhovnic și gesturi de cravașe...

Nu te cunoaștem nimeni!...

Dar știm că tu respiri prin noi și-n orchestrarea naturii, când s-agită, tu ești când piculina cu scurte ciripiri, când toba unisonă cu răcnete de vită..." [75, p. 88]

Apare o notă de confraternitate, care antropomorfizează viziunea:

„Nu te cunoaștem nimeni!...

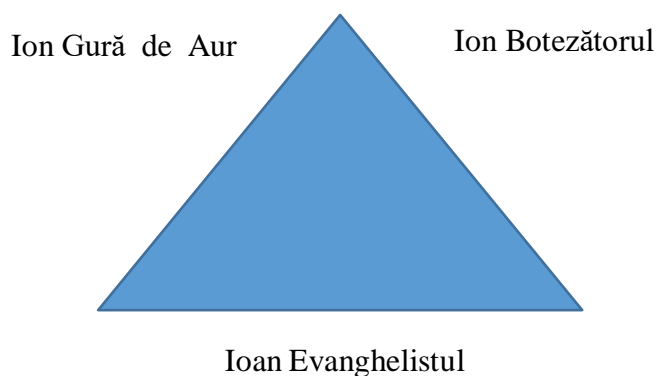
Dar știm că ne ești frate, deși, mergând alături, rămânem tot străini, și când ne mângâi fruntea și holdele bogate, și când ne smulgi copacii din câmp și din grădini...

Când negrele corăbii cu pânțele pline te simt în pânze, gata cu ele să pornești, noi știm că-ndestularea sosește, și cu tine sosesc și mateloții, și noile povești...

Și tot așa, pe dealuri, când morile-și iau zborul, și aripile-ți cântă un imn de preamărire, noi știm că Don Quijote e-nvins, și-nvingătorul ești tu, ce ne-aduci pâine, belșug și fericire." [75, p. 89]

Figurile geometrice sunt utilizate și ele pentru a crea un cadru imagistic deosebit de plastic, configurând cursul meditațiilor eului liric, precum în *Elegia domestică*:

„Oprește-ți apoi ochii pe frunzele de laur  
În care se-ncadrează, sanctificând decorul,  
Patronii mei – Triunghiul.



Iar pe comoda veche privește-i cum stau gata  
Să-și părăsească parcă, de bucurie, rama,  
Un domn cu ochii-albaștri și bucle brune:  
Tata!...  
Și-o doamnă cu ochi negri și bucle blonde:  
Mama!...” [75, p. 103-104]

Aplicându-și poetica simbolistă și în structura prozodică a versurilor, Ion Minulescu recurge și la o dispunere tipografică specială care să configureze o logică a poeziei ce să înfățișeze o altă lume – visată, imaginată, proiectată în depărtări geografice – ezoterice. Radu Țurcanu atrăgea atenția asupra conștiinței (textualizante, inexpressive) că în limbaj are loc o „modelare a fenomenului uman”, „o fundamentare po(i)etică a orizontului existențial (dezghilimetizarea, descifrarea – parțială – a realității”: „Se deschide, remarca el, scena unde, dintre decoruri, se vede *dincolo* (într-un *aici* i-memorial), intrarea în diferență față de lume” [102, p. 49].

Universul poetic minulescian se modelează, anume, în tema unui miraj al unui *dincolo*, care ia forma mirajului Orientului Apropiat cu miturile și mitemele acestuia. *Mirajul Orientului Apropiat* constituie, în poezia minulesciană, doar un component al *Mirajului altor zări*, în cadrul imaginar al cărora el modelează o altă lume, lume a sa ideală, din care se anunță ca nou-venit într-o lume marcată de „doliul vremilor apuse/ Și-al idealurilor scrum” [75, p. 5].



Poetul vorbește, chiar la începuturi, despre un *drum al năzuinții*, pe care se vede mânat de „un îndemn nefast” și „de-aceleași ne-nțelese avânturi spre tot mai sus.” Realizează că este, așadar, „Pe-aceiași drum/ Pe unde ieri trecură, poate,/ Străbunii noștri/ Și părinții,/ Pe unde unii după alții, drumeții trec de mii de ani,/ Noi-/ Căroră ni-i dat să ducem enigma vieții mai departe” [75, p. 5].

Poetul se crede, prin urmare, un *veșnic drumeț* ce duce enigma vremii mai departe, un mitic Anasfer pe care trebuie să-l vedem transfigurat în *pelerinul* din multe romane și, bineînțeles, din *Romanța pelerinului*: „Sunt obosit de drum și-aș vrea/ Să dorm trei nopți/ Trei vieți în șir” [75, p. 17]. Se vorbește, în această romanță, de *mii de pelerini* porniți înaintea poetului, pe același drum „ce-au năzuit ce nu era/ În rostul vieții scris s-ajungă”. Din șirul lung de pelerini a rămas doar *unul*, care „îndurerat ca Prometeu,/ E mort demult și nu mai moare/ Și-acest biet pelerin sunt eu...” [75, p. 17].

Există, după cum menționam anterior, o *poetică minulesciană a plecărilor/ sosirilor, a navigării*, firește, în Necunoscut (în țări enigme, în zări de mister). *Corăbiile* sunt și ele „personaje” enigmatice, sosind „din larg misterioase,/ Ca niște semne de-ntrebare/ Nu știm din care fiind lume — / Din răsărit sau din apus...” [75, p. 23]. În cadrul acestei geografii vaste a navigării, există însă o zonă a focalizării – *Oriental Apropiat*: „Și parcă-aduc cu ele toată splendoarea vechilor serbări/ În cinstea lui Neptun-/ Temutul stăpân al Mărilor Egee” [75, p. 23].

E zona Idealității, invocată și în adresările pătimeșe de iubire: „În seara când ne-om întâlni —/ Căci va veni și seara-aceea — /În seara-aceea voi aprinde trei candelabre de argint/ Și-ți voi citi/ Capitole din epopeea/ Amantelor din Siracuza,/ Citera,/ Lesbos/ Și Corint...” [75, p. 41]. Bineînțeles, că din aceeași epopee poetul îi va citi iubitei și în seara despărțirii...

Într-un mare poem al *navigării*, *Alea jacta est*, poetul apare ca *Domnul celor veșnic purtătoare-n infinit*, întrupându-se în *al veciei și-al imensității* Domn. Pleacă în Necunoscut, spre a explora unele semne de întrebare cu „majestatea ultimului cu care „pășește pragul vechilor legende”. Întrevedem și aici o aluzie la *Oriental Apropiat*, izvoditor de „vechi legende” „pe un colț de pergament” [75, p. 31].

Poemul se desfășoară printr-o înlănțuire fastuoasă de imagini, denotând puterea excepțională a fanteziei poetului: el rătăcește „în golul dintre soare și pământ”, fiindcă „paznicii nemărginirii i-au deschis negrele porți”, vântul îl duce încet — „Parcă-ar duce la mormânt/ Cel din urmă mort al lumii,/ Cel mai singur dintre morți” [75, p. 51]. El se înfășoară „în atmosfera cimitirilor din haos”, pe care le știu numai noctambulii și poeții. Poemul continuă cu o explozie coloristică, poetul preschimbându-se deodată într-un *nimb enorm* — „Un nimb/ Preursit să-

mbrace fruntea primului Anahoret”. Se conturează apoi, din toate formele vieții poetului, imaginea măreață a Domnului stăpân pe vecie și imensitate: „Mă topesc cu amintirea unei vieți trăite-n somn,/ Mă-ntregesc cu nostalgia primelor îmbrățișări,/ Și din cele două forme —/Cea de azi/ Și cea de ieri —/ Mă-ntrupez în al veciei și-al imensității Domn!.../ Da.../ Sunt Domnul celor veșnic plutitoare-n infinit —/ Celor ce plutesc pe mare,/ Celor ce plutesc pe vânt,/ Celor ce plutesc în versuri,/ În coloare/ Și în cânt./ Celor ce plutesc de-a pururi după cum le-a fost ursit.../ Da.../ Sunt Domnul celor veșnic plutitoare-n infinit.” [75, p. 52]. E o epeică procesiune a navigării, a pelerinajului, a înaintării celor ce au pornit „pe umeri cu un Crucifix enorm”, celor care „porniseră cu toții și luaseră cu ei/ Întreaga moștenire de datini și credințe,/ Și sclavi celui mai mare Evreu dintre Evrei,/ Duceau cu ei povara eternei năzuințe...” [60, p. 53].

Acest maestuos *Domn al celor plutitoare-n infinit* este atras, în special, de Orient, proiectat, după cum am văzut, într-un *Rege asiatic*, dar și într-un corsar brun din Sud, debarcând „în portul blond al unei mări din Nord” [69, p. 61], în *Necunoscuta care-i „himera netălmăcitului poet”* și care crede că: „Lesbos mi-a dedicat un templu,/ Citera, altul,/ Iar Corintul/ Mi-a dăruit Arhipelagul cu toate florile/ Și-argintul/ Monezilor cu efigia lui Eros-blond./ Din Orient,/ Ovidiu m-a adus la Roma într-un sicriu de pergament,/ Arabii m-au purtat în goana cămilelor,/ Și caravana/ M-a cumpărat de la Bassora/ Pentru-a mă vinde-n Ecbatana” [75, p. 72].

*Marina estivală* prezintă un moment de așteptare zădarnic, cu un accent vădit ironic, că din Orient „n-a mai sosit în port, de-azi-noapte nimic”: „Din Orientul plin de soare,/ De flori, de fructe aromate/ Și de povești neterminate,/ Din Orientul plin de soare/ Și maladii molipsitoare/ N-a mai sosit în port, de-azi-noapte,/ Nimic —/ Nici flori, nici fructe coapte,/ Nici opium, nici tutun de pipă.../ Nici aspirină pentru gripă...” [75, p. 101].

În *Rânduri pentru Sulamita* se menține același discurs în registru ironic – sentimental: „Sulamita, Sulamita!.../ Regele-nțelept cinstit-a/ Trupul tău cu pofta lui.../ Și-n pământul Canaan,/ Ca o floare parfumată de gutui/ Lângă trunchiul unui cedru din Liban,/ Regele-nțelept voit-a/ Să-ți închine, Sulamita,/ Și Coroana,/ Și viața,/ Și divina-i Palestină,/ Căci amanta pentru rege/ E mai mult ca o Regină!.../ Dar tu minte n-ai avut... [75, p. 115]. În poeme apar și fantoma blondei Șaherezade și „orgia bizantinului Stambul” (*Fapt divers*), cei doi biblici Eva și Adam ca arhetip al iubirii (*Romanță retrospectivă*), „noptile venericei Sodome” (*Da capo al fine*).

*Rândurile pentru păsările călătoare* e o rapsodie topîrceniană a toamnei, plină de imagini fanteziste, grațioasă și pătrunsă de o tonalitate folclorică: „Frunză galbenă, uscată,/ Frunză ce-ai fost verde-odată,/ Azi grădina Domnului/ Nu mai este-a nimănui.../ Au zburat din ea mai toate/ Vietățile aripate/ Și-au rămas doar ciorile —/ Ciorile,/ Surorile/ Vânturilor,/ Ploilor,/ Grijiilor/

Nevoilor,/ Și-ntunericimilor!.../ Au rămas să vămuiască/ Cu pecetia domnească,/ După socotința lor,/ Soarta zburătoarelor.../ Și să-nchidă-ntre zăbrele/ Împletite din nuiete/ Călătoarele rebele/ Ce-au pornit cu toate-n zbor/ Fără știrea ciorilor,/ Spre Bosfor/ Și Dardanele!..." [75, p. 161-162]. O idilă după ploaie cu Mi-Tzu-Ko e un prilej de a-i aminti, în mod minulescian, că „Ce-ai fost ieri/ Azi nu mai ești?..." [75, p. 151]. În numeroase poeme e permanentizat motivul chemării oceanului și al „sudului fantastic” al „fetei morgana” (*Partenza*) și nostalgia după localitățile și locurile pierdute ale „bunei Clio”, adică ale Istoriei (*Împăcare postumă*). Minulescu va evoca și locuri ale Nordului, Angliei, Americii, dar Orientul Apropiat se învestește la el cu o semnificație mitologică.

Mitemul Poetului-itinerant, figură-sinteză a aedului antic, al poetului-rege Solomon, al trubadurului medieval, al *Regelui asiatic* și al poetului viitorului, așa cum îl desemna programul său simbolist, constituie o piatră de boltă a universului minulescian, opus lumii contemporane lui pe care o vedea ca un *theatrum mundi* mecanizat, populat de păpuși (ca în proza și dramaturgia sa) și așteptând mântuirea.

### Concluzii la capitolul 3

Poezia lui Ion Minulescu se afiliază programatic simbolismului, care constă, în linii mari, în exprimarea fondului muzical al sufletului uman, conform principiului lui Verlaine: „Muzica înainte de toate”. În context românesc, simbolismul cunoaște un proces de autohtonizare. Printre componentele sale esențiale sunt autoanaliza, prezența *nevrozelor*, investigarea cazurilor de conștiință, a contradicțiilor, deplasările în spațiile exotice (ale unui Poet itinerant), în lumea artei (ca în cazul lui Macedonski), revolta estetică, ideea de absolut, ascensiunea spre ideal, spre „excelsior”, ideea de „noutate”. Ion Minulescu apare ca un poet exponențial al simbolismului și ca un personaj pitoresc al vieții literare.

Cadrul tematic și tipologic, decorurile și ceremonialurile sunt, după cum observă G. Călinescu, tipic simboliste: corăbii, yahturi, gări, ploi, spitaluri etc. Minulescu deschide „porțile” poeziei românești, după cum constată exegeții operelor sale, către orizonturile infinite, învăluite în mister. Ipostazele poetului sunt înfățișate de *mateloți, cântăreți nomazi, truveri medievali, argonauți*.

Universul minulescian se așază pe mirajul unui *dincolo*, care ia forma mirajului Orientului Apropiat cu toate miturile acestuia, ansamblate într-un mitem. Poetul se vrea înveșmântat în toga lui Apollo, adică un trimis sub chip de nou-venit al zeului armoniei, artei, luminii. Mitemul Poetului itinerant se completează, în *Romanța pentru mai târziu*, cu ipostaza cântărețului obosit, „sărman cercetător prin stele” ce-a bătătorit drumuri prăfuite „de frumuseți bizare și armonii smintite”.

Pelerinul devine, la Minulescu, un specimen, e modelul ideal de călător ce străbate spațiile enigmatice. În acest fel, poetul se identifică cu acesta și devine Poetul - itinerant, căutător fervent de sensuri și dezlegător de taine, reprezentând lumea idealității și armoniei. Regele asiatic dorește să se mântuie de păcate și de regrete, să reînvie trecutul turnat în bronz pe aleile parcului său și să le îngenuncheze cu gestul, să le „înghețe cu sărutarea statuilor învinse”.

Mirajul Orientului Apropiat sintetizează de fapt *Mirajul altor zări*, care domină cadrul imaginar al poeziei minulesciene. Autorul *Romanțelor pentru mai târziu* va evoca și locuri ale Nordului Angliei, Americii, Orientul Apropiat se învestește, însă, la el, cu o semnificație mitologică.

Ion Minulescu reprezintă, în contextul poeziei românești, un caz de valorificare a unui vast material mitologic, ilustrat și prin folosirea unui șir întreg de nume livrești și concrete exotice (Babilon, Ninive, Xeres, San-Salvador, Antile), a unor personaje simbolice precum Nimfele și Faunii. Nota originală cea mai puternică o obține prin readucerea imaginărilor a unor personaje din

miturile literare, precum este cel al lui Don Juan. Acesta apare în *Amantul anonim* (1928), sub chipul unui Necunoscut ce intră în cabina actriței care o interpretează pe Doña Sol. Aceasta îi vine în întâmpinare, lăsându-se sedusă – ca femeie. Don Juan apare aici, după cum au observat exegeții, ca „un bărbat fără nume”, ca „un amant anonim”, așa cum îi spune autorul piesei.

Este de remarcat și diferențierea tipologică față de Macedonski, care are drept crez clasicismul și Ion Barbu, exponentul hermetismului intelectualizant. Poezia lui Ion Minulescu ar fi, în opinia lui Pompiliu Constantinescu o *parodie succulentă* a simbolismului, o mimare a acestei paradigme prin stări difuze, scheme antiretorice și o muzicalitate stridentă.

Preluând această caracterizare, Ion Vartic distinge nota cea mai puternică a poeziei lui Ion Minulescu în mitizată întoarcere la originile vieții: „Această poezie a depărtărilor conține regulile unui subtil joc al iluzionării, încorporând atât jubilația plecării și a înaintării orizontice pe un drum triumfal spre sursele originare ale vieții” [91, p. 320]. Criticul afirmă că Perpessicius a avut dreptate să considere erotica lui Minulescu fiind cea mai personală de la Eminescu încoace” și exemplificarea filosofiei sensualiste a unui Rokokokiinstler.

## 4. ION BARBU: ORIENTUL SIMBOLIC-ARHETIPAL

### 4.1. „Orientul” barbian

Mitemul Orientului este unul axial în poezia și poetica lui Ion Barbu. Despre creatorul ermetismului canonic, precum e considerat, de regulă, astăzi, s-au scris lucrări critice, unele cu caracter monografic, semnate de Tudor Vianu [104], Ioana Em. Petrescu [84], Marin Mincu [74], Theodor Codreanu [32], Eugen Simion [96], de creația sa preocupându-se, în cronici aparte sau fragmente de istorie literară Eugen Lovinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Al. Paleologu [16].

Manifestăm un interes sporit pentru modul în care este înfățișat Orientul și prin ce se deosebește el esențial, sub aspectul mijloacelor mitopo(i)etice de Orientul lui Macedonski și Minulescu și, în genere, de imaginea conturată de romantici și simboțiști. Trebuie să pornim de la intenția fundamentală programatică a lui Ion Barbu de a impune o nouă *paradigmă*, axată pe simbioza literaturii cu matematica și pe o depășire a ceea ce el numea *poezia leneșă*, împrietenită cu tehnica rudimentară ori barbar însușită, cu versificația spontană, facilă.

La fel ca Macedonski, Ion Barbu ne ajută să vedem cum marile mituri universale se transformă în miturile originale ale poetului. Reconfirmarea mitului se face prin anumite ritualuri, prin rememorarea și reactualizarea evenimentului primordial prin care omul „primitiv” deosebea și reținea realul. Astfel se naște certitudinea că ceva există în mod absolut, că ceea ce s-a întâmplat atunci, *in illo tempore*, este o componentă a vieții omului. Conform acestei credințe, timpul nu este reversibil, este același pe tot parcursul perioadelor istoriei, fapt care duce la o altă certitudine, și anume la aceea că există o posibilitate reală de a reîncepe viața și a recrea lumea. Această certitudine se concretizează, în viziunile imaginare ale unui timp viu, mereu în refacere, care stimulează întoarcerile frecvente la un gest arhetipic, o repetare ficțională a realităților primordiale, la ceea ce Ion Barbu denumește „Increatul”, la începuturile simbolizate prin oul dogmatic:

„Și mai ales te înfioară  
De acel galben icusar  
Ceasornic fără minutar  
Ce singur scie când să moară  
Și ou și lume. Te-nfioară  
De ceasul galben, necesar.

A morții frunte-acolo-i toată:

În gălbenuș.

Să roadă spornicul albuș

Durata-nscrie-n noi o roată.

Întocma – dogma” [1, p. 184].

Oul se cere păstrat, menținut în forma lui pură, nealterată, căci o eventuală „sorbire” ar curma „nunta”, viața și ar eclipsa începutul mitic:

„Încă o dată:

E oul celui sterp la fel,

Dar nu-l sorbi! Curmi nuntă-n el.

Și nici la cloșcă să nu-l pui.

Îl lasă-n pacea-ntâie-a lui

Că vinovat e tot făcutul

Și sfânt? Doar nunta, începutul” [1, p.184-185].

„Pacea-întâi”, începutul exemplifică, anume, modelul exemplar, viziunea lumii ca un corp viu, semnificativ. În această viziune, mitică prin excelență, după cum subliniază mitograful român, orice obiect cosmic are „o istorie”, el se naște, precum spune și Ion Barbu, din pacea-întâi, din începutul care așteaptă o nuntă permanentă, simbol al eternelor reînceputuri: „aceasta înseamnă că el (obiectul cosmic) este în stare să „vorbească” omului. Și pentru că „vorbește” despre el însuși, în primul rând despre „originea” sa, despre evenimentul primordial căruia îi datorează existența, obiectul devine „real și semnificativ”. Nu mai este un „necunoscut”, un obiect opac, insesizabil și lipsit de semnificații, pe scurt „nereal”. El participă la aceeași lume, ca și omul” [44, p. 133].

Ceea ce accentuează Mircea Eliade, ajutându-ne să aplicăm opiniile sale în analiza poemelor cu subiecte mitice ale lui Ion Barbu sau Al. Macedonski este modalitatea de a înțelege că lumea se vădește a fi un limbaj, că aceasta îi vorbește omului prin modul de a fi care îi este specific, prin structurile și ritmurile sale din care se constituie.

Un astfel de limbaj Ion Barbu îl constată în poezia lui Rimbaud, căruia îi consacră un articol ce explică într-un fel și orientarea programatică a poeziei sale, axate, de asemenea, pe revelația increatului, a începutului și nu a făcutului, despre care vorbește în Oul dogmatic. Poetul s-ar asemena geometrului care se îndreaptă instinctiv către punctele singulare ale curbelor particulare, în scopul de a deduce adevăruri menite să-i reveleze conceptul: „Dar, pentru a

exprima aceste moduri ale naturii „increate”, limba uzuală apare prea organizată: Rimbaud se străduiește deci s-o sărăcească deliberat, s-o simplifice până la un sistem redus de funcțiuni ale discursului. Se vorbește despre limba naivă, „îngerească” a lui Rimbaud, despre lipsa de șir, despre ritmurile ei împrumutate jocurilor de copii. În realitate, suntem în fața unei limbi și a unei prozodii deduse prin abstractizare; în fața unei elaborări conștiente în vederea notării inefabilului” [ 1, p. 342].

O viziune poetică ce se axează pe un mit sau pe un mitem nu poate să nu folosească și un limbaj specific, „copilăresc” sau „îngerec”, care poate fi găsit nu doar la Rimbaud; Ion Barbu spune că el este prezent și la Novalis în muzicile nunților thuringiene sau la Moréas, în gândurile și emoțiile orfice, în acordurile ce amintesc de eleusiniile, care sunt generate de cultul zeiței Demeter-Ceres și care au fost evocate de însuși autorul *Jocului secund* în *Pentru Marile Eleusinii*:

„Pe Calichor, în templul încins de roci calcare,

Acolo te așteaptă, cucernic, dorul meu;

Acolo vei ajunge în Marea Noapte, greu

De gânduri, de neliniști, de-adâncă-nduioșare.

Mă vei urma... Cuvântul va depăna domol

Povestea fără nume a Nunții Subterane;

Uimit, îi vei cuprinde supremele arcane

Din culmi nebănuite și limpezi de simbol” [1, p. 11].

Ritualul prevede, firește, o topire în abisul misterului:

„Iar când, topit în apa adâncilor mistere,

Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat,

Cu mâini îngemănate și gând cutremurat

Îți voi aduce iarba culeasă în tăcere...” [1, p. 11-12]

Pornind de la *Marile Eleusinii*, ritualuri ce aveau loc în cinstea zeiței chtoniene Ceres-Demeter, Ion Barbu construiește un întreg mitem al increatului și începutului, al tuturor misterelor incifrate într-o lume „deschisă” cu toate metamorfozele și procesele ei, cu toate că



apare ca „cifrată și misterioasă”. Astfel, avem o ilustrare, prin mijlocirea procedeelelor ce țin de imaginarul poetic a ceea ce afirmă Mircea Eliade despre mitul ce rămâne viu în omul societăților: „Lumea îi vorbește omului și, pentru a înțelege acest limbaj, e de ajuns să cunoști miturile și să descifrezi simbolurile. Prin intermediul miturilor și simbolurilor Lumii, omul percepe misterioasa solidaritate dintre temporalitate, naștere, moarte și înviere, sexualitate, fertilitate, ploaie, vegetație și așa mai departe” [44, p. 133].

O altă observație profundă a lui Mircea Eliade privește stimularea imaginației și creativității de către mit care operează o „înnobilare” a omului. Personalitățile creatoare, adică șamanii, medicine-men-ii, toți bătrânii maeștri care recită miturile, trebuie să aibă un deosebit talent literar și să recurgă la izvoarele de inspirație care sunt „crizele”, „întâlnirile”, revelațiile, adică toate experiențele religioase. Materia mitologiilor tradiționale se înnoiește în felul acesta, schemele tradiționale se modifică, datorită puterii creatoare inovatoare a personalităților religioase. Astfel se impune un proces adânc de reinterpretare și de adaptare la nevoile omului de a-și depăși limitele și condițiile restrictive ale existenței sale: „Dat fiind că cultura arhaică gravitează în jurul miturilor și că acestea din urmă sunt tot mereu reinterpretate și adâncite de către specialiștii sacralului, societatea în ansamblul ei e antrenată spre valorile și semnificațiile descoperite și vehiculate de acești câțiva indivizi. În acest sens, mitul îl ajută pe om să-și depășească propriile sale limite și condiționări, îl îndeamnă să se înalțe „alături de cei mai mari” [44, p. 138].

Aceste considerații ale lui Mircea Eliade se referă și la reinterpretările miturilor pe care le fac poeții, depășind schemele tradiționale prin puterea creatoare și imaginativă de care dau dovadă. Cultura grecilor, constată el, este singura în care mitul a inspirat atât poezia epică, tragedia și comedia, cât și artele plastice, dar care, de altă parte, din cauza raționaliștilor a fost demitizat. Aceștia au criticat aventurile zeilor, hotărârile lor arbitrare, comportamentul lor ciudat și nedrept, „imoralitatea” lor. Homer nu vorbește despre anumite elemente ale religiei și mitologiei grecești, precum ar fi cel nocturn, funerar, htonian, dar concepția homerică generală despre fecunditate, viață și moarte a devenit un punct de reper pentru întreaga poezie universală. „Această concepție homerică despre zei și miturile lor este aceea care s-a impus pretutindeni în lume și a fost definitiv fixată, ca într-un univers atemporal de arhetipuri, de către marii artiști clasici. Inutil să stăruim asupra măreției și nobleții sale, sau asupra rolului pe care l-a jucat în ceea ce privește formarea spiritului occidental. Ajunge să recitim *Die Götter Griechenlandes* de Walter Otto, ca să intrăm în comuniune cu această lume luminoasă a „formelor desăvârșite” [44, p. 140].

Această credință în lumea miturilor, revelată de Homer, a devenit directoare și în poezia românească, începând cu Ion Heliade Rădulescu și cu Eminescu, continuând cu marii poeți din secolul al XX-lea, din care fac parte și cei trei analizați de noi. Ion Barbu crede că misiunea artei poetice este aceea de a fi „un act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe”, că ea trebuie să se axeze mereu pe un helenism neistoric: „Invențiunea poetică, remarcă el în *Definiri literare*, se așază imediat lângă marea experiență proustiană. Între învierea prin reminiscență activă a misteriosului Combiay și preocuparea liricii înalte: ridicarea unui helenism neistoric, astfel adevărat (prezent în gândirea geometrică a lui Eudox și Apolonius, ajuns la expresiune în oda pindarică) – aceeași concurență făcută duratei curente se afirmă stăruitor” [1, p. 384].

Ion Barbu face o distincție și între lumea precreștină și lumea bine organizată și cârmuită de cetele îngeresti: „La temeliile sufletului omului de astăzi zac straturi de păgânitate. De ele fățarnicul se rușinează, le tăinuiește cu grijă, îngropându-le și mai tare într-însul sau le sărăcește cu dinadins. Nebună ispravă! Aceste fonduri sunt bogăția, demonia naturii noastre și greutatea e numai să le găsim adevăratul rost. De ce n-ar fi Poezia rostul, domeniul acestor forțe obscure, precreștine? Lumea cârmuită de cetele îngeresti e sigur mai dreaptă și mai sfântă decât lumea fabulei. Dar cea din urmă e mai poetică decât cea dintâi” [1, p. 388].

Ce adaugă Ion Barbu mitului zeiței Demeter, al cărui soldat se credea în *Hierofantul*? Comparația cu *Pentru Marile Eleusinii* ne ajută să răspundem la această întrebare. Mitul zeiței chtoniene comportă acolo semnificații tradiționale, canonizate, ea apărând ca o emblemă a *adâncilor mistere*, poetul ajungând, cu sfânta lui durere legănată în *ritmuri largi și grave, de corul sferelor, la Marea noapte, greu de gânduri, de neliniști, de-adâncă-înduioșire, și cu Cuvântul ce va legăna domol povestea fără nume a Nunții Subterane*. Misterul ninge în *Pentru Marele Eleusinii* din slăvi, în timp ce, în *Selim*, el este reprezentat, așa cum observă Ioana Em. Petrescu, de un cosmos îmblânzit, coborât pe pământ, familiar: „Spre deosebire de *Pentru Marile Eleusinii*, recunoașterea structurii de mister și a elementelor de cod cultural clasic pe care ea se întemeiază nu mai e, în *Selim*, o condiție obligatorie pentru perceperea emoției – inițiatice – a textului. Indiferent de nivelul cheilor sale de lectură, cititorul simte izomorfismul celor două serii semantice: copil – abia – desprins – din –somn – materie fragilă, vulnerabilă, cufundată în apele somnului. Revelația tremurului însonorat al materiei devine (ca-n *După melci*) o „revelație” familiară, care și-a pierdut solemnitatea ritualică și distanța impusă de un cod cultural străin.” [1, p. 206].

Poeții demonstrează că miturile se reînnoiesc și obțin conotații noi datorită tendinței permanente a ființei umane de *a-și revela misterele* și să se declare, precum zice Lucian Blaga, cu *forță de corolar*. Privindu-l ca pe un *general apriori al existenței și conștiinței umane*,

orizontul misterelor apare ca un permanent stimulent al spiritului omenesc: „Acesta e tulburătorul initium al ființei umane: prezența secretă și adâncă a misterului ca un *pre – dat permanent* al conștiinței sau ca o prezență activă inerentă conștiinței, și tendința spre revelare, ca un corolar al acestei permanențe structurale. Cu aceasta complexitatea intrinsecă a ființei și conștiinței umane nu este încă exhaustiv definită” [17, p. 195]. În afară de funcțiile categoriale care se prezintă ca un factor organizator al simțirii, *ființa umană*, statornică în mod implacabil în orizontul misterelor este „în același timp înzestrată și cu o seamă de categorii speciale (stilistice-abisale) care îndrumă, într-un anume sens, tendința revelatorie a omului și care, concomitent, asigură într-un fel și imunitatea misterului” [17, p. 195].

Contribuția originală a poezilor e asigurată, anume de reinterpretarea miturilor, categoriile abisale neavând un caracter de generalitate. Chiar dacă constituie un patrimoniu structural al spiritului uman, ele prezintă note variabile. *Gândirea mitică* are anumite tangențe cu *gândirea magică* sau chiar se identifică ei. Blaga face trimitere la Goethe, demonstrând că puterea creatoare e o putere magică, pe care autorul lui *Faust* o asociază și *demonicului* care are un rol copleșitor în creația spirituală și în istoria omenirii. Poetul și filozoful român e de părere că toate zămislirile geniului uman, de ordin mitic, metafizic, religios și științific (în sensul mare al cuvântului, precizează el) nu se prezintă decât ca încercări ale omului de a dezvălui misterele, căci el este situat anume în zarea lor. Capacitatea revelatorie de mister apare condiționată de *structurile subiective* ale omului, care contribuie, conform lui Kant, la actele de cunoaștere a omului și universului. Anume aici apare o *variabilitate* deosebită, deoarece creațiile de cultură presupun structuri diferite și cu o dublă garnitură de categorii (nu cu una singură ca la Kant), Blaga având în vedere, desigur, categoriile de natură stilistică.

Procedând la o caracterizare categorială a plămuirilor metafizice, unele bazate pe construcții abstracte și schematice, precum metafizica, altele pe intuiția concretă, precum arta, și pe construcția imaginară, precum știința, Blaga accentuează că mitologia valorifică „un material imaginar, prin excelență plastic și însuflețit” [6, p.274]. Toate mijloacele sunt suficiente pentru o încercare revelatoare; „Aici, conchide el, aproape un principiu al spiritului creator. Oricare plan, singur și pentru sine, are prin calitățile sale inerente toate virtuțile necesare serviciului pentru care este chemat. Mitul se realizează pe deplin în planul imaginației plastice și însuflețitoare și nu are nevoie de altceva. Dimpotrivă, orice amestec, orice concurs de planuri, conduce la un rezultat tocmai diametral opus celui urmărit, adică în loc să ajute o revelare, o întunecă, pricinuind o aburire, o confuzie, o derulare” [6, p. 274]. Lucian Blaga distinge o notă individuală caracteristică unui popor, unui individ, unui creator de valori, care se manifestă anume într-o „matrice stilistică”: „Mitul ca și istoria, sunt determinate, deopotrivă, de „matricea stilistică” a

omului, a popoarelor, a insului. Acest stigmat împrumută mitului suprema demnitate, ce-o poate avea o creație omenească, demnitatea *umană*. Nu este prea greu, de altfel, să se demonstreze până la evidență și un număr nelimitat de exemple, că miturile poartă întipărite pe corpul lor o pecete stilistică, ce variază considerabil, de la o regiune geografică la alta, de la un neam la altul, de la un individ la altul” [6, p. 277].

O dovadă a acestei varieri sunt și afirmațiile cu caracter de program poetic pe care le face Ion Barbu în *Când va veni declinul*:

„Cu mâini învinețite de umblet lung prin ger  
Voi reîntra în mine când va veni declinul;  
Voi coborî să caut, pierdută-ntr-un ungher,  
Făclia unde arde c-un foc nestins Divinul.

Al tău, al tău, cuprinsul întregului dintâi,  
Din negura-Andromedii la sorii din Centaur,  
Stapânitoare, soarbe tot cerul, și rămâi  
Prin marea de funingini, năvodul plin cu aur” [1, p. 30-31].

Și în *Umanizare*, unde este invocată Euritmia care *s-a revărsat în lucruri, cum în eternul mit*:

„Sub înfloriții arbori, sub ochiul meu uimit,  
Te-ai resorbit în sunet, în linie, culoare,  
Te-ai revarsat în lucruri, cum în eternul mit  
Se revarsă divinul în luturi pieritoare.

O, cum întregul suflet, al meu, ar fi voit  
Cu cercul undei tale prelungi să se dilate,  
Să spintece văzduhul și - larg și înmiit -  
Să simtă că vibrează în lumi nenumărate...” [1, p. 33].

Sunt semnificative asocierea propriei creații poetice „eternului mit” al genezei și sugerarea voinței poetului de a cuprinde *Întregul divin dintâi*, cu tot cuprinsul cosmic inițial.

Menirea poetului este văzută, astfel, în a da expresie nouă genezii lumii și a reda nemărginirii, precum spune în *Când va veni declinul*, „fugarul ei mister”. Ion Barbu o face la modul intelectual al Lirei, dar întipărind, precum stipulează teoretic Blaga, pecetea stilistică a concepției românești despre lume.

Există, în poezia intelectualizată la extrem a lui Ion Barbu, dincolo de puternicile filoane moderniste, un filon folcloric, menționat ca atare de Perpessicius. Remarcând despământenirea și imacularea misterului sexual în *Uvedenrode*, care devine un balet de sonorități muzicale, desfășurarea nunților siderale, în muzici conduse de Ariel, pasiunea regelui Crypto pentru dulcinea inimii lui care obține caracter de satiră, reintrarea în Isarlâk, vasul fantomei din noaptea de spaimă a bătrânului marinar, mesalinica pasiune a domnișoarei Hus, renumitul eminescolog conchide: „Pentru că d-l Ion Barbu construiește o mitologie personală, într-un plan supraterestru, o mitologie fără de fabulă și fără de morală. Pentru că d-l Ion Barbu a dozat licorile folclorului până a obținut filtruri de legendă. Imprecația d-șoarei Hus e, din acest punct de vedere, un record și un model pentru toți câți se apropie de fondurile feerice, de tainițele și comorile nativ – populare” [1, p. 430].

La fel ca Alexandru Macedonski și Ion Minulescu, Ion Barbu ne demonstrează că *miturile cunoscute* devin *mituri personale* (în cunoscutul studiu al lui Charles Mauron se insistă metodologic asupra faptului că mitul este „o imagine a personalității inconștiente și a dinamismului său interior a unui scriitor” [71, p. 27]).

Ion Barbu dorea să valorifice straturile obscure ale sufletului omenesc, fapt care explică și nostalgia după un Orient pitoresc, provocator de patimi ancestrale, de trăiri abisale. În una din *Definirile literare* remarcăm această marturisire semnificativă despre o asemenea intenție a sa: „La temeliile sufletului omului de azi zac straturi de păgânătate. De ele fățarnicul se rușinează, le tănuiește cu grijă, îngropându-le și mai tare într-însul sau le sărăcește cu dinadins. Nebună ispravă! Aceste funduri sunt bogăția, demonia naturii noastre, și greutatea e numai să le găsim adevăratul rost. De ce n-ar fi Poezia rostul, domeniul acestor forțe obscure, precreștine? Lumea cârmuită de cetele îngerești e sigur mai dreaptă și mai sfântă decât lumea fabulei. Dar cea din urmă e mai poetică decât cea dintâi.” [1, p. 388]

Orientul barbican face parte, evident, din lumea fabulei, precreștină, considerată de el mai poetică decât lumea creștină *cârmuită de cetele îngerești*.

Dacă la Macedonski și Minulescu avem un Orient mai degrabă romantic și simbolist, mai

mult *visat* și care apăre ca o nostalgie a sufletului, îngrădit de circumstanțe, de proza vieții, la Ion Barbu, Orientul reprezintă *lumea fabulei*, lumea de altădată, atemporală, la fel ca Grecia pe care o deduce imaginar și pe care o găsește în subconștientul etnic, teoretizat de Lucian Blaga.

Orientul barbian e un tărâm în care se adună toate culorile, lumi din toate timpurile, elemente de cultură și civilizație din mai multe spații continentale, „duhul Spartei” și duhul Greciei dionisiace, personaje inventate din zone diverse, precum Domnișoara Hus, *o vedetă de altădată căzută în mizerie și nebunie*, Iapona Enigel, dintr-o regiune scandinavă sau neagra damă Miriam și eteromanul sub *spaniolă pălărie*, eunucul *unui ultim, trist harem*, legendarul pentru toată turcimea Nastratin Hogeia.

În contexte variate, se fac referințe spontane la *vădita țară Galaad*, la Țările de Jos, la Betleem, la Moscova *verde de-o mie de turle*, sau „de cer și furci”, la Sodoma, la văile Ierusalimului, la Fluviul Nil și Ninivele de neauă, la Șvițera, și la Berlin și Munch, la un iezer scandinav și la duhul slav al suavei Francii, la Bizanț la al Florenței Carnaval, la Italia, Helada și Copenhaga, la Hamburgul (Tantei Buhr), la Everestul (de gânduri), la Praga și Amwerpen, la altarele Atenei, la Amsterdam, Haga, Düsseldorf și libera Hannoveră, la Arabia, la Caspica *de fețe, mișcadă și aridă*, la *fabulosul* Ofir și Negrul Cipru. La această *toponimie* bogată, care specifică și circumstanțele în care s-au zămislit poeziile și sursele tematice, legate de locurile de baștină ale anumitor personalități, se aliniază și personaje, păsări și animale mitologice sau inventate de poet: Menade, Baba Dochia, Driada, Mercur, Laur – Balaur, Centaur, Măsea-de-fier. Să observăm și mulțimea de transcrieri cu majusculă, care vin să ne atragă atenția asupra faptului că poetul le transformă în noțiuni, în denumiri de fenomene, procese, substanțe, atribute ale materiei.

Parcurgând întreaga poezie barbiană, observăm că ea ne oferă o cuprindere cu mult mai largă a diferitelor lumi, nelimitându-se, evident, la Orientul reprezentat prin fabuloasa cetate Isarlâk, prin legendarul Hogeia Nastratin, prin lumea balcanică cotropită de somn și lene, prin personaje pitorești de felul Domnișoarei Hus, prin Osman Muharem urmașii lui Cafegi-bașa.

În structura poeziei lui Ion Barbu a fost observată o contradicție între laconism și revărsarea spiritului balcanic, înclinat spre opulență și pitoresc [100, p. 29]. „Orientul învinge occidentul”, remarcă E. Lovinescu [61, p. 170], poetul neîntorcându-se la folclorul urban bucureștean, ci la stratul balcanic. Melcul reprezintă „simbolul dualității prin natura sa hermafrodită și sensurile infinitului reflectate în cochilia sa spiralată”, totodată, este și un simbol al fragilității protejate, al singurătății absolute și al misterului camuflat [90, p. 240]. O anunită oscilație între tentația lui Dumnezeu și a lui Satan semnala Nichifor Crainic [33, p. 61-62].

Criticul literar Mihai Cimpoi constata configurarea plastică a mai multor existențe în poeziile de început ale lui Ion Barbu, poetul căutând să exprime, în fond, un eu impersonal „arcuit sub timpuri”, însușindu-și „largurile vieții”, „blondul șir de forme, urcând din soare în soare” [20, p. 135]. Poetul nu-i decât „o verigă din marea undoire”, un muritor din care răsar mai multe existențe. Modelele arhetipale eminesciene țin mai mult de adâncurile protoistorice (Decebal, Ștefan cel Mare, „tânărul voievod” în genere) sau de proiecțiile transcendente, metafizice (Sărmanul Dionis, Arhaeus, Hyperion). Figurile arhetipale barbiene sunt din cea de-a doua categorie eminesciană, adăugându-li-se numai contururile mai cețoase și ezoterice de căutători de sensuri și esențe ultime în dedalurile neguroase și abisurile noumenale ale vieții, în „multiplele aparențe și veșnice schimbări: Nietzsche, Pytagora, William Wilson, Roderick Uscher” [20, p. 135]. Lumea lui Barbu este un spațiu al metamorfozelor, în care, așa cum observă Ioana Em. Petrescu, „înfățișările tranzitorii ale Ființei își trăiesc, dureros sau extatic, transfigurarea” [83, p. 125]. Autorul *Jocului secund* cultivă forme elaborate, în care domină „arhitectonica sonoră”, relațiile antonimice, „rimele rare” [25, p. 251].

Lumea Orientului este cufundată în arhetipalitate, prezintă un tărâm al începuturilor aurorale. Așa cum o înfățișează însuși poetul, este lumea lui Anton Pann, lume specific balcanică, *lumea ce gândea în basme și vorbea în poezii*. Lipsesc acum schimbările dese de orizonturi, lipsește și revelația multitudinii modurilor de existență. Ființa se contopește cu Natura, face cu ea un Tot întreg, se situează într-o zonă a originalității.

Poemul *Isarlâk*, care dă titlul ciclului balcanic în ansamblu și este scris în 1924, are drept motto *Pentru gloria lui Anton Pann*, acesta fiind modificat ulterior în *Gloria lui Anton Pann*.

Dedicația explică programul poetului, mărturisit într-un interviu dat lui Felix Aderca și într-un articol polemic „*Evoluția poeziei lirice*” după E. Lovinescu. Ion Barbu distinge, în creația sa, două faze – *parnasiană* și *balcanică* și face o legătură, explicând schimbarea și formulând obiecții față de cele patru momente ale evoluției sale – parnasian, anton-pannesc, expresionist și „șaradist”: „Legătura dintre această primă fază și a doua (ce-ți este plăcut s-o numești „anton-pannescă” o întrevezi? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puțin filologice. E vorba, desigur, de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizație și creație. Credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie. O ordine asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a *zăpezii roșii* – dreapta, justițiera Turcime. Aceste preocupări coincid cu apariția temei fundamentale – solemnă, neașteptată – vizitând întâia dată versurile mele și marcându-le: *Moartea și Somnul (Nastratin Hoge la Isarlâk, Domnișoara Hus, Cântec de Rușine)*” [1, p. 413].

Explicația barbiană continuă accentuând cufundarea în zonele nevăzute ale ființei pe care

o urmărea poetul o dată cu detașarea categorică de pitoresc și pastişă folclorică: „Sondagiile astea în structura nevăzută a existenței salvează poate cele ce scriam pe-atunci, desolidarizându-le în destin de literatura de pitoresc și pastișul folkloric (lucruri de care mi-e groază – or literatura noastră e aproape toată numai *asta*. Conchide...). Pentru aceste motive și altele încă, te rog zi-i acestui ciclu (care a avut încurajarea d-tale pe-atunci) tot ciclul balcanic” [1, p. 414].

Ion Barbu mai mărturisește în acest interviu că tema transcendentă din *Jazzband pentru nunțile necesare* este sensul feminin al Luceafărului, inițierea intelectuală, disociativă, a cercului Mercur, deopotrivă în dominația triumfală a Soarelui. Este de reținut din această explicație că Ion Barbu îmbină *elinismul de decadență* cu un *element modern* care este *tonul gros și buf* al poemului. Dăm, apoi, de o recunoaștere a faptului că este vorba de „o încercare, mereu reluată, de a se ridica la modul intelectual al Lirei. Faptul poetic inițial: cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așază, pare-se, toți, urmând un singur instinct, al Cântului, vream să invit poezia noastră” [1, p. 414]. Ceea ce urmărește programatic autorul *Jazzbandului pentru nunțile necesare*, este *certitudinea liberă a lirismului omogen, instruirea de lucrurile esențiale, delectarea cu viziuni paradisiace*. Este un lirism în care nu apare nimic din concurența, încă darwiniană, a formulelor individuale: „Glasul ar continua glasul, cum un adevăr pe celălalt: *L'hymne de coeurs spirituels*” [1, p. 414].

Aceste mărturisiri ne ajută să înțelegem că Isarlâkul este un tărâm al idealității, al unei existențe pur spirituale, în care, așa cum constata Mircea Mutu, conjugă opozițiile constante, „reductibile la dihotomia paradigmatică: aspirație dionisiacă / fervoare dionisiacă” [85, p. 404]. Criticul clujean mai relevă, pornind de la observațiile lui G. Călinescu, că e un tărâm atemporal, închis în sine, în somn și neființă, precum precizează însuși poetul, e proiecție virtuală a unei Idei: dualismul esențial, eternizând Isarlâkul ca virtualitate, e recognoscibil în sintagma „cuib de piatră și legumă”, ce semnifică dialogul niciodată istovit între etern și perisabil, între durabil și vremelnic. Acesta e, de fapt, sensul restituției „lumii lui Anton Pann”, spre corecta ei interpretare, „pentru mai dreapta (ei) cinstire” [85, p. 404]. E un spațiu colorat afectiv care se întinde între „Isarlâk, inima mea” și „Să-ți fiu printre foi un mugur”, menținut la temperatura cea mai înaltă a confesiunii. Concluzia exegetului este că avem toate probele pentru a considera Isarlâkul un spațiu geografic închis, având forma de monadă, de cetate zăvorâtă, cu ziduri care nu pot fi străbătute: Monadică, închisă „într-o slavă stătătoare”, cetatea adăpostește între zidurile ei o umanitate pe măsură, simbolică, unde Domnișoara Hus – alcătuită din „zone de vibrație joasă și înaltă” (*Răsăritul crailor*) – ilustrează pe „homo duplex” balcanic. Mulțimea, prezidată acum de tradiționalul Nastratin (și căruia i se subliniază, în *Nastratin Hogeia în Isarlâk*, ipostaza ascetică), se mișcă brownian, închipuind starea de implozie caracteristică geografiilor închise”



[85, p. 404].

Spațiul imaginar al Isarlâkului e unul solar, paradisiac, dar și plin de contraste, adăpostind o lume de bâlci, cu pehlivanii nastratinești. Cufundarea în pasivitate, în contemplație gratuită, în „slavă stătătoare”, criticul Ion Pop o percepe ca pe un indiciu al unei lumi a *poeziei*. Eroul popular al Balcanilor cheamă această lume la „interiorizare”, la „o existență întru spirit, într-o atmosferă cvasi-onirică” [85, p. 466].

Luând în considerare și alte mărturisiri ale poetului referitor la intențiile sale programatice, putem stabili toate punctele de tranziție ale evoluției sale și, mai cu seamă, ceea ce ne interesează în teza de față: modul în care apare *ciclul balcanic* și cum se proiectează el pe fundalul nostalgiei generale după Orient. Realizând acest ciclu și trecând de la o etapă parnasiană la cea suprarealistă, el nu părăsește, evident, modul intelectual al *Lirei*. Dar, totodată, năzuiește să cultive o poezie esențializată, pură, creată în spiritul *glasului după glas*, adică a unui Cânt (transcrierea cu majusculă e a lui), echivalent cu acel *Carmen Saeculare*, visat și de Eminescu în *Scrisoarea IV*. Se conturează acum o poetică simbolic-arhetipală, cultivată de altfel și în celelalte cicluri. De aceea nu recurge atât la ciclurile moderniste, cât la formele rapsodice și imnice caracteristice antichității. Recunoaște, prin urmare, într-un dialog cu I. Valerian, apărut în *Viața literară*, la 5 februarie 1927: „În poezia mea, ceea ce ar putea trece drept modernism nu este decât o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarică. Neputând să apar înaintea concetățenilor mei, ca poeții de altădată, cu lira în mână și florile pe cap, mi-am poleit versul cu cât mai multe sonorități. Pe lângă unitatea spirituală, adaug și una fonetică” [1, p. 410]. *Uvedenrode* este privită ca „o producțiune extremală scrisă sub obsesia unei clarități iraționale”, deși la baza ei stă o experiență personală și ea apărând ca o poezie ocazională. „*Uvedenrode*, mai precizează interviuatul, sugerează la început un Olimp translucid și germanic, apoi o evadare în vis, totul tratat rapsodic, contrar canoanelor poetice ce mi le-am trasat, cu acea sonoritate imanentă de care-ți vorbeam” [1, p. 410].

Ion Barbu merge în *ciclul balcanic*, pe două căi intersectate: se scufundă în chip spontan într-o atmosferă – în intenția de a realiza o poezie *aeriană* – a visului, contemplației, interiorizării spirituale și se încredințează, de asemenea, fără eforturi speciale, *sonorității imanente*, Cântului care vine de la sine (Cânt urmărind Cântul) din impulsunile vieții, din misterul interior, din asociațiile spontane care erau transcrise de suprarealiști.

Ion Barbu sondează, într-un mod concentrat, esențializat care-i este propriu „stratul băștinaș al unui anumit folclor, a cărui expresie caracteristică a fost Anton Pann”. Constatând această reorientare estetică a autorului *ciclului balcanic*, Eugen Lovinescu face o observație

judicioasă, se constată, zice el, o schimbare fundamentală a Occidentului cu Orientul, inspirației îi corespunde o nouă ideologie și o nouă atitudine venite nu din surse și influențe îndepărtate (din Platon sau mitologie, din Nietzsche sau parnasianismul francez), ci din realități apropiate:

„Poetul nu se întoarce la poezia populară (sau într-o slabă măsură), ci la stratul balcanic al câmpiei dunărene, la muza de mahala bucureșteană și de folclor urban a lui Anton Pann. De aici, acea curioasă serie intitulată *Isarlâk* „Gloriei lui Anton Pann – cu *Isarlâk*, *Nastratin Hogeala Isarlâk*, *Selim*, în care maniera e cu totul schimbată, deși iscusința rămâne aceeași. Materialul verbal cosmic și hieratic este înlocuit prin materialul pitoresc: culoarea locală e obținută prin turcisme ca parmalâc, derviș, Bairam, nădragi, caftane, caice, edec, temenele, soitarin, „hai, bragă bun”, aliș-veriș, aferim, halvale, ibrișin, turbane, cadâne, hagealâc etc, încrustate și armonizate în descripții și notații de o rară originalitate” [1, p. 402-403].

Lumea lui Anton Pann este una *vegetală*, ea răsare la intersecția cerului cu apele, crește vertiginos, ca pădurile și apele montane, ce dispar și reapar în mod miraculos. Lumea ar fi mai săracă dacă s-ar lipsi de ciudatele, încântătoarele fapte ale poezilor și „mare a fost jalea ce a cuprins Vechimea când năierii din vremea lui Iulian Apostatul vestiră de acel glas de cabe auzit, sfâșiind mările: „Pan, marele Pan a murit!”

Tabloul imaginat de poet în *Definiri literare* este unul trist: „Mort, așadar, Peisagiul: închise ochiurile de păduri, sleite gâtlejurile de apă, isprăvit jocul pâclelor, ca un suflet jertfit de zări, spart, syrixul trestiiilor; corul de oceanide al frunzelor, pe voci întristat! Dar zvonul s-a dovedit de minciună. După ierni pustii, cătușele de argint ale fântânilor prinseră să se topească. Alte primăveri coborâră din munte. Luxul izvoarelor și umbra codrului fură din nou cercetate” [1, p. 389].

Ion Barbu dorește ca propria poezie să fie asemenea acestor basme ale pădurii, „străveche, mai îndreptățită și mai sănătoasă decât nu știu ce tristeți grandilocvente de tineri prematur deznădăjduiți” [1, p. 389].

Pornind de la acest principiu mitopo(i)etic programatic, autorul ciclului balcanic proiectează un *Isarlâk*, năpădit de vegetația luxuriantă, pătruns de „vioriul umed al prunelor gâtlane” și de „apa multă a ierbilor ce-nviază”, plin de rodul toamnei și având deasupra un cer ca o grădină și munții ca un parmalâc. O asemenea viziune paradisiacă se conturează la începutul poemului *Nastratin Hogeala Isarlâk*:

„Țara veghea turcită. Pierea o dup-amiază,  
Schimbată în apa multă a ierbii ce-nviază,  
Când, greu și drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,

Gândacul serii urcă ghiocul de porfir.  
Cer plin de rodul toamnei îmi flutura – tartane,  
Tot vioriul umed al prunelor găltane:  
Grădină îmi sta cerul iar munții – parmalîk” [1, 200].

Și la sfârșitul lui:

„La Isarlâk, cea albă de lespezi, gloata suie,  
Dar greii pași prin ierburi și stuh se-mpletecesc.  
În ochi, din lâncezi ape, cum pâlpâie gălbuie  
Și uleioasă, dâra caicului turcesc!” [1, p. 202]

Lui Ion Barbu îi aparține o observație originală, privind modul în care Mateiu Caragiale substituie, în *Craii de Curtea-Veche*, la fel ca Dostoievski (deci prima dată în literatura noastră și a doua oară în literatura universală), „*natura planetară* naturii biologice, sociale sau simplu umane, a eroului de roman obicinuit” [1, p. 332].

Reatribuindu-i această calitate lui Ion Barbu însuși, regăsim *ființa planetară* (așa cum o vedea el în primele poezii răspândite în diferite spații, locuri, puncte continentale), substituită ființei biologice a eului său impersonal, sau personajelor sale legendare, sau luate din realitățile concrete.

În acest sens, criticul Daniel Cristea-Enache remarca, pe bună dreptate, că „părăsirea paradisului inexistenței, chiar și într-o aspirație superioară, se dovedește tragică: „Deschizându-și micile porți ale sufletului său mare către o făptură omenească, „regele ciupercă” devine el însuși uman, ieșind, astfel, din propria perfecțiune, de făptură – la fel ca melcul cel nătâng” – suficientă sieși. „Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el”, excepționalul vers dinspre finalul poemului *Nastratin Hogea la Isarlâk* condensează o întreagă filozofie. Cu mâinile și gura aduse la genunchi, încovoiat, încovrigat, Nastratin Hogea desenează prin chiar trupul său, de carne și sânge, un cerc adică un simbol al perfecțiunii; iar Isarlâkul ce-l asista, cetatea la mijloc de Bine și Rău e implorată să nu se schimbe, să nu-și dea perfecțiunea de „târg temut, hilar/ Și balcan - peninsular...” pe o metamorfoză cât de promițătoare: „Raiul meu, rămâi așa” (*Isarlâk*). „Așa”, adică „într-o slavă stătătoare” [37, p. 369]. E un Levant ideal, identică unei Grecii impersonală, atemporală, eternă, opusă – adică - „duratei curente”.

Discuțiile de ieri și de azi în jurul lui Ion Barbu privesc, în special, ermetismul, modul său de a se exprima concentrat, eliptic, fără perioade discursive. Pompiliu Constantinescu credea că ermetismul barbian nu e pur sintactic, cum le pare unora; „el este dictat de o mecanică spirituală evidentă” [1, 420]. Perpessicius identifică în primele poezii și în ciclurile *Uvedenrode* și *Îsarlâk*, o compoziție de umbre și lumini, o dispunere a esențelor, un ritm care impune o armonie înrudită

cu cea a pythagoricienilor și timbrul de vis și irealitate întâlnit la Mallarmé [1, p. 429]. Opera barbiană i se pare și lui Tudor Vianu „opera unui poet dificil, a unui poet ermetic” [1, p. 435]. G. Călinescu releva și el faptul că dădea naștere „acelei specii de hermetism, ce s-a numit barbism” și că poetica sa, ce se vrea diferită de cea a lui Arghezi, constă în lumea purificată oglindește numai figura spiritului nostru. Alexandru Paleologu își axează un studiu al său pe „orientarea lui generală neoplatoniciană, exprimată în poezia lui simbolic, și nu exclusiv”, pe „mistica intelectuală” [1, p. 483].

Studiile mai noi reiau discuția, circumscriind-o și paradigmei postmoderniste, precum procedează în monografiile lor Marin Mincu și Ioana Em. Petrescu. Theodor Codreanu semnaleză această schimbare de optică, încercată încă la 1968 de un fizician, Basarab Nicolescu. Trecând în revistă odiseea receptării controversate a operei barbiene, criticul se ocupă, într-un amplu compartiment de „marea contribuție a lui Ion Barbu la ceea ce poetul însuși a numit, în estetica secolului trecut, *ermetism canonic*. Metodologia ține de noul context al *transdisciplinarității*, iar fundamentul estetic și ideatic e un pas modest către ceea ce am numit, într-o carte recentă, *transmodernism* în raport cu care Ion Barbu este un precursor, alături de contemporanul său Lucian Blaga, întemeietori ai *eonului dogmatic*” [32, p. 7].

Nichita Stănescu fiind de părere că ceea ce i se pare a fi mai aproape de propria esență majoră a poeziei, este cea construită sintactic, îl consideră pe Ion Barbu „desăvârșit în această structură poetică” [97, p. 174].

Eugen Simion îi dă dreptate lui Basarab Nicolescu, care descoperă în poezia lui Ion Barbu trei mituri fundamentale: *Mitul Soarelui*, *Mitul Nunții* și *Mitul Oglinzii*. Această părere o au și alți critici [95, p. 205]. Criticul vede și în proza epistolară barbiană o „înveșmântare” în haine de gală, fastuoase și expresia „pitorescului balcanic și pământean” [93, p. 175].

Deși vede la Ion Barbu o poetică confuză, circumstanțială, Mircea Cărtărescu îl califică drept „poetul român cel mai apropiat de spiritul modernismului” [18, p. 276]. Dacă pornim de la valorificarea pozitivă a termenului (modernismul ca „anchetă niciodată descurajată a condițiunilor frumosului necontingent”, constatăm că el adună în jurul său toate numeroasele autodefiniri barbiene, dându-ne cea mai completă imagine a poeziei moderniste, aceeași în esență la Mallarmé, Valéry, Gottfried, Benn și Ungaretti, la Blaga și Barbu.

Părerea unanimă a criticii de ieri și de azi este că avem în persoana lui Ion Barbu un poet ermetic („canonic” îi zice Th. Codreanu), care deține un mod fundamental nu de a prinde lumea într-un simbol, într-o metaforă, cum cerea Hugo, ci, așa cum subliniază Eugen Simion, de „a sugera arhitectura secretă a lumii într-o imagine purificată a spiritului” [32, p. 112]. Aceasta este,

conform lui Th. Codreanu, una dintre cele mai complexe definiții a ermetismului barbian. E una dintre definiții care vine și întru susținerea opiniei noastre că, spre deosebire de Macedonski sau Minulescu, care au dat expresie lirică profundă nostalgiei după Orient, Ion Barbu a construit ca atare un univers imaginar al acestuia, cu sondări originale în arhetipalitate.

Ioana Em. Petrescu supune poezia lui Ion Barbu unei analize profunde, axată pe mitemele orientale. Formula poetică extrem de personală este, în concepția ei, expresia unei poetici absolut de singulare în contextul literaturii române, unele principii programatice fiind preluate din poetica lui Mallarmé și Valéry. Cercetătoarea e de părere că e un scriitor fără precursori care revoluționează limbajul poetic corespunzător unei mutații esențiale a modelului de gândire luat în ansamblu, acest model fiind pregătit de secolul al XIX-lea și desăvârșit în secolul al XX-lea. „E o mutație prevestită de Nietzsche, intuită de Mallarmé, înfăptuită în științe, de geometriile neeuclidiene, de teoria relativității și, mai ales, de mecanica cuantică, o mutație asumată ca nouă atitudine culturală de scriitori atât de diferiți cum sunt J. Joyce, T. S. Eliot, Th. Mann sau I. Barbu” [84, p. 7]. Mutația constă „în abandonarea modelului cultural antropocentrist și individualist constituit în Renaștere, precum și a conceptului clasic de științificitate” [84, p. 8]. Trecerea de la tradiționalele teorii mimetice în conceperea artei ca *model* și a artei ca *sistem modelator* se face, în cazul lui Ion Barbu, prin poetica *infrarealismului*, întrevăzută de el în poezia lui Rimbaud.

Ceea ce permit *sondagiile nevăzute* în structura nevăzută a *existenței*, adică în *infrarealitate* și salvarea de literatura de pitoresc și de pasișul folcloric, despre care poetul îi mărturisea lui Felix Aderca, este *Grecia*, privită ca tărâm închis în el însuși în care se manifestă solemnitatea Morții și Somnului. Este un tărâm mitopoetic prin excelență, precum este și Isarlâkul utopic al lui Nastratin Hogeia.

Ambele – Grecia și Isarlâkul – sunt spații dominate de contrarii: de Rău și Bun, de moarte și nuntire, de râsul (plânsul) în termenii lui Nichita Stănescu, de Pământ și Cer, reprezentate simbolic prin grădină și munți, de Liniște și Neliniște. Aceste contrarii sunt revelate într-un registru ludic, într-un joc pitoresc, succulent de limbaj pus sub semnul ambiguității și absurdului. Caracteristică poeziei barbiene este o permanentă *lunecare* dintr-o zonă semantică în alta și o împingere a viziunii în grotesc, în trivial. Anotimpul tomnatic este prezentat într-un cadru crepuscular, de amurg umed, de *vioriul umed al prunelor găitane*, ființa se proiectează într-o perspectivă cerească îndepărtată, iar Drumul Sacru eleusinic apare ca un drum obișnuit, de lângă Isarlâk, tărâmul în care intră Nastratin Hogeia este *vătuit și însonorat*, ninsorile sunt *mărunte*, adunate în nămeți care-l *năpădesc* pe călător, plutirea se face fără vâsle și fără pânze, catargul fiind făcut din *tot felul de obiele, pulpane de caftane ori tururi de nădragi*, casca pe care o poartă

personajul are un aspect fantastic – grotesc, hierofantul care trebuie să se răstească e înlocuit cu un vânzător ambulant. Cercetătoarea menționează că prin acest erou emblematic al unui spațiu care reprezintă moartea și care se înfățișează din apele Bosforului poetul ne sugerează o revelație inițiatică.

O observație care ne interesează în contextul demonstrației noastre e aceea, privind schimbarea radicală care are loc în evoluția poeziei lui Ion Barbu, care nu mai apelează la mitologemele tradiționale, ci creează simboluri proprii: „de la revelația nunții subterane și a spicului din *Pentru Marile Eleusinii* la revelația autofagiei sacre din *Nastratin Hogeia în Isarlâk*, poezia lui Barbu (care-și menține structura de mister), a trecut prin câteva importante modificări. În primul rând, ea nu mai operează în exclusivitate cu mitologemele moștenite prin cel cultural, ci creează un sistem de simboluri proprii, parte comună, deocamdată, cu sugestii folclorice balcanice, în al doilea rând, și aceasta e, de fapt, modificarea esențială -, ea abandonează dicția sacerdotală, tonalitatea sublimă, și descoperă un registru ambiguu în care mediul de manifestare a sacrului este grotescul” [84, p. 83].

Modalitatea de transformare în registrul fantastic-grotesc prin însuși transformarea personajului, care ar trebui să reprezinte înalta calitate de sfânt și ascet, într-un *soitariu*, adică într-un bufon, într-un Ouroboros, ceea ce sugerează insistent situarea lui în punctul critic al Vieții / Morții.

Primul mitem analizat este acela al copilăriei, simbolizată prin materia fragilă cufundată în somn. *Selim* este poezia care are în centru un copil, *singur și mic*, care se alege cu un dar din coșul lui Haivada Selim, acesta fiind asemănător cu vasul secret al cultului marilor Eleusinii (cercetătoarea găsește o asemănare între *dulcile zaharicale* și prăjiturile sacre folosite în ritualul credincioșilor zeiței Demetra).

Aceeași zeiță e prezentă și în mitemul din *Domnișoara Hus*, văzută ca o variantă a poeziei *Răsturnica*, realizată, de asemenea, în registrul fantastic – grotesc. Întregul mitem este aici reprezentat de tripla transfigurare a suferinței, asociată nebuniei mântuitoare și magiei consolatoare, după cum o prezintă exegeta, în axa Demeter- Cybele – Marea Damă.

Am putea spune că în poezia lui Ion Barbu, la fel ca în cea a lui Al. Macedonski și Ion Minulescu, se conturează un mitem al *călătoriei* inițiatică, care apare ca un hagialâc oriental, ca o goană năucă, din loc în loc, a unor personaje umane sau mitologice ( *Ultimul Centaur* din poemul cu același titlu, pelerinul gonit pe Drumul Sacru din *Pentru Marile Eleusinii*, cei doi care fug cu trăsura din *Convertire*, Eul liric pornit spre „un pământ cu hopuri plin” din *Răsturnica*, sau alergând de a da de un Melc în *După melci*, argonautul Iason ce rătăcește din [*Ca mâna*

*instruită...]*, Mirele străbătând *căi revoluate* în *Aura*. În *Ritmuri pentru nunțile necesare* este imaginată o expediție spre Cămara Soarelui, marele drum Cosmic; în *Paznicii (Preludiu la dansul planetelor exterioare)* se vorbește despre un *Drum (și Carte) pentru sumbrul rac al lui Marte*; în *Falduri dăm de valuri frânte, gemene*; iar în *Uvedenrode de un cal de vad, de o lunecare de fată* și de un *pendular de încet*; aici se înfățișează o pornire la drum *pe uliți mici, lângă gropi, printre căsoaie, când prin ghimpi, când prin urzici*.

Folosind sugestiile din studiile criticului literar Mihai Cimpoi, am putea afirma că la Ion Barbu, la fel și la Macedonski, găsim o adevărată ontologie a mișcării, deoarece cei doi poeți năzuiesc să surprindă adâncimile firii. În majoritatea poemelor barbiene dăm de mișcări încete, somnolente, de porniri inițiatice la drum sau de mișcări dinamice care au loc dinspre pământ spre cer, în spațiul cosmic. În *Joc secund*, în *Uvedenrode* și în *Isarlâk* atestăm un timp care curge, se leagănă, *vălurează*, saltă; el se relevă și sub forme izomorfe ale ritmurilor (nunților), dansului, cădelnițării, pășirii, înaintării spre porți, depășirii unor cercuri. Prin această varietate de mișcări, universul poetic barbian se *existențializează*, la fel ca cel eminescian, se pune sub semnul unei motricități permanente, constând în circularitate, reluări, salturi. Mișcarea aduce un *spor ontologic*, vorbește despre voința de împlinire umană, de cunoaștere profundă a sensurilor lumii și universului. Sentimentul acut al timpului se exprimă și prin prezența obsesivă a *ceasului* (minutarului), *pendulului, cadelniței, clepsidrei, rotirii*. Ceasul poate fi *alb, murg* ca în *Poemele lui Don Miquel* sau rău ca în *Domnișoara Hus*; în *Sfredelească-ne... ceasurile zumzăiau*. O imagine obsedantă este *unda – unda logodită sub cer* (în *Timbru*) din ciclul *Joc secund*, unda ce naște *un cer unduit* (în *O înșurubare în Maelstrom*), *unda ne-înturnată a Orei înclinați* (din *În ceață*), *sunetul unduos* (în *Dezrobire*), *cercul undei* al Euritmiei pe care o invocă în *Umanizare, călătoria undă din Elan*.

Deși Ion Barbu este un poet afiliat ermetismului canonic care cultivă, mai cu seamă, formele concentrate, eliptice, aforistice, semănând cu o axiomă, cu formulă matematică sau chiar cu o figură geometrică, el are o viziune dinamică a lumii și universului. Ritmurile sunt deosebit de variate, exprimând stări și momente sufletești dintre cele mai diverse. Mai mulți exegeți ai operei sale – de la E. Lovinescu, G. Călinescu și T. Vianu până la Ioana Em. Petrescu – au scos în evidență excepționala dinamizare a viziunii. Cea din urmă exegetă surprinde chiar anumite faze ale acestui proces de punere a versurilor în concordanță cu mișcările Ființei sub semnul unei perpetue deveniri. În prima etapă de creație, dinamizarea se face prin narativizare, „numele” având rol de cuvânt – titlu al unei fabule potențiale, căci „fiecare obiect e văzut ca germenele unei deveniri” [84, p.127]. Cuvântul – titlu funcționează ca o apoziție pe lângă subiectul rostitor. În cea de-a doua fază, dinamizarea viziunii nu se face în mod discursiv, prin intermediul

narativizării, ci în mod gramatical, cuvântul-titlu fiind înlocuit prin vocativ; care are statut de persoana a doua a substantivului („Fulger străin, desparte această piatră – adâncă...”; „O, ceasuri verticale, frunți târzii...”; „Nadir latent! Poetul ridică însumarea...”). Nominativul folosit apare în construcții nominale.

O interesantă observație face exegeta clujeană Ioana Em. Petrescu în ce privește modul de valorificare a elementelor mitice: „Conform dezideratului barbian din *Note pentru o mărturisire literară*, care constă în „înscierea unei părți a evenimentului în chiar specificitatea sintaxei”, dificila sintaxă a *Jocului secund* ne introduce în miezul procesului metamorfotic, pe care-l tratează poetic și nu-l mai explicitează narativ, nu-l mai transformă în mythos. Limbajul mitic nu lipsește, de fapt, nici din ciclul ermetic, el nu mai este acum limbajul misterelor eleusine, ci ușor recognoscibilul limbaj biblic. Dar mythosul ca fabulă e redus la statutul aluziv de simplu element de limbaj, pregătind jocurile intertextuale ale „parafrazelor” din ultima perioadă de creație” [84, p. 128].

Variația ritmurilor poate fi urmărită în funcție de aceste maniere de dinamizare a viziunii – narativizantă, gramaticală și sintactică.

*Margini de seară* conține o secvență peisagistică pătrunsă de calm și de pace sufletească, momentul static fiind reprezentat ca unul de început de lume, străbătut de fiorul Dumnezeirii:

„Pendulul apei calme, generale,  
Sub sticlă sta, în Țările-de-Jos.  
Luceferii marini, amari în vale;  
Sălciu muia și racul fosforos.

Un gând adus, de raze și curbură  
(Fii aurul irecuzabil greu!)  
Extremele cămărilor de bură  
Mirat le începea, în Dumnezeu” [1, p.168].

În *Uvedenrode* ritmul e împrumutat din folclorul copiilor, având un caracter sacadat, de formula enumerativă de mijloc:

„Încorporată poftă,  
Uite o fată:  
Lunecă o dată,  
Lunecă de două  
Ori pâna la nouă,



Până o-nfășori  
În fiori ușori,  
Până-o torci în zale  
Gasteropodale...” [1, p.196]

Mișcarea ritmică e sporită de folosirea aliterației și a rimei îmbrățișate:

„Pâna când, în lente  
Antene atente  
O cobori:

Pendular de-încet  
Inutil pachet,  
Sub timp  
Sub mode  
În Uvedenrode” [1, p.196].

*Ritmurile pentru nunțile necesare* au un ritm cadențat, de dans, cu tonalitate, de asemenea, de recitativ folcloric, de rostire rituală:

„Înspre tronul moalei Vineri  
Brusc, ca toți amanții tineri,  
Am vibrat  
Înflăcărat  
Vaporoasă  
Rituală  
O frumoasă  
Masă  
Scoală!  
În brățara ta fă-mi loc  
Ca să joc, ca să joc,  
Danțul buf  
Cu reverențe  
Ori mecanice cadențe” [1, p.186-187].

Evocarea Marilor Eleusinii, după cum observă Tudor Vianu în studiul pe care-l consacără autorului *Jocului secund*, ia forma cântecului de fervoare și neliniște a neofitului care merge să se inițieze în tainele „nunții subterane”, e un cântec de sacră nostalgie și mister, desfășurat în largi și domoale acorduri, cum nu s-au scris în literatura noastră” [83, p. 445]. Sonetul *Copacul*

este un exemplu elocvent; creând o atmosferă autumnală, în „tonuri de crepuscul”, senină și augustă:

„Hipnotizat de-adânca și limpedea lumină  
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea  
Să sfârâme zenitul, și -nnebunit, să bea,  
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

Nici valurile nopții, nici umeda perdea  
De nouri, nu-i gonește imagina senină;  
De-un strălucit albastru viziunea lui e plină,  
Oricât de multe neguri în juru-i vor cădea...” [1, p.9]

*Riga Crypto și Lapona Enigel* are o structură baladescă ce corespunde specificării din subtitlu („baladă”), cu secvențe narrative, dialogice, textul fiind rostit de autor și personaje:

„Des cercetat de pădureți  
În pat de râu și-n humă unsă,  
Împărăția peste bureți  
Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă!  
Dar printre ei bârfeau bureții  
De-o vrăjitoare mânătarcă,  
De la fântâna tinereții” [1, p. 178-179].

Viziunea se intensifică, căpătând formă de cadru imaginar, septentrional:

„Și răi ghioci și toporași  
Din gropi ieșeau, să-l ocărăscă,  
Sterp îl făceau, și nărăvaș,  
Că nu voia să înflorească.

În țări de gheață urgisită,  
Pe-același timp trăia cu el,  
Laponă mică, liniștită,  
Cu piei, pre nume Enigel” [1, p. 178-179].

Dialogul dintre cele două personaje are un caracter colocvial, pronunțat, structurat ritmic

în două emistihuri, cu trei sau patru măsuri iambice, în spiritul manierei concentrate, cerute de orientarea ermetică:

„ - Enigel, Enigel,  
Ți-am adus dulceață, iaca.  
Uite fragi, ție dragi;  
Ia-i și toarna-i în puiață.

- Rigă spân, de la sân,  
Mulțumesc Dumitale.  
Eu mă duc să culeg  
Fragii fragezi, mai la vale” [1, p. 179].

Intervine reprezentarea temerii de venire a zorilor care aduc luminile și de „frângere” a făpturii fragile a lui Enigel:

„- Enigel, Enigel,  
Scade noaptea, ies lumine,  
Dacă pleci să culegi,  
Începi, rogu-te, cu mine.

-Te-aș culege, rigă blând...  
Zorile încep să joace,  
Și ești umed și plăpând,  
Teama mi-e, te frângi curând,  
Lasă. – Așteaptă de te coace” [1, p.179-180].

Ritmul se modelează conform mișcărilor sufletești ale eului liric sau ale personajelor poemelor, fapt remarcat de Pompiliu Constantinescu și ilustrat prin *Domnișoara Hus*. „Iubirea ridicată la principiul cosmic, spirit ascuns în tainele naturii, străbate viguroasa *Domnișoara Hus*, într-o succesiune de tablouri, care sunt, alternativ, și o serie de atitudini interioare. Aici, poetul concentrează toate forțele obscure ale sufletului straniei domnișoare Hus într-o chemare a iubirii, colorată de sugestiva halucinație. Unde expresia noțională nu se poate înălța la esența ideii, intervine incantația, muzica întunecată și confuză a silabelor, urmărind vraja eternă a unei încordări absolute. Dar, aceste apeluri onomatopice, amestec de sunete surde și clare, nu sunt simple elemente folclorice, utilizate cu scopul de pitoresc, ele exprimă mijloace poetice, alternanțe de noțional și ezoteric, spre a deschide o perspectivă interioară a ideii” [1, p. 424-425].

Textul definitiv și varianta poemului *Domnișoara Hus* sunt marcate, într-adevăr, de o schimbare dinamică de ritm de la acordurile moi, delicat lirice, onomatopeice, incantatorii, la cele grave, cosmice:

„Sună noaptea, fund de tuci.  
Tu ajungi, încaleci zidul,  
Scoți din traistă trei lăptuci,  
Pâinea oacheșă, ca blidul.

Peste mlaștini somnul pulberi.  
Duhul mlaștinii adie,  
Un oraș se-îngroapă-în pulberi  
Depărtat, ca de hârtie” [1, p. 206].

Poetul recurge acum la un registru ludic, la un discurs constituit din cuvinte sonore, puse în ritm cadențat de invocație ritualică:

„Buhuhu la lună suie,  
Pe gutuie să mi-l suie,  
Ori de-o fi pe rodie:  
Buhuhu la Zodie;

Uhu, Scorpiei surate,  
Să-l întoarcă d-a-îndarate,  
Să nu-i rupă vrun picior  
Câine ori Săgetător!

- Ai văzut? Muri o stea.  
- Ca o smieră mustea...” [1, p. 206; 208]

Ritmurile diverse folosite de Ion Barbu în structurarea versurilor ne ajută să înțelegem, așa cum a demonstrat criticul Mihai Cimpoi în cazul lui Eminescu, esența Ființei aflată într-o permanentă mișcare și devenire. Ele ne relevează, de fapt, un mitem al acesteia, constituit atât din mythosul universal, cât și din elemente ale mitologiei populare: *oul* simbolizează începutul lumii, viața și deopotrivă moartea (la poet: *palat de nuntă și cavou*); *roata* semnifică ciclicitatea, lumea în schimbare, timpul profan și forțele divine întruchipate în cele atmosferice (roțile de foc și fum ale lui Sântilie și Joimărițelor din credințele noastre), *calul* (la poet legat de ritualurile eleusine) este un animal psihopomp și, totodată, ființă înaripată (semnificație mitologică

generală, inclusiv în mitologia populară), adresarea către stele printr-o formulă de invocație (prezentă frecvent la Barbu, în folclor și la Eminescu, bunăoară în *Luceafărul*).

Merită atenție, în acest sens, identificarea genezei cu o formulă de descântec care se face în *Uvedenrode*, în care valea/ râpa apare ca un tărâm al dorințelor reprimite (ca în folclor), al aspirației spirituale convertită în predispoziție senzuală:

„Ceas în cristalin  
Lângă fecioara Geraldine!

Dantelele sale  
Ca floarea de zale,

Prin brațele ei  
Ghețari în idei,

La soarele sfânt,  
Egal - acest cânt...” [1, p. 195]

Și cântul este prezentat în formă de îngânare, legănare „mitologică”, ritualică:

„Ordonată spiră,

Sunet

Fruct de liră,

Capăt paralogic,

Leagăn mitologic,

Din șetrele mari

Apari:

O cal de val

Peste cavălă

Cu varul deasupra-n spirală!” [1, p. 195-196]

Este cifrat, aici, un întreg mitem al ființei, figurat în echivalarea cântecului cu geneza și Căii Lactee (cochilie de var a Universului) cu râpa gasteropozilor – rapsozi, simbolul central fiind *calul de val*. Un astfel de mitem descifrează, anume, Ioana Em. Petrescu: „Figura genezei se construiește, așadar, în interiorul cântecului („La soare sfânt/ Egal - acest cânt”), încadrată prin două apariții simetrice ale spiralei: prima identifică spirala („Ordonată spiră”) cu cântecul, cu rostirea („Sunet/ Fruct de liră”). Cea de-a doua desemnează Calea Lactee, concepută ca o cochilie

de var al Universului, închizând „lumea moluscă”, al cărei nucleu și al cărei emblemă vizionară e râpa gasteropozilor – rapsozi. Spirala cântecului invocă, atrage în Ființă („Apari!”), din „șetrele mari” (șetre ale Țiganului Aurar care e, în *Domnișoara Hus*, Soarele), un animal fabulos: calul – val. Calul, animal solar, poate fi o imagine a astrului. Scurta secvență poate fi însă și reluarea (peste timp) a unui moment secundar rememorat în misterele eleusine și asociat mitologemului nunții subterane” [84, p. 120].

## 4.2. „Cetatea Isarlâk” ca Ultima Grecie

Eugen Simion menționa că prin Ion Barbu, „tipologia poetică românească evadează spre Sud, spre o Grecie imaginară în care geometrul trăiește laolaltă, în spirit cu beizadeaua” [96, p. 184].

Pornind de la mărturisirile făcute de poet în interviuri, unii critici literari afirmă că, ambiționând să realizeze o operă inițiatică, se poate constata o coborâre progresivă în zona inconștientului. Se face, astfel, o cedare *inspirației, orfismului*. Ciclul *Uvedenrode* e scris, după cum recunoaște el, în spiritul rapsozilor antici. Îi imită prin a-și așeza pe frunte cununa înflorită, prin a lua în mâini lira și a urma *un singur instinct, al Cântului*. Poemul, menționează Ov. S. Crohmălniceanu, este țesut din curate armonii sonice și rămâne foarte obscur, dorind să vrăjească înaintea de orice auzul [38, II, p.201]. „Dorința sexuală, comentează același critic, devine legănare aeriană, țesătură argintie, diafană, cântec, coarnele melcilor sugerează, prin arcuirea lor delicată, linia lirei; gasteropozii sunt „mult limpezi rapsozi; din râpa vâscoasă a poftelor neutralizate, suie paradoxal către soarele „sfânt” un melos pur ordonat de „spira” cochiliei. Dar la capătul ciclului, poezia pare să nu-și găsească adevăratul rost, nici în opera inițiatică pe care se resemnase să o exercite, părăsind contemplarea extatică a cerului platonician” [38, II, p.202]. Printr-o senzualitate tulbure accentuată, poezia barbiană cade în jos spre pământ, obține o puternică notă expresionistă. Se face simțită și o potențare a ludicului, în special, în ultimul ciclu *Joc secund; Isarlâk*.

Apare, în consecință, mitemul cetății fictive care să reînvie *ultima Grecie*. Toponimul vine de la Hasarlâk, un sat din Asia Mică, în care au fost descoperite ruinele vechii Troia. Ea simbolizează un Levant ideal, un tărâm al stagnării, al unei „ordini autotrofice” [38, II, p.204].

Același critic stabilește, în evoluția poeziei lui Ion Barbu, și modalitățile de folosire a mitologiei. În poemele ciclului *Isarlâk*, foarte limpezi ca expresie, se găsesc simboluri dintr-un domeniu tradițional, cu „puncte de referință universală” [38, II, p.190], mai târziu, mitologia se sprijină pe principii proprii, pe un „unanim nou” [38, II, p.190] și pe o structură matematică ce conjugă elemente neomogene, precum cele din mitologia greacă și germanică, ataraxia creștină orientală și spiritul balcanic indolent. Ov. S. Crohmălniceanu împărtășește, astfel, părerea emisă de Tudor Vianu referitoare la evoluția mitopo(i)eticii barbiene: „de la pitorescul oriental și formula baladescă, la spiritualismul intelectualizat și abscons al producției lirice din urmă” [38, II, p.190].

După părerea criticului, cosmicismul lui Barbu este o dovadă a legăturii sale cu expresionismul: „Ion Barbu aduce în poezia românească mai mult ca oricine acea tensiune virilă pe care expresionismul a opus-o fluidității și vagului simbolist” [39, p. 220].

În contextul demonstrației noastre, ne putem referi la o scară evolutivă ce pornește de la

anumite motive mitice care țin de geneza universului, de structura lui armonioasă, influențate de doctrinele gnostice neoplatoniciene la simboluri și motive create de fantezia poetului, conjugate cu elemente ale mitologiei populare („Rusaliile”, „Drăgaica”, „Văile Ierusalimului” ș.a.). Am putea vorbi, de asemenea, și de faptul că întreaga mitologie barbiană se centreează pe un mitem totalizant care este *nunta solară*, aceasta prezentând, după cum explică Ion Pop, o *schemă sintetizatoare* a tuturor „etapelor simbolice ale cunoașterii umane pornite în căutarea contopirii cu principiul suprem” [86, p.1080]. Această simbioză se realizează, mai cu seamă, în *Ritmuri pentru nunțile necesare*. „Poemul asociază nivelurile cunoașterii umane (teluric-senzorială, intelectuală, revelatoare a umanității lumii), „roatelor interioare”, orbitelor mișcării de revoluție planetară („An al Geei” – Pământul, „Roata Venerii”/ lumii, „Roata capului Mercur”, „Roata Soarelui Marelui”), pentru a detalia, apoi, fiecare roată, recurgând la acea simbolistică astrologică de sursa elenistică, remarcată de critică, ce contribuie la „schematizarea” evocării, mai sus, a imaginii, conferind poemelor cel puțin două trepte (a Venerei și a lui Mercur), un fel de notă caricaturală (alături de figurarea plastică a „danțului buf, cu reverențe și mecanice cadente”, sugerată de ritmul mecanic al versurilor, jocul aliterațiilor) înainte de desfășurarea reverberațiilor muzicale ce acompaniază „ospățul nupțial” din „cămara Soarelui” [86, p.1050].

Într-o replică parcă la Hyperionul eminescian, Domnișoara Hus „călătorește” în vis prin sferele cerești, înșesate cu stele prin guri de gol, prin văi înstelate:

„Uite colo: stele ies  
Ca vărsatul și pojarul  
În răsad aprins și des  
Înșesat e pălimarul;

Uite, cerul a mișcat  
Plecăciuni îți face ție.  
Fruntea cerul ți-a-nchinat  
Amețit, ca de beție;

Cercuiții - ochii tăi -  
Gem ca pietre-n tăvăluge!  
Pe când guri de gol, în văi  
Înstelate, sus, îi sugă” [1, p. 207].

*Domnișoara Hus* este definită ca un poem *grotesc* și ca o *epifanie*, stabilindu-se și o paralelă cu cerșetoarea nebună din *Pentru Marile Eleusinii*: „*Domnișoara Hus*, cea mai desăvârșită variantă laică, profană (supusă, deci, suferinței și degradării) a mitului Cybelei, este



- la fel ca *Nastratin Hogeia la Isarlâk* – o grotescă și o epifanie” [84, p. 88].

Un mitem al retrăirii punctului zero al genezii lumii, care apare și în *Scrisoarea I* a lui Eminescu, îl putem descifra, conform sugestiilor pe care le desprindem din demonstrația critică a Ioanei Em. Petrescu, în *Fecioara Mamă sau Fecioara Neagră Miriam*. Este un personaj în care se naște obsesia barbiana a începuturilor lumii, a punctului originar, numit de poet stelat la care se asociază *trei hiene ce gonesc pe plăci rimaniene*. În cuplul *magul părăginit și dama exegeta* întrevede o aluzie la cuplul din doctrina gnostică: Simon Magul și Elena, „întrupare terestră a înțelepciunii și grației divine, descoperită de propăvăduitorul gnozei, într-un bordel” [84, p. 90].

Putem găsi astfel, din punctul nostru de vedere, o transfigurare a tuturor mitemelor lui Ion Barbu într-un dublu plan artistic: al revelației inițiatice și al parodicului, al grotescului. Anume acest dublu aspect al personajelor – mitizat și demitizat, care nasc niște figuri hibride, ciudate îl găsim în poemul *Un personaj eteroman*, unde apare un tip fragil ce pozează catalistic, „poros, văros, rachidian”/ „Prea dureroase note ale/ Paraliziei generale” [1, p.64], dar îl vedem apoi ca un „brav personaj”, cu „o manie metafizică” [1, p.65], care, în drum spre „neagra damă Miriam/ Legată-n bande de dinam” [1, p.65], devine un personaj eteroman pentru un personaj asemănător cu hieraticul Paracelse:

„Brav personaj, astup-o nară,  
Și-o lume mai vizionară  
Ți-o aminti de mâini de moașe  
De-un spasm de mult, la doică-n fașe!  
Acest complex eteroman...  
Ce personaj pentr-un roman!  
Știi: cu mai mult ca o fațetă  
Și pitoresc, după rețetă” [1, p.65].

Personajul eteroman, asemuit cu marele vizionar astrologic Paracelsus, apare într-o postură ridicolă, ca logodnic al unei dame Else, având ca prototip o reală Else Erhardt, care coboră viziunea în registru parodic, sugerând calitatea de hibrid al tipului:

„ Dar ca să nu uităm unicul  
Sărat grăunte de ridicul  
Pe-acest hieratic Paracelse  
Să-l logodim c’o damă (Else)  
Căci ați ghicit? Un fals-morbid  
E tipul nostru și-un hibrid  
Un laș pervers de laș școală

Etero-heterosexuală” [1, p.65-66].

Modul în care apar mitemele (denumite de Ioana Em.Petrescu „mitologeme”) ne vorbește despre o schimbare radicală a înseși principiilor poeticii barbiene: ceea ce am putea numi procesul de demitizare, în special, a personajelor de natură chthoniană, pe care le găsim în misterele orfice, are loc în temeiul apelării la anumite reprezentări stimulate de știință. Gândirea *mitică* se îmbină cu gândirea *științifică*; simbioză firească la un poet-matematician. Cercetătoarea clujeană explică această întâlnire simbiotică în felul următor: „În construcția spațiului din universul lui Barbu (ca și în cazul unor modele cosmologice postesteinieniene), viziunea mitică (ce mizează pe o esențială componentă chthoniană, ca-n misterele orfice) întâlnește noile temelii ale gândirii științifice, retrăgând antropocentrismului privilegiul de perspectivă *absolută*, relativizându-l. În absolut, Universul nu cunoaște *sus* și *jos*, *înalt* și *adânc*. Depășind iluzia antropocentristă, gândirea (gândirea matematică sau cea poetică) va construi o „natură secundă, cogitală”, care e un model inteligibil al lumii” [84, p.93]. În această modalitate de gândire, lumea e surprinsă în *modul*, adică, zice cercetătoarea, în valorile absolute ale mărimilor reale. Drept exemple sunt date *Valea edificiului Uscher* ca reprezentare a *naturii cogitale* și a *spațiului epifanic* și inversarea de axe universale din poezia – program al ciclului *Joc secund*:

„Din ceas, dedus adâncul acestei calme crește,  
Intrată prin oglindă în mântuit azur,  
Tăind pe înecarea cirezilor agrește,  
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea  
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi  
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea  
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi” [1, p.154].

Cât privește îmbinarea de reprezentări mitice și de reprezentări științifice sau chiar înlocuirea celor dintâi, prin cele de-a doilea, exemplele cele mai elocvente sunt considerate *Infrarealism* și *Ut algebra poesis (Ninei Cassian)*. Cea dintâi este o improvizație găsită pe o invitație făcută de scriitorul Camil Baltazar, către cei ce vor să rețină unul sau mai multe exemplare din cartea sa *Strigări trupești* (1927), în care un Interplanetariu băiat e cuprins de nostalgia începuturilor lumii, a increatului:

„Sângele ca laptele  
Morfina l-a tăiat.  
Faptele

Interplanetariului băiat

(Ce împăiat!)

Urmările întoarce în origini

Ceasuri virgini” [84, p.90].

Cea de-a doua poezie înfățișează o stare de vrăjire a poetului – Geniu în fața unei femei, algebrista Emmy (e vorba de matematiciana Emmy Noether), caracterizată ca o „coroiată” și „o desfoiată fee” „sordidă și divină” [84, p. 91]. Poezia e scrisă sub formă de sonet și e dedicată Ninei Cassian, făcând parte din ocazionalele inedite ale lui Ion Barbu:

„La anii-mi încă tineri, în târgul Goettingen,

Cum Gauss, altădată, sub curba lui alee

- Boltirea geometriei astrale să încheie –

Încovoiam poemul spre ultimul catren.

Uitasem docta muză pentru-un facil Eden

Când, deslegată serii, căinței glas să dee,

Adusă, coroiată, o desfoiată fee

Își șchiopăta spre mine mult-încurcatul gen” [1, p. 92].

Cele două terține ale sonetului invocă și chipul imaculat al celei căreia îi sunt consacrate:

„N-am priceput că Geniul, el trece. Grea mi-e vina...

Dar la Venirea Două stau mult mai treaz și viu.

Întorc vrăjitei chiveri cucuiul străveziu

Și algebrista Emmy, sordida și divina,

Al cărei steag și preot abia încerc să fiu,

Se mută-n nefireasca – nespus de albă! – Nina.” [1, p.92].

Vom observa, de asemenea, completând-o pe exegetă, că reprezentările mitice nu sunt înlocuite numai de reprezentările științifice (ca, bunăoară, curbele lui Gauss, pomenite în sonetul citat). În structurile poeticii barbiene se infiltrează acordurile unei Euritmii universale, definită ca o „muzică a formei în zbor” [1, p.33]. Chipurile necunoscute ale acesteia îi apar poetului într-un drum imaginar dinspre Castelul de Gheață al Gândirii, spre miază-zi – e un drum parcurs sub triste arcade și cu multe rătăcirii din cauza noilor răsfrângeri de care e dornic – de la măreția polară a Nordului la caldul pământ al Sudului:

„Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gândire:

Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit,

De noi răsfrângeri dornic, dar nici o oglindire,

În stinsele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit” [1, p. 33].

Se conturează, apoi, mergerea continua spre locul destinat, cald, familiar, împresurat de „muzica formei în zbor” a Euritmiei.

„Am părăsit în urmă grandoarea ta polară  
Și-am mers, și-am mers spre caldul pământ de miazăzi,  
Și sub un pâlc de arbori stufoși, în fapt de seară,  
Cărarea mea, surprinsă de umbră, se opri.

Sub acel pâlc de arbori sălbateci, în amurg,  
Mi-ai apărut-sub chipuri necunoscute mie,  
Cum nu erai, acolo, în frigurosul burg,  
Tu, muzică a formei în zbor, Euritmie!” [1, p.33]

Euritmia, dezvăluită din chipuri necunoscute poetului, se resoarbe acum în sunete, în linii și în culori, precum și în lucruri, în felul în care divinul s-a revărsat în luturi pieritoare:

„O, cum întregul suflet al meu ar fi voit  
Cu cercul undei tale prelungi să se dilate,  
Să spintece văzduhul și – larg și înmiit –  
Să simtă că vibrează în lumi nenumărate...

Și-n acel fapt de seară, uitându-mă spre Nord,  
În ceasul când penumbra la orizon descrește,  
Iar seara întârzie un somnolent acord,  
Mi s-a părut că domul de gheață se topește” [1, p.33].

Apare o dorință firească de a-și dilata sufletul, care să simtă vibrațiile Euritmiei în lumi nenumărate.

### 4.3. Mitemul Șarpelui. Elemente gnostice

Poetica lui Ion Barbu se constituie dintr-un sistem complex de miteme și simboluri mitice, fapt pe care-l putem deduce și dintr-o însemnare manuscrisă făcută pe câteva pagini albe din *Requiemul* lui R. M. Rilke, editat în 1912. Textul a fost publicat de Mircea Coloșenco în revista *Manuscriptum* (nr.1, 1981) sub titlul *Geneză*, fiind datat de editor 1923, anul care preceda scrierii baladei *Riga Crypto și Lapona Enigel*, a *Oului dogmatic*, a *Ritmurilor pentru nunțile necesare*, a lui *Uvedenrode*, și după ce scrie *După melci*, *Nastratin Hoge la Isarlîk*, ciclul *Domnișoara Hus*. Deci putem stabili că această însemnare e făcută într-o perioadă anterioară plăsmuirii poemelor din ciclul *Joc Secund*. Însemnarea ar corespunde, prin urmare, unei cumpene formative, unei etape intermediare în evoluția poeziei lui Ion Barbu.

Avem un tabel integral prețios a ceea ce Ioana Em. Petrescu denumește, pe bună dreptate, „o antropologie cu elemente gnostice”, o „schiță antropogonică în care se topesc, printr-un sincretism cultural de tipul celui alexandrin, elemente de cele mai diverse proveniențe, de la Antichiton-ul cosmologiei lui Philolao la simbolul – mitizat – al conștiinței (al cunoașterii de sine), identificat cu personajul lui Poe, William Wilson” [84, p. 101]. Sunt trecute aici elemente ale mitologiei grece, cele biblice, dominante fiind cele gnostice, caracteristice antropogoniei. Iată această însemnare manuscrisă, care poate fi considerată o schiță nucleară sistemului mitemelor și simbolurilor mitice barbiene:

„Câinele... Chipul Șarpelui.

Păcatul original l-a alăturat omului prin complicitate. Drama s-a petrecut în Antichitate (Asteroidele de astăzi, poate?). Cristos e fiul șarpelui. De unde, dacă nu această învățătură nouă între toate: să ne iubim Vrajmașul? Sensul creștinismului e deviat prin asemenea inexactități de transmisiune scrisă și orală. Prin ce păcătuiește șarpele față de om? Prin iubire, multă, știutoare și indiscretă.

Șarpele – Conștiință, William Wilson.

Șarpele era un Leviatan înșurubat pe stâlpul Soarelui ca pe un caduceu. Durata nedesfășurată. Viitorul științei noastre.” [84, p. 100].

Ion Barbu construiește, în această însemnare manuscrisă, adevărate parabole cu învățături morale și cu multiple semnificații simbolice. Ele se transformă, dacă urmărim poemele sale structurate ciclic în *miteme*. Avem, așadar, mitemul Șarpelui, care semnifică cunoașterea de sine, iar identificat cu William Wilson, însăși ființa umană, inițierea acesteia prin iubire, prezentarea emblematică a lui Cristos, Leviatan ca inel înșurubat pe Stâlpul Soarelui și, asemuit cu câinele, e

o figură alegorică a însoțitorului credincios al omului. Ioana Em. Petrescu urmărește și alte semnificații pe care le are în sectele gnostice: reprezentare a Logosului, mediator între Tată și Materie, simbol al cunoașterii primordiale și al devenirii universului și prim-inițiator al omului, părinte divin al lui Christos, imagine arhetipală a increatului.

Însemnarea manuscrisă înregistrează și alte conotații ale Șarpelui, asociat, în mod imaginar, liber, deci nu neapărat conform sensurilor atribuite de doctrina gnostică. Ion Barbu va folosi, astfel, în mod creator numai anumite elemente, în consens cu principiile poeticii sale:

„Antichtonul – teatrul dramei. De la Jupiter în sus, mumiile, Ideile. Domeniul Platon.

Omul – gasteropod, ființă bisexuală. Câinele – Șarpele. Spre Soare. Grădinele Vieții. Mărul. Dărâmarea Antichtonului. Emigrarea către Soare. Colonizarea lui Marte. Ieșirea din hermafroditism. Mărul, darul șarpelui.

Fecioara Lucifer, Eva. Inexistența femeii pe pământ ca atare. Amintiri despre Eva. Eva – Fecioara Lucifer Precista.

Paradisul – Marte. Nunta cu Eva.

Hecata... Femeia obiectivă. Coasta. Nostalgia omului după (dualitatea) femeile pământului.

(Căderea). Păcatul aici începe. Păcatul în necredința față de Eva. Căderea.

Eva, umanitatea, toată poezia noastră rămâne pe Marte să nască pe Redemptor. Pe pământ, Omul Singur. Nu chiar așa de singur. Șarpele îl însoțește sub forma câinelui.

Cărbunii gălbui cu Hecata. Mesagii sângeroase.

Moise, dreptul – Mercur, Apollo, (Dionisos), Frumosul, Venera. Etape.” [84, p. 100-101].

Raportând însemnarea manuscrisă la poezia propriu-zisă, adică la creațiile originale ale sale, depistăm un sistem de miteme în care se îmbină în mod liber, fără a ține seama de principiile exacte ale doctrinelor gnostice, parabole și personaje biblice, elemente ale misterelor antice, precepte generale ale creștinismului.

Ea aduce, încă o dată, dovada obsesiei începuturilor lumii, a sâmburelui divin ascuns, a materiei prime personificată prin Fecioară sau prin atâtea ființe fragile, precum cele din *Riga Crypto și Lapona Enigel*, *După melci*, *Un personaj eteroman*, *Răsturnica*, *Selim*.

Înseși personajele, fie că sunt preluate din Biblie, din mitologia greacă sau din doctrinele gnostice, fie că sunt eroi din cărți, precum William Wilson, constituie niște „schite

antropogonice originale” [29, p. 96].

Așa cum elemente mitice se găsesc, într-o măsură mai mare sau mai mică, în poemele din toate perioadele, delimitate, firește, convențional, ele sunt urmărite și reprezentate în felul următor: în prima perioadă, *mythosul* are un caracter narativ, fiind structurate canonic pe mistere (eleusinice), în cea de-a doua perioadă apare în forme folclorice, în altele două perioade - se transformă într-o serie de miteme, precum nunta-viol din *Uvedenrode*, nunta-moarte din *Oul dogmatic* și *Ritmuri pentru nunțile necesare*, maica îndoliată din *Suflet petrecut*.

Poetul recurge, acum, la ambiguizarea semantică, la muzicalizare și la textualizare, la simbolistică biblică. Este evident un proces intens de ermetizare a limbajului: „Cum însă poetul vede în text un instrument al revelației inițiatice, obscurizarea binevenită a relației dintre limbaj-univers preexistent nu trebuie să se generalizeze, nu trebuie să devină și obscurizarea relației dintre limbaj și universul pe care e chemat să-l instituie. Barbu încearcă ocolirea acestui pericol, limitând libertatea limbajului prin nuclee de sens implantate de simbolistica biblică” [29, p. 158]. Ion Barbu folosește prioritar *limbajul secund* și *parafraza*.

Limbajul secund, adică ne-natural poate fi găsit în întreaga poezie barbiană, impunându-se ca adunare de elemente dintr-un vast univers cultural: *travestiuri lexicale* (neologisme, termeni științifici, arhaisme, turcisme, termeni cu circulație restrânsă). Sunt folosite și *mitologemele*, preluate din mitologia greacă, din cea creștină sau din folclor: (*nunta subterană*, *drumul sacru*, *drăgaica*). Poetul va apela și la opera lui Mateiu Caragiale, și la Edgar Poe, din care preia personaje și figurații ale Ființei.

## Concluzii la capitolul 4

Întreaga evoluție a poeziei lui Ion Barbu, care se consideră el însuși cultivator al *hermetismului canonic*, această autodefinire tipologică, fiind preluată de exegeții operei sale, conține un puternic filon mitologic. Poet de formație intelectuală, conjugând cele două domenii care par ireconciliabile – arta poetică și matematica, a ținut să *construiască* (și cuvântul semnifică un anumit efort formal) un univers al său care să corespundă concepției sale despre Univers și lume. Pentru a realiza un asemenea obiectiv programatic, a imaginat, în spiritul romanticilor, transformarea Increatului în Creație, începuturile aurorale ale lumii.

Am demonstrat, referindu-ne și la unele studii profunde ale cercetătorilor operei sale (Vianu, Ioana Em. Petrescu, Ion Pop), că la etapa evolutivă inițială, el folosește simboluri și teme generale ale mitologiei, pentru ca să treacă apoi elementele spiritualității alexandrine, la doctrinele sectelor gnostice la care diferite teorii cosmologice și practici alchimice, ca în cele din urmă să se impună prin câteva miteme personale, plătuite de bogata sa fantezie și alimentate de anumite elemente ale creației populare românești, cum ar fi Drăgaica sau Rusaliile.

Ne-am expus, în acest context al demonstrației, părerea că toate simbolurile și temele mitologice barbiene duc la configurarea unui mitem central, care este cel al *nunții solare*. Aceasta ar fi și o reprezentare-sinteză a tuturor „etapelor simbolice ale cunoașterii umane pornite în căutarea contopirii cu principiul suprem” [86, p. 1050]. Pe parcursul evoluției sale, poetica barbiană se modifică și ea structural, o fază narativă, axată pe valorificarea misterelor (eleusine), apoi o altă fază preponderent folclorică și o ultimă fază, cea dominată de miteme, caracterizându-se printr-un proces de ambiguizare semantică, muzicalizare și simbolizare biblică.

O dovadă a influențelor puternice exercitate de doctrinele gnostice este pagina manuscrisă cu notițele poetului, făcute pe câteva pagini albe din *Recviemul* lui R. M. Rilke. Aceste însemnări sunt făcute după ce scrie *După melci, Nastratin Hogeia la Isarlâk* și ciclul *Domnișoara Hus*, și înainte de a scrie balada *Riga Crypto și Lapona Enigel, Ritmurile pentru nunțile necesare* și ciclul *Uvedenrode*. Am considerat că trebuie s-o comentăm pe larg, fiindcă în ea se conține întregul repertoriu mitologic al lui Ion Barbu.

O atenție deosebită a meritat și *Uvedenrode*, considerată capodoperă a liricii barbiene, ea apărând ca o expresie concentrată a construcțiilor sonore originale ale poetului, care demonstrează o libertate creativă bazată pe joc, prin care el se eliberează de logică și de *universul pozitiv* și obține o „revelație a dezordinii fundamentale pe care îl joacă turma formelor” (după expresia lui Raymond, citată de Tudor Vianu).

Am putut constata, analizând poemele lui Ion Barbu, că invariantele unor mituri și, acțiunea



de remitizare, luată în ansamblul ei, obțin un puternic caracter de *contemporaneizare* și de *individualizare*. Totul poartă pecetea voinței sale formatoare de a *intelectualiza* discursul liric, de a păstra, precum zice el în *Definiri literare, invariație față de anumite grupuri de transformări verbale*, în opinia sa, *invariantul*, permanența fiind apte de o *subtilă disociație* intelectuală.

Preocuparea de mitizare/remitizare implică o anumită poetică a mitului, prelucrat, retopit într-o formulă personalizată. Pe de o parte e vorba de supunerea unui *plan de exigență imaginar*, unei *ordine spirituale*, pe care o întrevede la Tolstoi și, în sens invers, la Dostoievski. Autorul *Jocului secund* se gândea mereu la *o mai bogată și mai sugestivă materialitate* care „dă corp spiritualității”. Poeziei i-ar fi specifică, formulează el metaforic, *o îmbrățișare ce variază de la sărutul apolinic la despersonalizarea dionisiacă*.

Ion Barbu se pune, în fond, sub semnul *Mitului lui Narcis*, versul fiind „un act clar de narcisism”, exprimând „o lume purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru” [1, p. 182].

Intenția sa declarată e aceea de a realiza o poetică bazată pe cea a mitului, presupunând programatic o muzicalizare orfică, o solemnizare ca cea din Imnele lui Pindar, o *transsubstanțializare prin artă* între bine și rău, între vulgar și nobil, o folosire a pitorescu-ezotericului oriental și balcanic, prin revalorificarea *cântecului antonpanesc*. În mit și în mitul literar Ion Barbu prețuiește caracterul elaborat, *sensul pierdut de frumusețe, învierea prin reminescentă activă a misteriosului*, evidențiind importanța ridicării „unui helenism neistoric, altfel adevărat (prezent în gândirea geometrică a lui Eudox și Apolonius), ajuns la expresiune în oda pindarică”.

## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În teza dată ne-am propus să identificăm și să cercetăm mitemele orientale în poezia lui Al. Macedonski, I. Minulescu, I. Barbu în vederea determinării impactului acestora asupra imaginarului romantic, simbolist și ermetic în poezia românească din secolul trecut.

1. Toți cei care s-au preocupat de mitologie și religie au definit mitul ca pe o *povestire* despre întâmplări din vremurile de început (*in illo tempore*), care reprezintă o *ontologie arhaică*, adică un sistem de concepții ale omului societăților premoderne (zise și „tradiționale”, „primitive”) despre ființă, realitate și univers.

Lucian Blaga vede în mit un *produs al imaginației umane*, care apare în *ordinea existenței omului* în orizontul misterului și în vederea revelării acestui mister. Mircea Eliade constată că pentru omul societăților premoderne un lucru, un obiect, un produs al naturii nu au o semnificație de realitate, de identitate, dacă nu participă la transcendent, la sacru. Miturile vechi relevă, dacă le raportăm la cele ale lumii moderne, o valoare de excepție: *reprezintă fundamentul vieții sociale și culturale*. Substraturi mitice se regăsesc și în creația unor scriitori (precum T. S. Eliot și James Joyce), marcați de nostalgia *abolirii timpului și eternei reîntoarceri*.

2. Claude Lévi-Strauss cercetează mitul ca pe un *pachet de relații*, de elemente combinate, incluse de unități constitutive care se conțin în structura limbii (foneme, morfeme, semanteme), fiecare formă diferențiindu-se de cea precedentă printr-un grad mai mare de complexitate.

3. La cei trei poeți pe care i-am analizat s-au configurat câteva miteme complexe ce poartă pecetea originalității: mitemul pustiei la Macedonski, mitemul Poetului – itinerant la Ion Minulescu, mitemele nunții solare și Șarpelui la Ion Barbu. Un mitem comun, dar cu conotații personale, este cel al Orientului, înțeles și interpretat cu mijloacele imaginarului poetic, de care au dispus cei trei poeți.

4. Privite în ansamblu, miturile și mitemele folosite de Al. Macedonski, Ion Barbu și Ion Minulescu, poeți care participă activ la procesul de înnoire modernă a poeziei românești și reprezintă punctele de tranziție cele mai importante de la romantism la simbolism, decadentism și ermetism, demonstrează o rară capacitate de a spori noutatea expresivă a versurilor, îndeosebi a muzicalității lor și de a arunca adânci sonde în arhetipalitate, în profunzimile abisale ale ființei umane.

5. Poeții analizați sunt cei care, așa cum afirmă academicianul Mihai Cimpoi, ontologizează puternic viziunile, le spațiază în mod original tipografic, recurg la versul liber și

revoluționează mesajul mitopoetic prin factorul surpriză, noutate. Ei identifică gândirea poetică gândirii mitice, schimbă radical limbajul, fac ca poezia să fie o rostire esențială a ființei.

6. Mitul arhetipal al poetului, pe care-l impune romantismul, devine la Ion Minulescu mitul Poetului care străbate zări, tărâmurii, zone exotice, unindu-se sub semnul unei unități desăvârșite a lumii. Astfel apare mitemul Poetului Itinerant, al Poetului identificat cu Regele asiatic, al Poetului ce scrie *Romanțe mai târziu*, evocă trecutul sub forma statuilor din parc sau străbate îndârjit pustia, simbolizând moartea în drum spre „Bagdadul visat”. Tot el are puterea de a imagina o nouă lume „antonpannească”, asemuind Cetatea Isarlâk unei noi Grecii. Se atestă și o altă identificare îndrăzneată: cu David – regele, cu puternicul împărat prin „sufletească poezie,/ Prin tinerețe, prin mândrie, / prin chip de înger întrupat”. Astfel se continuă statutul poetului romantic de Demiurg, de exponent al creativității, de trimis al lui Apollo, zeul artei, armoniei, luminii.

7. Există o părere unanimă a exegeților că o trăsătură comună a poeziei moderne, atestabilă și la Macedonski, Minulescu, Barbu, este cultivarea temei cu variațiuni și a structurii lirice mitice ciclice cu procedeul frecvent al schimbării zonelor spațiale și al îmbinării de reprezentări mitologice caracteristice mai multor popoare. Am observat la poeții analizați, faptul existent la marii scriitori universali, că *mitul*, prelucrat, remitizat și contemporaneizat se transformă într-un *mit literar*.

Mirajul Orientului devine mitemul sintetizator al tuturor Mirajelor altor zări, pământene și cosmice, altor continente, altor locuri și momente din istorie. Gândirea mitică adâncește, la cei trei poeți, meditația existențială, mobilizează întreg potențialul imaginarului poetic, combină formule, modele, paradigme, sensibilități, structuri. Sunt puse pe temeuri poetice noi Visul, ideea de Mister (specifică simbolismului), marile teme ale liricii universale dragostea, iubirea, moartea, copilăria, miturile cosmogonice.

Se face învederată și o structurare ciclică în miteme, la Ion Barbu, bunăoară, mitemul Șarpelui semnifică cunoașterea de sine, iar identificarea cu William Wilson presupune însăși ființa umană, inițierea acesteia prin iubire, este prezentarea emblematică a lui Christos, Leviatan apare ca inel înșurubat pe Stâlpul Soarelui și asemuit cu câinele și apărând ca o figură alegorică a însoțitorului credincios al omului.

8. Mitul ia, la ei, aspect de mitem care reprezintă o rețea întreagă de conotații mitologice. Cei trei poeți reprezentativi folosesc deopotrivă mitul semnificativ, tradițional, obișnuit și mitul trans – semnificativ, care, conform postulerilor teoretice ale lui Blaga „sunt taină”, mitul cultural și mitul personal.

Se poate observa și faptul indiscutabil că toate mitemele se conformează principiilor artei poetice promovate de cei trei autori lirici. O concluzie generală se cere făcută și în ce privește modul în care mitul universal se transformă într-un mit personal.

**Rezultatele cercetării ne permit să facem următoarele recomandări:**

1. Tezele acestei cercetări pot fi folosite în cadrul unor cursuri universitare și preuniversitare de literatură română, dar și în calitate de suport pentru dezvoltarea a noi orizonturi de cercetare ale altor discipline umaniste, care ar completa informația referitoare la domeniul mitologiei în general și la creația celor trei poeți analizați (Alexandru Macedonski, Ion Minulescu și Ion Barbu).
2. Rezultatele obținute pot servi drept puncte de reper pentru alte lucrări de sinteză în ceea ce privesc cele mai importante curente literare și particularitățile acestora în contextul literaturii române.
3. Materialele cercetării noastre pot fi folosite în procesul de învățare ca material didactic pentru studierea operei celor trei poeți și pentru determinarea aportului acestora la valorificarea mitologiei naționale și universale, precum și la crearea unor mituri originale personale.

## BIBLIOGRAFIE

### În limba română:

1. BARBU, Ion. *Poezii*. București: Editura Albatros: 1970. 548 p.
2. BARTHES, Roland. *Romanul scriiturii*. București: Editura Univers, 1987.
3. BATTAGLIA, Salvatore. *Mitografia personajului*. București: Editura Univers, 1978. 448 p.
4. BERCESCU, Sorina. *Istoria literaturii franceze de la începuturi până în zilele noastre*. București: Editura Științifică, 1970. 605 p.
5. BLAGA, Lucian. *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiu mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969. 398 p.
6. BLAGA, Lucian. *Opere, 10. Trilogia valorilor*. București: Editura Minerva, 1987. 636 p.
7. BLAGA, Lucian. *Opere*. Vol. I-II. Chișinău: Editura Știința, 1995. I – 586; II – 448 p. ISBN: 5-376-01967-5.
8. BOTE, Lidia. *Simbolismul românesc*. București: Editura pentru Literatură, 1966. 494 p.
9. BURGOS, Jean. *Pentru o poetică a imaginarului*. București: Editura Univers, 1988. 473 p.
10. CAMUS, Albert. *Caiete*. București: Editura Univers, 1971. 423 p.
11. CAMUS, Albert. *Mitul lui Sisif*. București: Editura pentru Literatură, 1969, 200 p.
12. CAMUS, Albert. *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*. București: Editura RAO, 2006. 634 p. ISBN: 973-576-930-1
13. CASSIRER, Ernst. *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*. București: Editura Humanitas, 1994, 318 p. ISBN: 978-9732804735.
14. CASSIRER, Ernst. *Filosofia fometelor simbolice. Gândirea mitică*. Vol. I-II. Pitești: Editura Paralela 45, 2008. 350 p. ISBN: 9789734703944.
15. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române*. Vol. I. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1964. 807 p.
16. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a

- II-a, revăzută și adăugită. București: Editura Minerva, 1982. 1060 p.
17. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române (compendiu)*. Chișinău: Editura Universitas, 1993. 374 p. ISBN 10: 5362010336; ISBN 13: 9785362010331.
18. CĂRTĂRESCU, Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Editura Humanitas, 1999. 558 p. ISBN: 973-28-0984-1.
19. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri*. Vol. I-III. București: Editura Artemis, 1995. I - 503 p., II – 423 p., III – 533 p.
20. CIMPOI, Mihai. *Căderea în sus a Luceafărului*. Galați: Editura Porto–Franco, 1993. 234 p. ISBN: 973-557-253-2.
21. CIMPOI, Mihai. *Postmodernismul și noul model al lumii*. În: *Critice (III), Orizont mioritic, orizont european*. Craiova: Fundația „Scrisul românesc”, 2001. 266 p. ISBN: 973-99344-6-3.
22. CIMPOI, Mihai. *Mihai Eminescu – Dicționar enciclopedic*. Chișinău: Editura Gunivas, 2012. 584 p. ISBN: 978-9975-4260-3-9.
23. CIMPOI, Mihai. *Esența temeiului. Eseuri monografice despre începuturile literaturii române*. Târgoviște: Editura Bibliotheca, 2013. 473 p. ISBN: 978-973-712-799-0.
24. CIMPOI, Mihai. *Personalitatea lui Eminescu: figuri, voci, alter-egouri*. În: *Literatura și arta*, 20 aprilie 2017
25. CIMPOI, Mihai. *Eminescu și Ion Barbu*. În: *Eminescu – Cartea vieții. Ontologia rimei eminesciene*. Târgoviște: Editura Bibliotheca, 2018. 273 p.
26. CIMPOI, Mihai. *Modelul de existență Eugen Simion*. București: Editura ICR, 2019 .
27. CIMPOI, Mihai. *Hyperion și Demiurg*. Iași: Editura Princeps Edit, 2019. 215 p. ISBN: 978-606-8510-37-8.
28. CIMPOI, Mihai. *Eminescu. Esența ființei. (Mi)teme și simboluri existențiale eminesciene*. Iași: Editura Princeps Multimedia, 2021. 217 p. ISBN: 978-606-8510-29-3
29. CIOCULESCU, Șerban, VIANU, Tudor, STREINU, Vladimir. *Istoria literaturii române moderne*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1971. 352 p.

30. CIOCULESCU, Șerban. *Istoria literaturii române*. Vol. III, *Epoca marilor clasici*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973. 1042 p.
31. CIUBOTARU, Adrian. *Sfârșit de secol românesc. Decadentismul literar și ideea de decadență*. Chișinău: Editura Știința, 2016. 198 p. ISBN: 978-9975-85-037-7.
32. CODREANU, Theodor. *Ion Barbu și spiritualitatea românească modernă – ermetismul canonic*. București: Editura Curtea Veche, 2011. 384 p. ISBN: 978-606-588-131-0.
33. CRAINIC, Nichifor. *Al. Macedonski*. În: *Spiritualitatea poeziei românești*, București: Editura Muzeul Literaturii Române, 1998. 252 p. ISBN 10: 9739819265, ISBN 13: 9789739819268
34. CREȚIA, Petru. *Epos și logos*. București: Editura Univers, 1981. 262 p.
35. CREȚIA, Petru. *Pasărea Phoenix*. București: Editura Cartea Românească, 1986. 94 p.
36. CREȚU, Stănuța. *Alexandru Macedonski*. În: *Dicționarul general al literaturii române*. București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2019. 1065 p.
37. CRISTEA – ENACHE, Daniel. *Ion Barbu*. În: *Dicționarul general al literaturii române*, A. B. București: Editura Univers Enciclopedic, 2004. 732 p. ISBN: 973-637-070-4.
38. CROHMĂLNICEANU Ovid S., *Literatura română dintre cele două războaie mondiale*. Vol. I, II, III. București, 1972-1975.
39. CROHMĂLNICEANU, Ovid S. *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, 1971. 306 p.
40. DELIÈGE, Robert. *Introducere în antropologia structurală. Lévi-Strauss astăzi*. Chișinău: Editura Cartier, 2008. 188 p. ISBN: 978-9975-79-514-2.
41. DUFRENNE, Mikel. *Poeticul*. București: Editura Univers, 1971. 266 p.
42. DURAND, Gilbert. *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*. București: Editura Nemiro, 1998. 319 p. ISBN: 973-9301-91-1.
43. DURAND, Gilbert. *Structurile antropologice ale imaginarului*. București: Editura Univers, 1977. 600 p.
44. ELIADE, Mircea. *Aspecte ale mitului*. București: Editura Univers, 1978. 195 p.
45. ELIADE, Mircea. *Eseuri*. București: Editura Științifică, 1991. 311 p.

46. ELIADE, Mircea, CULIANU, Ioan P. *Dicționar al religiilor*. București: Editura Humanitas, 1993. 334 p. ISBN: 973-28-0394-0.
47. FELEA, Victor. *Al. Macedonski. În Scriitori români*, București, 1978. 527 p.
48. FLOREA, Firan, POPA, Constantin M. *Macedonski. Bacovia. Simbolismul românesc* (antologie comentată). Craiova: Editura Macedonski, 1993. 254 p. ISBN: 973-9014-05-4.
49. FOARȚĂ, Șerban. *Dedicații*. *Orizont*, XVII, nr. 7, 1966. pp. 23-27
50. FRIEDRICH, Hugo. *Structura liricii moderne*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969. 357 p.
51. FRYE, Northrop. *Anatomia criticii*. București: Editura Univers, 1972. 472 p.
52. HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich. *Fenomenologia spiritului*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1965. 468 p.
53. HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich. *Principii de estetică*. Vol I-II. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1966. Vol. I – 629 p. Vol. II – 643 p.
54. HUCH, Ricarda. *Romantismul german*. București: Editura Univers, 1974. 608 p.
55. ION, Angela (coordonator). *Arte poetice. Romantismul*. București: Editura Univers, 1982. 832 p.
56. *Ion Barbu interpretat de...* București: Editura Eminescu, 1976. 253 p.
57. KERNBACH, Victor. *Dicționar de mitologie generală. Mituri, divinități, religii*. București: Editura Albatros, 1995. 701 p. ISBN: 973-24-0336-5.
58. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia structurală*. București: Editura Politică, 1978. 484 p.
59. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitologie I. Crud și gătit*. București: Editura Babel, 1995. 492 p. ISBN: 973-48-1018-9
60. LOVINESCU, Eugen. *Opere, I. Istoria literaturii române contemporane, Opere fundamentale*. București: Academia Română, Fundația întru Știință și Artă, 2015. 1170 p.
61. LOVINESCU, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*. București: Editura Librăriei Socec, 1937. 415 p.
62. MACEDONSKI, Alexandru. *Versuri*. Chișinău: Editura Cartier, 1999. 176 p. ISBN: 9975-79-009-7.



63. MACEDONSKI, Alexandru. *Cartea de aur. Versuri. Proză. Articole*. Studii introductive și ediție critică de M. Beșteliu. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1995. 500 p.
64. MACEDONSKI, Alexandru. *Rondeluri. Psalmi. Noaptele*. Antologie și postfață de Ghidirmic Ovidiu. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1975. 112 p.
65. MACEDONSKI, Alexandru. *Opera poetică*, Vol. II. Chișinău: Editura Cartier, 2000. 214 p. ISBN 9975-79-073-9.
66. MACEDONSKI, Alexandru. *Noaptele, poeme, rondeluri*. Ediție de Trandafir Constantin. București: Editura Vestala, 1998. 192 p.
67. MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45, 2008. 1527 p. ISBN: 978-973-47-0359-3.
68. MANU, Emil. *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*. București: Editura Minerva, 1984. 344 p.
69. MARINO, Adrian. *Viața lui Alexandru Macedonski*. București: Editura pentru Literatură, 1966. 621 p.
70. MARINO, Adrian. *Opera lui Alexandru Macedonski*. București: Editura pentru Literatură, 1967. 758 p.
71. MAURON, Charles. *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001. 383 p. ISBN: 978-35-1152-8
72. MICU, Dumitru. *Simbolismul*. În: *Dicționarul general al literaturii române*. București: Editura Univers Enciclopedic, 2007. 827 p.
73. MICU, Dumitru. *Scurtă istorie a literaturii române. De la începuturi până la primul război mondial*. București: Editura Iriana, 1994. 399 p. ISBN: 973-96098-9-9.
74. MINCU, Marin. *Opera literară a lui Ion Barbu*. București: Editura Cartea Românească, 1990. 354 p. ISBN: 973-913-23-0180-5.
75. MINULESCU, Ion. *Poezii*. Ediție îngrijită și tabel cronologic de Manu Emil, studiu introductiv de Râpeanu Valeriu. Galați: Editura Porto – Franco, 1993. 212 p. ISBN: 973-557-275-3.
76. MINULESCU, Ion. *Versuri*. Ediție definitivă îngrijită de autor. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1939. 362 p.

77. MINULESCU, Ion. *Aprindeți torțele. Revista celorlalți*, nr. 1, 20 martie 1908.
78. MINULESCU, Ion. În: *Grădina Hesperidelor*, nr. 1-3, 1912.
79. NEGOIȚESCU, Ion. *Poezia lui Eminescu*. Iași: Editura Junimea, 1980. 182 p.
80. NEGOIȚESCU, Ion. *Istoria literaturii române. Vol. I (1800-1945)*. București: Editura Minerva, 1991. 372 p.
81. PAPU, Edgar. *Poezia lui Eminescu*. Iași: Editura Junimea, 1979. 255 p.
82. PETRESCU, Ioana Em. *Eminescu – modele cosmologice și viziune poetică*. București: Editura Universitas, 1978. 253 p.
83. PETRESCU, Ioana Em. *Eminescu și mutațiile poeziei românești*. Cluj–Napoca: Editura Dacia, 1989. 300 p.
84. PETRESCU, Ioana Em. *Ion Barbu și poetica postmodernismului*. București: Editura Cartea Românească, 1993. 205 p. ISBN 10: 9732303042; ISBN 13: 978-9732303047.
85. POP, Ion (coordonator). *Dicționarul analitic de opere literare românești. (A-M)*. Cluj – Napoca: Casa Cărții de Știință, 2007. 615 p. ISBN: 973-686-976-8.
86. POP, Ion (coordonator). *Dicționar analitic de opere literare românești, Vol. II, N-Z*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2007. 1154 p. ISBN: 973-686-976-8.
87. PRICOP, Lucian. *Dicționar de teorie literară*. București: Editura Cartex, 2009. 456 p.  
ISBN: 978-606-8023-04-5
88. PRUS, Elena. *Mitosfera: mitizare, demitizare, remitizare. În: Enkómion pentru edificiile filologice ale Elenei Prus*. Chișinău: Editura ULIM, 2019. 214 p. ISBN: 978-9975-3277-4-9
89. ROTARU, Ion. *O istorie a literaturii române, vol. III, De la Junimea până după primul război mondial*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Galați: Editura Porto – Franco, 1996. 491 p. ISBN: 973-557-404-7.
90. RUȘTI, Doina. *Dicționar de teme și simboluri*. București: Editura Univers Enciclopedic, 2002. 394 p.
91. *Scriitori români*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1978. 524 p.
92. SIMION, Eugen. *Dimineața poezilor: eseu despre începuturile poeziei române*. Ediția a V-a, ediție definitivă. București: Editura Univers Enciclopedic, 2014. 536 p.

93. SIMION, Eugen. *Ion Barbu: puțină epistologie. În: Fragmente critice*. Vol. III. Craiova: Editura Fundația Scrisul românesc și Univers enciclopedic, 1999. 391 p.
94. SIMION, Eugen. *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*. Iași: Editura Junimea, 2006. 472 p. ISBN 10: 973-37-1126-8, ISBN 13: 978-973-37-1126-1.
95. SIMION, Eugen. *Ion Barbu și interpreții săi. În: Fragmente critice*,. Vol. V. București: Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2007. 587 p.
96. SIMION, Eugen. Prefață la *Ion Barbu, Opere*, I. Versuri, colecția *Opere fundamentale*. București: Editura Univers Enciclopedic, 2000. 1152 p.
97. STĂNESCU, Nichita. *Respirări*. București: Editura Sport Turism, 1982. 380 p.
98. STĂNESCU, Nichita. *Fiziologia poeziei*. București: Editura Eminescu, 1990. 640 p.
99. STREINU, Vladimir. *Pagini de critică literară, IV. Marginalia, eseuri*. Ediție de George Muntean. București: Editura Minerva, 1976. 473 p.
100. ȘTEFĂNESCU, Alex. *O contradicție în poezia lui Ion Barbu. În: Jurnal de critic*. București: Editura Cartea Românească, 1980. 244 p.
101. TACCIU, Elena. În: *Dicționarul scriitorilor români*. (M.- Q). București: Editura Albatros, 2001. 980 p.
102. ȚURCANU, Radu. *Logica poeziei. Eseu despre re-prezentarea poetică*. București: Editura: Eminescu, 1992. 113 p. ISBN: 973-22-0344-7.
103. VANHESE, Gisele. „*Luceafărul*” de Mihai Eminescu. *Portretul unei zeități întunecate*. Iași: Editura Timpul, 2014. 400 p.
104. VIANU, Tudor. *Studii de literatură română*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1965. 670 p.
105. VIANU, Tudor. *Alexandru Macedonski și Ion Minulescu. În: Arta prozatorilor români*. București: Editura Minerva, 1988. 382 p.
106. ZACIU, Mircea, PAPAHAĞI, Marian, SASU, Aurel (coordonatori). *Dicționarul scriitorilor români*. ( M- Q). București: Editura Albatros, 2001. 980 p.
107. ZAMFIR, Mihai. *Introducere în opera lui Al. Macedonski*. București: Editura Minerva, 1972. 238 p.

**În limba rusă:**

108. *Философский энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.

109. ЛЕВИ-СТРОСС, Клод. *Структурная антропология*. Москва: Издательство Наука, 1985.

536 с. (Studii în anexă de Ivanov V.V., Butinov N. A. și Meletinski E.M.)

**În limba engleză:**

110. BURKERT, Walter. *Structure and History in Greek Mitology and Ritual*. Berkeley - Los Angeles – London: University of California Press, 1979. 256 p.

111. GOULD, Eric. *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton: University Press, 1981. 279 p.

### **Declarația privind asumarea răspunderii**

Subsemnata, Emilia Stajila, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Emilia Stajila

Data:

## CURRICULUM VITAE

**Numele și prenumele:** Stajila Emilia

**Data nașterii:** 29.05.1990

**Locul nașterii:** orașul Ungheni, Republica Moldova

**Cetățenia:** Republica Moldova

### **Studii:**

**2008 – 2011** – Studii universitare de licență, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, specialitatea *Limba și literatura română – Limba engleză*.

**2011 – 2013** – Studii universitare de masterat, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, programul *Literatura română în context european (MP)*.

**2013 – 2017** – Studii universitare de doctorat, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, specialitatea *Literatura română (622.11)*

### **Activitate profesională:**

**2011 – 2020** – Asistent universitar, profesor de limba română la Catedra Limba Română și terminologie medicală, Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu”, Republica Moldova.

**2014 – 2015** – Profesor de limba română (prin cumul), Întreprinderea Municipală Centrul de Cultură și Asistență Didactică „Casa Limbii Române N. Stănescu”.

### **Participări la conferințe științifice internaționale:**

**7 – 10 noiembrie 2017** – Univeristatea de Stat din Moldova, Chișinău – Conferința *Integrare și inovare*, comunicarea *Semnificația mitului*.

**24 – 25 noiembrie 2017** – Universitatea de Stat din Tiraspol, Chișinău – Conferința *Educația lingvistică și literară în contextul dezvoltării valorilor general – umane*, comunicarea

*A. Macedonski și opera sa în viziunea lui T. Vianu*.

**4 – 7 iunie 2018** – Univeristatea *Ovidius* din Constanța, România – Conferința internațională *Polifonii culturale – limbă, cultură și civilizație turcă în lume*, comunicarea „*Orientul*” *simbolic-arhetipal al lui Ion Barbu*.

### **Articole în reviste științifice:**

1. Stajila E. *Cetatea Isarlâk ca Ultima Grecie în opera lui Ion Barbu*. În: Philologia. Chișinău: 2019, ISSN 1857-4300
2. Stajila E. *Mirajul Orientului Apropiat în poezia lui Ion Minulescu*. În: Revista de Științe Socioumane. Chișinău: 2019, ISSN 1857-0119
3. Stajila E. *Regele asiatic ca alter-ego al poetului Ion Minulescu*. În: Akademos. Chișinău, 2019, ISSN 1857-0461

#### Articole în culegeri științifice

4. Stajila E. *Semnificația mitului*. În: Integrare prin cercetare și inovare. Rezumate ale comunicărilor. Științe umanistice. Chișinău: USM, 2017, ISBN 978-9975-71-568-3
5. Stajila E. *A. Macedonski și opera sa în viziunea lui T. Vianu*. În: Educația lingvistică și literară în contextul dezvoltării valorilor general – umane. Rezumate ale comunicărilor. Chișinău, 2017, ISBN 978-9975-76-220-5
6. Stajila E. *Caractere esențiale ale simbolismului românesc*, Integrare prin cercetare și inovare. Rezumate ale comunicărilor. Chișinău: USM, 2018, ISBN 978-9975-71-568-3
7. Stajila E. „*Orientul*” *simbolic-arhetipal al lui Ion Barbu*. În: Polifonii Culturale. Limba, Cultura și Civilizația turcă în lume. Abordări interdisciplinare. București: Editura Universitară, 2019, ISBN 978-606-28-0894-5

#### Alte lucrări

8. STAJILA, E. *Mirajul Orientului. Mit și miteme în poezia lui Alexandru Macedonski*. Chișinău: Lexon-Prim, 2022. 86 p. ISBN 978-9975-163-05-7

#### Cunoașterea limbilor:

	Înțelegere				Vorbire				Scriere	
	Ascultare		Citire		Participare la conversație		Discurs oral		Exprimare scrisă	
Limba română	Limbă maternă									
Limba engleză	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent
Limba franceză	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent
Limba rusă	C2	Utilizator experimentat	C2	Utilizator experimentat	C2	Utilizator experimentat	C2	Utilizator experimentat	C2	Utilizator experimentat
Limba ucraineană	C2	Utilizator experimentat	C2	Utilizator experimentat	C1	Utilizator experimentat	C1	Utilizator experimentat	B2	Utilizator independent

Datele de contact: e-mail: emiliastajila@yahoo.com