

CAPITOLUL IX.

POEZIA SOCIALĂ

Există un paralelism între motive atunci când ele nu sunt un simplu joc al fantaziei, ci expresia unei adânci necesități lăuntrice. A fost o fază când Eminescu credea în menirea profetică a poeziei, deci în posibilitatea de a se schimba în bine stările sociale. Dar paralel cu conflictul dintre poezia naivă și cea sentimentală, care formează axa *Epigonilor*, el a trăit intens și conflictul dintre elanul sufletesc al răzvrătirii și luciditatea înțelegerii, care-i desvăluea că esența omenească nu poate fi schimbată prin prefacerea formelor sociale.

În anii de formațiune, poezia socială a fost o constantă a preocupărilor lui Eminescu. *Impărat și proletar*, cu care se încheie primele lui afirmări, fiind o sinteză a acestei poezii, nu este de mirare că, potrivit părților alcătuitoare, în ea sunt diferite straturi de experiență. Se cuvine deci să scoatem la iveală acele imagini dominante care au contopit într'un tot elementele diverse.

Dintre experiențele vieții, amintesc aici desamăgirea cu reflexul ei, simțul critic, în urma avântului care a dus la serbarea dela Putna. În scrisul anilor de formațiune, în nebuloasa aceea care este romanul *Geniu pustiu*, motivele de răzvrătire socială se împletesc cu cele de revoltă națională. Toma Nour,

de pildă, poartă la sine un jurnal litografiat, organul unei asociații revoluționare internaționale. Indemnurile lui : «*sfărâmați monarhiu, nimiciți servii lor cei mai leneși, diplomații, au ceva din impetuozitatea proletarului de mai târziu. Coborîrea valorilor morale: virtutea, dreptatea, etc., amintește momente din critica proletarului, iar sentințe ca aceasta: e infam tot ce e om, sunt anticiparea premisei proletariene: Nici o scântee 'ntrânsul nu-i candidă și plină.* Moartea lui Toma Nour în închisoare, condamnat ca revoluționar, este un aspect absolut al duhului de răzvrătire.

Accente de revoltă sunt și în *Mureșianu*, acest Manfred muncit nu de misterele vieții, ci de destinul neamului. Coborîrea dreptății, a bravurii, a onoarei, a sfințeniei, duce la deslănțuirea forțelor de răzvrătire și la apoteoza lui Satan.

Trecând la complexul de motive lirice în legătură cu poezia socială, relevăm mai întâi *Vieața*, poate din anii adolescenței. Ea pare a fi o imitație și aparține tipului de poezii concepute ca o întunecoasă icoană de moravuri sociale. Pe strada care răsună de veselie, într'un mic iatac, o sărmană fată istovită de boală, coase mereu. Din munca ei, negustorul poartă briante la deget... Motivul este un reflex dintr'o vestită bucată a liricului englez din prima jumătate a secolului al XIX-lea, T h o m a s H o o d. Poezia acestuia, *Cântecul cămeșii*, înfățișează, ca și *Vieața*, o sărmană proletară cosând sub acoperișul găurit, istovindu-și vieața pentru cei bogați, o adevărată sclavă. Bogații se înveșmântă cu însăși vieața ei trudită.

Deosebirea între *Vieața* și *Cântecul cămeșii* este că în aceasta elementele obiectiv zugrăvite sunt numai un cadru, în care fata își exprimă sentimentele de proletară, cântând cântecul muncii fără răsplătire. Refrenele: *muncesc, muncesc, muncesc... coase, coase, coase...* alcătuiesc fondul de ritm al muncii, pe care se țin sentimentele celei ce-și coase un giulgiu, nu o cămașă.

Dar Eminescu nu s'a oprit la acest aspect de poezie socială,

pe care a scos-o din saltar târziu, în anii de decadență. În trei poezii strâns înrudite: *Tat twam asi*, *Inger și demon* și, în sfârșit, *Impărat și proletar*, s'a înălțat treptat la o concepție de larg orizont, în care mijloacele ieftine ale verismului erau delăsate excluse. În primele două, contrastele chinuitoare dintre bogat și sărac sunt privite nu în întâmplătoarele întrupări care deosebesc, ci de la înălțimea fondului uman care duce, prin milă, la conștiința identității de esență.

Treapta cea mai înaltă fiind *Impărat și proletar*, ne vom opri la ea.

Pentru a lămuri tipul procesului de cristalizare artistică la Eminescu, descifrarea fazelor prin care a ajuns la *Impărat și proletar* este concludentă. La început, un larg elan revoluționar, fără nici un plan de rezonanță, pură exprimare a sentimentului de revoltă, înfrățit cu gândurile care-l susțin. *Proletarul* (Ms. 2250, f. 170—172) stă mărturie despre acest elan. În chiar prima strofă, fără nicio pregătire, proletarul își începe îndemnul revoluționar. Pentru simțul constructiv al lui Eminescu, observ că delăsate început apare sentința: *Nici o scântee 'ntrînsul nu-i candidă și plină*, necesară pentru ca, treptat, valorile morale pe care se reazimă societatea: dreptatea, virtutea, religia să fie supuse criticii și năruite. Ca mijloace artistice, interogația, contrastul dintre *ei* și *noi*, neconținută apropiere de auditor prin evocarea păsurilor celor mulți, în sfârșit puternice exhortații și, în final, orizontul utopiei. De obicei, poezia proletariană înfățișează un tip stilistic prin care vorbește o colectivitate. Aici însă, spiritul colectiv este agitat de acel care vrea totodată să ridice și un văl de pe ochi. Apare astfel de pe acum neconținută dualitate eminesciană: elan al vieții și sete de luciditate. Dar chiar în această însetare, se cuvine în germen destinul poeziei sociale eminesciene, care nu se putea opri la naivitatea de concepție a elanului proletarian.

Deși aici avem forma cea mai veche și revolta pulsează puternic, observ că nicăieri în lexic, imagini și structura frazelor nu se etalează ororile fizice ale vieții, mijloc ieftin azi la modă, care poate sguardui omeneste, nu însă și artistic.

Această așezare a conflictului pe plan înalt se cere cu atât mai subliniată cu cât, după năruirea valorilor morale, urmează un îndemn la pornirile distructive ale mulțimilor : proletarul răscolește sentimentele de ură, pentru ca să ajungă la îndemnul de răzvrătire : *sdrobiți*.

Până aici, această primă variantă înfățișează o scară a motivului, la fel cu cea din forma definitivă. Singura deosebire notabilă este că, după strofa *Minciuni și forme sunt toate*, urmează două strofe, menite să dea expresie opoziției dintre lumea amăgirilor de *dincolo* și lumea *de aici*, unde trebuie să gustăm fericirea. S'ar zice că în strofa aceasta trăiește un reflex din filosoful german Feuerbach, care se mișca pe linia ideologiei sociale.

Dar altele sunt trăsăturile care dau primei variante o fizionomie proprie. Mai întâi, îndemnul la distrugere se mărginește la o singură strofă : *Sdrobiți orânduirea*, față de cinci strofe de îndemnuri din forma definitivă. Mai relevantă decât orice este însă strofa ultimă cu versurile :

Intoarceți-vă iarăși de unde voi plecați,
Intoarceți-vă iarăși la al naturii sân.

Prin crezul întoarcerii la natură, afirmat în final. dominantă concepției lui J. J. Rousseau este evidentă. În concordanță cu aceasta, stă și evocarea vârstei de aur dintr'o strofă anterioară.

Faptul că această formă a rămas multă vreme în cartoane până să-și împlinească destinul, nu poate fi lămurit decât din finalitatea formei definitive. Două instincte se afirmau în *Proletarul*: un elan și nevoia de a-i desvălui un sens. Vieța

și conștiința mergeau paralel. Dar deși ambele aveau o pornire puternică, elanul nu se deslănțuia în chip absolut, iar desvăluirea finală : *Cunoașteți dar odată ce lung vă înșelarați*, era departe de a fi un catharsis.

Și în forma ultimă mai rămâne un element eterogen în elanul revoluționar. Potrivit sentinței lui K a r l M a r x, pentru proletarul modern, «vârsta de aur a omenirii stă înaintea, nu în urma noastră». Este deci o nepotrivire între crezul socialist-revoluționar al proletarului și zugerăvirea fericirii viitoare ca o întoarcere la vârsta de aur. Nepotrivirea vine din caracterul rousseauist al primei forme. Când, mai târziu, stârnit și de răsvrătirea Comunei din Paris, Eminescu a revenit la vechiul motiv, deslănțuind duhul de răzvrătire pe linia absolutului, a reluat prima redactare și contextul l-a silit să păstreze idealul vârstei de aur, care e în contradicție cu idealul revoluționarului modern. Din fericire, aceste elemente contradictorii apar numai la o strictă analiză și nu intră supărător în imaginea totală, pentru că finalul privește conflictele sociale în esența lor, dela o înălțime în care contingențele dispar.

În plâsmuirile anterioare, în *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*, *Inger și Demon*, am văzut un îndoit plan de rezonanță. De pe acum este clar că aceasta corespundea unei adânci cerințe structurale. Numai când din îndoita experiență a vieții și a conștiinței, elanul revoluționar din *Proletarul* și-a construit un plan opus de rezonanță, s'a născut în Eminescu un nou dinamism creator.

Manuscrisele anilor dela Viena fac dovada că problemele sociale l-au interesat de aproape. Un orizont de gândire mai largă se așază astfel pe pornirile și ideologia revoluționară din *Proletarul*. La aceasta s'a adăugat ceva mai hotărîtor pentru un poet decât experiența culturii și gândul : actualitatea intens trăită sub forma mișcării revoluționare a vremii, Comuna din Paris. Prăbușirea lui Napoleon al treilea, deslănțuirea revoltei

proletare și represiunea ei sângeroasă, toate acestea, actualizând viu contrastele problemei sociale, au dat motivului dinamism și planul de rezonanță necesar.

Manuscrisul 2290 stă dovadă de încercarea de a da semnificație figurii lui Napoleon al treilea. Sunt șase strofe care înfățișează pe Cezar trecând în faeton de gală pe malurile Senei, având conștiința că nedreptatea conduce lumea și că puterea lui e rezonanța mizeriei proletare.

Pe fila următoare, strofa *O, luptă-te învăluită'n pletele bogate* arată imaginea primară și influențe literare (V. Hugo), din care s'a hrănit icoana de mai târziu: lupta răscumpărătoare a femeii căzute. În fragmentele acestea, fără titlu în manuscrise, ceea ce indică o formă incipientă, se găseau deci virtual elemente care, adâncite, aveau să dea planurile de rezonanță ale poeziei de mai târziu, cu motivul mizeriei imperiale opus mizeriei proletare.

Despre această fază de contaminare prin opoziție a celor două motive, ne stă dovadă forma din ms. 2285. De data aceasta, avem un titlu: *Umbre pe pânza vremii*. O imagine care arată distanțare și totodată cadru larg. În forma aceasta însă, este o discordanță între spațiul și timpul estetic cerut de titlu și între variantă. Spațiul este o parte din scena istoriei, în gesturi și figuri care nu sunt încă, dar tind să devie simbolice, iar timpul este limitat la experiența Comunei: *Versallia învinge... iară Comuna cade* este ultimul vers, ceea ce dă întregului un caracter fragmentar de cronică, menită să exprime sentimentul de simpatie pentru revolta înăbușită.

Ca problemă de literatură comparată, n'ar fi greu de cercetat ce fel s'a oglindit Comuna din Paris în literatura lumii. S'ar putea astfel reliefa și pe calea aceasta figura lui Eminescu. Din cât cunosc, în afară de paginile lui V. Hugo, puține au rămas. Adunând tot materialul, s'ar învedera că, din cât s'a

scris pe tema aceasta, creațiunea de artă cea mai aleasă este a poetului nostru.

Pentru ca să ajungă aici, mai erau însă greutăți de învins. În *Umbre pe pânza vremii*, încheierea era prea dependentă de moment și departe de a încorona poezia cu orizontul cerut de elementele ei. Pentru un final demn de ele, se cerea o altă perspectivă de timp și spațiu estetic. Aceasta însă nu se putea decât prin imagini care să depășească figurile și să le dea o valoare de simbol. Greutățile artistice au fost numai parțial biruite. Cum să faci din pornirea proletarului, care, cu toată reflexitatea, era un elan naiv, simbolul mărginirii eforturilor omenești în fața destinului universal? Să evoci, după căderea Comunei, o icoană simbolică a mizeriei și desnădejdiei proletare, oprindu-te bunăoară la figura femeii căzute, cum pare că i-a plutit într'un moment în cuget? Ar fi fost să te duci la verism sau la pateticul din *Vieața*, pe care poetul matur n'ar fi publicat-o. Să faci din ea o icoană menită să releveze identitatea de esență, aceeași la ea și la împărat, așa cum încercase în *Tat twam asi?* Ar fi fost să lungești prea mult, fără să ai în schimb puțința de a deslega într'o conștiință superioară, sensul elanurilor anterioare.

Un astfel de catharsis pe linia absolutului conștiinței era cerut de întreaga structură a lui Eminescu. De aceasta face dovadă Ms. 2262, unde, independent de motivul revoltei, cinci strofe înfățișează aceeași expresie ca în cele cinci strofe finale din *Împărat și proletar*. Libere de orice context, cum sunt în acest manuscris, aceste desvăluiri ale esenței lumii: *spiritul universului*, opintindu-se în van și împietrind *umana roadă*, așa încât *se pietrifică unu în sclav, altu'mpărat*, nu au acel plan de rezonanță în stare să le ridice de la aparenta discursivitate la sensul de destăinuire a esenței lumii. Nefiind încorporate într'un destin uman, ele nu pot da glas viu durerii pentru iraționala *eternă alergare*.

Complexul acesta era atât de adânc împlântat în firea poetului, încât încorporarea lui în destinul frământărilor sociale din *Umbre pe pânza vremii*, care cerea o deslegare a încredărilor, n'are nimic surprinzător. Și cum el înfățișează o conștiință superioară, care cuprinde deopotrivă ambele destine, încorporarea lui nu se putea face decât ca o ridicare de vâl de pe conștiința cea mai cuprinzătoare, aceea a Cezarului. Ca să primești însă artistic aceasta, se cereau imagini și se cerea un spațiu și un timp estetic care să depășească pe cel mărginit din *Umbre pe pânza vremii*.

Abia când s'a creat acest spațiu și acest timp prin viziunea împăratului la malul mării, poezia aceasta și-a găsit axa. Fuziunea elementelor arătate s'a putut desăvârși într'un tot cu adâncă semnificație, fără ca asperitățile numai relevate să iasă supărător la iveală, turburând impresia totală. Și pentrucă numai de aici putea fi cucerită ca valoare durabilă poezia, iar această parte a și fost plăsmuită în urma tuturor celorlalte, se cuvine să ne oprim la ea în deosebi.

Firește, privind forma definitivă în fiecare strofă, orice imagine s'ar cere privită de aproape. Cum însă e mai potrivit să facem o întreagă cercetare structurală asupra altor creațiuni mai sus pe ordinea valorilor, aici ne mărginim să amintim, din partea întâia, numai câteva aspecte care, față de formele anterioare, învederează un spor pe linia elanului de răsvrătire.

Am relevat chiar în prima formă construcția atât de strânsă a vorbirii proletarului, cum după sentința : *Nici o scântee 'ntrînsul nu-i candidă și plină*, urmează critica valorilor morale ale societății, pentru ca apoi, prin apelul la instincte și patimă, să deslănțuie răsvrătirea. Ceea ce caracterizează forma ultimă este amplexarea sentimentului de revoltă. De unde, în prima variantă, avem un singur accent de îndemn la distrugere, și acesta mărginit la generalitatea: *Sdrobiți orânduirea cea crudă și nedreaptă*, — în forma ultimă, această strofă

este urmată de cinci strofe în crescendo de îndemn la distrugere efectivă. După *sdrobiți*, trei strofe au în frunte îndemnuri *sărmași*, ultima strofă culminând în *O! aduceți potopul*.

Printre îndemnurile acestea, este unul care ar putea deștepta o nedumerire : *Sărmași statuia goală a Venerei antice, Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori*. Această osândire a artei formelor ideale vine nu numai în numele moralei zilnice, primejdia pentru copilele din popor, ci dintr'un imperativ absolut : arta aceasta stârnește în suflete *ideia neferice a perfecției umane*. Exhortația aceasta este urmarea firească a sentinței : nici o scântee umană nu-i *candidă și plină*. Cine admite existența, fie numai și sub aspectul formei, a unei desăvârșiri umane, acela surpă temeliile egalității dintre oameni. Unii fiind mai aproape, alții mai departe de perfecție, se introduce un principiu aristocratic, care trebuie să fie distrus până și în reflexele lui artistice.

Partea aceasta a vorbirii proletarului mânuiește toate resursele meșteșugului de a vorbi, întrucât e necesar într'o creațiune de artă. Intr'un punct însă se deosebește de retorică și acesta este esențial. Vorbirea proletarului este expresia unei stări de sentiment care se deslănțue conform propriei lui vibrații lirice, pe câtă vreme retorică se mlădie cerințelor unui auditor prezent.

Urechea vorbirii acesteia nu este ceata posomorită, ci acela care veghează pe trunchiul plecat, de fapt, o icoană a conștiinței poetului, un rezonator al elanurilor evocate. Aici, cele cinci strofe finale de meditație își găsesc o corespondență simetrică în cele cinci strofe de imagine vizionară. Spațial, se deschide aici un orizont spre nesfârșitul elementelor : apă, cer, pământ — potrivit cu nesfârșitul perspectivei istorice.

Pentru cine mai crede într'un univers static al poeziei lui

Eminescu, relev ez că, după cum în restul poeziei, tot astfel și în această imagine centrală, totul e mișcare. Pentru prima oară apare la el marea — simbol al nesfârșitului frământărilor, și ale vieții și ale istoriei. Mișcarea versului e accentuată prin mișcarea îndoitului enjambement din evocarea mării : *plăcile ei sure Se mișc una pe alta ca pături de cristal Prin lume prăvălite*. Deasupra apelor, luna în mișcare, umplând câmpiile azure cu ochiul ei mândru, triumfal. Și numai după evocarea acestui îndoit nesfârșit, apare al doilea simbol, și el în mișcare, având ceva fantomal :

Pe undele încete își mișcă legănate
 Corăbii învechite scheletele de lemn ;
 Trecând încet ca umbre — țin pânzele umflate
 În fața lunii care prin ele-atunci străbate,
 Și'n roată de foc galben stă fața-i ca un semn.

Metaforele accentuează semnificația simbolului, aliterațiile îl secondează acustic; umbrele corăbiilor fantomale sunt corespondența umbrelor pe pânza vremii ; relieful plastic al pânzelor e colorat de situația lor față de lună, iar concentrata comparație finală, fața lunii *ca un semn*, învăluie în întrebare și în taină, acest minunat simbol. Ea ar putea sta cu mândrie alături de cele mai izbutite ale lui E. Verhaeren, crescut la malul mării.

În spațiul acesta, icoana Cezarului meditând la malul mării, devine simbolul central, punctul de convergență. Iar versul :

Pe maluri sdrumicate de auirea mării.

prin imaginea vizuală și motorie *sdrumicate*, dar mai ales prin acel extraordinar *auirea mării*, care actualizează acustic imensitatea frământărilor, dă un dinamism sporit întregii evocări de forțe iraționale.

Deasupra malului sdrumicat, o nouă viziune ține simetria, în strofa a patra, viziunii *scheletelor de lemn* din strofa a doua,

aceea pe apă, aceea în văzduh. Este viziunea fantomal-halucinatoare a Regelui Lear, simbolul măririi prăbușite. În proporțiile ei mitice, culminează totul. Excepționalul revelator al apariției face una cu excepționalul versului mărginit lapidar la aceste trei cuvinte *Moșneagul rege Lear*. Dincolo de viziunea aceasta, stelele care *în tremurând transpar* sunt parcă un semn al indiferenței tărilor față de imensitatea sbuciumului omenesc. Și numai după această covârșitoare imagine, deschiderea de orizont spre semnificația totală :

I se deschide'n minte tot sensul de tablouri
A vieții sclipitoare... A popoarelor ecouri
Par glasuri ce îmbracă o lume de amar :

lumea al cărei non-sens se desvăluie în luciditatea celor cinci strofe finale. Fără corespondența de imagini din strofele de simboluri, finalul acesta ar fi fost spumă a gândului, dar după arătatele imagini, strofele finale sunt tot atâtea pipăiri a unui adânc de durere în planul conștiinței.

Polaritatea de absolut al vieții și de absolut al conștiinței, desfășurată în opozițiile dintre prima și a doua parte, stă în inima nevoii de exprimare a lui Eminescu, desvăluind semnificația lui în ce are mai adânc.

Când poetul își publică *Impărat și proletar la 1874*, anii lui de formațiune erau încheiați, iar cutele sufletești vădite în formele de sentiment, în arhitectonică, în imagini, se desenau clar. Privind cele mai semnificative creațiuni ale lui până la această dată, constatăm că, afară de idile, unde absolutul vieții se afirmă nestânjenit de convenții, celelalte poezii : *Venere și Madona*, *Epigonii*, *Mortua est*, *Inger și demon*, *Impărat și proletar*, izvorăsc toate dintr'o îndoită nevoie : un elan fie al vieții, fie al conștiinței, afirmat în tot absolutul lui și, izvorând din el, dar în conflict cu el, o nevoie tot atât de absolută, nevoia spiritului de a pătrunde acea taină care împiedică și des-

mente valorile afirmate. Redusă la formula cea mai simplă, poezia lui Eminescu este o luptă între absolutul vieții și absolutul conștiinței. De aceea, la articulațiile hotărâtoare, pipăiești totdeauna expresii care, sub forme felurite, au sensul unei desvăluiri: *Dar azi vălul cade; De e sens într'asta, e întors și ateu; negurile se descopăr; I se deschide 'n minte tot sensul de tablouri, etc.* Dar desvăluirile acestea, cu acel absolut, fie al forțelor vieții biruitoare ca în *Inger și demon*, fie al esenței raționale a lumii, sunt numai o față a expresiei eminesciene.

Rezultă că cine vrea să individualizeze pe Eminescu în el și în cadrul literaturii universale, trebuie să adâncească prin expresie polaritatea îndoitului elan spre absolut. Pentru aceasta însă, considerarea axei și deci a semnificației imaginilor de înălțare sau de coborîre, pusă într'un capitol anterior, este o contribuție concludentă. Oare, artistic vorbind, luciditatea eminesciană echivalează cu o îndreptare a privirilor în jos, sau toată amărăciunea, durerea, revolta și negațiunea sunt un fond pe care valorile vieții și ale gândului ies totuși în relief ?

Este de mare însemnătate să vezi dacă el se împacă sau nu cu imaginile de coborîre, sau, în fond, privirile lui rămân ațintite tot în sus, chiar când desvăluirile sunt covârșitor de negative, cum este cazul în deosebi cu *Impărat și proletar*. Când, de pildă, în *Epigonii*, citești în final : *Noi reducem tot la praful azi în noi, mâni în ruină*, în contextul *Alt sens n'are lumea asta*, este oare poetul alături sufletește de aceste afirmări sau ele sunt ca un catharsis al conflictului dureros, iar valorile iubite rămân pe pedestalul înalt ?

Dintre toate poeziile de până acum ale lui Eminescu, *Impărat și proletar* este aceea care pare o mai dezolantă icoană pesimistă a lumii. Impresia aceasta poate fi întărită prin faptul că strofele finale apar ca o îndurerată încercare a spiritului să străbată cu luciditate însuși destinul istoriei umane. De altă parte, strofele finale au un răspicat caracter ideologic,

fiindcă, la data aceasta, Eminescu trăia momentul culminant al influenței schopenhaueriene, care ușor poate fi descrisă chiar și din imagini.

Dintre acestea, cea mai cuprinzătoare este aceea a pomului, care *In orice floare 'ncearcă întreaga sa fire*. Ceva din imaginea goetheană a tiparului primitiv supraindividual i-a plutit desigur aici poetului în cuget. Dar, pe când la Goethe, în *Metamorfoza plantelor*, imaginea este privită ca un prototip al organicului care se dezvoltă viu, la Eminescu, imaginea este străbătută de viziunea schopenhaueriană a plantei în care se afirmă tendințele voinței de a fi. De aici metafora *floarea dorințelor obscure sădite în noian*. Nemulțumit numai cu metafora, Eminescu o dezvoltă, reluând-o pe linia tălmăcitoare a comparației care se întinde insistent în două strofe. Se subliniază astfel mai insistent decât ar fi fost nevoie, hazardul care face ca o floare să ajungă la plinătatea roadei, alta să se scuture ¹⁾.

Așezarea pe același plan a omului și a plantei, ambele zvârliri hazardate și dorințe plantate într'un atom, este chemată să dea un sens metafizic imaginii de largă viziune a Cezarului la malul mării. Insistențele imaginilor finale sunt o față, nu dintre cele mai fericite, ale nevoii de luciditate. Artistic, aceste imagini nu sunt la înălțimea celor din contextul Cezarului. Ele au un caracter divizat și marginal, iar sentimentul de care sunt străbătute este durerea isvorită din conștiința că totul se desfășoară fără sens.

1) În studiul comparativ al imaginilor lui Eminescu, metaforele pe motivul plantei sunt chemate să vădească și celular și simbolic nu numai valori de artă, dar și atitudini deosebite. Pentru a măsura distanța dela anii de formațiune la *Împărat și proletar*, este sugestiv să compari imaginea aici relevată cu aceea din *Mureșianu*. Acolo profetul național, integrat organic în soarta neamului, găsește și semnificația organică a metaforei: sâmburul de ghindă care, înfingându-și rădăcinile își crește trunchiul aspru ca și neamul, în vifore: *stejarul Poporului meu tare ridică ș'azi în vânturi Intunecata-i frunte și proaspăta lui frunză*. Este o imagine tipică pentru concepția organică proprie romanticei.

Cu strofa penultimă, Eminescu a stors din imaginea plan-tei tot ceea ce putea să dea. Dacă poezia s'ar fi încheiat cu ac-centele acestei strofe: *a vieții crudă taină la nimeni se destaină* și cu versul totalizant: *dorinți nemărginite plantând într'un atom*, cu diminuarea cuprinsă în substantivul ultim, ar fi lipsit în final un acord esențial: ciocnirea celor două absoluturi, cel al elanului și cel al setei de desvăluire.

Strofa ultimă are tocmai menirea aceasta, de a face încă odată să răsune în planul total sbuciumările anterioare, așa în cât din întregul conflict să izvorască deslegarea. Dovadă că ea a purces din arătata necesitate, este că, sintactic și acustic, nu face un tot cu cele anterioare, ci tinde către un vers final mai cuprinzător:

Când știi că visu-acesta cu moarte se sfârșește,
Că'n urmă-ți rămân toate astfel cum sunt, de dregi
Oricât ai dreg'e'n lume-atunci te obosește
Eterna alergare... și-un gând te-ademerește:
Că vis al morți-eterne e vieța lumii 'ntregi.

Tocmai strofa aceasta este dintre acele care, prin conți-nut, par a îndreptăți o impresie dezolantă, netulburată de nicio îndreptare a privirilor spre axa înălțării. Venind după tălmă-cirea schopenhaueriană anterioară, ea pare un zăbranic arun-cat asupra întregii istorii umane.

Expresiv, pe latura cunoașterii, a ridicării de vâl către care tind strofele anterioare, te izbește opoziția dintre *a vieții crudă taină*, care însă *la nimeni se destaină* și categoricul *știi*, care deschide strofa finală. Cu atât mai mult se cere să reliefăm în ce anume se încleștează certitudinea și ce urmează din acea-stă încleștare.

Metafora *vis* în expresia *visu-acesta* se referă la arătata esență haotică a vieții. Toată viziunea anterioară este totalizată aici devalorizant. Acustic, *visu-acesta* se cere rostit cu un gest nu de implozie, ci de descărcare a vocii, ca pentru o înlăturare.

Am mai întâlnit până acum metafora visului în finalurile eminesciene, în *Mortua est*. Și ceea ce este mai remarcabil, acolo apărea în finalul alcătuit încă din 1866: *văd vise 'ntrupate gonind după vise*. Și tot acolo, în forma definitivă, Eminescu a apăsât asupra metaforei, subliniind și grafic versul *Decât un vis searbăd, mai bine nimic*. Ceva mai mult, l-a așezat imediat înaintea strofei: *văd vise 'ntrupate*, vrând să-i dea prin repetare o deosebită amploare. Comparând finalul din *Mortua est* cu izvorul dela care a purces, s'a putut vedea cum toate imaginile corespund cu ale preromanticului englez Young, afară de metafora *văd vise*, care se dovedește că face parte din cele mai caracteristice complexe eminesciene. Cu această dispoziție, era firesc ca poetul să soarbă din experiențele și lecturile lui tot ceea ce era în consonanță cu această imagine primordială. Și cum suntem în anii de completă asimilare a substanței schopenhaueriene, nu puțin i-a vorbit poetului frecventa revenire a vizionarului filosof tocmai asupra apropiierilor dintre vis și vieață. Tocmai pentru că Schopenhauer revine atât de des asupra visului, el este privit ca deschizător de căi în cercetările recente.

Dintre numeroasele apropieri schopenhaueriene pe tema visului, între care stă și motivul de bază «*Vieața un vis*» din Calderon, înrudit cu Sărmanu Dionis, unul i-a vorbit lui Eminescu, de bună seamă și pentru că dedea un răspuns setei lui de a pătrunde esența tragicului. În *Die Welt als Wille und Vorstellung vol. II*, este un capitol, *Zur Aesthetik der Dichtkunst*, în care metafora *Vieața este un vis* servește pentru a caracteriza acel efect de înălțare pe care îl lasă tragicul. «În momentul catastrofei tragice, ni se desvăluie mai mult ca ori-când, convingerea că vieața este un vis greu din care se cuvine să ne trezim». Este aici interpretarea acelei stări de liberare, proprie conflictului tragic.

În *Impărat și proletar*, visu-acesta are o valoare totali-

zantă, sporită și prin repetarea metaforei în fruntea ultimului vers, subliniat în întregime. Apariția primară și sublinierea făcând dovada că poetul pune pe această metaforă o deosebită valoare, se naște întrebarea dacă ea cuprinde numai o nouă tălmăcire sau, după încordările imploziunilor anterioare, nu stă în ea ceva din caracterul de deslegare al unui catharsis, care totdeauna are ceva înalt.

Desigur, în imaginea artistică dominantă, aceea a Cezarului la malul mării, cu viziunea imensităților și a Regelui Lear, vibrează ceva tragic ca în orice prăbușire nemeritată a măririlor omenesti. Față de această imagine, acele din ultimile cinci strofe sunt ca un echivalent de destăinuire.

Pe lângă luciditatea eminesciană proprie strofelor de tălmăcire, în ultima strofă stă o vibrațiune deosebită, care încordează și alte resorturi sufletești decât cele din strofele imediat anterioare.

Acustic, strofa ultimă se deosebește de cele patru strofe anterioare printr'un ton mai bărbătesc, imprimat dela început prin categoricul *știi*. Pe când cele patru strofe precedente au un ton minor în opoziție cu cel major din complexul Cezarului, ultima strofă revine la tonul major. Metafora inițială *visu-acesta* cerându-se rostită cu un gest de înlăturare, tot pe aceeași linie expresivă, însă cu o creștere de accent, ca pentru un superlativ, stă cuvântul *moarte*.

Cu tot tonul schimbat dela începutul strofei, versul întâi nu arată nimic din valoarea în care se închețează inițialul *știi*. În schimb, versul al doilea și primul emistih din versul al treilea, odată cu un sporit ton major, introduc un accent de valoare reliefat și prin cesura prelungită care taie acustic, sintactic și grafic, strofa exact la mijloc. În tot cuprinsul acestei unități *ritmice*, tonul este neîntrerupt crescendo. Sintactic, acel *de dregi oricât ai dregi 'n lume*, prin repetarea verbului și prin caracterul de formulă al expresiei, înfățișează un puternic ecou

al tuturor elanurilor anterioare. Aceasta însă nu pe linia tăgăduirii, ci pe aceea a unei dureroase încheștări în valoarea scumpă nerealizată pe lume. Numai după această subliniere și afirmare de valori, care stau pe axa de înălțare, urmează simetric exprimată, discordarea.

După cum sintactic, ca imagini și acustic prima jumătate a strofei înfățișează un tot, astfel și cea de a doua. Încheștarea ultimă în valorile amintite era prea vie, pentru ca finalul să marcheze o tăgăduire a lor. Ritmic, urmează două ondulări bine marcate prin pauză: *atunci te obosește eterna alergare... și-un gând te-ademeneste*. Verbele nu mai au dinamismul categoric al celor anterioare. Voința obosită nu este o voință care se tăgăduiește și în gândul care te ademeneste nu stă imperativul unei sentințe nestrămutate ca o concluzie de teoremă. În aceste planuri de rezonanță, versul final nu mai este o categorică osândă, ci ecoul firesc al tragicului desfășurat, dar nu îmbrățișat.

Acolo unde s'a văzut o concluzie, sta de fapt un catharsis al conflictului eminescian.

Analiza formală a ultimei strofe și rezultatele arată că numai studiul imaginilor, oricât de amănunțit, nu poate prinde esența eminesciană și că se cere integrat în totalitatea mijloacelor de expresie, mai ales în cele ritmice ¹⁾.

1) Aceasta însă ridică o problemă din cele mai grele: cunoașterea particularităților metricii românești în ce are ea mai deosebitor, teren virgin la noi. Iată de ce, înainte de a intra în analiza totalității mijloacelor expresive la Eminescu, s'ar cere ocolul unui exemplu din care să se poată vedea cum trebuie să fie pusă problema resurselor acustice și ritmice ale limbii noastre. Pentru aceasta trimet la capitolul *O problemă de versificație românească*, publicat în *Revista Fundațiilor regale* și la *Estemele limbii române*, publicat în *Gândirea*. Ambele vor intra în nr. 12 al acestei colecții: *Expresivitatea limbii române*.