

P.506

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

4

1992

CLUJ-NAPOCA

REDACTOR ȘEF: Acad. prof. I. HAIDUC

REDACTORI ȘEFI ADJUNCTI: Prof. A. MAGYARI, prof. A. MARGA, prof. I. A. RUS

COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI FILOLOGIE: Prof. M. PAPAHAĞI, conf. M. BORCILA, conf. A. CURTUI, conf. L. FLOREA, conf. KOZMA DEZSŐ, conf. I. T. STAN, conf. I. ȘEULEANU (redactor coordonator), conf. E. VIOREL, conf. V. VOIA, lector II. LAZĂR (secretar de redacție), lector E. POPESCU

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

4

Redacția: 3400 Cluj-Napoca, str. M. Kogălniceanu 1 • Telefon 11 61 01

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE

D. POPOVICI — IN MEMORIAM

- În memoriam — Dumitru Popovici (REDACȚIA) 3
- D. POPOVICI, Literatura română modernă. Tendința de integrare în ritmul cultural occidental 5
- CORNEL MUNTEANU, D. Popovici și reconsiderarea statutului eminescologiei • D. Popovici et la réconsideration du statut des études sur Eminesco 19

STUDIA LITTERARIA

- MIRCEA BORCILĂ, Eminescu și Humboldt • Eminescu and Humboldt 27
- RUXANDRA CEsEREANU, Cele două fețe ale lui Oneiros (Analiza visului ontologic și gnoseologic în opera eminesciană) • Les deux visages d'Oneiros 39
- IOANA BOT, Aspecte ale instituirii mitului eminescian • Quelques aspects de la création du mythe d'Eminesco 69
- CORNEL ROBU, „The Sense of Wonder” is „A Sense Sublime” 79

STUDIA LINGVISTICA

- EMMA TĂMĂIANU, Chaos and Void — TEXTUAL VECTORS IN SIX SHAKESPERIAN PLAYS 101



MISCELLANEA

In memoriam Prof. dr. doc. I. Pătruț (IOAN TEODOR STAN)	115
Les rendez-vous de la culture (RODICA BACONSKI)	116
Colocviul „D. Popovici și actualitatea istoriei literare” (IOANA BOT)	118
Zilele Lucian Blaga, 7–10 mai 1992 (IOANA BOT)	118

D. POPOVICI — IN MEMORIAM

IN MEMORIAM DUMITRU POPOVICI

În 1992, la 25 octombrie, s-au împlinit nouăzeci de ani de la nașterea, iar în 6 decembrie — patruzeci de ani de la moartea profesorului Dumitru Popovici, în care Facultatea de Litere a Universității clujene își recunoaște unul din spiritele tutelare. Nu numai contribuțiile științifice fundamentale în domeniile istoriei literare, al eminescologiei și al literaturii comparate, ci și ireproșabila rigoare morală și probitatea profesională au făcut dintr-însul modelul exemplar al generațiilor ce au avut norocul de a-i fi studenți. Trecut prea repede în lumea umbrelor, profesorul D. Popovici nu a apucat să își definitiveze și să-și publice studiile ale căror proiecte le avansase în spațiul unor cursuri universitare, ceea ce a făcut ca ideile sale, metodele încercate și teoretizate, deși extrem de viabile, să iasă practic din circuitul științei literare postbelice (sau să fie plagiate, ceea ce e mai grav) până în 1969, când — cu editarea *Romantismului românesc* — Ioana Em. Petrescu începe restituirile editoriale ale operei tatălui său, pe care le va organiza apoi în seria de *Studii literare*, publicate la Editura Dacia din Cluj-Napoca, în 6 volume, între 1972 și 1990, când sfârșitul timpurii al fiicei profesorului, ea însăși unul din dascălii de excepție ai aceleiași Facultăți, întrerupe abrupt ediția. O serie de scrieri ale lui D. Popovici rămân astfel — pentru a doua oară, din cauza unui destin nedrept — necunoscute specialiștilor de astăzi (e vorba nu doar de scrieri de specialitate, ci și de literatură beletristică!). Acesta este principalul motiv pentru care redacția „Studia“ a considerat o datorie de onoare ca omagierea personalității profesorului să se realizeze nu prin articole ocazionale, ci în primul rând prin restituirea unuia din primele texte programatice ale acestuia. Este vorba de prelegerile introductive ale cursului de literatură română modernă, intitulat *Tendința de integrare în ritmul cultural occidental* și ținut de D. Popovici la Facultatea clujeană de Litere în anul 1939—40. Cursul a fost litografiat la data respectivă, pe baza notelor luate la ore de Georgina Damian și Iosif Pervain (considerând greșelile din text, avem motive să credem că el nu a fost revăzut de autor); la ora actuală, el este o raritate bibliofilă, greu accesibilă chiar specialiștilor, fapt regretabil dacă avem în vedere fie și numai importanța considerațiilor teoretice, un adevărat program metodologic, aspirând spre formula istoriei literare „totale“, în care „studierea factorilor dinamicii literare presupune convergența preocupărilor de sociologie, literatură comparată și critică genetică, iar «degajarea și interpretarea valorilor literare» intră în atribuțiile criticii estetice, care se vede astfel încorporată istoriei literare“ (Ioana Em. Petrescu în *Scriitori români*, dicționar coordonat de Mircea Zăciu, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 384). Alături de ase-

menea probleme de principiu, cursul explicitează pentru prima dată viziunea de ansamblu asupra literaturii române, sintetizată de autor în 1944, în studiul *Etape în dezvoltarea literaturii române*. Ca perioadă de istorie literară, cursul se ocupă de aceea cuprinsă, cronologic, între materia ce a constituit obiectul *Literaturii române în epoca Luminilor* (curs din 1938—39) și romantismul românesc (analizat într-un curs mult mai târziu — v. *Romantismul românesc*, ed. Ioana Em. Petrescu, cuvânt înainte de Tudor Vianu, București, 1969). Reproducem în continuare numai partea teoretică introductivă (până la jumătatea celei de a treia prelegeri), în credința că reprezintă un document interesant pentru înțelegerea evoluției concepției teoretice a autorului, ca și pentru aprecierea viziunii sale asupra fenomenului literar românesc. Am corectat, tacit, evidentele greșeli de dactilografiere. Mulțumim pe această cale Bibliotecii Centrale Universitare „L. Blaga”, care ne-a ajutat să găsim și apoi ne-a pus cu generozitate la dispoziție *unicul* exemplar al cursului litografiat în 1940 pe care îl mai are în depozitele sale.

REDACTIA

LITERATURA ROMÂNĂ MODERNĂ. TENDINȚA DE INTEGRARE ÎN RITMUL CULTURAL OCCIDENTAL

D. POPOVICI

Prelegerea I, 22 noiembrie 1939. Începutul unui curs universitar este prilejul cel mai bine venit de a discuta unele probleme de ordin teoretic, ce interesează îndeaproape specialitatea noastră. Prin natura ei, istoria literară este chemată să urmărească literatura în procesul său de dezvoltare, să precizeze obiectivele către care ea se îndreaptă, să analizeze puterile lăuntrice ce-i determină cursul și-i stabilească ritmul. Procesul acesta de analiză și de interpretare se face pe baza anumitor principii, a căror expunere și discuție ar depăși programul pe care ni l-am propus pentru anul acesta, dar a căror enunțare formează obiectul prelegerii de astăzi. Pentru cine este preocupat să urmărească mai de aproape problemele de această natură, mă mulțumesc să amintesc că o parte din ele sunt tratate în lucrarea recentă a lui Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodentlehre der Literaturwissenschaft*, din care a apărut până în prezent numai primul din cele două volume pe care le va cuprinde.

Știința românească a înregistrat ea însăși, în timpul din urmă, unele manifestări de ordin teoretic în legătură cu literatura, și despre ele se poate să spunem câteva cuvinte înainte de a trece la ceea ce formează obiectul propriu-zis al lecției de astăzi. Unul din paladinii criticii literare contemporane ajunge, la un moment dat, să stabilească un sistem de echivalențe pe care, cu terminologia rebarbativă la care a ancorat autorul, îl putem formula în chipul următor: un *istorist* este același lucru cu un *isvorist*, iar un *isvorist* este același lucru cu un *genetist*. A limita istoria literară la studiul izvoarelor, a confunda studiul izvoarelor cu urmărirea procesului de geneză a unei opere literare, iată dovada cea mai strălucită că, pentru anumite minți, chiar cel mai elementar catehism literar se menține în zone spirituale inaccesibile. Confuzii atât de grosiere nu ne îngăduiesc să stăruim mai mult asupra acestei imprudente tentative de evadare din beatitudinea Marelui Anonimat.

Mai îndelung voi stărui asupra *Principiilor de estetică* ale d-lui Călinescu, conferențiar la Facultatea de Litere din Iași și autor al cunoscutului studiu despre Eminescu. *Principiile sale de estetică* năzuiesc să fie justificarea metodologică a operii științifice proprii și ele ne interesează din două puncte de vedere: în primul rând, pentru că aduc o concepție despre poezie, concepție ce se încadrează în filosofia structurală germană, și în al doilea rând, pentru că autorul urmărește într-un capitol independent să stabilească tehnica criticii literare și a istoriei literare. Domnul Călinescu pornește afirmând un adevăr curent, acela că istoria și critica literară sunt două aspecte ale aceluiași fenomen, care se presupun și se întregesc reciproc. Deși, la rigoare, critica literară s-ar pu-

tea dispensa de istorie, adevărata critică de valoare, aceea care caută să ierarhizeze, își extrage totuși determinantele din istorie. Istoria literară nu se poate însă dispensa în nici o împrejurare de critică: interpretarea istorică a fenomenului de artă presupune și valorificarea lui într-un complex de fenomene similare, ceea ce atrage după sine în mod inevitabil critica estetică. — Și criticul de la Iași se întreabă: cum se va face această valorificare? Este cunoscută concepția filosofului italian Benedetto Croce, care privește opera de artă din punctul de vedere al expresivității: numai în clipa când această expresivitate a fost realizată, opera de artă există. Urmează de aici că opera de artă, privită din punctul de vedere al valorii, nu poate aparține decât uneia din cele două categorii: a existenței sau neexistenței.

În fața acestei concepții, d-l Călinescu ține să ia atitudine: d-sa revine la noțiunea de conținut, pe care caută să o subtilizeze, să o diferențieze de ceea ce înțelegea printr-însa un Herbart sau, la noi, un Titu Maiorescu. Conținutul unei opere de artă, în speță, al unei opere poetice, nu este materia externă din care opera a luat naștere, ci viața fictivă ce începe odată cu nașterea operei de artă. O operă literară duce, așadar, cu sine, un conținut real, material, a cărui existență este anterioară operei însăși, și un conținut fictiv, a cărui apariție constituie însăși data apariției operei literare. Când cineva studiază izvoarele literare sau influențele de tot felul pe care o astfel de operă le-a suferit, face istoria fenomenelor reale, materiale ale sale — o operație de ordin inferior — adevărata istorie literară rămânând numai aceea care urmărește viața fictivă.

Disocierea aceasta a elementului material de cel fictiv într-o operă literară nu era ceva necunoscut științei literaturii. D-l Călinescu accentuează însă discriminarea lor și revendică pentru istoria literară viața fictivă, pentru că faptul acesta oferă un câmp mai larg speculațiunii. Am amintit puțin mai înainte de școala structurală germană. Această școală, ale cărei rosturi în psihologie nu pot fi negate, afirmă concepția că un fenomen nu este niciodată egal cu suma elementelor ce participă la compoziția lui, că este într-însul ceva care, fără să provină de undeva, depășește această sumă și face ca fenomenul respectiv să devină original. Caracterul acesta de structură originală este, pentru partizanii filosofiei structurale, ceea ce caracterizează fenomenul în existența lui obiectivă, ceea ce înseamnă că el se oferă diferiților cercetători pe aceeași bază. Rezultatele cercetării vor fi astfel guvernate de structura obiectivă a fenomenului care, pentru spirite normal constituite, nu tolerează decît o deviație subiectivă minimă.

Privit din punctul acesta de vedere, d-l Călinescu, care se declară partizan al filosofiei structurale, este și nu este un structural. Pentru d-sa, un fenomen trebuie să se prezinte într-adevăr ca o structură, dar această structură nu este un atribut al materialului exterior ce se supune analizei, ci este o formă pe care o atribuie acestuia spiritul cercetător. Materialul exterior este despuiat astfel de semnificația proprie și redus la rolul secundar de a determina construcțiile subiective ale cercetătorului. Suprapunerea aceasta tiranică a subiectivului peste obiect este

un fapt plin de urmări importante. Prevalența indiscutabilă a elementului subiectiv — un subiectivism care refuză orice corijare din partea valorilor obiective ale materialului supus intuiției — anulează distincția dintre artă și istorie a artei: analizând nu opera de artă în elementele ei obiective, ci rezonanța pe care această operă o are în sufletul lui, un istoric de artă devine în mod automat un artist. Rezultă de aici că istoria artei nu este posibilă; că, în cazul ce ne preocupă pe noi, istoria literară nu este posibilă ca disciplină științifică. Există numai istorici literari izolați, a căror operă oglindește vibrațiunile personale în fața altei opere. Suntem, după cum vedeți, în plin impresionism.

Evident, aceeași operă literară poate fi intuită în mod diferit de diferiții cercetători; ceva mai mult chiar: la epoci diferite, același cercetător poate intui în mod diferit aceeași operă, ceea ce înseamnă că aceeași operă poate fi interpretată în chip diferit de diferiții cercetători sau chiar de același cercetător.

Redusă la elementele ei esențiale, problema care preocupă atâta pe d-l Călinescu este una dintre problemele elementare de teoria cunoașterii. Și după cum datele de la care pornea raționamentul său nu erau inedite, tot astfel și concluzia la care se oprește nu este ceva original: în cultura română, impresionismul fecundase încă de mult opera critică a d-lui Lovinescu, iar afirmația că istoria literară nu poate exista ca disciplină științifică o putea recolta cineva sub diferite orizonturi — în primul rând în sistemul bine cunoscut de estetică al lui Benedetto Croce.

Natural, este departe de noi gândul de a tăgădui existența elementului subiectiv în construcția unei opere de artă. Punctul de plecare al oricărei analize este, într-adevăr, acela de la care pornește d-l Călinescu: intuiția, care este strict individuală, a operei de artă. Oricât de individual ar fi însă, în procesul acesta de intuire nu trebuie să vedem imperiul anarhiei: identic lui însuși, materialul intuiți organizează în spiritele normale o bază identică, ceea ce face posibilă existența istoriei artei ca disciplină științifică, cu cerințe specifice și cu metode proprii. Aceste cerințe și aceste metode repugnă criticului de la Iași, care le-a aplicat totuși, dar le-a aplicat cu scopul mărturisit și pe de-a-ntregul realizat de a le sublinia caducitatea. Într-adevăr, încadrarea istorică a unei opere de artă presupune familiarizarea cu metoda istoriei, iar analiza versului nu se mai poate face astăzi fără o îndelungată ucenicie în disciplina filologică. Cum toate aceste cerințe primordiale au fost neglijate, era firesc lucru ca rezultatul să fie negativ, era firească avântarea, în teoria literaturii, pe marea anarhică a impresionismului.

Trădat de cerințele istoriei literare, d-l Călinescu întreprinde astfel în *Principii de estetică* o justificare a deficiențelor operei științifice anterioare; *Principiile de estetică* îndeplinesc astfel, în totalul activității sale, funcțiunea romantei în la minor a amantilor părăsiți.

Întrebarea care se pune în primul rând pentru noi — și cu aceasta trecem la subiectul lecțiunii de astăzi — vizează însăși esența disciplinei ce ne preocupă: într-adevăr, în ce măsură este posibilă istoria literară, con-

cepută ca o știință a operei literare? Care este definiția care redă în cea mai mare măsură esența ei?

S-a văzut în istoria literară o știință a raporturilor spațiale și temporale în care se află țesută opera literară. Definiția aceasta prinde unul din aspectele esențiale ale noțiunii, dar ea nu înfățișează decât o notă izolată dintr-un complex ce se impune să fie analizat în toate componentele sale. Cred că definiția cea mai potrivită a disciplinei noastre este aceea care însumează obiectivele pe care ea își propune să le atingă. Și sub raportul acesta istoria literară trebuie socotită drept știința care degajează, ierarhizează și interpretează valorile literare.

Pornind de la acest punct, prima chestiune ce se impune să fie lămurită este aceea în legătură cu noțiunea de valoare. În adevăr, vreme îndelungată ideea de valoare era concepută sub aspectul ei moral, în așa fel încât judecata estetică era deviată în cursul ei și-și plasa punctele sale de sosire în sfera etică. Este încă vie în mintea tuturor lupta ce s-a dus în literatura română împotriva d-lui T. Arghezi. Un caz asemănător, dar în care istoria a clarificat lucrurile, este acela al poetului francez Baudelaire: la apariția lor, *Les fleurs du mal* au stârnit o reacțiune violentă și au dus pe autor la bara tribunalului. Astăzi poezia sa este socotită ca una din cele mai înalte realizări ale spiritului francez, pentru că astăzi preocuparea etică a fost cu desăvârșire anulată de valoarea artistică a operei. Urmează de aici că istoria literară nu trebuie să se preocupe de calitatea ideii morale, nici de adâncimea ideii filosofice încorporate într-un operă de artă, ci numai de valoarea artistică a acelei opere. Pentru definirea acestei valori și pentru sublinierea ei, critica estetică este un instrument de care istoria literară nu se poate dispensa în nici un fel.

Opera de artă este însă rezultatul unei elaborări spirituale, care se cere urmărită în toate etapele sale și în toate elementele puse la contribuție. Operația aceasta este atât de complicată încât în nici un caz ea nu poate fi urmărită aici, acum, în detaliile sale. Mă mărginesc numai să vă atrag atenția că în nici o altă regiune a esteticii soluțiile propuse n-au fost atât de provizorii și de contestate ca în cea a creațiunii artistice.

Spre a sublinia complicația sub care se prezintă resorturile procesului de geneză artistică, voi lua un exemplu din literatura română. Este cunoscută de toți poema *Luceafărul* a lui Eminescu. Se știe astăzi că izvorul acestei poeme este un basm cules de germanul Kunisch. Istoria literară a stabilit raporturile dintre opera română și cea germană, a arătat în ce măsură poezia românească este într-adevăr dependentă. Basmul lui Kunisch vorbea de un zmeu îndrăgostit de o fată de împărat. Și tot de un zmeu vorbește și Eminescu în prima formă pe care o dă poemei sale, *Fata din grădina de aur*. Iar în *Luceafărul*, Hyperion n-a fost curățit cu totul de atributele demonice care ne întâmpinau în prima formă a poemei. Zmeul în primul rând, *Luceafărul* într-o măsură mai mică, păstrează astfel anumite atribute ale divinităților chtonice, ale divinităților pământului și infernului. Dar cultul acesta al divinităților chtonice este, după o anumită părere — după părerea filosofului german Bacum-

ler — caracteristica esențială a romantismului. Izvorul de la care pleacă așadar poetul este cu desăvârșire romantic.

Mai mult însă, Hyperion, pe ai cărui umeri apasă greu divinitatea, este însetat de viața pământului. Cu tendințe contrarii, divinul și umanul se luptă în sufletul său și soluția este năzuința de eliberare de sub opresiunea elementului divin: „Reia-mi al nemuririi nimb“, — spune el Demiurgului, căruia îi cere în schimb fericirea clipei pământești. Prin năzuința lui de a se sustrage unei ordine stabilite de mai înainte de divinitate, Hyperion se resimte puternic de influența literaturii titaniene de esență romantică.

Izvor romantic, influențe romantice — ne-am aștepta prin urmare ca și opera poetului român să fie ceva romantic. Și cu toate acestea, atât prin lumina ce-i străbate toate articulațiile, cât și prin arhitectura sa de o impozantă liniște, *Luceafărul* este o operă clasică. Istoria literară va căuta astfel să determine cu toată preciziunea posibilă materialul exterior: izvoare, influențe, dar ea va trebui să aibă permanent în vedere și reacțiunea artistului creator față de acest material, pentru că valoarea artistică a unei opere este determinată numai de unicitatea vibrației pe care materialul extern, general, comun, o împrumută de la sufletul creator. Și prin acest material extern nu trebuie să înțelegem numai izvoarele și influențele exercitate de opere străine, ci și opera de artă în curs de elaborare: într-adevăr, o operă, în special una de mari proporții, nu se realizează spontan de la un capăt până la altul, ci fragmentar, iar fragmentul realizat anterior influențează întotdeauna asupra aceluia în curs de realizare. Sub raportul acesta am impresia că istoria literară a fost preocupată îndeosebi de influența operelor străine și că a neglijat cu desăvârșire reacțiunea unei opere de artă asupra ei însăși. Dar studiul acesta al dependențelor literare, fie că are în vedere stabilirea de izvoare, fie că urmărește numai precizarea de influențe constituie domeniul literaturii comparate. În felul acesta, dacă istoria literară nu se poate dispensa de critica literară, care o ajută să definească valoarea artistică a unei opere, ea are nevoie în aceeași măsură și de literatura comparată, cu ajutorul căreia stabilește coordonatele externe ale unei opere. Nu este cazul să intru în detalii în legătură cu nici una din aceste discipline; nu este cazul să arăt, bunăoară, în ce măsură literatura comparată presupune studiul problemelor sociale, în ce măsură critica literară necesită familiarizarea cu problemele de psihologie umană.

Cooperarea acestor discipline în procesul de analiză a unei opere literare este așa de strânsă, încât o discriminare a domeniilor lor ar fi cu totul arbitrară. În adevăr, critica literară este preocupată de definirea și ierarhizarea unei valori literare, dar această valorificare nu se poate face fără individualizarea operei respective, ceea ce presupune raportare, ceea ce presupune paralele, izvoare, influențe, ceea ce presupune, în ultimă analiză, literatură comparată.

În înțelesul ei curent însă, literatura comparată nu are privirea ațintită asupra unei opere de artă considerată ca ceva unic, ci asupra elementelor externe ce participă la crearea acesteia. S-ar putea spune că ea consideră ca imutabile valorile externe și că operația constă în pulverizarea

operei de artă, pe care caută s-o articuleze, fragment cu fragment, de lumea creațiilor anterioare. Dacă studiul literaturii s-ar mărgini numai la indicarea dependențelor, explicarea operei ar rămâne numai parțială: oricât de numeroase ar fi datele pe care le-ar grămădi în jurul ei, toate izvoarele și toate influențele stabilite ar rămâne simple linii moarte, dacă nu s-ar urmări și transfigurarea pe care artistul creator o impune acestora. Și intră de asemenea în atribuțiile istoriei literare și urmărirea procesului de geneză — până la punctul la care el poate fi urmărit — stabilind în felul acesta formula de reacțiune a creatorului față de materialul extern pe care îl manevrează. Numai în felul acesta o operă ajunge să fie individualizată, numai în felul acesta o personalitate creatoare ajunge să fie definită.

Mărginesc aci considerațiile mele în legătură cu istoria literară. Disciplină larg cuprinzătoare, ea însumează critica literară, cu ajutorul căreia degajează o valoare literară; ea însumează literatura comparată — oricât de vaste ar fi orizonturile acesteia — și grație ei încadrează și ierarhizează opera literară; dar ea urmărește în același timp și reacțiunea — strict individuală — a creatorului față de materialul său, ceea ce îi dă puțința să individualizeze opera creată și să diferențeze între ele personalitățile creatoare.

Prelegera a II-a, 23 noiembrie 1939. Înainte de a trece la studiul scriitorilor care ne vor preocupa anul acesta, găsec necesar să stabilesc datele esențiale pe care avea să se desvolte activitatea lor. Pentru aceia dintre dv. care au urmărit cursul de istoria literaturii din anul precedent, elementele invocate astăzi nu sunt cu totul necunoscute.

În adevăr, ceea ce ne-a preocupat indeaproape atunci a fost urmărirea procesului de regenerare spirituală a poporului român, proces care începe în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și care, după cum vom avea prilejul să constatăm, avea să se continue și în secolul următor. Procesul acesta ia naștere sub influența filosofiei „Luminilor“, filosofie care puna în circulație o serie de idei înzestrate cu o extraordinară putere de activare în masele sociale. Într-adevăr, mai mult decât oricare alt curent filosofic, „Luminile“ au mănuit materialul social: ele au pus în discuție valabilitatea unor anumite concepții moștenite de la secolele precedente, ele au pus în discuție îndreptățirea unor anumite instituții în care lumea se deprinsese să vadă valori imutabile, valori eterne. Lupta pe care un Spinoza și posteritatea lui intelectuală o duc împotriva bisericii și împotriva monarhiei, lupta pe care un Grotius sau Pufendorf o duc împotriva ideii de drept divin, însemnează tot atâtea momente de revoltă împotriva unei tradiții ce tindea să consacre un sistem de inegalități, tot atâtea trepte de introducere în societatea cea nouă. Lupta aceasta, pe care noi am urmărit-o anul trecut în liniile ei mari, a avut reflexe puternice și în Orientul Europei, pe care l-a sustras somnolenței spirituale în care se complăcuse atâta timp și l-a aruncat în frământarea de patimi și de idei ale vremii.

Am ținut să subliniez însă un fapt căruia, după părerea mea, nu i s-a dat importanța pe care o merita. Sfârșitul veacului al XVII-lea aduce,

este drept, o accentuare a preocupărilor de „Luminare“ în Europa Occidentală, dar el aduce în același timp și o fortificare a pozițiilor catolice. „Luminarea“ și catolicismul n-au fost cei mai buni prieteni după cum am avut prilejul s-o vedem în trecut. „Luminarea“ însemna rațiune și examen critic, catolicismul — creștinismul în general — însemna sentiment și credință; „luminarea“ predica lupta pentru cucerirea vieții pământești, în timp ce biserica predica dreptul divin și al monarhilor. Înțelegeți prin urmare că filosofia „Luminilor“ avea să vadă în biserică un adversar ce trebuia neapărat desființat, înțelegeți că, pornind de aici, Voltaire putea spune, nu despre divinitate, căreia nu i-a făcut nici un proces, ci despre organizarea bisericească a zilei: „Erasez l'infâme“.

Jumătatea a doua a secolului al XVII-lea aduce însă o consolidare a catolicismului, o sporire a puterii sale de combativitate. Într-adevăr, Austria catolică scapă de sub presiunea Turciei; Polonia, tot atât de catolică, ajunge la culmea puterii sale sub conducerea regelui Sobieski; iar în Apus Franța, sub domnia lui Ludovic al XIV-lea, dă cea mai răsunătoare expresie biruinții catolicismului prin revocarea edictului de la Nantes. Catolicismul este astfel în plină expansiune și în această expansiune el ajunge să cucerească și o parte din populația slavă din vecinătatea noastră după cum ajunge să cucerească și o parte din poporul românesc. Și dacă biserica romano-catolică a întâlnit la un moment dat, în calea sa, limite peste care n-a putut trece, faptul se datorește unui concurs de împrejurări variate, între care concurența ideilor „Luminării“ intră într-o măsură foarte mare.

Am arătat anul precedent căile pe care filosofia „Luminilor“ a ajuns să pună stăpânire pe anumite spirite din cultura română, am arătat sensul în care ideile „Luminării“ aveau să îndrumeze mersul acestei culturi. Pentru că asupra acestor fapte nu se mai poate reveni acum decât incidental, mă mărginesc să vă atrag atenția că înțelegerea lucrurilor pe care le vom discuta anul acesta necesită într-o largă măsură familiarizarea cu materialul parcurs anul trecut la cursul de istorie literară.

Într-adevăr, oricât s-ar părea că factori noi intervin și diferențiază mentalitatea literară a veacului al XIX-lea românesc față de veacul precedent, există între aceste două epoci o legătură organică, o legătură de structură intelectuală așa de puternică, încât firul de succesiune apare cu toată claritatea aceluia care se apropie mai mult de scriitorii epocii. Evident, există factori noi ce intervin în jocul literar și există diferențiere de la un secol la altul. Această diferențiere era tot atât de clară și pentru literatura franceză bunăoară, în care multă lume, timp îndelungat, a văzut în romantism antipodul clasicismului. Un examen mai atent însă a dus pe unul dintre istoricii literaturii franceze — pe Lanson — la o afirmație care multora li s-a părut paradoxală: departe de a fi antipodul clasicismului, romantismul nu face altceva decât să continue anumite caracteristice esențiale ale aceluia și să dezvolte multe trăsături existente latent în literatura clasică și postclasică. Ideea a prins însă teren din ce în ce mai mult și astăzi este un bun câștigat pentru știință că secolul al XIX-lea francez care-și închipuia că a rupt orice

legătură cu secolul precedent, este într-o mare măsură numai moștenitorul lipsit de recunoștință al vieții spirituale a aceluia.

Același lucru ne întîmpină și în literatura română, o distincțiune pe care țin să o semnalez în lecția de astăzi. Oricât de mare a fost frământarea sufletească a scriitorilor ardeleni din secolul al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, oricât de rodnică a fost activitatea lor, influența acestor scriitori a fost cu mult mai mică decât s-ar fi cuvenit. Cea mai mare parte din opera lor era în manuscris, așadar de o circulație strict limitată. Aceasta este soarta lui Micu, a lui Șincai, aceasta este soarta celui mai înzestrat dintre dânsii, a lui Budai Deleanu. Singurul care a izbutit să-și vadă tipărită cea mai mare și cea mai importantă parte din operă, este Petru Maior, a cărui abilitate a știut să înfrângă toate piedicile ridicate în calea lui de dușmani și mai cu seamă de falșii prieteni. De aceea numele lui Petru Maior ne întîmpină cu mult mai des în literatura românească imediat următoare activității scriitorilor din prima generație a Renașterii Ardelene.

În felul acesta, nu prin influența exclusivă a literaturii ardeleno care ne va preocupa în mod deosebit anul acesta vom explica renașterea literară din Muntenia și Moldova. În aceste regiuni avem de a face cu o cultură greco-română — suntem în epoca domniilor fanariote — cultură ce se resimte la rândul ei de influența ideilor „Luminării“. Natural nu poate fi ignorat rolul unui George Lazăr; dar școala lui Lazăr, care se adresa unor elemente la începutul pregătirii lor, prin forța lucrurilor trebuia să-și limiteze preocupările și să coboare nivelul intelectual al acestor preocupări. Lazăr disprețuia apoi filosofia franceză, iar elevii săi se declară, când au prilejul s-o facă, drept elevi ai lui Condillac, filosoful cel mai caracteristic al mișcării de „Luminare“, și ai lui Destutt de Tracy, elev al lui Condillac. În felul acesta, acei cercetători care îi atribuie în mod exclusiv lui Lazăr meritul redeschetării românilor de peste Carpați, se lasă prea mult influențați de literatura panegirică provocată de dascălul ardelen, se lasă mult influențați de epitaful pios și hiperbolic de pe mormântul acestuia.

Anticipând asupra acelorora ce voi spune mai târziu, mă raportez aici la cazul cel mai caracteristic pe care ni-l prezintă epoca, la cazul lui Heliade Rădulescu. Heliade este elev al lui Lazăr — și trîmbițează faptul acesta cu numeroasele surle de care dispune spiritul său, dar el este într-o măsură cel puțin tot așa de mare elev al școlii grecești și într-o măsură mai mare decât și una și alta, el este ceva ce nu i-ar fi făcut plăcere dacă ar fi știut-o precis, este elev al secolului al XVIII-lea francez. Privit din punctul de vedere al organizării sale spirituale, precum și din punctul de vedere al idealului de care s-a lăsat condus în diferitele ramuri ale activității sale, scriitorul român apare ca un om de factura raționalistă a Enciclopediștilor. Cu Enciclopediștii împărțea el, încrederea în progresul omenirii, în scrierile lor găsea el puncte de sprijin pentru concepția sa umanitară și cosmopolită, din doctrina lor deriva el idealul său de artă și de educație a neamului omenesc. Liniile mari pe care evoluează viața sa sufletească sunt astfel stabilite de cultura raționalistă a secolului al XVIII-lea, încât s-ar putea spune că activitatea

lui, desfășurată în secolul al XIX-lea și în Țara Românească se alimentează din zestrea culturală a secolului al XVIII-lea francez. Nu trebuie să luați lucrurile acestea în accepțiunea lor cea mai strictă și să excludeți orice influență a culturii europene din secolul al XIX-lea asupra scriitorului român. Ceea ce vreau să subliniez este că formula de reacțiune spirituală față de materialul cu care scriitorul român venea în contact este formula prevalent raționalistă organizată de veacul al XVIII-lea francez.

Insist asupra faptului acestuia, pentru motivul că văd într-însul exemplificarea cea mai potrivită a afirmației pe care o făceam în lecțiunea precedentă în legătură cu formula de reacțiune a creatorului față de materialul ales. Insist însă asupra lui și pentru un alt motiv de ordin practic: numai o adâncă pătrundere a vieții sufletești a unui scriitor vă dă dreptul să întreprindeți o definiție a lui. Sumarul contact, mai mult de ordin biografic, pe care-l preconizează și-l practică un anumit sistem critic, este generator de erori care pot deveni compromițătoare. Nu este slăbiciunea mea polemică și în nici un caz nu voi solicita oricărei inteligențe prilejul unei discuții contradictorii. Nu mă pot împiedeca însă să nu constat că în anumite exemplare de umanitate limbajul articulat se realizează înaintea gândirii articulate. Pentru că altfel nu mi-aș putea explica faptul cum cineva, un critic de foileton care-mi face onoarea să se ocupe de una din lucrările mele, ajunge să spună despre Heliade că afirmă idei contradictorii fără luptă, dar că totuși era un temperament nepotolit: cum o fi cineva un temperament nepotolit, dacă înseși ideile contradictorii sunt afirmate de el fără luptă. Dar altfel aceasta nu este singura perlă: este drept că autorul discută și terminologia de origine grecească, dar rezultatul este acela pe care nu l-a intenționat, și nu l-a dorit: anume dovada că nu cunoaște limba greacă; este drept că amintește și opera lui Byron și că se raportează la literatura engleză, dar zîna cea rea îl urmărește și în aceste poregrinări savante și ne face să vedem că nici englezește nu știe și că pe Byron nu l-a citit. Dar ceea ce ni se pare de-a-dreptul îngrijorător este faptul că îmi atribuie mie anumite idei și expresii de-ale lui Heliade, ceea ce dovedește că nici opera scriitorului despre care vorbește nu-i este cunoscută. Și cu toate acestea criticul la care mă refer — și al cărui nume ar îngreua fără folos mintea Dv. — se crede autorizat să aibă o părere despre scriitorul discutat, iar această părere s-o așeze ca punct cardinal în calea viitoarelor sale studii de literatură. A vedea în Heliade un Byron al literaturii române, adică un om ale cărui pasiuni merg până la frenezie și care își analizează cu o plăcere sadică sentimentele sale de disperare, însemnează că n-ai luat în nici un fel cunoștiință de carnetele în care Heliade, spirit ordonat și gospodar cu simțul răspunderii, ținea socoteala amănunțită a cailor cumpărați în Ardeal, a tipografiei îmbogățită cu literă nouă de la Leipzig sau a tipografiei vechi pe care o vindea pe preț bun lui Kogălniceanu. Un astfel de om se putea deplasa până la Islaz, putea accepta un exil în timpul căruia să primească o pensie grasă de la Sultan, dar n-ar fi fost niciodată ispitit de gustul să moară la Misolonghi; un astfel de om putea

să fie un reflex îndepărtat și retușat al unui Voltaire dar în nici un caz al unui Byron, nu!

Am luat cazul lui Heliade și am insistat atât asupra falsei imagini ce se creează scriitorului, pentru că el este caracteristic într-o mare măsură pentru contemporanii săi. Într-adevăr, cea mai mare parte dintr-înșii se vor resimți de raționalismul secolului al XVIII-lea. Contemporan cu el, avem în Moldova pe Gheorghe Asachi, asupra căruia părerile sunt stabilite într-o oarecare măsură. Deși opera sa se resimte într-o mare măsură de influența romantică a unui Mickiewicz sau de influența preromantică a unui Bürger și Ossian, în trăsăturile sale fundamentale Asachi rămâne un clasic și prin aceasta atașat la rândul său de viața intelectuală a secolului precedent. Nu numai acești doi îndrumători însă se prezintă în felul amintit. Un epigon raționalist este și Grigore Alexandrescu, în a cărui operă găsim totuși și romantism și preromantism. Dar satira, epigrama, fabula, dar chiar poezia sa lirică cea mai reușită — *Anul 1840* — sunt tot atâtea monumente construite în mentalitatea raționalistă a timpurilor trecute.

Notez aceste lucruri, spre a vă face să înțelegeți că, fără să existe propriu-zis o continuitate de preocupări, există cu toate acestea o identitate de esență între literatura Renașterii Ardelene și literatura de la începutul secolului al XIX-lea din țările de peste Carpați. Această identitate de esență este determinată de influența aceleiași mari mișcări din istoria culturii omenesti, de filosofia raționalistă a „Luminilor“.

Persistența aceasta a spiritului „Luminilor“ nu este singurul lucru care leagă literatura română de la începutul secolului al XIX-lea de literatura din secolul precedent. Pe anumite linii secundare, primele decenii ale secolului al XIX-lea aduc unele scrieri minore în care dăinuiește încă mentalitatea trecutului. Acestea sunt cronicile datorite unui Dionisie Eclisiarhul, unui Pitarul Hristache sau unui Zilot Românul, cronici scrise uneori în proză — alteori, cum este cazul lui Zilot Românul — „poezite“ în versuri după moda grecească. Și dacă importanța acestor scrieri este aproape disparentă în totalul literaturii române dinainte de anul 1840, prezența lor totuși este semnificativă: legătura cu Grecii noi o întrevădem în primul rând la scriitorii care prindeau pulsul literar al epocii, dar aceeași legătură se întrevăde și la aceste spirite retardatate, care, deși erau contemporane cu revoluția franceză și cu expansiunea romantismului european, derivau mai degrabă din spiritualitatea Bizanțului decadent al secolului al XVIII-lea.

Legată, în sferele ei inferioare, de secolul precedent, continuând, în regiunile ei înalte, directiva raționalistă imprimată culturii române de filosofia „Luminilor“ încă din secolul al XVIII-lea, literatura română din prima jumătate a veacului trecut — epoca ce ne va preocupa anul acesta la curs — ne apare astfel ca înfigând rădăcini puternice în tradiția culturală a poporului român.

Am spus totuși că elemente noi intră în joc, îmbogățind cuprinsul sufletesc al acestei literaturi, și am amintit cu prilejul acela mișcarea romantică. Ceea ce ne interesează pe noi în primul rând este romantismul francez, a cărui influență asupra literaturii românești a fost deo-

sebit de puternică. Ori, tocmai despre romantismul acesta s-a afirmat că este departe de a însemna o revoluție totală față de trecut. Un istoric literar francez, analizând elementele esențiale ale clasicismului, îndrăznește să-și intituleze studiul *Le romantisme des classiques*, un altul, vorbind despre Boileau, găsește că legiuitorul clasicismului francez este animat, într-o parte din opera sa, de suflul romantic. În urma lui Lanson, a cărui părere în legătură cu romantismul am amintit-o, Pierre Moreau studiază clasicismul romanticilor: *Le classicisme des romantiques*. După cum vedeți, fie că au ca punct de plecare clasicismul, fie că au ca punct de plecare romantismul, istoricii literari francezi ajung la afirmațiuni identice: nu există — pentru literatura franceză — o diferență categorică între aceste două mari curente literare.

Nu există o diferență categorică, dar o diferență există totuși. Romantismul s-a crezut revoluționar, pentru că anumite elemente din arta poetică a clasicismului au fost aruncate peste bord. Romantismul a degajat inspirația de sub cătușele regulelor poetice, a lărgit câmpul de inspirație poetică și a aruncat în lotul vechiturilor vestita bună cuviință clasică — „les bienséances“.

Nota aceasta revoluționară a fost prinsă și de scriitorii români, care-și lărgesc sfera lor literară sub influența marilor romantici. Lamartine și poezia lui cu sentimente creștine, Victor Hugo, cu poezia sa epică și dramatică sunt cei care se impun în primul rând atenției scriitorilor români. Și dincolo de ei, dar mediat tot de literatura franceză sau cea grecească, se-ntrevede umbra puternică a lui Byron.

Că Heliade Rădulescu traduce și imită pe Lamartine, că și el și Bolliac și Negruzzi traduc, imită și dau curs liber admirației lor pentru Victor Hugo este un fapt peste care nu se poate trece. Influența romantismului este o realitate puternică de care va trebui să ținem seama — dar o realitate care, la rândul ei, nu va anula total formațiunea spirituală organizată, la toți acești scriitori, de influența anterioară a „Luminilor“.

Și atunci, spre a prinde într-o formulă finală ideea pe care am căutat s-o expun, aș zice: urmând dezvoltarea literaturii românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea, vom fi obligați să ținem seama de marile determinante istorice ale ei: moștenirea raționalistă, ce apăsă asupra multora din scriitorii vremii și care deriva din filosofia „Luminilor“, și influența romantismului, ale cărui reflexe, deviate mai mult sau mai puțin de realitățile locale, formează una din caracteristicile poeziei românești ale aceluia timp.

Sub acțiunea conjugată, a acestor factori de natură diferită, literatura românească ajunge să desăvârșească procesul de integrare în ritmul literar european.

Prelegerea a III-a. 28 noiembrie 1939. În lecțiunea precedentă am căutat să pun în lumină importanța dependențelor literare care formează obiectul literaturii comparate. Pentru a ilustra afirmațiile făcute de eu prilej, ar trebui să insist nu asupra unor scriitori minusculi de la începutul secolului al XIX-lea român, ci să iau exemplul unui mare scriitor din literatura română sau străină. Din punctul acesta de vedere s-ar pu-

tea studia cu un folos deosebit un scriitor ca Vasile Alecsandri sau ca Eminescu, dar cu un folos și mai mare s-ar putea studia opera unor scriitori străini cum ar fi Rilke, cum ar fi Paul Valéry sau Marcel Proust. Și dacă împrejurările, care anul trecut au turburat activitatea noastră și care anul acesta m-au făcut să încep atât de târziu cursurile mele, se vor dovedi mai puțin vitrege pentru noi în viitor, aș dori să analizez, într-un curs suplimentar, caracterele cu care se prezintă oamenii lui Proust și care-i fac să creeze o floră europeană așa de bogată. M-am gândit indeosebi la un scriitor ca Proust, deoarece influența lui este un proces care se desăvârșește în timpul de față și faptul acesta ne-ar da prilejul să-l prindem în desfășurarea sa.

Venind la subiectul ce ne va preocupa anul acesta, voi face mai întâi observația că, într-o mare măsură, el este nu continuarea, ci același subiect pe care l-am discutat anul precedent și pe care lipsa de timp ne-a împiedicat să-l ducem la capăt.

În epoca ei modernă, literatura română se desfășoară în patru etape distincte. Avem în primul rând literatura creată sub influența mișcării „Luminilor“, literatură ce se caracterizează printr-un puternic suflu de emancipare. Acesta este cazul cu Renașterea Ardeleană, fie că ne raportăm la opera istorică a unui Șincai sau Maior, fie că ne gândim la opera poetică a lui Budai Deleanu. Literatura aceasta care a avut un răsunet așa de puternic în Transilvania, a avut răsunete și în celelalte ținuturi locuite de Români. În Muntenia, un Chesarie de la Râmnic, în Moldova, un Iacob Stamati se dovedesc a fi influențați de același curent de gândire. Și poezia română din acele ținuturi se va resimți de această influență. Este drept, într-o măsură cu mult mai mică la început, într-o măsură care încuviințează anumite persistențe literare în stil vechi, cum sunt unele cronici scrise în proză sau în versuri. În aceeași epocă se încadrează și primii poeți Văcărești, a căror activitate, legată de trecutul românesc sau de trecutul grecoromânesc, aduce totuși și unele preocupări noi.

A doua epocă este caracterizată prin tendința de integrare a literaturii române în ritmul cultural occidental. Este epoca în care lucrează un Heliade Rădulescu în Muntenia, un Asachi sau Negruzzi în Moldova. Directivele acestea nu sunt precizate încă, scriitorii sunt supuși dublei influențe a școlilor întemeiate pe autoritățile literare clasice și ale literaturii romantice a zilei. Iar unii dintre dâșii, cum este cazul cu Heliade Rădulescu, rămân, cu toate concesiunile pe care le fac spiritului vremii, profund atașați mentalității secolului precedent. Scriitorii năzuiesc — și în anumite cazuri izbutesc — să creeze în stilul în care se crea în Apus, după modele ce aparțineau aceluși Apus.

A treia epocă se caracterizează prin afirmarea valorilor locale, o afirmare care rămâne în primul rând de ordin teoretic. Într-adevăr, nici *Dacia literară*, nici posteritatea ei teoretică nu izbutesc să determine în literatura română un ritm deosebit de cel anterior. Iar Mihail Kogălniceanu, teoreticianul cel mai caracteristic al mișcării, se-nchină el însuși la altare străine. De altfel înseși pozițiile programatice sunt trădate: parțial, de Vasile Alecsandri; total, de Dimitrie Bolintineanu, în așa fel

incât s-ar putea spune că din frumosul program de la 1840 literatura română s-a ales numai cu poezia de factură ziaristică de după 1848, poezie locală dar fără culoare, poezie naționalistă dar fără avânt.

Cea din urmă epocă este aceea în care literatura năzuiește către o bază clasică. Deschizător de drumuri în această direcție îl avem pe Odobescu, dar acela care dă expresia cea mai desăvârșită noului crez este Titu Maiorescu. Cu Eminescu în lirică, cu Slavici în epică și cu Caragiale în teatru, literatura română atinge culmile ei cele mai înalte. Este drept, noua direcțiune întâmpină încă de la început rezistența unui spirit superior cum este Hasdeu, iar cu vremea reacțiunea față de ea devine din ce în ce mai energică: semănătorismul, poporanismul, modernismul cu diferitele lui aspecte, sunt momentele esențiale de distanțare față de școala de la Iași.

Pornind de la această diviziune, înțelegeți că materialul pe care vom avea să-l străbatem anul acesta numai în mod parțial se subsumează titlului sub care a fost anunțat cursul meu, deoarece el aparține încă, într-o largă măsură, epocii „Luminilor“.

D. POPOVICI ȘI RECONSIDERAREA STATUTULUI EMINESCOLOGIEI

CORNEL MUNTEANU*

RÉSUMÉ. D. Popovici et la réconsideration du statut des études sur Eminesco. En ayant comme point de départ l'idée qu'une étude sur la réception des études sur Eminesco par les spécialistes devient de plus en plus nécessaire, l'auteur constate que la seule démarche à ce sujet a été faite par D. Popovici, qui donnait en 1947, à l'Université de Cluj, un cours sur *Eminesco dans la critique et l'histoire littéraire roumaine*, suivi en 1948 par le cours sur *La Poésie d'Eminesco*. Les deux cours s'inscrivent dans un projet de synthèse de l'histoire de la littérature roumaine moderne, organisée sur des principes structuraux. Le fait que ses études n'ont été publiées que vingt ans plus tard a rendu encore plus difficile l'acceptation de D. Popovici dans une hiérarchie des spécialistes en l'oeuvre d'Eminesco. D'ailleurs, il s'affirme dans une période où la critique de succès était celle pratiquée par E. Lovinesco, G. Călinesco, Vladimir Streinu, P. Constantinesco, T. Vianu, dont les options méthodologiques de D. Popovici sont considérablement différentes et ne s'avèrent justes que bien plus tard. Aujourd'hui encore, son étude de 1947 offre une image quasi-complète des angles de la réception de l'oeuvre d'Eminesco dans les études spécialisées. Esprit rationaliste avant toute chose, D. Popovici a ressenti le besoin de clarifier un paysage assez chaotique, qui est celui des études (très nombreuses) consacrées à l'oeuvre de notre poète national, de trouver des points d'appui pour amender des méthodes, mais aussi d'augmenter la nécessité de sa propre exégèse, qu'il proposait en 1948.

La contribution de D. Popovici à la définition des études sur Eminesco incite encore au dialogue et devient le terrain de fertiles méditations, répondant même aux inquiétudes actuelles de tout chercheur qui se consacre à l'oeuvre d'Eminesco.

Un studiu de profunzime asupra receptării la obiect a exegezelor eminesciene de către eminescologii înșiși își face tot mai mult necesară prezența. Gradul de asimilare a unor idei, concepte, a unei fundamentări ideatice într-un studiu eminescologic ar permite cercetătorului de azi o imagine imediată și totală asupra eminescologiei, ar oferi un ghid util de orientare a intereselor de lectură pe un teren aparent desțelenit, dar cu atât mai dificil de asanat. Deocamdată, nici Bibliografia Eminescu, tot mai anevoios de întocmit, nici studiile din ultima vreme, nu mai păstrează vreo legătură cu critica de dinainte, asumându-și paternitatea unor idei fără minima cerință a onestității citării. Nu dispunem încă nici de o clarificare a statutului de eminescolog, în timp ce „parada detrac-

* Universitățile de Baia-Mare

torilor" și adulțurilor lui Eminescu flutură faldurile originalității prin negație totală ori venerație excesivă. Pe de altă parte, nici criteriile (principiile) care guvernează o interpretare sau alta nu sunt unitare pentru a reconstitui imaginea pleneră și totală a fenomenului receptării lui Eminescu. De aici și diferențele în stabilirea subiectului cercetării, în sistemul ideologic de la care pornește un studiu sau altul, resursele culturale convocate în materialul critic și efectele care ies din diferitele demersuri critice. Asistăm, cu bună știință, (prin imaginea trunchiată oferită de cronicile entuziaste la apariția izolată a cărților despre Eminescu) la un proces de șubrezirea a criteriilor valorice care să ne dirijeze prin hățișurile eminescologiei, și de subminare a încrederii într-o posibilă sinteză care să ofere organic unghiurile de receptare¹. Probabil că această optică falsă a fost alimentată și de o improprie delimitare a sferelor între istoria și critica literară, între critică și estetică, în absența unui principiu supraordonator care să asimileze ciștigurile într-o *operă de concepție, sistemică și flexibilă* în articulațiile ei, având „puncte de plecare și de sosire“ (după o expresie preferată de D. Popovici) în textul eminescian. Să nu mai vorbim că în școala românească receptarea lui Eminescu stă în mare parte sub semnul studiului călinescian, instanța critică absolută, uzitată până la deformare. Ajungând aici, să medităm și asupra realității de ordin lexical care a alimentat diverse confuzii: denumiri de tipul *studii eminesciene, comentarii eminesciene, Călețele Eminescu, teme (glose) eminesciene* nu indică un *studiu eminescologic*, ci trimit la opera în sine a autorului, ca derivate lexicale de tipul *manuscrise eminesciene, poem eminescian*, cu referențial în numele autorului.

Tuturor acestor nedumeriri le încearcă o soluție salutară cele două probe intelectuale pe care le-a trecut. D. Popovici la catedra de istoria literaturii române din cadrul Literelor clujene: cursul din 1947, *Eminescu în critica și istoria literară română* și *Poezia lui Eminescu* din 1948. Ele se înscriu într-o proiectată sinteză de istoria literaturii române moderne organizată pe principii structuraliste, sinteză din care a redat circuitului secvențele ce-i compun întregul. Spirit aplecat spre momente enciclopedice ale culturii române, riguros în informația convocată, un ascuțit simț al valorilor și o eleganță a discursului critic, D. Popovici a impus activității sale „disciplina cursului universitar“ (I. Vlad)², al cărui obiectiv principal era receptarea adecvată a sistemului din partea unui public specializat. Poate că tocmai absența editorială a acestor două studii în epocă să-l fi sustras pe Popovici unei situații corecte în ierarhia eminescologilor³. Fiindcă istoricul și criticul literar Popovici poposește mai

¹ A se vedea câteva din soluțiile propuse de noi pentru dinamica ideilor între eminescologi, în articolul *Preludii la Bibliografia Eminescu*, în „Tribuna“, nr. 32/13—19 august 1992, p. 3.

² Ion Vlad, *Lecturi constructive*, Ed. Cartea Românească, 1975. V. și *Între analiză și sinteză*, Ed. Dacia, 1970.

³ Studiile eminescologice văd lumina tiparului, postum; *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. Tineretului, 1969 (cu o prefață de Ioana Em. Petrescu; reeditări, la Ed. Albatros, 1972 și *Studii literare*, V, Ed. Dacia, 1988); *Eminescu în critica și istoria literară*, în *Studii literare*, VI, Ed. Dacia, 1989.

puțin pe terenul criticii de întîmpinare, cit în cel al *criticii de sinteză*, care convoacă atât spiritul analitic al cronicarului, dar, mai ales, viziunea integratoare a fenomenului literar izolat într-o morfologie a valorilor. În plus, el se afirmă în plină perioadă a activității unui grup compact de critici și istorici literari, G. Călinescu, T. Vianu, D. Caracostea, Vl. Streinu. Direcțiile critice inițiate de aceștia au oferit scrisului lui Popovici prilejul opțiunii pentru o anume formulă critică.

Lămuritoare ni se par însemnările metodologice care transpun debaterile din sfera istoriei și criticii literare în domeniul aplicat al eminescologiei. Sub titulatura „literatură științifică română“, „istoriografia eminesciană“, Popovici încearcă să circumscrie un *sistem teoretic* coerent, ordonat de criterii valorice sigure, cu un mare grad de științificitate, care să urmărească fenomenul receptării lui Eminescu pe dimensiunea de rezistență a literaturii. Conceptul de „istorie literară activă“ (I. Vlad)⁴, „istorie literară de tip creator“ (Paul Cornea)⁵ ori „istorie literară totală“ (George Munteanu)⁶ armonizează aparentele disensiuni între istoria și critica literară. Primei i se lărgește sfera dincolo de biografismul minor și anecdotic, celei de a doua i se adaugă principiul sintezei. Poate că sub denumirea de *studii literare*⁷ (părți sintetice care au ca obiect momente de sinteză ale literaturii) Popovici conjuga atât instrumentele istoriei literare cât și ale criticii literare. Efectul acestei acțiuni e o cercetare sistemică, pornită dinlăuntru materialului de cercetat, care după epuizarea intrinsecă a obiectului își definitivează (își numește) conceptele: „această concepție“ trebuie să rămână factorul intern care compulsează, organizează și analizează, ca nu trebuie să invadeze zgomotos opera; așa-dar, ea nu trebuie să fie expusă, ci dedusă (*Introducere, Poezia lui Eminescu*, p. 12) O separare a domeniilor ar reduce critica literară la „dogmatism și impresionism“, iar istoria literară la o receptare trunchiată, izolată a fenomenului. În cazul aplicat al eminescologiei, relația istorie-critică literară are drept echivalent o imagine subiectivă, deformatoare pentru primul element al ecuației, și o exersare a metodelor critice⁸, pentru cel de-al doilea. Mai mult chiar, distanța dintre cele două aspecte ale cercetării au alimentat și impreciziile, confuziile dintre zonele complementare, istorie, critică, estetică, sociologie.

⁴ „D. Popovici a profesat o istorie literară activă, deschisă spre producerea corespondențelor și legăturilor dintre epoci, scriitori și curente (I. Vlad, *Lecturi constructive*, 1975).

⁵ Paul Cornea, *D. Popovici sau istorismul „deschis“*, în „Tribuna“ nr. 48/30 nov. 1972, p. 5.

⁶ D. Popovici, „reprezentant al dezideratului unei istorii literare totale (... cercetarea în cercuri concentrice tot mai largi“, George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, Ed. Eminescu, 1975.

⁷ Ediția *Studiilor literare* ale lui Popovici aparține Ioanei Em. Petrescu, fiica universitarului clujean care adaugă textului original „notele“ editorului într-o formă de „dialog“ între eminescologi. (Vol. I apare în 1972).

⁸ „Poetul a dat prilejul unora dintre curentele critice române de a-și preciza idealul și metodele de cercetare“ (în *Poezia lui Eminescu, Introducere*), venind după avertismentul ironic din sinteza istoriografică eminesciană: „Poezia lui Eminescu a aerisit capetele, chiar când acestea se păreau închise față de orice suflu innoitor“ (în *Studii literare*, VI, p. 8).

Studiul inițiat în problematica istoriografiei eminesciene, din 1947, socotit drept prima sinteză asupra eminescologiei, oferă o imagine quasi completă asupra unghiurilor de receptare. El este însă și terenul propice de manifestare a analistului pe dimensiunea istoricului literar. Motivația care a provocat spiritul scormonitor al lui Popovici ține atât de natura subiectului-problemă cât și de necesitatea orientării cercetătorului, a limpezirii apelor într-un haos care caracterizează eminescologia românească, și, de aici, găsirea punctelor de rezistență în amendarea unor metode, principii, și a golului pe care să-și fundamenteze propriul studiu. Demersul lui Popovici în eminescologie are ca punct final și vocația universitarului care imprimă rigoarea și disciplina unui curs Eminescu, care trebuie să înceapă cu această sinteză istoriografică⁹. De aceea, obiectul cursului din 1947 vizează întreaga paletă a atitudinilor critice, afirmative și negative, circumscrise statutului de eminescolog: „Vom desprinde din totalul lucrărilor pe acelea care s-au impus atenției publice fie prin negația lor, fie prin interpretările date operei poetului, fie prin problemele generale de literatură pe care ele le-au pus în știința românească“ (Lecția I/24 ian. 1946). Ținta la care trebuie să ajungă astfel de studii o găsește Popovici în „gândirea celui care a scris studiul“, adică în mentalitatea (erudiție, formație culturală, probitate intelectuală), atât a poetului care a generat poezia, cât și a cercetătorului care reface traiectul intelectual. Pentru primul, e vorba de acele „predispoziții care se conjugă cu trăsăturile proprii ale vieții afective“, pentru al doilea de „motivarea intelectuală a unei atitudini poetice“ și traducerea ei în imagine poetică.

Factorii convocați de eminescolog trebuie să se întâlnească cu personalitatea creatorului: biografie „redusă doar la formele specifice pe care le îmbracă viața sentimentală“, istorism în măsura mișcării creatorului într-un orizont cultural pe dimensiunea literaturii comparate, genereză ca proces de constituire a operei. Aceste trei elemente dau și măsura *studiului literar*, operând o reconsiderare a statutului istoriei literare practicată de Popovici în eminescologie: „Istoria literară trebuie socotită drept știința care degajează, ierarhizează și interpretează valorile literare“ (*Tendințe de integrare în ritmul cultural occidental*, 1940). Metodele critice convocate de Popovici: critica istorică, estetică și genetică, într-o formulă a comparativismului „formelor logice și afective“, din proiectul inițial al studiului său eminescologic, dau măsura *criticii de sinteză* care operează cu structuri organice componente ale unui *sistem*. Acest sistem, creat inițial pentru proiectul istoriei literaturii române, ordonează și materialul aplicat în cazul poeziei lui Eminescu. După cum etapele literaturii române se constituie în „istoria eliberărilor spirituale“ (a se vedea studiul din 1944), după un traiect al manifestărilor mentalităților (afirmare-negare-sinteză), la nivelul poeziei eminesciene topografiază atributele *titanismului*, cu toate efectele la nivelul concepției, sentimentului, expresiei: ascendent-descendent, romantic-cla-

⁹ I. Vlad: „Atunci când lucrarea istorică aparține (prin destinație) contextului didactic, aspectele istoriei literare obțin un statut aparte“ (*Convergența criteriilor în disciplinele literaturii*, în *Între analiză și sinteză*, Dacia, 1970).

sific, odă-satiră-elegie, comparație-metaforă, optimism-pesimism, individual-general.

Însăși structura studiului despre poezia lui Eminescu reface în prima lui parte (*Biografie, Momentul literar, Inceputurile literare*) traiectul asimilărilor culturale într-o „biografie intelectuală“, întocmită din trei resurse: aptitudini de lectură, model literar și concepție filozofică. Eruditul dotat cu simțul proporțiilor și selecția convocată să susțină edificiul critic, comparatistul care circumscrie epoca marilor culturi europene și cea românească, apelează la un sistem de date dinlăuntrul psihologiei, fiziologiei, mișcării ideilor, teoriei literare. Ipoteza unui *curent preraphaelit* sesizat pe fondul primelor poezii (*Epigonii, Christ*) în cultura română, în baza „identității de atitudine“ a creatorilor europeni, pare să fie primul semn al sintezei pe care o anticipă creația eminesciană. Dacă analiza istoricului a apelat la criteriul cronologic pentru prima perioadă a activității poetului, pentru partea a doua a studiului convoacă acțiunea conjugată a celui genetic și tematic. *Primele afirmări, Poezia cetății umane, Poezia erotică, Poezia mitologică și Poezia titaniană* alcătuiesc corpusul unui studiu configuraționist în care opera e interpretată ca totalitate, suprastructurând și materialul primei părți înclinării („predispoziții“) titaniene. Modelul critic și metoda (analiza poemelor pe momentele de combustie internă) se regăsesc în formula studiilor lui D. Caracostea¹⁰. Însă, conjugarea lor spre definirea unei atitudini poetice, de flux și reflux, *titanismul* (trecând de la *demonism* la *satanism* apoi la *geniu*) operează cu structuri complexe, regășibile și în procesul codificării imaginii poetice. Popovici refuză paralelismul lui Călinescu (o tratare izolată care forțează textul, în cazul poemei *Venere și Madonă*) și completează chiar optica maestrului, în recunoașterea atât a mișcării *ascendente* cât și a celei *descendente* în universul afectiv al poetului. Corespondențele seismografice ale acestora au drept echivalent și *mișcări ale imaginarului poetic*.

Obiectul imediat de investigare pentru eminescolog e procesul de elaborare poetică. Popovici oferă modelul de lucru cel mai adecvat, variantele primare, intermediare și finale ale poemelor. Drumul de finalizare înseamnă și un drum al clarificărilor, dacă e prea mult, un drum al „eliberărilor“ și regăsirii identității, din fazele literaturii române. Pe această cale, eminescologul are la îndemână textul inedit eminescian, refăcând drumul poeziei de la geneză spre noi. Într-o posibilă traiectorie a nașterii poeziei, de la *omul poetic* constituit la nivelul liricului în *eu poetic* cu o *stare poetică*, la *poiennin* apoi la *poesis* (ca imagine, cod), Popovici reface traseul elaborării poetice mult mai aproape de punctul inițial, decât analiza poesisului, ca finalitate, în cazul lui Călinescu, cel din „Descrierea operei“. Aici, credem că stă unul din punctele de rezistență ale abordării lui Popovici, care oferă eminescologiei o disciplină internă și unitară a cercetărilor.

¹⁰ Facem referirea la *Creativitatea eminesciană*, 1943, *Arta cuvântului la Eminescu*, 1938.

Subsumarea poeziei naturii, poeziei sociale și celei istorice unei structuri sintetice, cum e *Poezia cetății umane*¹¹, ca și definirea temelor (erotică, mitologică, titaniană) drept „chemări“ ale unui temperament titanian, conduc la sinteza *titan-geniu* din *Luceafărul*. Atunci când ele sunt rezultate ale „biografiei sentimentale“, dând o „grafică a sentimentului poetic“, poeziile redau *fabula titaniană*, o înclinare spre epic și dramatic; în schimb, când sunt dublate de „biografia intelectuală“ ele dizlocă forma epică într-un lirism de concepție. De aici și popasurile lui Popovici în definirea categoriilor lirice, *oda*, *satira*, *elegia*, un demers teoretic care răspunde atât nevoii de clarificare a speciilor respective cât și construcției sistemului critic în sine. *Conflict*, *temă*, *personaj*, *viziune*, *mișcare*, *forme* „logice și afective“, sunt categoriile-concepte ale unei teorii literare pe scheletul cărora se construiește sistemul critic al lui Popovici. Din ele derivă și o anume terminologie care „descrie“ întreg ansamblul critic propriu lui Popovici: *titanismul* cu accesoriile complementare, *personaj*, *fire*, *modalitate*, *gândire*, *viziune* și *imagine*, *fabulă*, *temă* titaniene; *distincția timp istoric-timp estetic*; *experiență sentimentală-experiență intelectuală*; *punct de plecare-punct de sosire*; *delinearitate*. Astfel de termeni eminescologici recomandă cercetătorului viitor o stăpânire la obiect a limbii, element esențial pentru un critic eminescolog. Limpezimea lor, printr-o aderență la textul eminescian-manuscris, cel care le-a dat naștere, salvează cercetarea de la gratuitatea afirmațiilor și pericolul unei receptări deformatoare, care iese din sfera criticii: „Critica literară, care nu-și caută puncte de articulație în istoria literară sau în studiul limbii poetului, riscă astfel să se zbată între un dogmatism supus perimării și un impresionism care, oricât de strălucitor ar fi uneori, reduce opera literară la un simplu pretext pentru creațiuni pe marginea literaturii“ (Lecția 1/24 ian. 1946, în *Anexe*). Pe acest temei se manifestă refuzul metodei impresioniste a lui Lovinescu, Călinescu (cărui îi atacă totemai lipsa oricărei pregătiri filologice) ca și moda curentelor ce încorsetează textul eminescian din afară (Dragomirescu, Vianu, Perpessicius), avertisment demn de urmărit și în cazul acțiunii procustiene (acea „cercetare care invadează zgomotos opera“) a unor recente studii ale lui M. Tarangul¹², Svetlana Paleologu-Mata¹³ ori Constantin Barbu.¹⁴

Un capitol aparte al moștenirii concepției, metodei și mijloacelor demersurilor eminescologice ale lui Popovici ar statua exegeza eminesciană pe principii de științificitate și onestitate intelectuală. Modelul sintezei intereminescologice din cursul premergător *Poeziei lui Eminescu* ar avea suportul reconsiderării eminescologice ca *știință* într-un sistem de con-

¹¹ Marin Bueur în *Istoriografia literară românească* (Minerva, 1973) găsește acest capitol din studiul lui Popovici drept „un nou zăcământ neștiut nici de Călinescu: *Poezia cetății*“; G. Munteanu consideră formula lui Popovici „un concept structural“ care exploatează sensul antic al cuvântului de *civitas*, asimilând atât istoricul cât și relațiile sociale între indivizi. (Op. cit.)

¹² Marin Tarangul, *Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, Ed. Humanitas, 1990.

¹³ Sv. Paleologu-Matta. *Eminescu și abisul ontologic*, Ed. Nord Aarhus, 1983.

¹⁴ Constantin Barbu, *Eminescu. Poezie și nihilism*, Ed. Pontica, 1991.

xiuni. Aplecarea studiului pe textele-manuscrise cu analize interne ale variantelor, cu o mai mare doză de motivare afectivă și intelectuală, fructifică resursele lirismului eminescian în studiile ulterioare ale Rosei del Conte, Ion Negoïtescu, Constantin Barbu. Comparativismul (influențe directe ori intermediare) se regăsește ca bază de construcție la Zoe Dumitrescu Bușulenga, Iosif-Cheie Pantea, Amita Bhoșe, Elena Tacciu. Componenta vizionară în codificarea imaginii poetice alimentează secvențe din studiile lui Edgar Papu, Tudon Vianu (cele despre eul liric din 1965 și despre epitetul eminescian din 1968), Ioana Em. Petrescu. Încercarea de situare a lui Eminescu între romantism și clasicism constituie punctele de plecare pentru înscrierea poetului dincolo de curentul formelor romantice, în postromantism, existențialism și modernism, în studiile lui Edgar Papu, Ioana Em. Petrescu, Sv. Paleologu Matta, Paul Cornea, Eugen Todoran. Ancorarea în filozofic pentru fundamentarea poetică a unei atitudini afective revine, cu inegalități în mânăuirea materialului, la Liviu Rusu și Constantin Noica¹⁵, ultimul exploatând în conceptul „omului deplin“ pledoaria lui Popovici pentru recuperarea textelor inedite, fragmente risipite prin caietele poetului. Procesul de interiorizare a lirismului și de fundamentare a imaginii pe „planuri de rezonanță“ face obiectul „modelelor cosmologice“ din cartea Ioanei Em. Petrescu, a cărei acuratețe și rigoare a organizării materialului duce *numirea stării poetice* la capătul excursului, la *poesis*¹⁶.

Invocată să recupereze ceea ce e sinteză în exegeza eminesciană, contribuția lui Popovici la statuarea eminescologiei provoacă și oferă prilejul unei mișcări de idei între exegeți și devine terenul unor fertile meditații care să răspundă unor imperative ale oricărui eminescolog. Între „punctul de plecare“ (ce investeste un critic în sistemul său, cultură, metodă, principii, disciplină a informației) și „punctul de sosire“ (rațiunea superioară a unui studiu de concepție, rigoare, eleganță a discursului, probitate intelectuală, consecvență în idei, elocvența demonstrației) „un veritabil suflu epic“ (I. Vlad) asigură cursivitate și limpezime construcției. Scurtcircuitate de un „umor de idei“ și „nota de joc parodic“, cu rădăcini într-o ironie intelectuală, paginile lui Popovici țintesc „braconierii de rând ai criticii literare“ cu pretenții de eminescologi.

Situate, după propriile mărturisiri, între studiile lui Bogdan-Duică, Vianu și Caracostea, venind după masivul op al lui Călinescu, înaintea celor ale Rosei del Conte (1961) și Edgar Papu (1971) și Ion Negoïtescu (1968), cele două contribuții eminescologice ale lui Popovici sunt *structuri* concepute pentru proiectul mării sinteze a literaturii române. Iar dacă marile momente ale culturii ce constituie „tradiția enciclopedică“, după Mircea Eliade, se întâlnesc cu spiritele complexe care au vocația monumetalului, momentul Popovici reclamă eminescologiei românești statutul de știință, cu un program și o concepție bine definite, în liparele unei *critici de sinteză*.

¹⁵ Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, Ed. Eminescu, 1975.

¹⁶ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, 1978 și *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Ed. Dacia, 1989.

STUDIA LITTERARIA

EMINESCU ȘI HUMBOLDT

MIRCEA BÖRCILĂ

ABSTRACT. *Eminescu and Humboldt.* The paper attempts an identification of the main avenues for the influx of Wilhelm von Humboldt's ideas in Eminescu's early manuscripts. The author isolates and analyses three major areas in this respect: (1) Humboldtian ideas on *semio-poetics* in H. T. Röscher's *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, translated and annotated by the great poet (starting with 1868); (2) *Ethnopoetic* concepts, of the same source, in Eminescu's excerpts and translations from M. Lazarus and H. Steinthal; (3) *Philosophic* insights, of a Humboldtian origin, in his notes to the lectures of Ed. Zeller and H. Steinthal in Berlin (1873).

Este dificil de înțeles cum un întreg secol de exegeză eminesciană a putut să treacă pe lângă scânteierea unor vaste și superbe zări teoretice în gândirea celui care a fost numit, pe bună dreptate, „omul deplin al culturii române“. Ne referim, aici, la întregul orizont conceptual deschis de opera marelui savant și filozof german Wilhelm von Humboldt, considerat (de interpreții cei mai autorizați) drept adevăratul întemeietor al „noii viziuni umaniste“ și al științelor moderne ale culturii. Rațiuni multiple și greu de sondat — între care un rol important l-a jucat, fără îndoială, și enorma dificultate a receptării operei humboldtiene („ului-toare, obscură și totuși permanent inspiratoare“, cum o va caracteriza atât de sugestiv Martin Heidegger) — au făcut, însă, ca ideile acestui extraordinar învățat să rămână în mare parte inaccesibile, chiar și în sfera lor nucleară, a întemeierii teoretice a științei limbajului. O explicație, în plus, pentru neșansa acestei conexiuni în eminescologie ar putea fi căutată, poate, în publicarea și/sau traducerea numai foarte tardivă (începând, mai exact, din 1975) a celor mai importante manuscrise ale poetului în care această conexiune se impune cu toată evidența. Independent de orice motivație, însă, faptul ca atare rămâne, *greu de conșecințe*, și nu încapă îndoială că la capătul demersului recuperator ne așteaptă câștiguri de proporții, nu doar pentru interesele unei singure discipline, ci pentru o mai bună înțelegere a acestei mari personalități și, deci, a temeiurilor culturii române moderne, în ansamblul ei.

Cel dintii și singurul interpret care a sesizat, cu certitudine, posibilitatea și fecunditatea unei abordări a întregii formații a poetului în perspectiva pe care o urmărim aici este, după cite ne putem da seama, D. Caracostea. Argumentând asupra rolului decisiv pe care trebuie să-l fi avut munca sa, începând de la 18—19 ani, la traducerea cărții lui Hein-

rich Theodor Rötcher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung (Arta reprezentării dramatice)*, D. Caracostea relevă cu dreptate, în *Arta cuvântului la Eminescu* (1938), „largul orizont“ al acestei cărți și subliniază necesitatea unei „lucrări speciale“ asupra acestei „inițieri“ (de orientare general „hegeliană“) a poetului în arta expresiei, „integrată în alte influențe ale vremii“. Din acest unghi, eminentul polihistor menționează, în mod special, două capitole ale cărții în discuție — pe care le consideră drept „hotărâtoare pentru formațiunea lui Eminescu“ — și subliniază că „temelia teoretică a părerilor exprimate în aceste capitole este în strânsă legătură cu spiritualitatea limbajului, așa cum o concepă Wilhelm von Humboldt“¹.

Din păcate, Caracostea se mulțumește să citeze un pasaj crucial în care Rötcher se bazează explicit pe Humboldt și să semnaleze, cu atență judecată de altfel, „caracterul modern, am zice astăzi structural, al vederilor redade de Eminescu“. Stilisticianul se amăgea, în 1938, cu gândul că „adâncimea“ și „justețea de vederi“ a concepției humboldtiene erau (general) „recunoscute“ în știința vremii. El va reveni, e adevărat, în *Expresivitatea limbii române* asupra unui alt pasaj din aceeași traducere eminesciană, în care sunt reflectate „părerile lui W. V. Humboldt că există o înrudire între semn și lucrul denumit, între semn și intenție“, și va aprecia, cu deplin temei, că notațiile eminesciene pe marginea acestui principiu reprezintă „începutul interesului conștient pentru valoarea expresivă a fonemelor“ în cultura română². Caracostea își va pune, acum, el însuși, cum se știe, întreaga încercare de a explora „expresivitatea limbii române“ sub semnul aceluiași principiu semiotic fundamental, dar se va vedea nevoit, de data aceasta, să apercă cu îndârjire „adâncimea“ și „justețea“ acestui principiu humboldtian *impotriva* lingvisticii (românești) din vremea sa. Din punctul în care ne găsim astăzi putem aprecia, fără indoială, intuiția profundă a marelui eminescolog, care a sesizat, fără greș, furișarea unei scânteii humboldtiene în chiar prundul primar al formației lui Eminescu și a atras atenția asupra rolului pe care această „influență“ l-a putut juca în configurarea gândirii sale teoretice. Direcția de explorare atât de fecundă, *indicată* (doar) de Caracostea, va trebui urmată, însă, sistematic, printr-un demers care să evite, din capul locului, înscrierea în vreuna din perspectivele interpretative parțiale, propuse până acum, asupra personalității și operei eminesciene. Cea dintâi dimensiune a unui asemenea demers va trebui să urmărească, pur și simplu, o modestă *cartare* — preliminară, dar *riguroasă* — a conceptelor caracteristice viziunii humboldtiene care transpar, direct sau indirect, în textele-sursă ale formației poetului (texte copiate sau traduse din diverși autori, note și însemnări de cursuri etc.). Numai după efectuarea acestei operații preliminare se poate pune, cu temei, problema „influenței“ lui Humboldt asupra gândirii și operei lui Eminescu și a modului de valorizare originală a acestei „influențe“

¹ D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, București, 1938, p. 39—40, 118—119, 377, 396.

² D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, București, 1942, p. 21, 245.

în opera sa. „Viziunea“ atestată și circumscrisă, pe cât posibil coerent, în textele-sursă va putea fi confruntată aprofundat, în acest al doilea moment, cu textele proprii ale poetului, evident nu atât din creația poetică propriu-zisă, cât din sfera, ce se revelează în dimensiuni tot mai impresionante, a marilor sale căutări teoretice.

Pentru a schița, în acest context, doar traseul cărții preliminare propuse va trebui să remarcăm, de la început, că această zonă de contact nu se reduce, nici pe departe, la traducerea cărții lui Röscher, dar că zăbava timpurie și îndelungată pe volumul esteticianului german trebuie considerată, totuși, cel dintr-un moment — și în acest sens, poate, cel mai important — într-un asemenea demers.

Die Kunst der dramatischen Darstellung se confirmă, astăzi, într-adevăr, ca un semnificativ punct de reper în constituirea istorică a viziunii moderne asupra creativității artistice (și culturale, în general), iar rolul pe care l-a putut juca ea în formarea celei mai complexe personalități a culturii române s-ar putea să-i confere, chiar, un destin mai fericit în spațiul nostru cultural, decât în cel vest-european³. Ancorarea, relativ marginală, a acestei prime estetici semiotice a reprezentării dramatice în sistemul metafizicii hegeliene nu ridică, pentru noi, dificultăți atât de redutabile, în măsura în care vom recunoaște că această dimensiune a cărții se va estompa, treptat, și va rămâne, practic, cu consecințe mult mai puțin importante în formația teoretică a lui Eminescu⁴. Pe de altă parte, se poate proba cu certitudine că perspectiva humboldtiană sesizată de Caracostea — și care, integrează, firește, importante aspecte comune cu *estetica* lui Hegel — nu se restringe, în această carte, la cele două capitole ce se bazează explicit pe „opera nemuritoare“ a lui Humboldt (citată de 3 ori în text și de 4 ori în note), ci întregă lucrare ne apare, de fapt, permeată de o viziune energetist-semiotică asupra creativității spirituale umane. În anticiparea meru amânatei „lucrări speciale“, se pot schița, de pe acum, foarte schematic, principalele coordonate conceptuale care atestă și circumscriu această viziune, în textul tradus de poetul nostru.

Conceptul fundamental al acestei cărți este cel al *puterii spirituale* sau *creatoare* (reperat cel mai frecvent, în original, prin termenul de *Geisteskraft*). În pofida corelării lui explicite, în două pasaje mai importante, cu „spiritul absolut“ din metafizica hegeliană (v. în sp., p. 373), acest concept apare cel puțin tot atât de profund înrădăcinat, în textul lui Röscher, și în acea *energie* sau *putere* „formativă“, pe care o postulează și Humboldt ca *principiu primar al tuturor ființelor* (*das Urprinzip*

³ Traducerea lui Eminescu este tipărită în M. Eminescu, *Articole și traduceri*, Ediție critică de Aurelia Rusu, București, 1975, p. 589—594 (în continuare ne vom referi, în text, la această ediție); pentru locul acestei traduceri în formația eminesciană, vezi: Ion Rotaru, *Eminescu traducător al unei cărți de teorie*, în „Analele Universității din București“, 1961, nr. 23, p. 147 ș.u.; Ion Dumitrescu, *Introducere la un studiu despre ucenicia muncii artistice la M. Eminescu*, în „Limba și literatură“, IX, 1965, p. 79—100; Aurelia Rusu, *Addenda*, la M. Eminescu, *Articole și traduceri*, 1975, p. 589—594.

⁴ O diminuare radicală a influenței hegeliene se produce, după opinia noastră, în urma cursurilor lui Ed. Zeller (el însuși un fost hegelian); vezi, infra, p. 34.

alles Seienden). În ipostaza teoretică principală din această carte, *puterea creatoare* apare circumscrisă în sensul faimosului concept kantian de „fantașic“ (sau 'putere imaginativă' — *Einbildungskraft*), dar mult mai aproape, evident, de reelaborarea lui lărgită, humboldtiană. Ni se pare esențial să subliniem că acest concept nu mai este înțeles, în cel dintâi text-sursă eminescian, în spiritul filozofiei și esteticii romantice (ca „fantezie poetică“ pur și simplu). „Fantezia liberă“, ca ipostază a spiritului hegelian, este ea însăși numai „condițiunea negativă a orice activitate artistică“ și ea devine cu adevărat „activă și productivă“ numai când se manifestă sub forma unei „puteri formatorii“ (sau de încorporare“ — p. 308). Accentul apare mutat, așadar, în acest text, asupra acestei „puteri formatorii“ (sau de „încorporare“), ce se definește la rândul ei, numai prin relaționarea („împreunarea“) cu ceea ce Rötšcher numește (și Eminescu traduce) „simț simbolic“ sau „intuiție simbolică“. Altfel spus, „fantașia“ ca putere formatorie imaginativă intră în act numai prin „împreunarea cu un simț simbolic“, „care să te facă să simți raportul ce există între semn și însemnat“ (p. 323; 394).

Conceptul explicativ nuclear al întregii teorii a creativității artistice pe care se bazează această carte ne apare subsumabil, așadar, în ultimă instanță, cel puțin parțial, celui al *puterii de intruchipare în/prin semn*, i. e. al „expresiei“ sau *funcției simbolice*. Dacă nu ne înșelăm, aceasta este cea dintâi atestare, în cultura noastră, a *funcției creatoare de semn* sau a *funcției semiotice ori simbolice* ca principiu primar și ireductibil al oricărei activități spirituale (sau culturale).

Cartea lui Rötšcher urmărește, evident, *funcția simbolică* în primul rând într-o ipostază particulară a ei (i.e., în artă și, mai precis, în arta „reprezentării dramatice“), dar ceea ce o înscrie hotărât în unghiul fecund al *semiopoeticii* humboldtine și, oarecum, în anticiparea filozofiei formelor simbolice este considerarea, de principiu, atât a *artelor*, pe de o parte, cât și a limbajului (*vorbirii*), pe de altă parte, ca „moduri“ distincte ale aceleiași funcții simbolice fundamentale. Mai mult, încercând să definească specificul poeziei ca *artă în și prin cuvânt*, Rötšcher se vede nevoit să se sprijine, de data aceasta, fără nici un alt suport, pe concepția humboldtiană pe care Caracostea o numea a „spiritualității limbajului“. Conceptele fundamentale adoptate, în acest sens, — nu doar în cele două capitole menționate — sunt cele de „articulațiune“ (*Gliederung*) și „expresie“ (*Ausdruck*), ca definind procese primare ce *instituie* chiar „mediul“ sau „elementul“ în care se va „naște“ și/sau va începe să se „niște“ *ideea* (departe, deci, de o simplă „haină“, în înțeles hegelian). Prin „originala sa putere formatorie“ limba trebuie înțeleasă, de fapt, în această concepție, ca ilustrând același proces radical al creației simbolice pe care îl întâlnim și la baza oricărei arte (p. 427).

Dilema crucială care apare în acest moment (i.e.: dacă cuvîntul însuși este *creație*, *artă*, cum mai putem distinge *poezia ca artă a cuvîntului?*) nu se rezolvă, din păcate, în textul lui Rötšcher, în spiritul originar al acestei viziuni semio poetice (i.e., arta și poezia înțelese ca forme de crea-

tivitate exponențializată), ci prin recursul la teza hegeliană asupra cuvântului ca „simplu semn“ (sau formă „degradată“ a simbolicului) și reducția funcției artistice a poeziei la cea de *suprimare a unei negativități* (p. 427—428). Acest recul ni se pare că se datorează, în mare parte, faptului că Rötcher nu își asimilează, încă, noțiunea de *formă internă* a limbii și rămâne, în general, departe de *principiul relativității istorice în creativitatea lingvistică* din teoria humboldtiană. Este important să subliniem că tânărul poet care traducea cartea teoreticianului german surprinde, într-o notă, cu intuiția sa genială — deși, e adevărat, într-un context mai particular — domeniul de cercetare în care aceste aspecte apar abordate frontal, în vremea sa: „S-ar putea aplica la *Psichologia popoarelor*“⁵.

„Psichologia popoarelor“ sau *etnopsihologia* reprezintă, într-adevăr, al doilea mare intermediar în contactul lui Eminescu cu viziunea humboldtiană și, de fapt, singurul nou domeniu interdisciplinar al științelor umane ce se constituia atunci, în Germania, în această perspectivă. Interesul cu totul aparte al poetului, în anii săi de formație, pentru acest curent științific a fost, desigur, recunoscut și documentat, ca atare, de numeroși exegeți, dar semnificația și relevanța lui mai adâncă, din unghiul înfățișat aici, au rămas, până astăzi, total acoperite. Simplul fapt, general cunoscut, de altfel, că unul dintre cei doi întemeietori ai acestei mișcări, Heymann Steinthal, este considerat, în același timp, și ca „cel mai important discipol“ al lui Humboldt în întreg secolul trecut ar fi fost suficient pentru a îndrepta atenția eminescologilor noștri în direcția cea bună. Ei au preferat, în schimb, să derive acest curent exclusiv din psihologia herbartiană⁶, îndrumând, în acest fel, cercetarea pe căi care mai mult obscurizează decât pun în valoare filonul fecund al etnopsihologiei. O examinare aprofundată și fără prejudecăți a vastei arii din manuscrisele eminesciene consacrate acestor preocupări (cca 200 de pagini, reprezentând mai multe mii de pagini-lectură) va revela, fără îndoială, orientarea genuină a acestei mișcări științifice spre descoperirea acelor „principii“ sau „legi“ ce definesc 'multiplicitatea construcțiilor lingvistice' și spirituale umane și surprind, mai ales, dimensiunea specific-etnică în aceste manifestări „creatoare“. Cu acest sens și la acest nivel, curentul etnopsihologic

⁵ Eminescu, *op. cit.*, p. 497.

⁶ D. Murărașu, *Orientarea lui Eminescu spre folclor*, în „Graiul românesc“, 1935, p. 121—141; *idem*, *Comentarii eminesciene*, București, 1967, p. 355—374; Dan Petrovanu, *Manuscrisele lui Eminescu și interpretii lor*, în „Cronica“, 1985, 36, 6 sept., p. 5; *idem*, 13 sept., p. 5 (cap. *Eminescu și Psihologia popoarelor*); vezi și D. Vatamaniuc, *Eminescu, Manuscrisele [—] jurnal al formării intelectuale și al lărgirii orizontului științific. Laborator de creație. Instrument de lucru*, București, 1988, p. 31—35. Conexiunea este explicită la D. Murărașu — „Formați sub influența lui Herbart și a școlii lui, Heymann Steinthal (1823—1899) și Maurice [sic!] Lazarus (1824—1903) se străduiau să creeze o psihologie etnică...“ (*Comentarii...*, p. 358) — și este presupusă, implicit, de ceilalți autori.

pătrunde, prin manuscrisele lui Eminescu, pentru prima oară în cultura română⁷.

Este adevărat că etnopsihologia pornește la drum cu o fundamentare de principii în multe privințe *deficitară*. În preliminariile programului de cercetare propus de Steinthal și Lazarus (*Einleitende Gedanken zur Völkerpsychologie* - - copiat evasiintegral de Eminescu)⁸, viziunea semiotică apare mult mai estompată decât la Röscher. Proiectul etnopsihologic se află, de asemenea, în acest prim moment al său, încă departe de asumarea unei perspective *structurale* și, cum va observa limpede Vianu, cercetările empirice vor trebui să se „izbească“, mai întâi, chiar de „adevărul“ elementar că *miturile, arta, ca și limbile popoarelor, sunt „moduri spontane“ și origine de structurare simbolică a experiențelor conștiinței*⁹. În absența unei asemenea viziuni, Steinthal și Lazarus cred, într-adevăr, că se pot lansa în „descoperirea legilor în virtutea cărora se desfășoară activitatea interioară spirituală sau ideală a unui popor“ (în „viață, artă, știință...“ etc.), utilizând ca mijloace exploratorii, sau „ipoteze“ de lucru („desprinse de orice metafizică“!), principiile metodologice ale psihologiei lui Herbart. Abordarea herbartiană în psihologie reduce, însă, cum se știe, întregul proces al activităților spirituale la „atomii de senzație“ și la mecanica lor combinatorie (într-un fel care îl „indignează“ pe tânărul Eminescu și îl face, încă la Viena, să arunce „la dracu“ caietul de note de la cursul lui Zimmermann). Când copiază aceste texte, genialul student își dă, însă, bine seama că — dincolo de nefericita „*exersare preliminară*“ a unei „*metode*“ nepotrivite — miza etnopsihologiei era mult mai mare și că „*ceea ce nu-i psihologie în ea, este poate mai bun*“ (cum va nota, mai târziu, la cursul lui Zeller — *infra*). Iar „*ceea ce nu-i psihologie*“ e revendicat, explicit, chiar în textul fondatorilor germani, de la „*colitura*“ în *antropologie* și în *istoria culturii*, la originea căreia este situat Humboldt (invocat în texte de nu mai puțin de 8 ori!).

Conceptul cel mai fecund al acestui program de cercetare este, fără îndoială, cel de 'formă lingvistică internă' (*innere Sprechform*), pe care Steinthal însuși îl izolează și îl desfășoară, pentru prima oară, din textura superdensă a scriiturii humboldtience. Acest concept apare limpede adunbriț și în textul lui Lazarus (*Einige synthetische gedanken zur Völkerpsychologie*, 1868, ms. 2257), din care exegeza emi-

⁷ Interesul manifestat anterior pentru „psihologia popoarelor“ — și atestat la Al. Hurmuzachi și A. D. Xenopol (cf. D. Vatamaniuc, *op. cit.*, p. 35) — nu vizează fundamentele filozofice ale acestui curent, ci numai consecințele lui pentru disciplina *istoriei*.

⁸ M. Lazarus și H. Steinthal, *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie, als Einladung zu einer Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, în „*Zeitschrift für V.u.S.*“, herausgegeben von Dr. M. Lazarus und Dr. H. Steinthal, I, (Berlin) 1860, p. 1—73. Textul apare publicat, cu traducerea în română, sub îngrijirea lui D. Vatamaniuc, în „*Manuscriptum*“, 1984, nr. 3, p. 10—16; nr. 4, p. 34—48; 1985, nr. 3, p. 96—102; 1985, nr. 4, p. 18—41; 1986, nr. 1, p. 9—15; 1986, nr. 2, p. 26—33; 1986, nr. 3, p. 30—39; 1986, nr. 4, p. 8—13; 1987, nr. 2, p. 18—22 (Ne referim în continuare, în text, la această sursă, indicând anul de apariție, numărul și pagina din „*Manuscriptum*“).

⁹ T. Vianu, *Alegorie și simbol*, în *Opere*, vol. 4, București, 1974, p. 180.

nesciană a reținut doar principiul (de origine herbartiană) al „condensării ideilor“, asociat cu celebra imagine a „conservării“ și „păstrării“ istoriei, în orice „faptă“ a spiritului, „asemeni ghindei în stejarul crescut din ea“. Mult mai puternică teoretic ne apare, însă, în perspectiva adoptată aici, reafirmarea (rămasă neobservată!) a principiului fundamental conform căruia „forma lingvistică a propriului spirit nu conține numai mijloacele și prilejurile de a recepta idei străine, ci capacitatea de a gândi în același fel și de a le înțelege“¹⁰. Principiul este dezvoltat, apoi, în *Einleitende...*, în termeni aproape identici cu cei din *Über die Verschiedenheit...*: „de limbă depind [...] formele psihologice ale gândirii celei mai profunde și oricui îi este clară esența limbii va recunoaște faptul că formele de vorbire fundamental diferite nu sunt decât manifestări ale formelor fundamentale diferite de gândire“ (1985, 4, p. 39). De aici corolarul conform căruia, prin „forma ei internă“, specifică, „limba exercită [...] o influență constitutivă asupra particularității celei mai intime a spiritului popular, așa cum se dezvoltă el apoi în continuare în creațiile sale“ (1986, 2, p. 29—33; subl. n.). Acordând, aici, cum se impune, conceptului de formă internă sensul său humboldtian de *configurație primară, ireductibilă (Grundgestalt)*, am atins, prin aceasta, vârful săgeții care a propulsat și menținut, până în zilele noastre, spiritul adânc al cercetărilor de etnosemiotică.

Cea mai importantă consecință a principiului „formei interioare“ se prefigurează, desigur, pentru *etnopoetică*. Deși programul inițial atribuia (afirmativ) această „formă“ numai limbii — nu și mitului și literaturii —, în încercarea de a aproxima „esența modului de exprimare mitică“ și a „formei artistice“, Steintal și Lazarus ajung la o decisivă corelare: „forma internă“ a limbii apare infuzată, de fapt, în „modul“ specific al acestora. Ea se reflectă, astfel, înainte de toate, în „modul de creație“ al mitului și al poeziei populare, dar se „arată“ și „prin stilul diferit al literaturilor“. Acesta din urmă nu este înțeles numai ca o „turnură a formei vorbirii“ [i.e., a formei exterioare a limbii], ci și ca „turnură“ a gândirii sau semnificației (1987, 2, p. 19—20). De aici până la recuperarea conceptului original de „stil mental“ sau „stil cultural“, propus explicit de Humboldt, nu mai este decât un singur pas. Programul inițial al etnopsihologiei nu era, însă, pregătit să facă acest pas și poate că, în primul rând, din cauza eclipsării, prin influență herbartiană, a viziunii sistemic-energetice asupra formei ca principiu constructiv¹¹.

Această viziune se reafirmă, însă, cu toată puterea, într-o a treia mare zonă a textelor-sursă eminesciene ce se impune a fi considerată în perspectiva în care ne înscriem aici. Deși apare mult mai puțin clar

¹⁰ Celebrul fragment din ms. 2257 intitulat *Verdichtung des Denkens in der Geschichte* (și transcris din M. Lazarus, *Einige synthetische Gedanken zur Völkerpsychologie*, 1865) apare tradus în română de Răzvan Stoica, în „Transilvania“, 1982, nr. 6, p. 10—12. (Pentru identificarea sursei, v. D. Vatamaniuc, *op. cit.*, p. 32 nota 62).

¹¹ O evaluare, în perspectivă istorică, a locului acestui „Program“ în evoluția ulterioară a etnopsihologiei, la Heinz Werner, *Comparative Psychology of Mental Development*, New York, 1948, p. 6—12.

delimitată și mult mai neomogenă decât cele anterioare, această zonă atestă, în ultimă instanță, impactul viziunii „humboldtienne“ la nivelul ei cel mai profund asupra formației lui Eminescu. Ne referim, în speță, la o arie centrală a manuscriselor sale care conțin note și însemnări de curs la Universitatea din Berlin, în interiorul căreia poziția focală o ocupă notele la cursul de istorie a filozofiei al lui Ed. Zeller și, mai ales, cele — încă neizolate, ca atare, de exegeza eminesciană! — la cursul de filozofie a limbajului al lui Heymann Steinthal însuși!¹²

Însemnările la cursul lui Zeller pornesc tocmai de la încercarea de a postula „forma fundamentală“ în creația spirituală, mai ales artistică, ca un principiu ce izvorăște „din adâncimea lucrurilor“, spre deosebire de „forma esterioră“ (p. 89). Distanțându-se din primul moment, atât de Hegel cât și de Herbart, profesorul de filozofie al lui Eminescu fundamentează, aici, aceeași poziție, conform căreia creațiile artistice și spirituale în general „izvorăsc din ceva“ ce „nu e ideea“ și nici „percepțiunea“ (sau „atomii de senzație“ ai lui Herbart!). Argumentația urmărită strâns și la mare adâncime în aceste însemnări elaborează, de fapt, acum, un răspuns mult mai explicit și mai coerent la aceeași întrebare capitală cu care poetul se confrunța(se) și în traducerea cărții lui Rötcher: „Ce-i fantasia — special fantasia creatoare?“ (p. 90). Răspunsul este formulat în același sens, dar el situează acea „putere creatoare“ la temeliiile oricărei activități umane (Ea „se arată“, astfel, și în artă, în mitologie și chiar în procesele inconștiente din „vis“ — p. 90—92). Deși se articulează, de data aceasta, în afara unei perspective propriu *semiotice*, aceste considerații aduc, totuși, o serie de precizări esențiale.

Astfel, în încercarea de a defini mai net locul și rolul acestui factor energetic primar în activitatea spirituală umană, semnificativă ni se pare, în primul rând, insistența cu care se operează disocierea succesivă de factori derivați, precum „ideea“ și „închipuirea“ sau „percepțiunea“. „Fantasia creatoare“ se manifestă, e adevărat, ca „o putere creatoare cu privire la idei“, dar ea *nu* este idee: nu „izvorăște“ din idee și nu lucrează cu idei. Vizând, în mod specific, domeniul esteticii, Zeller afirmă sentențios: „Puterea proprie de stimulație în producerea frumosului *nu* este ideea“ (p. 90). De altfel, însăși noțiunea de 'idee' se impune a fi total reelaborată în acest domeniu: „Ideea este forma intuitivă!“ (*ibid.*).

Înțelegând lucrurile în această perspectivă, „fantasia creatoare“ (ca „putere formatorie“) apare definită ca „un mecanism intern fără idei“, care duce, de fapt, la „formarea“ sau la „crearea“ de „idei“. Manifestându-se într-un „colț întunecos“ al sufletului, „mecanismul“ generativ primar nu e însă nici „închipuire (percepțiune)“, căci și

¹² Însemnările la cursul lui Ed. Zeller, *Istoria generală a filozofiei*, din ianuarie 1873, sunt publicate de Magdalena Vatamaniuc, în M. Eminescu, *Fragmentarium*, Ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda și indici, București, 1981, p. 88—95 (sursă la care trimitem în text); pentru participarea lui Eminescu la cursurile lui Steinthal, *De origine linguae generisq[ue]* (al căror oraș apare notat în ms. 2280, 34, 35 r.), D. Vatamaniuc, *op. cit.*: „nu avem nici un motiv să ne indoim că nu l-a frecventat și că nu a parcurs, măcar în parte, lucrările profesorului berlinez“ (p. 31).

„inchipuirile se nasc“ tot din acest „mecanism intern“. Acest „mecanism intern fără idei“ al *fantasiei* este cel care, în ultimă instanță, „crează ideile și inchipuirile“ (p. 89—90).

În acest punct Eminescu se întâlnește, pe de altă parte, pentru prima oară, în mod explicit, cu o disociere crucială, prin care și un poet precum Coleridge îmbogățise, deja, doctrina kantiană. Ne referim, desigur, la distincția radicală între „fantasia creatoare“ sau „imaginația productivă“ — înțeleasă, în acest sens largit și aprofundat, ca stând chiar la baza formării sau constituirii primare a lumii noastre experiențiale — și activitățile mai specifice ale „imaginării“ întrebuițate în diverse forme ale creației poetice — activități pe care Zeller le numește, ca și Coleridge, „secundarii“. Fără a ne opri aici asupra ei, vom anticipa, doar, că impactul acestei revelații asupra gândirii eminesciene se va dovedi mult mai hotărâtor și mai fecund decât s-a bănuț până acum¹³.

Aspectul care ni se pare, de departe, cel mai important în aceste însemnări este, însă, prefigurarea unei posibile alianțe de principiu a filozofiei transcendente, în noua ei orientare schițată, cu bazele teoretice ale filozofiei humboldtiane a limbajului. Este adevărat că sensul principal al cursului lui Zeller apare îndreptat, cu preponderență, spre depistarea acelui factor generator al „fantaziei“ („izvorul fantaziei“), pe care autorul nu îl surprinde în interiorul semnului, ci îl situează „sub puterea unor puteri [sic!] stimulatorii (*Stimulskraft*) și pasiuni (*Leidenskräften*)“ (p. 90). Atunci când se focalizează, însă, asupra „mecanismului intern“ sau a „sistemului transformator“ al acestor energii, profesorul berlinez ni se pare că face, fără ezitare, acel pas decisiv — pe care nu l-a putut face etnopsihologia — spre asumarea unei viziuni sistemic-energetice sau „generative“ (în sensul lui Humboldt!). Criticând, deschis, baza psihologică a etnopsihologiei, Zeller argumentează, mai întâi, necesitatea de a se depăși concepția mecanicistă a „asociaționismului“ herbartian printr-o viziune constructivistă de orientare „transcendentală“ („Necesitatea transcendentală a asociațiunii ideilor“): „Sunt idei apriorice a asociațiunii. Sunt schemate“ (p. 95). În încercarea de a preciza natura acestor „schemate“ (pe care „Kant le-a luat [doar!] în privire“), Zeller va recurge, direct, la principiul structurării energetice primare a semnificației.

Deși numele lui Humboldt nu apare menționat, ca atare, în acest punct al însemnărilor lui Eminescu, dorim să semnalăm aici două pasaje revelatorii, care — dacă nu vor fi fost citate explicit în cursul său de Zeller! — reprezintă, în orice caz, mai mult o reproducere decât o parafrază după faimosul fragment din *Über die Verschiedenheit* . . . (cap. XVII, § 7): „Orcе element al cunoștinței lovită (sic!), aduce o tremurare a elementelor înrudite . . .“; și, mai clar, în fraza următoare: „dacă lovești acea [ilizibil] deodată s-aude rezonanța tuturor înruditelor“ (p. 94). Termenul „ilizibil“ din manuscrisul eminescian ascunde, evident, pe cel de „verigă“ sau „coardă“ din textul lui Humboldt și el constituie meta-

¹³ Această distincție explică, între altele, și mult discutata interpretare „liberă“ sau „greșită“ a lui Kant din ms. 2287 (II — p. 549—550).

fora nucleară din care se va dezvolta nu numai „marea revoluție a semanticii moderne“, ci întreaga viziune sistematic-structurală a științelor semiotice contemporane. Este esențial să subliniem, de pe acum, că un asemenea concept de structură energetică primară va fi adumbrit, apoi, de Eminescu însuși în încercarea sa de a înțelege „dimensiunea etnic-specifică a stilului cultural“.

O catalizare a orientării lui Eminescu în această direcție poate fi inferată numai prin presupunerea unei confluențe a ideilor asimilate la cursul lui Zeller cu cele din cursurile de filozofie a limbajului ale lui Steintal însuși. Cu toate că notele poetului la aceste cursuri din urmă nu ni s-au păstrat (cel puțin într-o formă explicită și compactă), există indicii că ele ar putea constitui tocmai „veriga“ esențială (și pierdută) în imaginea noastră asupra formației eminesciene¹⁴.

Steintal situează problema „puterii formatorii“ pe tărâmul bazei humboldtian: *in interiorul semnului lingvistic*. Lucrarea sa despre originea limbajului își propune, cum se știe, să explice chiar *geneza semnului*, mai exact creația „ideii“ (*Vorstellung*) *in și prin* sunet. În esență, el dezvoltă ideile lui Humboldt despre „înrudirea dintre semn și însemnat“ — asupra cărora a atras atenția Caracostea în textul lui Röttscher! — în sensul unei teorii „nativiste“: Steintal teoretizează, așadar, *creația de semnificați* (cum am spune astăzi) ca o „mișcare spontană“ ce instituie „conexiunea asociativă“ (i.e. semnificativă) fie direct, fie prin intermediul unei „emoții“ elementare.

Deși această teorie prezintă multe puncte slabe și lasă nerezolvate numeroase probleme — ce vor fi îndelung dezbătute, apoi, la urmași (W. Wundt și, mai ales, A. Marty)¹⁵ — ea a putut avea un rol cu adevărat hotărâtor pentru Eminescu. În primul rând, poetul a putut ajunge, prin aceste cursuri, la o înțelegere profundă a relației dintre „fantezie“ și *limbaj*, și la marea revelație a „limbii“ ca *arheu* al creației spirituale. În lumina acestor cursuri își pot găsi o explicație și sau o situare genetică enigme redutabile, precum cea din celebrul său text (ms. 2285) despre „fantazia tinerilor“ — ce se încheie cu recursul la „învățații ce susțin că limba și legile ei dezvoltă cugetarea, iar nu viceversa“ (p. 545). Din acest unghi se poate explica, apoi, și sentința ce deschide fragmentul 74 din ms. 2275 B: „Nu noi suntem stăpânii limbei, ci limba e stăpâna noastră“ (p. 241).

¹⁴ Pe lângă cele menționate în nota 12, *supra*, D. Vatamaniuc observă că Eminescu are notată în ms. și adresa de acasă a lui Steintal (!) Nu putem crede, pe de altă parte, că direcția convergentă, de adâncime, a cursurilor lui Zeller și Steintal a putut scăpa atenției lui Eminescu.

¹⁵ Vezi, pentru aceasta, P. Steiner și B. Volek, *Semiotics in Bohemia in the 19th and early 20th Centuries: Major Trends and Figures*, în R. W. Bailey, L. Matejka, P. Steiner (eds.), *The Sign. Semiotics Around the World*, Ann Arbor, 1980, p. 207—226 (în sp., p. 214—220).

Pe de altă parte, cursurile lui Steinthal, care înserează principiul „forme interne“ în geneza semnului lingvistic, au putut contribui, în mare măsură, la orientare gândirii eminesciene (de la universalismul inițial, kantian și postkantian) înspre o perspectivă care să integreze (accentuând chiar!) și dimensiunea relativismului cultural-lingvistic. O asemenea perspectivă nu răspundea, desigur, la tânărul nostru, numai unor nevoi teoretice, ci ea se dovedea mai congenială față de modelarea adâncă a sufletului său prin sentimentul matricial al apartenenței etnice.



CELE DOUA FEȚE ALE LUI ONEIROS

(Analiza visului ontologic și gnosologic în opera eminesciană)

RUXANDRA CESEREANU

RESUMÉ. Les deux visages d'Oneiros. Mihai Eminescu a travaillé sur deux hypostases du Rêve: le rêve **gnoséologique** et le rêve **ontologique**. Le rêve **gnoséologique** peut être défini par opposition à la réalité, donc comme un phénomène compensatoire; le rêve **ontologique** est le rêve vécu dans la réalité, dans un espace illimité et sans contours. Le premier est un rêve psychologique considéré comme apparence; il offre une connaissance onirique, tout en maintenant une distinction entre le réel et l'irréel. Le deuxième est un rêve de la vie, qui se confond avec la réalité ou même se superpose à celle-ci; il est un fragment du Grand Rêve rêvé par la divinité, insoluble et profond. Si la réalité est un rêve diurne, le rêve nocturne constitue l'état le plus proche au réveil, quand dans la conscience du dormeur persistent encore des restes du Grand Rêve. Dans le cas du rêve ontologique, nous distinguons entre la formule *la vie est un rêve* (formule où le rêve est complètement ontologique) et la formule *le rêve est la vie* (formule qui tend à rendre au rêve ontologique un sens gnoséologique, en suggérant qu'il représente une forme de connaissance anormale, mais efficace).

Introducere. Sufletul romantic opune spațiului rațional, apollinic, un spațiu obscur, revelator care mizează pe Inconștient și Vis, supunând exteriorul ca fiind o emanație a eului în expansiune. Sufletul romantic proclamă superioritatea Inconștientului și a Visului, pentru că le acceptă într-o realitate interioară care completează demna conștiință diurnă. Inconștientul nu trebuie redus la atât: el este o revelație care valorifică conștiința obiectivă, sistemul semnificativ ireproșabil și de aceea comun datorită gradului său maxim de vizibilitate. Prin profunzimea sa, Inconștientul este metafizicianul conștiinței diurne pe care o decodifică în claritatea sa „absolută”, claritate indoielnică și relativizată acum, deși exterior ea nu manifestă nici o ruptură. Cea care poartă responsabilitatea falsei clarități este conștiința nocturnă. Cele două instanțe psihice funcționează împreună: conștiința diurnă este trupul, realitatea palpabilă, iar inconștientul este sufletul, subterana, seva de obscuritate. Inițial inconștientul înseamnă necunoaștere de sine, revelând ceea ce este mai ocult în ființă; prin intermediul visurilor, inconștientul va deveni cunoaștere de sine. Recurgând la conștiința obiectivată diurnă, ființele pun în comun una și aceeași realitate; în spatele nopții însă, inconștientul selectează și individualizează, prohibind nu atât luciditatea, care se menține la un nivel de suprafață, cât realitatea comună care depersonalizează.

Sufletul romantic vrea să ajungă la un consens care să anihileze barierele celor două instanțe psihice și să le armonizeze. El încearcă o conciliere, o conjugare a sufletului cu trupul, o dublare a conștiinței diurne de către revelația nocturnă: „crearea aceasta a unei lumi arbitrare, în

care eul, izbindu-se de cruda realitate, să se poată desfășura este prima fază a sufletului romantic¹, constituind o etapă de inițiere. Inconștientul devine, prin urmare, adevărata instanță care potențează existența. În acest sens, conform distincției operate de Sigmund Freud, vom ignora sensul descriptiv al inconștientului, pentru a utiliza sensul structural.

Am amintit intenția de reconciliere a celor două conștiințe, sesizând că în sistemul inconștientului există falii de conștient care permit decodarea. Orice proces psihic, ca să devină conștient, a fost inițial inconștient². Inconștientul este primordial și necesar, un fel de conștiință virtuală, neconștientizată încă. Impactul survine în faza intermediară, de adaptare a inconștientului la conștiință, etapă reprezentată de preconștiință, la al cărei nivel se situează cenzura; aceasta, ca instanță selectivă, își asumă funcția de a refuza inconștientul sau de a-l corecta atunci când i se permite metamorfoza în conștiință. Impactul este continuu, deoarece conștiința „ca prelungire a preconștientului”³ își asumă și ea funcția cenzurantă. Există prin urmare, două tipuri de inconștient: cel care are capacitatea de a deveni conștiință și inconștient inapt, cenzurat. Numai la nivelul cenzurii se poate preciza calitatea de viitoare conștiință -(sau nu) a inconștientului.

Inconștientul constituie un regim special pentru producerea visului, inițiind în a doua etapă a sufletului romantic: „[...] sufletul cucerindu-și credința, se întoarce la viață, o transfigurează printr-o lumină nouă, recunoaște necesitatea de a trăi o existență superioară *hic et nunc*”⁴. Visul (are „o putere obscură, capricioasă, redutabilă”⁵ și) își creează un spațiu anume de desfășurare, spațiul oniric alcătuit din abisurile intime și profunde ale ființei. Este un spațiu dilatabil continuu, transparent, deoarece văzut dinăuntru, interstițiile sale vizibile nu reușesc să se opacizeze definitiv până în exterior, lăsând urme luminoase pentru visătorul trezit din vis. Calitatea primară a acestui spațiu este elasticitatea, fiindcă orice realitate se poate converti oricând în irealitate sau într-o falsă realitate. Spațiul oniric este statuat ca aleatoriu și hazardat față de orice substanță care-l alcătuieste și pe care o poate aboli oricând. Visătorul este inițial posesorul unei voințe de ocultare⁶, deoarece își încifrează visul, instaurând în exterior, pentru a-l proteja, un vâl Maya. Această ocultare, care ar reclama ulterior dezvăluirea, este subordonată inconștientului. Mai târziu, funcția visătorului este minimă, reducându-se până în momentul în care visul se independentizează de micul demiurg care l-a ză-

¹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, București, 1970, p. 67.

² Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1980, p. 256.

³ Idem, p. 258.

⁴ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 67.

⁵ Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, Ed. Univers, București, 1975, p. 338.

⁶ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, PUF, Paris, 1983, p. 197. „Se pare că cel care doarme participă la o voință de ocultare, voința nopții. Trebuie să pornim de aici ca să înțelegem spațiul oniric, spațiul alcătuit din învelișuri esențiale, un spațiu supus geometriei și dinamicii învăluirii.”

mislit, (fiindcă „visătorul e un simplu instrument automat în mâinile visului“⁷). Devenind *unealtă*, visătorul se estompează ca factor esențial înăuntrul visului, dar nu și înafara lui, deoarece el este singurul martor direct al propriului vis. O altă caracteristică a spațiului oniric este artisticitatea, fiindcă visul răscumpără creator realitatea diurnă, fiind „poezie involuntară“⁸. Cei doi reflectori ai spațiului oniric sînt: visătorul dinăuntrul visului (visătorul visând) și cel dinafara visului, după ce visul a fost epuizat fizic. Deși ipostaze ale aceleiași entități, cei doi visători nu cunosc fiecare despre celălalt decât o aparență care sfidează cealaltă existență, dar pentru amândoi există o anumită libertate de vis: visătorul visând își poate trăi visul, riscând însă realitatea ulterioară iar visătorul care își amintește, are libertatea de a rememora imperfect doar fragmente de vis. Există, prin urmare, un timp al trăirii visului și altul al măr-turisirii.

După logica freudiană visul se răsfrînge și se dedublează în vis manifest și vis latent. Freud diferențiază visul povestit de cel visat propriu-zis, prin decodarea ultimului (prin interpretarea lui). Visul relatat este un vis prelucrat, care a suferit transformări, fiind adesea influențat de semivise sau de visele incomplete de trezire⁹. Disocierea celor două tipuri de vis se face și la nivelul raportului vis-exprimat/vis-reamintire spontană. Cercetătorii patologiei visului sunt de acord că funcția psihică majoră o are visul relatat, deoarece acesta este conștientizat¹⁰. „S-ar putea afirma că, de fapt, visele despre care ne amintim sunt doar niște *rateuri* ale vieții onirice, doar niște *symptome* izolate. De fapt nici n-ar trebui să se vorbească despre persoane care visează sau care nu visează, ci simplemente ar trebui să se vorbească despre persoane care își amintesc sau care nu-și amintesc visele lor“¹¹. Al doilea vis, cel falsificat prin relatare este un modelator al realității, deoarece instituie o competiție cu aceasta. Esențială este însă interpretarea, decodificarea¹², ceea ce înseamnă, în măsura în care visul rememorat constituie deja o falsificare a visului visat, o a doua falsificare. Devenind un factor competitiv față de(cu) realitate(a), visul creează o breșă, fisurând și relativizând realitatea, făcând-o să fie indoielnică. „Îndată ce visul intră în concurență cu

⁷ George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* — vol. II, Ed. Minerva, București, 1970, p. 204.

⁸ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 254.

⁹ L. Popoviciu, V. Foișoreanu, O. Corfariu, V. Enătescu, *Visul — Probleme de fiziologie, psihologie și patologie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 85.

¹⁰ *Ibidem*.

„Visul pentru a putea fi studiat și analizat, este necesar să fie povestit, deci să fie găsită o formulă verbalizată, care să exprime conținutul său, cel mai adesea exclusiv sub formă de imagerie vizuală cu mare încărcătură simbolică și metaforică. Traducerea verbală implică o transformare nu numai a formei, ci și a conținutului, de unde reiese că visul și relatarea visului nu sunt identice“.

¹¹ *Idem*, p. 110—111.

¹² Roger Caillois, *op. cit.*, p. 335.

„În literatura postbelică, apare ideea că visul în el însuși este indiferent, că interpretarea este cea care contează, care devine prevestire eficientă și eficace care forțează realitatea“.

realitatea, el este acela care prevalează, iar realitatea este aceea pe care, inițial, omul este tentat s-o conteste, căci banalitatea, continuitatea realului îl frapează mai puțin decât miracolele visurilor, de fiecare dată, cel puțin, când hipnoza lor a suscitată în conștiința sa o neliniște și o întrebare tenace.¹³ Această breșă în real instituie uneori confuzii sau distruge chiar criteriul de distingere a realității. Pentru mentalitatea primitivă visul avea o asemenea seducție și veracitate încât trebuia împlinit în realitate. Pentru mentalitatea modernă (opozitională față de cealaltă) realitatea acaparează visul, recompunându-l. „Visul, desigur, este viu, intens. Nu comportă nici goluri și nici perioade fade. El dă continuu acea impresie de realitate despre care se presupune că numai realitatea este capabilă să o dea și pe care ea e departe de a o da mereu. Într-adevăr nu e greu ca realitatea să-și dezvăluie carența.”¹⁴ Aserțiunea nu este valabilă în totalitate, fiindcă visul cuprinde în structura sa goluri, cel puțin visul relatat.¹⁵ Dar din cele analizate anterior reiese că ori realitatea, ori visul acaparează pe celălalt, mistificându-l, tocmai fiindcă ambele „realități”¹⁶ nu sunt reductibile prin contrastele, ci prin similitudinile pe care le admit între ele. Totuși, deoarece realitatea este structura prioritară de la care pornim, visul fiind ulterior, el este cel care aduce contraargumente împotriva realității, pe care dacă nu o declară nulă, cel puțin o pune sub semnul îndoielii. „Visul nu este redutabil și insidios prin acele aspecte care-l opun realității, ci, dimpotrivă, prin cele care-l apropie de ea și care parvin, în cele din urmă, să facă să planeze asupra realității, prin contralovitură, o bănuială decisivă de irealitate.”¹⁶

În derularea nocturnă a realității visul este urmarea firească a somnului considerat matcă originară. Dacă somnul înseamnă detașarea și relaxarea față de conștiința exterioară, visul este conștiința care nu încețază să planeze sub alibiul somnului. Hypnos și Oneiros se completează reciproc: somnul — mișcarea de golire și înstrăinare de lume, visul — mișcarea de umplere și re-filtrare a realității. O primă discordanță între Hypnos și Oneiros o sesizăm cronologic, deoarece, prin repaos, somnul condiționează nașterea visului: ceea ce potențează visul este realitatea imediat următoare lui, adică ieșirea din somn și reabsorbția lumii. Ca zămislit legitim din somn, visul devine singurul instrument de suprimare a orice realitate care nu corespunde nevoii lăuntrice. Interdependența somn-vis se manifestă în cadrul unei realități duplicitare: somnul corespunde realității fizice a nopții iar visul, realității spirituale, psihice. Trupul respiră și sufletul aspiră. Somnul integrează trupul într-un circuit cosmic iar visul creează mediat de simțul lăuntric. Trecerea de la somn la vis nu este alternantă, ci treptată. Somnul constituie astfel un vis fizic iar Visul — un vis psihic. Am delimitat aici Visul ca etapă următoare

¹³ *Idem*, p. 338.

¹⁴ *Idem*, p. 381.

¹⁵ *Ibidem*.

„[...] dacă visul este cel puțin la fel de imperios și de complet ca și realitatea, amintirea visului este mult mai ascunsă”.

¹⁶ *Idem*, p. 397.

a somnului și visul ca evaziune, ieșire din sine. Prin urmare Somnul este visul exorcizat în timp ce Visul este exorcismul însuși.

Cercetătorii patologiei visului definesc la nivel funcțional distincția somn/vis. Ei reclamă două tipuri de somn: somnul lent, clasic, profund, denumit sugestiv ortosomn sau somn ortodox și îndeplinind funcția hipnică și somnul rapid, paradoxal, denumit somn oniric, arheo-somn sau parasomn¹⁷, îndeplinind funcția onirică în care se implică și alte funcții psihologice, psihofiziologice și psihosociale (funcția adaptativă, integrativă și cea comunicativă).

Hypnos și Oneiros mediază imaginarul în opera eminesciană iar mecanismul lor nu trebuie implicat sub zodia pasivității, deoarece participă la re-implicarea în Tot, desemnând întoarcerea efemeră a ființei spre primordial și genuin. Somnul este matcă de vis, ferment oniric, oferind un paravan pentru camuflarea visului pe care-l catalizează, fiindcă „[...] visuri Sunt ale somnului făpturi”¹⁸. Relația de catalizare este reversibilă atunci când un personaj alegoric, plural, numit Visurile, invocă în timbru magic somnia, cerând lui Hypnos dezlegarea de adormire și vitalizarea repaosului: „Somn, Tu al nopților domn! / Ne dă prin a gândului ceață / Vieată”¹⁹. Astfel invocat în contextul romantic somnul este o soterană de inspirație de care visurile abuzează pentru a prinde imagine.

Eminescu a ales Visul în două ipostaze: prin opoziție cu realitatea și deci compensatoriu, și, trăindu-l (visând în) realitate într-un spațiu nelimitat și fără contur. A ales pe de o parte visul *gnoseologic*, visul psihologic legitimat ca aparență care oferă o cunoaștere onirică, menținând limitele distinctivite între real și ireal, iar pe de altă parte s-a abandonat visului *ontologic*, visului vieții care se confundă cu realitatea sau i se suprapune acesteia, fragment din Marele Vis Vesnic al Divinității (un vis adânc, insolubil). Dacă realitatea este vis (diurn), visul nocturn constituie starea de veghe când suntem cel mai aproape de trezire și când în ființă pâlpaie resturi din Marele Vis. Înăuntrul visului ontologic facem o distincție necesară: visul ontologic exaltă formula *viata e vis* care ontologizează total visul, dar exaltă și formula *visul e viață*, în care, deși se păstrează accepția ontologică neștirbită, există o tendință de gnoseologizare (înțeleasă în accepția vieții care prin vis cunoaște). Prin urmare, deși cele două tipuri de vis se deosebesc, există o tendință de ontologizare din partea visului gnoseologic și invers. Alături de aceste accepții (esențiale) am fi vrut să analizăm visul ca matcă de amintiri; datorită faptului că visul-amintire poate fi decodificat ca demers ontologic (mediat de reîncarnările metempsihotice prin succesiunea de avatari) și ca demers gnoseologic (cunoaștere a ceea ce a existat cândva istoric) renunțăm la o analiză izolată.

¹⁷ L. Popoviciu și colaboratorii, *op. cit.*, p. 22—23.

¹⁸ Mihai Eminescu, *Opere IV. Poezii postume*, Ed. Academiei R.P.R., 1952, București, p. 294.

¹⁹ *Idem*, p. 303.

Cuvântul *vis* ajunge în opera eminesciană la o uzură, la o rodare de conținut, golindu-se de sensurile investite anterior și făcând pură figurație ca element de atmosferă și cadru. Întâlnim frecvent comparația *ca-n vis* care indică o aspirație mediocrizată sau *a visa*, „tară” care îl deconspiră, dar îl și ridiculizează pe geniu în lumea de-romantizată a contemporanilor.

Visul ontologic. Dialectica vis — realitate. Urmărind dialectica vis—realitate optăm pentru eludarea deficienței de delimitare a celor două regiuri oniric/real¹⁹ precum și pentru felul în care realitatea se lasă înghițită de *cealaltă* realitate (visul) și invers. În absența unei opoziții, a realității lumii, visul ar fi o evaziune comună și reacția lui către exterior i-ar anihila caracterul de revelație. Menținându-se însă o *diferență specifică* între vis și realitate, visul devine o sursă de recuperare a realității. Definim diferența specifică la nivelul: vis = idealitate (sau plus-idealitate) și realitate = minus-idealitate. În acest caz suspiciunea că visul ar fi un avatar al realității și deci ar cuprinde resturi de realitate este neacoperită. Rest de realitate înseamnă rest de minus-idealitate, ceea ce ar intra în conflict cu însăși (plus) idealitatea visului. Fiind mai mult decât o compensație, fiind o *altă* realitate (cealaltă), visul justifică realitatea comună. El este ficțiunea instituționalizată, căci prelucrează sau recrează realitatea, potențând-o. Visul metamorfozează realitatea într-un alt vis atunci când delimitarea se face nu dinspre realitate, ci dinspre oniric. Acum este rândul visului care, în postura absolută de vis delimitează realitatea ca alt vis, deoarece în postura de *altă* realitate se delimitează prin realitate. În acest punct impactul conștiinței este maxim, deoarece chiar criteriul de disociere între vis și realitate constituie o aparență, realitatea funcționând în cadrul unui sinerionism oniric.

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, vol. I, Leipzig, 1909, p. 25—26.

Schopenhauer problematizează criteriul distinctiv dintre vis și realitate și îl stabilește prin relativizare, comentând un pasaj kantian. Pe lângă criteriul visului „lung scurt”, filosoful propune criteriul „veghe/trezie”. În ciuda acestor delimitări, criteriul distinctiv între vis și realitate rămâne incert. „Înlănțuirea reprezentărilor între ele este cea care, în virtutea legii cauzalității, distinge viața de vis” — Dar și în vis toate detaliile se înlanțuie după principiul cauzalității sub toate formele sale, și această înlanțuire nu se rupe decât prin trecerea de la viață la vis, și de la un vis la altul. În cel mai bun caz răspunsul lui Kant ar putea să fie astfel formulat: *visul lung* (viața) are în sine o înlanțuire constantă urmând legea cauzalității, dar el nu se înlanțuie cu *visul scurt*, cu toate că fiecare din cele două tipuri de vis conține în sine aceeași înlanțuire, între visul lung și visul scurt puntea este deci tăiată, și prin aceasta pot fi distinse. — Totuși este dificil, adesea chiar imposibil, să ne dăm seama cu ajutorul acestui criteriu, dacă ceva n-a fost decât un vis sau dacă este realitate, pentru că nu suntem capabili să urmărim înlanțuirea cauzală, verigă cu verigă, între fiecare eveniment survenit în viața reală și momentul prezent, ceea ce nu ne face să îl confundăm cu un vis din cauza aceasta. Astfel că nu utilizăm de obicei acest criteriu în viața reală pentru a distinge visul de adevăr. Singurul mijloc sigur privitor la aceasta, nu este decât criteriul absolut empiric al trezirii, care, într-adevăr, rupe categoric și palpabil înlanțuirea cauzală între întâmplările visului și cele ale stării de veghe”.

În *Sărmanul Dionis*, personajul principal funcționează succesiv în ipostaza lui Dionis și a lui Dan și are o existență fals dublă: Dionis și Dan se visează reciproc iar punctul de interferență îl constituie visul. Este esențial însă, faptul că realitatea fiecăruia este vis pentru celălalt iar visul fiecăruia este realitatea celuilalt²¹. Există totuși o incertitudine: trebuie să considerăm prima apariție a lui Dionis ca realitate, chiar dacă ea constituie implicite visul lui Dan? Eludăm dilema prin final: deoarece acesta se epuizează în realitatea lui Dionis (finalul fictiv, fiindcă parafinalul dă numai soluții poetice mediate de vocea auctorială) stabilim descendența tuturor tipurilor de realitate-vis în realitatea primordială a lui Dionis. Nu cunoaștem însă nimic din visul latent, conștientizat, al fiecăruia, iar visul manifest, narativ, nu delimitează o recunoaștere altfel decât ca vis. Chiar dacă Dionis doar visează că visează, primul vis este mai aproape de realitate decât visul din vis, considerând realitatea incompatibilă cu visul²². Dacă însă utilizăm logica freudiană a visului în vis, primul vis este mai departe de realitate iar visul în vis este chiar realitatea. Într-adevăr, primul vis, cel al lui Dionis, este chiar realitatea lui Dan iar al doilea vis (visul din vis), cel al lui Dan, este realitatea lui Dionis. După schema lui Gilbert Durand privind înghițitorul înghițit, Dionis este și visător și visat. Ținând cont însă de logica șirului, este posibil ca ființele care fac schimb în șir să facă schimb și de vise. Există prin urmare nu numai o echivalență Dionis-Dan și ipoteza dublului, ci și o echivalență triplă: Dionis-Dan-Umbră, și ipoteza triplului²³. Impor-

²¹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 346.

„Mai întâi, cine acționează în vis? Personalitatea celui care doarme este uzurpată de un dublu al său pe care îl vede trăind fără controlul său, în deplină independență, dar într-un fel care nu poate să nu îl compromită într-o oarecare măsură. Uneori, acest actor i se substituie, este o continuare a sa, îi împărtășește grijile, mâniile și poftelile sale excesive, uneori îl derutează și îl stupefiază. Câteodată cel care visează se simte în pielea soției nocturne: percepe cu ochii acestuia sau pipăie cu mâinile ei celelalte personaje ale visului. Alteori, dimpotrivă nu face decât să-și privească reflecțiile evoluând printre ele. Urmărește tremurând sau cu indiferență gesturi care se execută în afara lui, ca pe o scenă sau ca pe un ecran sau ca de partea cealaltă a unei oglinzi“.

Aserțiunea lui Roger Caillois este parțial valabilă pentru cazul Dionis-Dan, deoarece acțiunile celor doi visători (dedublați) nu se împletesc, ci se suprapun, confundându-se, chiar dacă ele ar putea fi delimitate de autor ca aparținând unuia sau altuia dintre visători.

²² *Ibidem*.

Tot Roger Caillois intuiește că șirul de vise din vis este completat de un șir de treziri în trezire astfel încât ieșirea totală din vis este imposibilă sau, în orice caz, relativă.

„Cineva se trezește dintr-un vis sau mai curând crede că se trezește dar el continuă să viseze și se găsește sortit unei viitoare treziri, poate adevărate, poate la fel de iluzorie ca și prima, în așa fel încât cel care visează e purtat din vis în vis, din trezire în trezire, fără a fi vreodată asigurat că ar ajunge la adevărata trezire, cea care l-ar restitui lumii realității“.

²³ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 39.

Autorul susține mistificarea onirică a eului, justificând „dedublarea sau triplarea eului în vis“.

tantă rămâne delimitarea visului în descendența lui cât mai aproape de realitate sau suprapunându-se cu ea.

Este utilă, dar numai într-un singur sens, visul ca realitate a celui-lalt, substituția lui Alvarez din *Avatarii faraonului Tlâ* prin dublul său Baltazar care este și avatarul lui Tlâ. Alvarez l-a visat pe Baltazar, avatarul lui Tlâ, dar și al său. Alvarez s-a visat pe sine împotriva lui însuși. Audiind visul lui Alvarez și relatarea propriei realități, Baltazar definește mecanica vis-realitate: „Visează ceea ce eu am făcut”²⁴, recunoaște el. După consumarea visului lui Alvarez dar și a realității lui Baltazar, Alvarez, trezindu-se, își neagă visul incompatibil cu realitatea pe care și-o dorea. El se trezește „după ce avusese un vis ciudat pe care, se-nțelege, nici în minte nu-i venea să-l realizeze”²⁵. În acest punct se prefigurează o soluție ontologică: visul lui Alvarez care este realitatea lui Baltazar va trebui să devină și realitatea lui Alvarez dar numai prin suprimarea lui ca personaj, deoarece existența simultană a doi avatari este incompatibilă cu logica metempsihotică propusă de Eminescu. Auto-urul prelungeste șirul de avatari la limită: Baltazar este avatarul lui Tlâ și sosia lui Alvarez, el trebuie să opteze pentru o devenire, și cum dublul în opera eminesciană înseamnă narcisism de identificare dar și ființare ruptă în ipostaze care se înfruntă: un eu pur, stabil și unul refractar, un *celălalt* care-și respinge perechea, va muri Alvarez, pentru că el ființează ca *dublul*, oglindă a reîncarnării și nu reîncarnare. Visul lui Alvarez nu poate deveni realitate decât prin moartea visătorului. De altfel în text există o replică revelatorie: „Ai visat realitatea”²⁶, i se spune lui Alvarez, ceea ce înseamnă că visul (care este vis gnoseologic, în ordinea existenței lui Alvarez) va deveni realitate. Astfel Baltazar, ca dublu și avatar, îl depozitează pe Alvarez de calitatea de avatar, înfruntându-l însă în calitatea de dublu.

Revenind la intervenția realității în vis, este transparentă întrebarea prohibită pe care și-o pune Dan (în *Sărmanul Dionis*) înainte de a cădea din lună, deoarece această întrebare „Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumne...”²⁷ vibrează la limita dintre oniric și real. Zborul lui Dan în lună este stratificat în trei momente: după tânjirea și finalizarea elevației, Dan și Maria vor levita, ca prin încălcarea interdicției să se producă ieșirea din vis și căderea legitimată înăuntrul zborului ca negativizare a acestuia. Visul din care cade Dan este un vis prohibit, „solarul său vis”²⁸ care conține sacrul și divinul, adică ceea ce a posedat și a pierdut ființa prin căderea dintâi. De aceea doar în timpul visului are loc

²⁴ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, Ed. Academiei R.S.R. București, 1977, p. 253.

²⁵ *Ibidem*, p. 255.

²⁶ *Ibidem*.

Asupra visului care devine realitate copiată după vis insistă și Roger Caillois în studiul citat, p. 351.

„Alteori visul precede realitatea, O anunță sau o prefigurează cu o exactitate supranaturală. Este insistent și minuțios, iar realitatea, mai târziu, docilă, servilă: repetare halucinantă a visului anterior”.

²⁷ *Ibidem*, p. 107.

²⁸ *Ibidem*.

opoziția clar delimitată cu realitatea profană, visul demonstrând o încercare de reabilitare a umanului prin divin, o reluare a stării inocente dântăi prin intermediul imaginației. Ascensiunea lui Dan în lună este o recucerire a umanului prin divin, căderea motivând la fel cu cea arhetipală, păcatul conștiinței, al cunoașterii absolute care aparține numai Divinității. Căderea semnifică însă și aspirația sufletului angoasat care prin cădere își ratează visul²⁹. „Cea de-a treia mare epifanie imaginară a angoasei umane în fața temporalității, poate fi furnizată pare-ni-se de imaginile dinamice ale căderii“ susține Gilbert Durand³⁰, mizând pe neliniștea de care se încarcă ființa în căutarea dumnezeirii. Între umanul muritor și divinul etern există o interdependență care face ca ființa să tindă „spre cunoașterea, pentru a-i face să se trezească și a-i favoriza, a germinilor de nemurire care se coc în el [în om]“; de aceea „trebuie să regăsim în noi înșine acele regiuni profunde unde dormitează gata să se trezească, *omul-Dumnezeu*“³¹. Divinul există pentru a reliefa efemerul uman dar și pentru ca umanul să ia cunoștință de calitatea divinului: eternitatea. Conștiința adevărată care poate să deosebească visul de real este „conștiința de Dumnezeu“³² și de aceea, îndrăznind să posede mai mult, adică tocmai pe Dumnezeu, Dan nu poate elucida mecanica realității și a visului. Prin căderea luciferică a lui Dan, Dionis s-a trezit din vis. Eroarea onirică a lui Dan este că a confundat conștiința de Dumnezeu cu conștiința-de-a-fi-el-însuși-Dumnezeu. Conștiința de Dumnezeu i-ar fi putut releva scindarea între vis și realitate în timp ce conștiința cealaltă care era interzisă³³, prin încălcare și *de-tabuizare*, i-a refuzat percepția scindării. Încălcarea acestei conștiințe ar fi motivată doar dacă Dan ar fi considerat inapt să posede *doar* o conștiință de Dumnezeu. Acceptând interdependența dintre uman și divin, în sufletul romantic are loc o maturizare „a relației cu Dumnezeu și cu lumea“³⁴ iar existența

²⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, vol. IV, Seghers, Paris, 1947, p. 406.

„În mituri (Icar) și în vise, zborul exprimă o dorință de sublimare, de căutare a unei armonii interioare și de depășire a conflictelor [...] El semnifică simbolic: *a nu putea să zbori*. Cu cât această dorință crește cu atât incapacitatea evoluează spre angoasă și vanitatea zborului se transformă în culpabilitate. Visul de zbor sfârșește într-un coșmar al căderii: *expresie simbolică a realității trăite, a eșecurilor reale, consecință ineluctabilă a unei atitudini eronate față de viața reală* (Dies 51). Imaginea zborului este un substitut ireal al acțiunii care ar trebui împlinite. Neștiind sau neputând, pretindem visului să o realizeze, depășind-o“.

³⁰ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, 1977, p. 137.

³¹ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 132.

³² Idem, p. 87.

³³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 341—342.

„Nu ne putem explica producerea visului dacă nu admitem în subsidiar, că inconștientul refuzat devine într-un grad oarecare independent de eu, în așa fel încât rămâne inflexibil în fața dorinței care apare în somn, și își păstrează legăturile sale, chiar și în cazul în care toate celelalte energii care depind de eu sunt acaparate în beneficiul somnului, în măsura în care ele sunt legate de obiecte. Numai în felul acesta reușim să înțelegem cum poate inconștientul să profite de suprimarea sau slăbirea nocturnă a cenzurii și să pună stăpânire pe resturile diurne spre a genera, cu materialele oferite de acestea, o dorință onirică interzisă“.

³⁴ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 87.

ființei (din Marele Vis al Divinității) se consolidează în evoluția sa, ca existență-în-Dumnezeu. Dan a confundat co-existența sau existența-în-Dumnezeu cu existența-ca-Dumnezeu, sfidând divinul iar umanul justificându-se ca fiindu-i dispensabil divinul pe care poate să-l inventeze sau să-l imite. Albert Béguin sugerează soluția prin care umanul este pus la punct iar divinul își reia drepturile publice: „... divinul se află în lucrurile toate dar nu orice lucru este Dumnezeu”³⁵. La fel ca Dan și Toma Nour (din *Geniu pustiu*) își manifestă trufia dar nu revendicând transcendentul, ci abolindu-l: „[...] în nebunia mea, uitam pe Dumnezeu, visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori... Adeseori îmi părea cum că Eternitatea nu mi-ar fi destulă s-o ador și că îmbrăcat în haina morții, eu, în luptă cu bătrînul timp, îi rumpeam aripele și-l azvârleam în uitare!”³⁶.

Numele tabuizat al divinității nu este revelat în totalitate (în *Sărmanul Dionis*) iar neterminarea revelării lui nu pare a fi o cenzură, în sensul freudian, sau dacă totuși este, pare o cenzură imperfectă, lacunară, deoarece cuvântul divin interzis este intuibil și chiar nepronunțat în întregime provoacă zborul invers, căderea lui Dan aflat în *hybris*. De altfel personajul cunoștea această posibilitate³⁷, deoarece Ruben îi sugerase alături de formula dumnezeirii și una a căderii, inițindu-l în căderea luciferică paradigmată. După momentul falsei cenzuri, visul se întrerupe iar căderea ontologizează visul; consecința este o revenire la existența avatarului celui care căzuse prin sfidare. Dacă a fost doar vis, prin cădere se va aluneca direct în realitate iar realitatea va legitima visul ontologic prin epuizarea oniricului în trecerea de la inconștient la conștient, deoarece căderea este conștientizată și de Dan cel care cade și de Dionis cel care se trezește din ceea ce bănuia a fi doar vis. Dacă nu a fost vis, scindarea se produce chiar la nivelul aparenței, deoarece îi este negată lui Dionis tocmai calitatea de visător. În relația Dionis-Dan ontologizarea visului este certă, căci realitatea, prin vis, se întoarce la realitate iar relația este reversibilă oricând. În lanțul de ființe din șir relația onirică se complică: Dionis îl visează pe Dan care visează că face schimb cu Umbra care are un „vis de zbor”³⁵, de ascensiune în lună, unde visează visul prohibit cu doma lui Dumnezeu (al patrulea vis pornind de la Dionis). Ontologizarea o stabilim astfel: Dan care a îndrăznit să decodifice visul interzis, cade din lună, fragmentul este întrerupt printr-o pauză, apoi suntem inițiați într-un text în care ni se relatează ultimele clipe ale căderii din lună și trezirea lui Dionis. În acest punct are loc o suprapunere de identitate: Eminescu nu precizează, în reluarea de după pauză a fragmentului, dacă tot Dan

³⁵ *Idem*, p. 181.

³⁶ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 196.

³⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 308, 310.

Freud face distincție între „realitatea psihică” care poate fi falsă, conștientizat falsă de către cel care se complăce în ea și „realitatea materială”, deoarece „complăcându-se în satisfacerea imaginărilor a dorințelor, omul trăiește o satisfacție care, de altfel, nu este cu nimic tulburată de conștiința irealității acesteia”.

³⁸ George Călinescu, *op. cit.*, p. 205.

este cel care cade sau este Dionis, deoarece autorul scrie înșelător „el“, neparticularizând, lăsând personajul în indistinct. El poate fi Dan dar și Dionis care visând căderea (visată și de Dan) i-a luat locul, l-a substituit pe cel care cădea. Trezindu-se, Dionis se neliniștește: „Fusese vis visul lui cel atât de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?“³⁹ (s.n.), ceea ce este echivalent, dacă păstrăm visul ridicat la rang existențial, statuat ca realitate, cu: — fusese vis realitatea lui... / sau / — fusese realitate visul lui..., ținând cont și de intervenția vocii auctoriale care sesizase referitor la Dionis că „pentru el visul era o viață și viața un vis?“⁴⁰. Revenim la ambiguitatea întrebării auctoriale în care cuvântul vis intervine de două ori și nu ca dublare pur stilistică sau cu finalizarea unei obsesii a onirismului. Este cert că unul din cuvintele vis își are sensul firesc, funcționând cu sens gnoseologic iar repetiția cuvântului primește un sens ontologic și trimite la identitatea vis=realitate. Tocmai fiindcă — „fusese vis“ — admite ca opoziție normală — fusese realitate — așa cum există în textul eminescian. În termenii acceptați (gnoseologic-ontologic) întrebarea vocii auctoriale se referă tocmai la posibilitatea de recunoaștere ontologică a visului, depășind nuanța gnoseologică. De altfel preferința autorului pentru visul ontologic se va vădi și în alte texte. Visul gnoseologic este mai arid și nu dă posibilitatea iluzionării continue, deși autorul caută mereu formule de evaziune astfel încât visul gnoseologic este mai variat decât cel ontologic.

Fie considerăm căderea arhetipală, fie o cădere provenită din visul de mărire al unui visător pedepsit pentru sfidare, căderea ar aparține unui „timp trăit“⁴¹. În acest sens Gilbert Durand citând pe Bachelard motivează aspirația prin zbor și implicit căderea: „... zborul oniric este o voluptate a celui pur“⁴².

Rememorând întrebarea prin care Dan vrea să delimiteze visul de realitate, observăm că alături de accepția visului ca aparentă, visul primește un sens nou, distincția făcându-se între visul nocturn și cel consacrat de zi, producându-se dorita conciliere cu realitatea. Visul nu mai poate fi înțeles de acum înainte doar ca revelație nocturnă. Pe de altă parte și realitatea are o dublă accepție: realitate comună prin opoziție cu visul și visul considerat ca realitate. Există deci două tipuri de vise și două tipuri de realități care, intersectându-se, se reduc la un triplet: vis, vis-realitate și realitate, al doilea termen, visul-realitate fiind imprumutat atât de vis cât și de realitate.

³⁹ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 108.

Roger Caillois (în același studiu citat, p. 348) descompune procesul de confuzie care subzistă în cadrul visătorului, fie că este un visător surprins chiar în vis, fie că este un visător care s-a trezit: „[...] de vreme ce, în orice moment al visului, cel care doarme nu știe că visează, ba e convins chiar că e treaz, este clar că nu există nici o clipă în care cel care se crede treaz nu trebuie să lase să subziste în el bănuiala că poate visează“.

⁴⁰ Idem, p. 94.

⁴¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 137.

⁴² Idem, p. 161.

Am selectat din *Sărmanul Dionis* două mărturii despre programarea visului: Dionis-Dan citește o carte de zodii în care se află „tâlcuiri de vise coordonate alfabetic”⁴³, o adevărată rețetă de vise, un dicționar oniric din care personajul se inițiază pentru a-și provoca în mod conștient visul. Prin această mecanizare a oniricului visul coboară din regnul inconștientului, lăsându-se protejat deliberat de conștient. În spațiul lunar, prin intermediul formulelor onirice și a rețetelor de vise, Dan își provoca un vis oarecare, luând cu sine (în acel vis) cartea lui Zoroastru pentru a visa cu Maria același vis (visul impersonal din visul oarecare). Rezultă de aici o automatizare dublă a oniricului: visul oarecare putea fi provocat, dar visul impersonal era chiar programat tematic. Doar acum putem legitima o altă întrebare pe care și-o pusese Dionis: „Dacă lumea este un vis — de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum vrem noi?”⁴⁴. Prin urmare realitatea, prin posibilitatea lume-vis, nu este decât un instrument aparținând imaginărilor⁴⁵. Eminescu cunoștea subterfugiul schopenhauerian al reprezentării sub semnul rațiunii care nu poate fi considerată iluzie atâta timp cât este reprezentarea cuiva, dar cunoștea și reprezentarea în afara rațiunii, materializată în gradele de obiectivare ale Voinței, care sunt Ideile platoniciene. Schopenhauer afirma că visul ca reprezentare are o înlănțuire logică la fel cu realitatea și opoziția lor poate fi surprinsă la nivelul trezirii din vis sau la trecerea dintre vise. Același filosof propunea o lege inversă prin care iluzia îmbolnăvește realitatea, și anume, de la efect la cauză⁴⁶.

Dându-i rețeta nemuririi, Ruben îl inițiază pe Dan în tehnicitatea șirului; șirul este infinit, el poate fi parcurs doar pe părți, nu ca totalitate, prin progresie sau regresie. Locțiitorul unui avatar care vrea să călătorească metempsihotic în alți avatari nu poate fi decât Umbra, produs hibrid, parțial etern, parțial efemer, Divinitatea constituind chiar șirul infinit. Eminescu teoretizează parțial în *Sărmanul Dionis* arheul și de aceea vom prefera acestui text, conceptualizarea și sinteza arheului din *Archaeus*, unde arheul și avatarii sunt definiți fiecare prin el și prin părțile sale (arheul), prin ei și prin totul lor (avatarii). „Cine este acel el sau cu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămâie tot el?

⁴³ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 99.

⁴⁴ *Idem*, p. 93.

⁴⁵ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 28.

„Viața și visele sunt paginile unei aceleiași și unice cărți. Lectura continuă este viața reală. Dar când timpul obișnuit de lectură (ziua) s-a scurs și când sosește momentul odihnei, continuăm adesea să răsfoim leneși cartea și să parcurgem încă o pagină ici și colo, fără ordine și continuitate: uneori citim o pagină necunoscută dar înțodeauna a aceleiași cărți. Pagina citită astfel, izolat, nu are legătură, este adevărat, cu lectura continuă a întregii cărți dar totuși ea nu diferă mult de aceasta, dacă observăm că ansamblul lecturii continue și regulate începe la fel de brusc pe cum sfârșește, și că, în consecință, poate fi și el considerat ca o pagină unică dar mai lungă”.

⁴⁶ *Idem*, p. 130.

„Opinia mea este [...] că orice eroare este o concluzie de la efect la cauză, această concluzie este adevărată ori de câte ori știm că un anumit efect are o anumită cauză și nu poate să aibă o alta; în orice alt caz, concluzia nu mai este adevărată”.

[...] Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să rămâie tot el“ sau „... ființa în om e nemuritoare. E unul și același punctum saliens care apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit, mișcă cojile, le mână una-nspre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe când carnea zugrăviturilor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică“⁴⁷. În acest pasaj Eminescu intuiește modelul triontic al ființei, insistând asupra eu-lui și illeității, deloc asupra tuității. El descoperă ca punct esențialul variația și rotația formelor și nuditatea celuiși nucleu conținut. Astfel, ființa este conținutul veșnic iar omul — forma trecătoare. Schimbul de ființe din șir (în *Sărmanul Dionis*) se petrece ritualic: în clipa în care are loc eternizarea lui Dan și umanizarea Umbrei, unul iese din somn și intră în contingentă pentru a se deschide trăirii alterabile, celălalt pătrunde în somn, desfăcându-se din contingentă pentru a se înstrăina în trăire pură. Ființa dezumanizată reclamă transcendența: „[...] simt cum, deslipindu-se atomele greoaie ale creierilor mei, mintea mea devine clară ca o bucată de soare“. Umbra umanizată se topește între limitele terestrității: „[...] simt întunecându-se și pierind conștiința eternității mele [...]“⁴⁸.

Revenim la motivul central care demonstrează ruptura sau sudura între vis și realitate, motiv reprezentat de căderea lui Dan ispitit de Ruben și de îngeri. Există un moment, după ce călătoria în lună a fost epuizată (prin ajungere), care califică existența lui Dan ca pe un act creator. Prin imaginație și capriciu eroul reface peisajul selenar, instaurază planete, provoacă o geografie barocă și transparentă. Apoi împreună cu Maria inventează un joc și trăirea lor investeste totul în acest joc care produce visuri interzise, tabuizate, pe care nici cartea de zodii a lui Zoroastru nu le poate dezlega. În primul moment interdicția și prohibiția este ceea ce-l îndeamnă pe Dan să relceme transcendentul, apoi îl intrigă simultaneitatea între gândurile lui și faptele îngerilor. Când întărâtat de întrebările oculte ale îngerilor care-l ironizează sau de resemnarea Mariei supusă orbește transcendentului (fără a-l verifica) Dan cere să vadă chipul lui Dumnezeu, adică realitatea palpabilă a transcendentului, îngerul moralist îl sancționează invocând lipsa credinței nu datorită invizibilității lui Dumnezeu, ci datorită goliciunii sufletești sau incapacității de a crede. Urmărind în paralel lăuntru! său și mișcările îngerilor, Dan conchide că certitudinea existenței sale în lună este existența-ca-Dumnezeu. În momentul falsei revelații și detabuizării eroul își conștientizează căderea și este interceptat de trezirea lui Dionis care la marginile visului (este vorba despre un vis-diagnostic, profetic, profetia împlinindu-se în sens invers, negativizată, chiar în clipa în care se profetizează) este muștrat că a îndrăznit să se proclame Dumnezeu. Disocierea lui Dan de Dionis este ambiguă și relativă cu atât mai mult cu cât se pune problema ca în cazul unui eu al personajului să

⁴⁷ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 283.

⁴⁸ Idem, p. 105.

avem de-a face cu un vis de cunoaștere gnoseologic, iar în cazul celuilalt eu să reperăm decodificarea unui vis ontologic.

Căderea lui Dionis-Dan și implicit dialectica vis-realitate se poate raporta la statutul geniului. Eminescu a definit geniul prin negație: „[...] nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit”⁴⁹. Din definiția autorului luăm în considerare impactul între geniu și lume în necesitatea acestuia de a se oglindi în lume și posibilitățile opace de a fi răsfrânt. Lumea-oglină reprezintă o modalitate de cunoaștere la care ființa umană se raportează obligatoriu: ea este dogma concentrată. Geniul, care vrea să se proiecteze în lume, poate să se lase absorbit în ea (devenind apt în oglindire atunci când lumea îl acceptă) sau poate să depășească această răsfrângere prin înfoarcere asupra lui însuși. Doar ultima posibilitate rămânându-i accesibilă, oglindirea lui în lume devine un *act narcisiac respins*. Aserțiunea o susținem astfel: geniul este ființa statutar legată de transcendentă iar lumea este o sferă statutar intrascendentă. Refuzul lumii de a-l oglindi înseamnă refuzul transcendentiei iar inadaptarea geniului constă în imposibilitatea acestuia de a fi lipsit de transparentă a geniului care, refuzat de lume, se transcende pe sine, ajungând la o transparentă esențială. Numim *act narcisiac respins* această transcendentă. Neputând transcende lumea, geniul se transcende pe sine, devenind propria sa oglindă și oglindire, devenind, prin urmare, implicit și succesiv agent și pacient în răsfrângerea negată.

Dacă tentativa de răsfrângere a geniului este o intenție eșuată de a se implica în lume, pe de altă parte realitatea se reflectă mai pur în el. Schopenhauer acordă acestei purități valoare arhetipală: „[...] geniul manifestă o puritate maximă și devine oglindă clară a lumii, căci eliberat fiind complet din matricea lui, care e voința, el oglindește în acest stadiu lumea ca reprezentare pură, concentrată și răsfrântă în conștiință”⁵⁰. Purity ar conține o esență ultimă a lucrurilor prin care lumea poate fi pătrunsă. Însă *actul narcisiac respins* are repercusiuni și în afara realității. Deoarece lumea refuză să absoarbă și să răsfrângă geniul, ea își pierde implicit calitatea de oglindă, receptor și autoritate iar geniul se încarcă în plus de această funcție. Geniul rămâne oglindă pentru sine și, fiindcă constituie o esență pură, aptă de a răsfrânge, el rămâne și oglindă a lumii. El există acum în sine, pentru că a devenit o regulă a universului și s-a golit de orice determinare. Oglinda, ca instrument de cunoaștere, nu mai servește dedublării, dar nici nu se reduce la un act de cochetărie; ea a devenit un simbol văduvit de esențialitate, pentru că nu mai poate fi utilizată în răsfrângere. Oglindirea inițială a fost inhibată de oglinda însăși care, *orbă*, s-a imunizat. Lumea-oglină și-a abandonat regimul de proiecție și mutația produsă ține de existență; geniul a devenit profunda oglindă a lumii sau ființa-oglină, singura constantă a lumii: „Oricât se schimbe lumea, de cade ori de crește, / În

⁴⁹ Mihai Eminescu, *Opere II. Poezii tipărite în timpul vieții*, Fundația Regală pentru Literatură și artă, București, 1943, p. 404.

⁵⁰ Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, Editura Științifică, București, 1974, p. 104.

dreapta-vă oglindă de-a pururi se găsește.⁵¹ În această situație actul narcisiac respins se referă la plenitudinea ontologică a geniului, deoarece dedublarea acestuia prin lumea-oglină inaptă să răsfrângă, s-a metamorfozat în ființa-oglină a cărei conștiință de sine s-a ridicat la rang arhetipal.

Deci geniul deposedează lumea de calitatea sa de oglindă, devenind o ființă-oglină atât pentru sine cât și pentru lume. Divinitatea, ca limită exacerbată a transcendenței, este transcendența maximă. Pentru toți ea este și rămâne *veșnic* transcendent și chiar genii deja semi-transcendente o reclamă, ca în cazul lui Dionis-Dan. Totuși Divinitatea are parte de un paradox: ea este transcendentă pentru lume, dar pentru sine (Sinele divin) este imposibil în virtutea transcendenței maxime față de lume. Deci în virtutea transcendenței absolute față de lume, Divinitatea este intranscendentă față de sine. De aici deducem o posibilitate până acum exclusă, și anume, faptul că Dan, deși se lasă ispitit, nu tânjește cu adevărat către dumnezeire, deoarece printr-o substituție Dan Divinitate s-ar fi ajuns la tiparul unui Dan-Dumnezeu transcendent *incă* pentru lume dar intranscendent pentru sine, ceea ce ar fi redus la jumătate definiția geniului. Astfel se pune posibilitatea ca discutata cădere a lui Dan să fie un *al doilea act narcisiac respins*. Ipostaziat în acest mod, Dan cade după modelul luciferic dar și după cel icaric, căderea lui fiind motivată la un prim nivel prin *hybris*. Acest al doilea act narcisiac respins este definit invers decât primul, fiindcă, dacă atunci geniul dorea să se răsfrângă în lume, acum, printr-o nouă oglindire, o oglindire absurdă, deoarece chiar el, geniul, este ființa-oglină a lumii, ca Divinitate ar răsfrânge lumea dar nu s-ar mai răsfrânge pe sine. Devenind Demiurg, Dan și-ar pierde transcendența față de sine; el trebuie să cadă și prin cădere are loc acel al doilea act narcisiac respins. Dan are statutul dublu al geniului: transcendența față de lume și față de sine (sau intranscendența față de transcendent, față de Divinitate). Dorindu-se oglindă totală a transcendentului (să fie Dumnezeu), Dan i-ar pierde transcendența față de sine; el nu poate fi Dumnezeu, pentru că este și oglindă a sinelui lumesc.

Dacă dialectica vis-realitate reflectă chiar dialectica transcendență-intranscendență, visul ar fi oglindirea interioară obținută de geniu după primul act narcisic respins (deci visul ar fi chiar conținutul transcendenței). Când Dionis susține: „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu — ele sunt numai în sufletul nostru”⁵² Eminescu abolește vizibilitatea lumii, deoarece tot ceea ce este vizibil este în același timp gol și fals, protejat de regimul de aparență Maya, și include visul în Marele Vis Continuu al lumii din care, poate, nici chiar Demiurg nu se trezește vreodată.

⁵¹ Mihai Eminescu, *Opere IV. Poezii postume*, p. 387.

⁵² Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 93.

Alte aspecte ale visului ontologic. Visul ontologic la Eminescu se fundamentează pe supralicitarea formulei *viața e vis* dar sensul lui funcționează adesea dublu: ca vis realizat, împlinit, pozitivizat prin trăirea lui și ca vis virtual (unde trăirea este doar o posibilitate). Este vizibilă această delimitare în situația în care visul care era virtual trece în stadiul realizării, dar o realizare searbădă, justificată prin faptul că s-a încercat depășirea virtualității. Visul ontologic nu substituie numai realitatea, ci însăși existența ființei, înlocuind-o, fără să o falsifice. Ființa este redusă la un joc pasiv inoculat de visul atotputernic, deoarece dacă ființa trăiește, are, posedă o existență, nu ea trăiește de fapt, ci visul ei.

Pledoaria pentru formula *viața e vis* în varianta *visul e viață* (variantă în care justificam o tendință de gnoseologizare, căci *viața e visul* cuiva sau a ceva care, ca posesor al visului, *cunoaște*) este uneori pesimistă și funebră, deoarece visul (*viața*) are o singură urmare concretă — neantizarea, moartea fiind nemuritoare, deținând infinitul. În această ipostază visul morții este unul despre nemurire, un vis al infinitului spre care tânjește ființa. Realitatea thanatică reprezintă *viața* întregii lumi iar moartea există atâta timp cât există *viață* (*vis*), atâta timp cât poate fi percepută prin intermediul vieții și prin opoziție cu ea. Visul morții despre nemurire este visul valabil prestabilit al umanului, visul irepetabil obținut prin colectarea tuturor viselor de nemurire ale indivizilor. Existența efemeră tinde spre moartea care este realitatea finală, deoarece după ea nu mai există decât o mare absență, un vacuum. Elogiul vieții ca vis al morții este ademenitor numai atunci când realitatea nu mai oferă nimic sau oferă această singură esență care este thanatosul: „Când știi că visu- acesta cu moartea se sfârșește / Că-n urmă-ți rămân toate — astfel cum sunt, de dregi / Oricât ai drege-n lume-atunci te obosește / Eterna alergare... și-un gând te-ademeneste: / Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi”⁵³. Morții sau haosului, prin capricii cosmice, îi dă dreptul Eminescu să viseze Marele Vis despre Nemurire, ironizând existența umană umbrită, compromisă de acest vis, deoarece existența este chiar încarnarea visului în care ființa își are mișcările prestabilite și automate: „Căci e vis al neființii universul cel himeric...”⁵⁴. Această formulare ne pare mai reușită conceptual decât cea anterioară, fiindcă neființa (neantul) care posedă, visează visul ființei nuanțează acest vis al morții și îl ambiguizează. Moartea este veșnică și se opune existenței efemere: în schimb visul morții nu este etern și se confundă, se suprapune cu *viața*. Odată cu moartea palpabilă, fizică, moartea psihică, adică visul morții, se sfârșește. Stranie este, atunci când are loc, suprapunerea dintre visul morții și moartea fizică propriu-zisă. Reamintim însă, visul morții este ispititor doar atunci când este conștientizat ca fiind compensatoriu față de realitatea searbădă sau când puterea ființei de a se opune morții, agresiv-

⁵³ Mihai Eminescu, *Opere I. Poezii tipărite în timpul vieții*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1939, p. 64.

⁵⁴ Idem, p. 133.

nea ființei și voința de a trăi au ajuns la o limită inferioară de unde se percepe o blazare fără obiect, o ataraxie obosită. Esențial este că descoperim în versul eminescian nuanțarea ideii de vis al morții: existența este visul psihic al morții, visul conștientizat, iar moartea propriu-zisă este visul fizic al morții, un vis neconștientizat, impersonal care transformă ființa în neființă.

Delimitarea realității-vis este o tânjire continuă către dilatare; dilatarea se poate face în două direcții, fie prin prelungirea realității, fie prin prelungirea oniricului: „Să faci din viața mea un vis / Din visul meu o viață”⁵⁵. Atunci când identificarea realitate-vis a avut loc, începe o viață crepusculară și nebuloasă a ființei. Oniricul absoarbe realitatea căreia îi inoculează suferințele sale; acum visul care a devenit realitate mistuie prin neîmplinire și secătuieste lăuntru. Soluția oferită este paradoxală: poetul parafrazează prin visul ontologic o renaștere interioară falsă, care nu e valabilă, dacă nici după preschimbarea realității în vis nu a avut loc alinarea și extazul. De aceea singurul remediu este desontologizarea visului, adică metamorfoza inversă, din vis (cum este) să treacă înapoi în realitate, regăsind starța de dinainte când ființa tânjea după vis: „De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări... Pot să mai reviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix? / Piară-mi ochii turburători din cale, / Vino iar în sân, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă”⁵⁶.

Oriunde poate să strecoare formula deja rodată a vieții ca vis, poetul justifică devenirea realității ca vis prin insuficiența și superficialitatea existenței reale în care Semnul divin al vieții nu poate fi decodificat sau este confundat cu un semn oarecare. Visul devine realitate datorită imposibilității lumii reale de a descifra misterele și pare să fie o unealtă magică, deoarece descântă realitatea. Odată cu devenirea visului-realitate începe decodificarea lumii. Eminescu indică o schemă ontologică de a deplasa visul în realitate. Moș Iosif, ascetul de la curtea lui Vasile Creangă, știe să tâlcuiască visuri. Ființelor mature le ghicește după ce, în prealabil, descoase realitatea lor trecută și prezentă (visul fiind decodificat pentru viitor) astfel încât interpretarea realității prin vis este incontestabilă. Față de copii, oniromantul nu-și poate aplica tehnica, deoarece visele pure, neumbrite de egoism, sunt proiectate într-un regim de cunoaștere a vieții, fiind prin urmare niște vise gnoseologice. „Dar metoda sa era precalculată și de aceea nouă. Tâlcuind oamenilor în vârstă, spusele lui se compuneau totdeauna din doi *dacă*, unul afirma dorința, altul o nega, înainte de a tilcui însă el se informa asupra dorințelor neîmplinite ale persoanei. Astfel tâlcuirile lui, se-nțelege de sine, erau totdeauna adevărate [...]”⁵⁷.

Eminescu va repeta mecanic formula vieții ca vis, pentru a eluda imposibilitatea cunoașterii adevărate printr-un refugiu pe care-l găsește în artă, prin poezie. Acum poezia nu este forma superioară a visului gnoseologic, ci este *poezie trăită* în realitate tocmai pentru a uita insu-

⁵⁵ Idem, p. 185.

⁵⁶ Idem, p. 199.

⁵⁷ Mihai Eminescu, *Opere VII, Proză literară*, p. 308.

ficiențele decodării realului. Viața e vis este matca vremurilor străvechi când realitatea era sacră prin miscelaneea oniricului și nu se delimita de vis, ci dimpotrivă, îl apăra și îl proteja: „Când basmele iubite erau înc-adevăruri, / când gândul era pază de vis și de eres”⁵⁸.

Dilatarea onirică este proprie celor care vor să detemporalizeze visul nu numai în virtutea unei metamorfoze realitate-vis, ci și pentru a nu mai sesiza (de)limitarea între dorințe și realizarea lor. Și iată acum mecanica dilatării onirice și tendința de ontologizare a visului: „[...] Ca cel ce-i place-un vis / Și chiar trezit de friguri el ține ochiu-nchis / Ca mai departe visul frumos să îl viseze, / asemenea uit lumea și eu... sunt bucuros / De pot prelungi încă visul meu radios”⁵⁹. Pe acest însăngurat din *Mureșanu* îl va ajuta un mag copleșit de perseverența personajului de a crede în vis și de a fi ursit acestuia; magul înțelege că realitatea visătorului este subminată de vis și acaparată, „Căci lumea cu-a ei visuri gândirea i-au supus”⁶⁰ și acceptă ca prin magie să transforme visul în realitate (poemul se încheie aici, nefinalizând intenția magului. Altorori Eminescu problematizează posibilitatea de ontologizare a visului, relaționând-o de urmele divinului în uman: „Fi-va visul omenirii grămădit într-o ființă?”⁶¹. Întrebarea este retorică, deoarece poetul a sugerat mereu că ființa umană este inaptă să viseze Marele Vis al Divinității. Dilatarea visului sau metamorfoza lui în realitate poate fi pretinsă prin voci alegorice sau personificări simbolice. Astfel Regele Somn cere lunii să-și capaciteze puterile epifanice: „Și fă din vis viață, din umbre adevăr!”⁶². Dilatarea visului are ca revers după porniri: restrângerea și depășirea lui. Depășirea visului înseamnă trecerea înapoi din realitate preschimbată în vis, în visul preschimbat ulterior (și ca o soluție extremă) în realitate. Ontologic, aceasta este o ieșire precară din impas, deoarece existența devine searbădă în urma metamorfozei inverse. Deși nu este în mod vizibil o involuție, totuși tânjirea și-a ratat aspirația. Regretul după *viața e vis* rămâne, dar nu mai există legătura intimă care suda aceste două elemente, nu mai există ființa aptă să-și trăiască visul: „Așa cum te visasem ai fost, dar nu mai ești”⁶⁴. În schimb dilatarea onirică înseamnă intenția de ontologizare nesfârșită, dorință care constă nu numai în incapacitatea de a distinge un criteriu pentru controlul realității, cât aptitudinea visătorului de a nu se mai trezi niciodată: [...] Sau poate că visezi... / Dacă visez, te-ndură, rămâi la al meu piept / Și fă, ca pe vecie să nu mă mai deștept”⁶⁵.

Tendința de dilatare în vis există și înăuntrul amintirilor sau prin prisma lor. Poetul își consumă existența visându-și iubita de odinioară. Ontologic, relația este binară; ființa trăiește atât cât visează (își amin-

⁵⁸ Mihai Eminescu, *Opere IV. Poezii postume*, p. 152.

⁵⁹ Idem, p. 174.

⁶⁰ Idem, p. 176.

⁶¹ Idem, p. 192.

⁶² Idem, p. 307.

⁶³ Idem, p. 313.

⁶⁴ Idem, p. 323.

⁶⁵ Idem, p. 410.

tește) și visează pentru a putea trece lent în neființă (meritându-și moartea). Viața se desfășoară ca o toarcere neîntreruptă de memorie prin care vrea să fixeze nu atât imaginea cât o existență-acum-prezentă (ca drog) a iubitei. Nuanțele sunt ambigue și soluția este dublă: fie este vorba despre o iubită absentă care poate fi însă invocată mai ușor și mai puțin dureros pentru visător, fie recunoaștem modelul acelei iubite din copilărie, iubita-prototip pe care, platonician, Eminescu va încerca să și-o amintească, să o reproducă în diferite ipotaze, redându-și-o. Tactica rememorării este subtilă, deoarece prin amintiri se metamorfozează trecutul în prezent sau viitor, adaptându-se după tendința mai restrânsă sau mai amplă a visului. Viața fiind golită de conținut în lipsa iubitei, existența visătorului care în (prin) vis își amintește, se prelungește la infinit.

Mulți dintre eroii eminescieni se lamentează din cauza structurii lor aparentiale de a fi *visul unei umbre și umbra unui vis*. Încă o formulă existențială rodată: ființa umană este ipostaza (avatarul) unei ființe absolute (arheu); avatarul nu-și va cunoaște niciodată începutul și sfârșitul, deoarece el este doar un vis al unui alt avatar, al arheului impalpabil. și în același timp, (avatarul) este umbra, copia neclară a visului visat de arheu sau de alt avatar. Personajele susceptibile care meditează asupra structurii lor aparentiale au o dublă definiție: sunt *visul unei umbre* adică visul (care constituie o camuflare sau mistificare a realului) unei ființe impalpabile, a unui locuitor de ființă (a doua camuflare a realului), raportând umbra în cadrul relației arheu-avatar-umbră. Conceptualizarea dublată, deci *umbra unui vis*, poate fi acceptată ca o abstracție, dar e probabil că în ambele cazuri autorul a utilizat același sens acordat umbrei și deci umbra unui vis ar fi locuitorul unui vis, reziduul unui vis.

Dar nu numai realitatea se transformă în vis, ci și visul devine realitate și nu prin degradarea formulei *viața e vis*, ci prin statuarea treptată a realității acaparate de oniric. Dilatarea visului pentru Cezara este dorința unei ființe care, întrupându-și idealul, tinde către atemporalizare: „[...] credea că-i vis, ș-ar fi vrut numai ca vecinic să ție acel vis”⁶⁶. Visul impersonal al eroilor din *Umbra mea* este chiar existența lor visată și trăită în (prin) vis: „[...] visam amândoi unul și același vis care nu era decât o repetare magică a vieții noastre fără dorințe”⁶⁷. Viața devine acum *fără dorințe*, deoarece prin împlinirea visului și mai ales prin trăirea lui, s-a atins punctul maxim de tânjire. Mai departe ori nu mai există nimic, ori reîncepe un nou ciclu de tânjire.

Rar, visul ontologic prezintă riscuri. Lui Ieronim abundența visului împlinit îi sufocă realitatea, mai concret, prezența Cezarei a cărei absență este resimțită cu patimă și declanșează onirismul, copleșește realitatea cu prea mult vis. De aceea Ieronim tânjește după absența germinativă a iubitei, deoarece prin continua ei prezență „[...] nu mai avea acea libertate de vis care era esența vieții sale [...]”⁶⁸. *Viața e vis* este nuanțată

⁶⁶ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 133.

⁶⁷ *Idem*, p. 139.

⁶⁸ *Idem*, p. 145.

ambiguu uneori, declanșând confuzii. Într-o variantă a *Cezarei*, eroii mor, apoi fragmentul este întrerupt și pasajul următor debutează cu trezirea lui Ieronim care își ironizează viziunile profetice avute în ceea ce el bănuia că este doar un vis. Fragmentul este întrerupt iar și în text sunt înfățișate cadavrele plutind pe mare ale protagoniștilor, adică exact urmarea visului ironizat de visătorul cel fals care fusese Ieronim, deoarece trezirea lui din vis funcționase ca ultimă revelație, ca un vis-drog înaintea morții care să facă impalpabilă neantizarea. Iată aici pusă în practică teoria despre visul psihic al morții și cel fizic, neconștientizat de Ieronim, dar conștientizat de cititor. Am mai spus referitor la *Sărmanul Dionis* și la *Avatarii faraonului Tla* că un șir nesfârșit de vise este dublat de un șir nesfârșit de treziri confuze și că reintrarea în realitate stă sub pecetea mistificării. Mai mult decât atât, visătorul și ființa trează nu bănuiesc niciodată că, în pofida aparențelor, visătorul ar putea să fie trează iar cel trează, visător. [vezi nota 39].

Dilatarea oniricului este contrastant însoțită de intenția de restrângere a visului al cărei punct terminus îl constituie negarea visului ca realitate și conservarea condiției lui de vis, refuzul de a-l recunoaște, motivând statutul lui aparential atunci când el este cert realitate. Toma Nour (în *Geniu pustiu*) neagă realitatea (morții Sofiei, iubita lui Ioan) înșelându-l pe Ioan cum că a visat; prin urmare Toma Nour neagă realitatea, provocând sau inventând un vis fals. El trebuie să mistifice realitatea pentru a salva visul lui Ioan sau, mai exact, calitatea falsă de vis a realității (moartea Sofiei care se impune a fi camuflată pentru Ioan).

Constituind o filosofie a individului metafizic, a lui *archaeus*, Eminescu apelează la formula cea mai la îndemână pentru statuarea vieții ca vis, amintind de apriorismul kantian și de imposibilitatea cunoașterii, numenului, a lucrului în sine. Viața este vis, pentru că numai în această relație reprezentările (ca fiind ale-noastre-acum-percepute) nu mai sunt iluzie. „Într-adevăr, lumea cum o vedem nu există decât în crierul nostru [...]. *Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem* [...] Lumea în sine rămâne un problem înlăuntrul căruia se rătăcește câte-o rază slabă, câte-o fulgerătură pe care cugetătorul adânc o-cremenește pe hârtie, pe care, citind-o, se naște în păreții capului tău acea rezonanță lungă care face să vezi într-adevăr că lume și viață sunt un vis”⁶⁹. (s.n.) Eminescu sesizează încercarea cugetătorului de a surprinde realitatea absolută sau absolut realitatea, de a o transcrie, fapt imposibil, pentru că arta constituie un strat de camuflaj care înăbușă și mai tare în aparență realitatea în sine. Chiar dacă interceptăm niște repere de stocare a realității cum sunt timpul, spațiul, cauzalitatea, ele nu pot să decodifice lucrul în sine iar realitatea rămâne o hieroglifă veșnic închisată, de nepătruns. Lumea nu este cum este ea în esență, ci depinde de privirea care o individualizează, de privirea cuiva. Fiecare privire îi conferă o altă esență. Explicația necunoașterii lumii care ține și de inaptitudinea gnoseologică se află în structura ființei umane care este un avatar. Or avatar înseamnă individ imperfect, avatarul putând fi justificat atât la nivelul visului

⁶⁹ *Idem*, p. 278.

(de avatari), cât și la nivelul realității. În acest sens Eminescu declară ca fecundă și germinativă starea onirică ce face concesii realității. „Nu știu dacă cineva s-a visat vreodată elastic... să poată crește, se poate înfla, se poate conține... Dacă pe-un asemenea om nu l-ar trezi nimene din somn, el ar trăi o viață întreagă c-o lume reală și pipăită, căci în somn se pipăie așa de bine ca-n trezire... va să zică nu lipsește nici acest control, cel mai sigur, al realității... Și acest om [...] ar trece printr-o mie de figuri el însuși și, dac-ar dormi toată viața lui, nici în minte nu i-ar veni să se îndoiască că aceasta este natura lui, că altfel nu poate fi și că toate trebuie să fie cum sunt... Dacă s-ar trezi puțin înainte de a muri, ar crede din contra, c-a adormit și că visează. *O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri*⁷⁰. Aceasta este chiar explicația visului profetic al lui Ieronim care își ironizează visul în realitatea falsă, și de fapt doar acum halucinatorie, ca fiind ultima percepție înaintea morții. *Lumea ca nelumea* este realitatea ca vis. Dar Eminescu nu se limitează la această descriere a identității realitate-vis, ci problematizează „elasticitatea“ onirică, adică tendința de dilatare sau restrângere a visului. Metamorfozele din vis și formele pe care le poate lua un visător descriu, în miniatură, legea arheului și a avatariilor. Visul este un arheu psihic al cărui avatar pendulează dincolo sau dincoace de realitate. Oricum, realitatea este o limită și pentru avatari și pentru Umbră, fiind relativă doar pentru prototipul arheu. Astfel visul este contagios: el nu poate fi perceput ca vis, visând (excepție făcând visul în ramă), ci prin trezirea visătorului convins că nu e treaz, ci că visează. Căci în vis, insistă Eminescu, nu lipsește controlul asupra realității.

În virtutea tainei de nepătruns a lucrului în sine și a conceptelor instabile (timp, spațiu, cauzalitate) puse la îndemână, Eminescu se îndoiește de rădăcina lumii, de un criteriu de disecare a realității. „Care este criteriul realității? Despre ochi nu mai vorbim... Cine nu știe cu câtă realitate, cu cât adevăr se prezintă în vis chipuri cunoscute, grădini, case, strade [...] În starea de nebunie toate ideile sunt de o *cumplită realitate* [...] Nu avem criteriu... Nu știm dacă știm ceva... O credem, fiind-o cred și alții, pentru că e o normă predominantă și asta nu fiindcă lumea ar fi cum ne-o închipuim, ci pentru că om cu om sămănă mai mult ori mai puțin... Poate-se zice însă că cutare om ciudat nu are drept când spune ceva? Cu ce-l combați?... Cu aceea că și alții zic ca tine că nu-i așa? Cu ce drept? Valoarea privirii lui este aceeași cu valoarea privirii noastre... numai c-a lui e izolată, pe cînd a noastră găsește și altele turnate pe-același calup. Dar e un visător? Bine. Cine? Noi ori el? Asta e-ntrebarea... Poate că noi nu facem alta decât *visăm într-un fel și el într-altul*⁷¹ (s.n.). *Cumplita realitate* pe care Eminescu o bănuiește fără criteriu de identificare este o selecție de vise iar valoarea de realitate a unui vis depinde de numărul visătorilor care abordează același tip de vis. Visează și mulțimea care are aceeași revelație

⁷⁰ *Idem*, p. 281.

⁷¹ *Ibidem*.

și individul a cărui revelație deosebită complexează realitatea celorlalți (sau visul celorlalți). Este descrisă aici legitatea Marelui Vis care se derulează în realitatea ființelor umane care se aseamănă unele cu altele (în ipostaza de avatari) prin conținutul individual al visului care adunat în lanț, în corolă, stochează realitatea-vis. Deși excesiv de teoretic în *Archaeus*, Eminescu aduce elogiul Marelui Vis care, în lipsa unui criteriu al realității și în virtutea posibilului absolutizat, devine Marea Realitate. Marea Realitate consolidează visul ontologic preferat de Eminescu (deși nu neapărat în defavoarea visului gnoseologic) și râvnit ca o formă de *carpe diem* continuu în onirism.

Visul gnoseologic. Visul gnoseologic în opera eminesciană consistă în a fi *aparență* dar și *revelație*; în accepția aparențială reclamă și recunoaște regimul Maya, ca revelație insistă asupra unei des-ocultări bruște a lumii. Dacă formula *viața e vis* tinde să eternizeze prezentul, visul gnoseologic se proiectează în viitor și trecut și funcționează ca un instrument de măsură situat între cele două limite. În virtutea acestei reversibilități visul grăbește prezentul pentru a-l proiecta în viitor sau îl încetinește pentru a-l cufunda în trecut. Demersul poate fi înțeles și ca o detemporalizare, deoarece prin grăbirea derulării sau prin încetinirea acesteia, visul face ca existența să iasă din barierele sale temporale. Prin urmare visul este un terapeut și un ferment, potențând existența prin revelație. Când Eminescu afirmă „Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i,⁷² el consacră tocmai acest tip de vis revelatoriu care des-ocultează o parte din realitate.

Deși revelația proiectată în viitor descrie o traiectorie ascensională iar întoarcerea în trecut una descendentă, trecutul devine tot un fel de viitor, un viitor îmbătrânit, deoarece, cronologic, revelația din vis este următoare celei de dinaintea visului (adică realității propriu-zise) când nivelul de ordonare al revelației era un nivel zero. Trecutul (pe care îl conservăm ca trecut doar pentru menținerea reversibilității între limitele prezentului) poate fi legitimat ca viitor datorită consacării sale ca revelație înăuntrul visului.

Cunoașterea onirică revelatorie este bipolară, deoarece se poate condensa într-o direcție angelică: „O, ești frumos cum numa-n vis / Un înger se arată⁷³ sau demonică: „O, ești frumos cum numa-n vis / Un demon se arată⁷⁴. Dar revelația Cătălinei este gradată, fiindcă va cunoaște doar jumătăți spirituale din Hyperion. Pe măsură ce invocarea ei devine obsedantă, Hyperion se absoarbe intens în visul ispititor: „Căci o urma adânc în vis / De suflet să se prindă⁷⁵. Aici visul este și medium și instrument cognitiv; stranie este coborârea lui Hyperion în visul Cătălinei care îl visa, deoarece are aspectul unei verificări, al unui control oniric. În acest caz visul continuă realitatea, oferind o cunoaștere compensatorie. Divinul și umanul se întilnesc, se conjugă într-un receptacol

⁷² Mihai Eminescu, *Opere I. Poezii tipărite în timpul vieții*, p. 82.

⁷³ *Idem*, p. 171.

⁷⁴ *Idem*, p. 172.

⁷⁵ *Idem*, p. 168.

care aliază chymic cele două esențe. Persiflând-o pe Cătălina (umanul doritor de transcendent), Cătălin încearcă o terapie profană (ironizând divinul) de a vindeca *visul de luceferi*. El recunoaște condiția de revelație a visului, dar se teme de o ontologizare a lui, fiindcă prin coborârea lui Hyperion, Cătălina ar fi avut mai mult acces la transcendent, chiar degradat să fi fost acesta, și realitatea ar fi putut să se identifice cu ceea ce trebuia să rămână doar o revelație.

Rar, Eminescu acceptă ca revelația să nu aibă loc dar să fie percepută aprioric, să fie bănuită. În această impostură visul nu poate fi revelat, deoarece ar fi vacuizat de dinainte de a se declanșa. De aceea durata visului revelatoriu este impalpabilă, fiindcă el este acel *vis de aur* consacrat ca irepetabil și unic. Uneori Eminescu apelează la sintagme de tipul „cum numa-n vis o dată-n viața ta”⁷⁶. Acestui caz i se opune situația în care visul oferă o altă revelație, invitând la cunoașterea unui al doilea vis; constatăm astfel instaurarea unei înghițiri revelatorii, a unei revelații în ramă sau ne raportăm doar la o încastrare formală. Visul este perceput ca o cale spre revelație și ca revelația însăși.

Un împărat bătrân își supune fiul unor probe de rezistență, de călire: prima probă de acest gen constă, în implicarea prințului într-un vis (visul fiind legitimat ca o alterare a realității) tocmai pentru a-i verifica impostura și impuritatea. Dar visul (nu unul individualizat, ci Visul în general) nu poate fi perceput decât prin vis. Deși etic rolul visului este negativizat (de către personajul împărat), el aparține până acum visului gnoseologic. Prințul pătrunde în vis cu un scop impus, acela de a deveni imun față de onirism; în final însă, el se va lăsa convertit, acceptând obedient onirismul cu funcție de amortizare a conștiinței și cu funcție de mistificare a realului: „Și visuri lungi gândirea i-o-mbată și i-o mint”⁷⁷. Intervine un mag pervertitor care îi certifică neofitului o rețetă de pătrundere în vis și de revelare a acestuia. Printr-un hipnotism dublu, din partea magului dar și a îngerului somniei, prințul adoarme, deoarece mintea trebuie aromită înaintea demersului cognitiv, trebuie momită și redusă la minimum de luciditate. Prințul ajunge un abulic care se supune orbește prefeței onirice. Întâia treaptă de pătrundere în vis este tăcerea, a doua consolidează drogarea avizată de mag și, în sfârșit, a treia constă în înlănțuirea semi-erotică a prințului și a îngerului somniei. Înăuntrul visului provocat conștient prințul nu numai că nu se dezvață de vis, dar începe să nu-l mai perceapă doar ca revelație, ci să-l considere *visul lui trăit* (limita dintre visul gnoseologic și ontologic devine labilă). Drogat cu elixirul somniei și savurând visul, prințul „E beat de a visului lungă magie”⁷⁸, subordonându-se vâului Maya impus de onirism. Acest tip de vis se alătură (ca jumătate gnoseologic, jumătate ontologic) revelațiilor unui călugăr exilat pe o stea solitară care „Acolo prigonit stă de visuri și gânduri”⁷⁹ și care invocă

⁷⁶ Mihai Eminescu, *Opere IV. Poezii postume*, p. 77

⁷⁷ *Idem*, p. 158.

⁷⁸ *Idem*, p. 167.

⁷⁹ *Idem*, p. 170.

Visul (Idealul), deoarece vrea să-l corporalizeze, să-i dea ființă. În acest punct se produce golirea visului gnoseologic și ontologizarea lui onirică, iar poemul în care Eminescu investește această metamorfoză migălită este *Povestea magului călător în stele*.

Ca vizionar în onirism, Eminescu apelează la personificări simbolice pentru a da glas unui personaj multiplu — Visurile. Acest personaj plural apelează la regele nictomorf Somn, cerându-i dezlegarea de letargie, adică vivificarea. Vivificarea constă în descătușarea de ceața cerebrală care-i amortizează pe adormiți și care reflectă funcționalitatea estetică a visurilor, epifania imaginii onirice: „Zidim într-o clipă de spume / O lume” sau „Știm / Pustiul sub ochi să-l lățim”, Mai este vreo mână măiastră / C-a noastră? // Vin’ / Și dă-ni porunca ta lin, / *Urma-vom fantastice planuri* / Prin ramuri!⁸⁰ (s.n.). Însuși timpul este drogat, „clipa de spume” vizând nuanța unui timp înșelător, fantast, provizoriu și mai ales fals, dar de o falsitate ispititoare. Visul își revendică latură aparențială opunându-se vieții și posedând talentul de a construi reverii, de a le îmbina sub egida fantasticului declarat emblematic, dar și conținut.

Alteori, fără să apeleze la alegorii sau vise, Eminescu își consacră personajele ca pe niște posesori ai unor revelații ulterioare. Ieronim are niște ochi adânci de hipnotizator care „privesc c-un fel de conștiință de sine care-ar putea deveni cutezare, expresia lor e un ciudat amestec de vis și rațiune rece”⁸¹. Din nuanțarea privirii pătrunzătoare a lui Ieronim se deduce lăuntru dublu, scindat în jumătatea onirică și cea lucidă. Eminescu se referă la un tip de cunoaștere în care revelația a devenit conștientizată ca demers cognitiv, deoarece inserția de luciditate dinafara visului există pentru a cataliza lăuntru oniric. Afară de aceasta Ieronim se află, schopenhauerian vorbind cu referință la cele trei stadii voliționale, între Euthanasius și Cezara, dar mai aproape de Euthanasius prin predispozițiile lui ontologice. Totuși privirea hipnotizatoare a lui Ieronim sfidează, deoarece are îndrăzneala de a pretinde revelații.

Visul în ipostaza de amintire, ca demers gnoseologic, își întilnește vocația într-un panoptic de rememorări istorice: „Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur”⁸². Visul debutează tot ca evaziune în imaginație, dar își dobândește calitatea cognitivă prin rememorare. Poetul își propune să desfacă lanțul de deșertăciuni al lumii, stopând timpul și trundind la derularea continuă a istoriei. Fiecare timp invocat, fiecare istorie din Istorie își are un vis în Visul colector, într-o Memorie gigantică în care se acumulează visurile-deșertăciuni ale Istoriei. Amintirile profetizează lumea în ipostazele sale esențiale (deci proiecția este aceea a unui trecut *prezentificat*): „Ș-atunci sufletul visează toată-istoria străveche, / Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche—”⁸³. Decodificarea acestei Memorii uriașe are loc prin mortificarea prezentului și deru-

⁸⁰ Idem, p. 303—304.

⁸¹ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 119.

⁸² Mihai Eminescu, *Opere IV. Poezii postume*, p. 110.

⁸³ Idem, p. 114.

larea trecutului: „Urișa roat-a vremei înapoi cu o întorc”⁸⁴. Poetul își reamintește Visul prototip al umanității prin intermediul visurilor avatari. Avatarii sunt necesari, deoarece prin absența lor ar fi imposibil de scizat trecerea Marelui Vis.

Revelația gnoseologică este proiectată adesea thanatic, deoarece există o relație intimă între visul ca mijloc de informație și moartea prefigurată. Este vorba despre visul de deces pe care îl admite George Călinescu⁸⁵. Toma Nour din proza *Geniu pustiu* are trei vise de deces. În copilărie, adormind pe mormântul matern, are prima revelație pe care o certificăm în seria visului de deces, deoarece Eminescu explică migrația sufletului pur de copil într-o pasăre apoi angelizată, amintind și de contextul paradisiac al raiului. Revelația maternă se proiectează printr-o rază (transcendentul care coboară, dar și vâl Maya) care-l învăluie pe visător; dar raza nu este doar semn divin, ci și instrument de ascensiune pentru sufletul care va fi purificat sau cale descendentă pentru purificatorii care instaurează divinul în virtualii purificați. Înăuntrul viziunii edenice, figurația sfinților, lumina grea iradiată de lumânări, albul purtător de puritate, indică metamorfoza, transfigurarea, albul fiind culoarea celui care își schimbă condiția⁸⁶ și alibi al invizibilității (semn că revelația este strict onirică). Acest vis pare a fi un vis-model de deces și purificare. „Și iată ce-am visat. De sus, sus, din acele stânci mișcătoare ce lumea li zice nori, vedeam o rază coborându-se tocmai asupra mea. Și pe rază se scobora o femeie îmbrăcată într-o haină lungă și albă... era maica mea... Ea mă discântă și din pieptul meu am văzut ieșind o turturică albă ce s-a pus la mama-n brațe... Eu singur rămăsesem rece și galben pe groapă, cum fusese mama; și mi se părea că eu nu mai sunt eu, ci că sunt turturică... Pe brațele mamei m-am schimbat din turturică într-un copilăș alb și frumos, cu niște aripioare de puf de argint. Raza cea de aur se stuia cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri, prin o zi întregă de stele, pân-am dat de-o lume de mirare și cântec, de-o grădină frumoasă deasupra stelelor. Copacii erau cu foi de nestimate, cu flori de lumină, și în loc de mere luceau prin crengile lor mii de stele de foc. Cărările grădinei acoperite cu nisip de argint duceau toate în mijlocul ei, unde era o masă întinsă, albă, cu lumânări de ceară ce luceau ca aurul, și de jur împrejur sânți în haine albe ca și mama și împrejurul capului lor strălucea de raze”⁸⁷. Spuneam că acest vis este unul clasic de purificare, specific însă numai sufletelor neumbrite de egoism și inocente ale copiilor, pentru că Toma Nour, matur mai târziu, va avea niște vise-coșmar incompatibile cu acest vis inițial și care trebuie acceptat într-un regim special față de celelalte.

Cea de-a doua revelație a personajului este sinonimă cu viziunea coșmarescă din poezia *Vis* (după o sugestie călinesciană). Aceași pătrundere în spațiul edenic, izolarea de țărnm și claustrul din insulă (insula,

⁸⁴ *Idem*, p. 111.

⁸⁵ George Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 188.

⁸⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 293.

⁸⁷ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 187.

ca însăși, trebuie intuită ca un spațiu distinct de refugiu oniric), castelul (devenit biserică în *Geniul pustiu*) și atmosfera mortuară. Ceea ce este esențial constă în faptul că nu are loc identificarea cu defunctul, care aici este o umbră. Spre deosebire de proza greoaie, poezia este mai plină de sensuri, sublimând ezitățile și imperfecțiunile prozei. După instalarea în onirism și recunoașterea genezei prin somn („Ce vis ciudat avui, dar visuri / Sunt ale somnului făpturi: / A nopții minte le scornește / Le spun a nopții negre guri.”⁸⁸), personajul pătrunde în insulă și are loc acea ciocnire de identitate (narcisism de identificare) și recunoașterea unui dublu (celălalt camuflat) al eroului. Înainte de a sfâșia vălul mortuar (care este un vâl Maya înșelător) personajul care se va identifica (spre deosebire de cel care va fi identificat și care face figurație rigidă) își presimte oglinda mortuară. Depășind identificarea, eroul ajunge la aceeași automistuire ca și visătorul nemulțumit din *Odă (în metru antic)*, adică tinde sau intuiește o ontologizare viitoare a visului (profetic) de care se teme și căruia i se supune: „De-atunci, ca-n somn eu îmblu ziua [...] Și pare-aștept ceva — să mor?”⁸⁹ Revelația gnoseologică duce la o îmbolnăvire a realității care se lasă devorată de vis, absorbindu-l și tângind după ontologizarea lui. În revelația lui Toma Nour lipsește însă exact motivația dramatică a autodevorării onirice, prin urmare visul lui este pur gnoseologic, delimitându-se de viziunea consacrată în *Vis* unde ontologizarea este certă. Îmbolnăvirea realității nu înseamnă oniricizarea ei, ci paradoxal, realizarea visului adică coborârea în real prin împlinirea visului. Soluție cu atât mai stranie cu cât inițial poetul ne avertizase că visul este spus de neagra gură a nopții, recunoscând geneza lui nocturnă, relativă și provizorie. În orice caz nici Toma Nour, nici personajul din *Vis* nu râvnesc la împlinirea visului, cu toate acestea fiecare iese din dilemă printr-o soluție specifică: Toma Nour își certifică revelația ca pe un vis de cunoaștere, celălalt personaj mai profund și nuanțat, ajunge la un fel de abulie căreia nu îi lipsește luciditatea și dinăuntru căreia urmează mecanic urmele lăsate de vis în realitate.

A treia revelație, a morții Mariei, fata de preot, nu este profetică, deoarece Maria murise înainte ca Toma Nour să o viseze. Fecioara moartă în visul lui Toma Nour (eteritatea, albețea, moliciunea, transparența completează și încarcă atmosfera mortuară) va dobândi angelitatea și va fi purificată, deoarece moartea ei este consacrată ca sacrificială. Nuanțele thanatice sunt parțializate, substituite de sensul unei mântuirii certe (iar narcisism de identificare), deoarece fata de preot se va identifica în visul lui Toma Nour cu fecioara Maria. Ce funcție are această revelație a personajului dacă Maria murise și mai ales cum trebuie s-o consacram în seria viselor de deces? Avem o soluție precară, dar favorabilă consacării ca vis de deces, anume stabilirea unei simultaneități între visul lui Toma Nour și sacrificiul fetei de preot. În acest sens visul este fals profetic sau profetic prin împlinirea profeției în momentul în care se profetizează. Oricum acest al treilea vis al lui Toma Nour spre deosebire de

⁸⁸ Mihai Eminescu, *Opere IV. Poezii postume*, p. 294.

⁸⁹ *Idem*, p. 295.

celelalte două care se referă la sine sau la alter-egourile sale, proiectează moartea altei persoane și funcționează cu valoare soteriologică, astfel încât visătorul (Toma Nour) este mai degrabă un instrument, un intermediar iar visul său despre Maria se independentizează.

Adevăratul vis de deces este însă visul lui Ioan Vestimie (din *Moartea lui Ioan Vestimie*), triplu stratificat în cele trei zile de veghe mortuară cind mai există legături fizice cu viața, resturi vitale de care defunctul se agață. Visul debutează prin trezire (deci aparenta este totalizatoare), fiindcă trezirea, ca inițiere în vis, se confundă cu trezirea din vis. „Visătorul care a visat că e mort, se întoarce acasă, se culcă și printr-un concentrism nu rar în onirică visează că visează” susținea George Călinescu⁹⁰ cu privire la proza pusă în discuție. În prima zi, după semnele uitării, ale moleșirii și somnolenței, Ioan Vestimie, trezindu-se imponderabil, devine invizibil pentru cei vii, doar defuncții îl recunosc și îl recunoaște ca făcând parte din aceeași tagmă. Miezul nopții îl face să intuiască un statut pe care îl refuză: strigoii. Anunțul public despre moartea sa prematură îl consideră o șotie și un reghii, deci tot o aparentă. Acasă se cufundă într-un somn adânc de la ale cărui bariere sesizează totuși zgomotul și lumânările aprinse ale veghetorilor. A doua zi, trezindu-se iar (a doua falsă trezire din vis) și incitat de amicii care, nevăzându-l (nepercepându-l), îl ignorau, Ioan Vestimie îi întâlnește pe copiii nenăscuți, nebotezați. Această întâlnire a morții cu „moartea” este esențială, deoarece ritul celor trei zile de veghe mortuară constituie tot un soi de increat, dar unul care nu tinde către viață, ci către moarte. Veghea ritualică este un tip de „nenaștere”, de-înainte-de-a-se-naște care catalizează moartea. Eminescu nu stabilește această bipolaritate a increatului, dar așa cum viața se inițiază într-un increat în care cel *nenăscut* încă „se adaptează” la viață, analog moartea se inițiază într-un increat în care cel *nemort* încă „se adaptează” la moarte (utilizăm aceste distincții pentru a demonstra vacuizarea visului gnoseologic și metamorfoza sa ontologică, deoarece cunoașterea visului tinde să devină trăirea lui). La miezul nopții personajul presimte același statut anxios: strigoii. A treia zi se trezește chiar în timpul propriei înmormântări, detașat însă de sinele său oficial defunct pe care îl statuează în vis, și întâlnește o fiță *nemoartă* încă. În acest punct în care aparenta trezire din vis și-a rodat șocul inițial și a devenit obositoare, vocea auctorială încearcă să impună o logică: „Ciudat era că Ioan nu se prea mira de întâmplările lui. Mai întâi avea sentimentul că-și pierduse în parte memoria, apoi sentimentul că cu ușurință poate intra oriunde voiește, al treilea sentiment, dar cel mai energetic din toate, era că toate acestea se petrec într-un *vis aievea*, a cărui rațiune fiziologică este o durere ușoară la tîmpla dreaptă”⁹¹ (s.n.). După această conceptualizare relativă (excepție făcând precizarea că realitatea era considerată *vis aievea*) personajul este interpretat ca defunct de către iubită. Până acum Ioan Vestimie fusese recunoscut ca atare doar de către copiii nebotezați și de cei nemorți încă

⁹⁰ George Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 189.

⁹¹ Mihai Eminescu, *Opere, VII, Proză literară*, p. 291.

(recunoașterea avusese loc de ambele părți). De data aceasta moartea lui este consacrată și certificată de către o ființă vie care intuiește că personajul își trăiește moartea sau și-o *visează trăind-o*.

„— De ce plângi, Anna? întrebă el.

— Doamne, mă mir cum mai întreb, sârmanul meu amic. Tu nu știi că eu am aflat?

— Ce-ai aflat?

— Șut! să n-auză nimeni, căci nimeni nu știe.⁶⁹²

Așa-zisul vis al lui Ioan Vestimie pare coerent⁶⁹³, cu toate acestea, senzația produsă de întâlnirea celor doi este neobișnuită. Din moment ce moartea lui Ioan Vestimie era oficial acceptată de toți, în afara lui care continua să se ipostaziozeze ca visător, femeia n-ar fi avut motive să păstreze „taine” (oficializată deja) a morții lui. Se pune posibilitatea ca acest reflector (iubita) să-i intuiască increatul de dinaintea morții pe care eroul *nemori* încă îl parcurge. Veghea ritualică este o matcă thanatică. Sau personajul feminin sesizează discrepanța dintre visul fals al lui Ioan Vestimie, acela că este un visător (oricum un neofit, deoarece nu visează un vis oarecare, ci visul morții sale) și realitatea propriu-zisă. Dacă până acum visul era gnoseologic, din acest moment, prin a visa trăind, este statuată ontologizarea oniricului. În ultimă instanță însă visul se poate înscrie în seria gnoseologică doar considerând că veghea ritualică are aceeași valoare cu o ultimă revelație înainte de trecerea în moarte.

Vis de deces gnoseologic ar putea fi considerat și viziunea din *Maia am un singur dor*: un singur dor echivalând singurul vis despre moarte. Moartea este prefigurată dar poetul nu susține existența unei revelații, nici măcar virtual. Doar ambiguitatea titlului și nuanțările thanatice legate de profetizare ar puncta oarecum visul de deces *nevisat* propriu-zis. Ceea ce se percepe însă aici este viziunea euthanasică ce parcurge motivul sublimării și al eufemizării morții.

Despre visul gnoseologic într-o ipostază inedită există un pasaj incitant în *Geniu pustiu*. Descriind camera lui Toma Nour, Eminescu amintește despre un vis al cărților care fiecare își visează cuprinsul. „Locuina într-o cameră naltă, spațioasă și goală. În colțurile tavanului păianjenii își esersau pacifica și tăcuta lor industrie, într-un colț al casei la pământ, dormeau una peste alta vro câteva sute de cărți, visând fiecare din ele ceea ce coprindea...”⁶⁹⁴. Somnul și visul cărților s-ar putea să nu fie decât o metaforă cuprinsă în acea uzare și rodare de sens a cuvântului vis. Dar fie considerăm Cartea un visător de realități, fie o certifi-

⁶⁹² *Ibidem*.

⁶⁹³ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 377.

„Visele coerente au acel ceva insidios care le face să se lase mai ușor decât altele confundate cu realitatea”.

Din aserțiunea lui Roger Caillois se deduce că această coerență nu constituie un criteriu cert pentru a clasifica visul, deoarece coerența mistifică realitatea prin aparență că ar recunoaște-o de fapt (coerența constituie deci, tocmai prin logicitatea și claritatea sa un strat de camuflaj perfid).

⁶⁹⁴ Mihai Eminescu, *Opere VII. Proză literară*, p. 181.

căm ca sinteză onirică (există și alte texte eminesciene referitoare la aceasta, de exemplu în *Sărmanul Dionis* zodiacul lui Zoroastru), esențial este că lectura cărților ar însemna decodificarea visurilor și adaptarea la realitate. Arthur Schopenhauer admitea visul ca pe o pagină obișnuită de carte citită pe sărite, la Eminescu acele cărți care își visează conținutul sunt niște țesuturi haotice ale lumii care, prin lectură, act de cunoaștere revelatoriu, intră în realitate, se deconspiră și devin Semne ale lumii.

Deși manifestă inclinație pentru visul ontologic, este cert că Eminescu nu optează hazardat pentru unul din cele două tipuri de vis. Chiar dacă nu le-a denumit astfel, probabil că a intuit o scindare în cadrul conceptului de vis. Alegerea unui tip de vis sau a celuilalt a depins de controlul asupra realității și mai ales de modalitatea de adaptare la realitate a autorului. Atunci când era apt de realitate și capabil să se confrunte cu societatea de-romantizată contemporană, în opera eminesciană prevalează visul gnoseologic. Când dimpotrivă, legătura cu realitatea era estompată și ambiguă, predomină visul ontologic perceput și ca drog, dar și ca refacere a psihicului în vederea uni noi și obositoare adaptări la realitate. Când presiunea realității era sufocantă iar posibilitatea de *de-realizare* exclusă, Eminescu accepta perechea opozițională real-ideal, valorificându-și neputința de abstragere prin instituționalizarea realității ca antitetică visului în varianta normală, gnoseologică. Atunci visele erau de cunoaștere. Când preaplin sufletește, realitatea devenea opacă iar presiunea ei putea fi înlăturată, opoziția realitate-vis era sublimată, poetul aderând la varianta ontologică. Eminescu nu avea nevoie să neghe realitatea: în cadrul visului ontologic am subliniat devenirea Marii Realități. El prefera să depășească această realitate sau, cel puțin, să o transfigureze, falsificând-o.

ASPECTE ALE INSTITUIRII MITULUI EMINESCIAN

IOANA HOT

RÉSUMÉ. Quelques aspects de la création du mythe d'Eminesco. Le fait que — le long d'un siècle — Eminesco est devenu un mythe de la culture roumaine est une idée qu'on ne peut plus nier. Paradoxalement, le mythe d'Eminesco n'a pas encore été l'objet d'une étude approfondie. L'auteur propose donc d'entreprendre son étude à l'aide de concepts théoriques proposées par Mircea Eliade pour le fonctionnement du mythe dans les sociétés primitives et modernes, et par Ernst Cassirer pour les stratégies des mythes modernes, en déplaçant ainsi la discussion du territoire de la critique littéraire vers celui de l'anthropologie. Ne s'intéressant qu'au moment de la genèse du mythe (la dernière décennie du XIX^{ème} siècle), la présente étude relit le texte de Titu Maioresco, qui consacrait en 1890 le poète — en tant que poète national —, non comme texte critique, mais comme texte mythique (une... „évangile“) dont il respecte même la rhétorique particulière. Le but de l'étude est celui de mieux comprendre les ressorts, la stratégie et l'effet du célèbre article de Titu Maioresco, qui a pratiquement créé le mythe d'Eminesco dans la culture roumaine.

Faptul că — de-a lungul unui secol — Eminescu a devenit un mit al culturii române, deși nu e o idee unanim acceptată, totuși nu mai este de mult o noutate. Repetată, recitată, contestată, ea face parte deja dintr-un „simț comun“. Ori cât de paradoxal ar părea, mitul eminescian — dacă există — n-a avut parte în eminescologie (acuzată nu rareori de a-și fi epuizat problemele majore) de un studiu detaliat. Proiectul anunțat de Mihai Zamfir¹ n-a fost dus de nimeni la bun sfârșit până în prezent; suntem așadar în situația de a vorbi despre mitul eminescian fără să știm (decât prea vag) nici în ce accepțiune e utilizat cuvântul *mit*, nici care sunt, efectiv, caracteristicile fenomenului, amploarea, durata, impactul, cauzele și efectele lui. Ca să nu mai vorbim despre cea de-a doua consecință majoră a unei atari cercetări, care vizează mai buna cunoaștere — prin intermediul mitului eminescian, funcționând ca o oglindă — a epocilor în care acesta a avut un impact semnificativ. Parafrazând una din învățăturile „catehismului“ eliadesc despre mituri, potrivit căreia „A înțelege structura și funcția miturilor în societățile tradiționale [...] nu înseamnă numai a elucida o etapă din istoria gândirii omenești, înseamnă deopotrivă a înțelege mai bine o categorie de contemporani de-ai noștri“², a înțelege structura și funcția mitului în discuție

¹ Mihai Zamfir, *Constituirea mitului eminescian: glose despre un mit modern*, în vol. colectiv *Eminescu după Eminescu*, îngrijit de D. Păcurariu, Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 96—116. Evident că, vorbind de „mitul eminescian“, nu avem în vedere opera eminesciană ca spațiu textual în care se creează mituri, ci numai destinul „fenomenului Eminescu“ în posteritate, ca fenomen de receptare.

² Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, trad. Paul G. Dinopol, prefată de V. Nicolescu, Ed. Univers, București, 1978, p. 2.

Înseamnă a ne înțelege mai bine pe noi înșine, atât diacronic — în sensul devenirii civilizației românești care l-a propagat, cât și sincronie — pe noi, cei de astăzi, indiferent de atitudinea exprimată față de mitul eminescian. Judecând în termenii aceluiași Eliade, mitul e încă viu („în sensul că înfățișează modele pentru comportarea omenească și prin înșăși aceasta conferă existenței semnificație și valoare³) și continuăm să avem față de el o comportare similară cu a membrilor unei societăți arhaice față de istoriile lor sacre, care explică lumea și existența lor în lume. Fără a intra în detalii (asupra lor vom reveni cu altă ocazie), vom numi doar câteva din cele mai importante atitudini — manifestate inclusiv în afara spațiului exegezei propriu-zise nu numai față de textul eminescian, nu numai față de personalitatea unui mare scriitor al literaturii române, ci față de Poet ca figură sacralizată. Eminescu este insistent actualizat, fiecare epocă îl descoperă a-i fi contemporan, creându-și pentru această actualizare ritualuri, care întrevăd în celebrarea Poetului (scris cu majusculă!) un mod de a institui sacrul, echilibrul, opunându-l haosului cotidian. Nu altceva ni se întâmplă acum, în fond. Oricât ar părea de neaferosimil, chiar violența cu care, uneori, este negată fie dominația modelului eminescian, fie doar opera scrisă de Eminescu, sunt avata-ruri ale aceluiași comportament ritualic, izvorât din reflexele profunde, arhaice, prelogice ale ființei umane. Gestul e asimilabil revoltei împotriva zeului bătrân (*deus otiosus*) sau doar împotriva unei anumite imagini a acestuia, care se încearcă a fi înlocuită. Atunci când, în *Contradicția lui Maiorescu*, N. Manolescu acuza mitul maioresecian despre Eminescu de îmbătrânire, pledând pentru un nou Eminescu, răsărit „din întâlnirea cu lumea modernă“, în studiul lui Ion Negoïtescu⁴, el nu făcea decât să opună vechii imagini o alta, nouă. Asociația nu e hazardată, credem, dacă ne gândim la timpurile când se întâmplă asemenea actualizări insistente (de semn pozitiv ori negativ) ale mitului, știut fiind că recursul la arhetipuri „trădează un anume dezgust de propria istorie personală și tendința obscură de a transcende momentul istoric local, provincial și de a regăsi «Marele Timp», oricare, fie el chiar Timpul mitic — al primei manifestări suprarrealiste sau existențialiste⁵.

Considerăm așadar că mitul eminescian — chiar dacă s-ar urmări a se demonstra faptul că el nu există ca atare — este o problemă ce depășește câmpul și armele de cercetare ale istoriei literare, fiind mai degrabă un subiect de antropologie, istorie a mentalităților și sociologie. El este analizabil — ca mit — în termenii teoretici propuși de studiile eliadești de mitologie; ele însele invită la așa ceva când afirmă generic: „nu se poate spune că lumea modernă a abolit în întregime comportamentul mitic⁶. Omul modern este capabil de comportament mitic — chiar mai des decât sintem îndebște dispuși să o acceptăm. Adepți ai

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1970, p. 11.

⁵ Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, în vol. *Eseuri*, trad. Maria și Cezar Ivănescu, Ed. Științifică, București, 1991, p. 135.

⁶ *Ibid.*, p. 138.

concepțiilor lui M. Eliade despre mit propun, în antropologia actuală, studii impunătoare despre figuri mitice contemporane (precum Dylan Thomas...), în vreme ce analiza „mitului eminescian“ rămâne la noi încă în sfera unor proiecte. Există inatacabile studii majore asupra biografiei și operei lui Eminescu, dar implicațiile mitului rămân neclarificate, confirmând un diagnostic pus — acum o jumătate de veac — de Bronislaw Malinowski... studiilor de mitologie în ansamblu, mult mai tentate, în opinia sa, să se mulțumească cu textul mitului „decât să urmeze căile difuze, complexe în care [mitul] intră în viață, ori să studieze funcția sa prin observarea realităților culturale și sociale vaste din care face parte. Și de aceea avem atât de multe exegeze ale textelor, dar știm atât de puțin despre natura însăși a mitului“⁷. S-ar putea reproșa unui demers de tip eliadesc faptul că mitul eminescian s-a instituit pe cale livrescă⁸, parcurgând un drum invers decât cel firesc, evoluând de la literatură către mit și ritualizare a mitului. De origine livrescă și apoi perpetuat prin instrucție, mitul eminescian ar putea fi însă urmărit într-un veac de cultură română tocmai în sensul în care Mircea Eliade, în *Mituri, vise și mistere*, asociază funcția arhaică a mitologiei cu aceea a instrucției moderne (inclusiv a celei instituționalizate — ceea ce ne interesează, intrucât mitului eminescian i s-au creat cadre instituționalizate de perpetuare): „Nimeni nu s-a gândit — scria Eliade — să asimileze funcția mitologiei cu rolul instrucției, pentru că se neglija una din notele caracteristice ale mitului: aceea care consistă tocmai în crearea de modele exemplare pentru o întreagă societate. Se recunoaște de altfel aici una dintre tendințele care se pot numi general umane, adică: transformarea unei existențe în paradigmă și a unui personaj istoric în arhetip. tendință supraviețuiește chiar la reprezentanții cei mai eminenti ai mentalității moderne“⁹. În esență, același lucru i s-a întâmplat lui Eminescu, transformat foarte repede după 1889 din personaj-pentru-istoria-literară în arhetip și consfințit apoi ca mit printr-o reacție de răspuns afirmativ, unanim, al publicului.

⁷ Bronislaw Malinowski, *The Role of Myth in Life*, în vol. *Sacred Narrative*, edited by Alan Dundes, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984, p. 206.

⁸ Cu toate acestea, mitul eminescian intrunește (aproape fără a necesita nuanțări datorate genezei sale atipice) toate notele caracteristice definite, pentru un mit în general, de M. Eliade, în *Aspecte ale mitului* (ed. cit., p. 6—20). Funcționarea lui în societatea românească a ultimului veac ilustrează (succesiv sau simultan) cea mai mare parte a maturilor de a înțelege mitul, inventariate într-un studiu extrem de sagace de Lauri Honko, etnolog dintre-o posibilă generație a „succesorilor lui Eliade“ (L. Honko, *The Problem of Defining Myth*, în vol. *Sacred Narrative*, ed. cit., p. 47 sq); este vorba în principal despre: 1. mit ca sursă de categorii cognitive; 2. mit ca proiecție a subconștientului; 3. mit ca factor integrator în adaptarea omului la lume; 4. mit ca legiferare a comportamentului; 5. mit ca legitimare a instituțiilor sociale; 6. mit ca marcă a relevanței sociale. De notat că mitul eminescian există ca atare inclusiv la acele categorii ale societății românești care nu sunt în mod deosebit interesate de cultură, literatură etc. (fiind în schimb mult mai inclinate a gândi și a acționa după tiparele omului arhaic).

⁹ M. Eliade, *Mituri, vise...*, ed. cit., p. 134.

Numind mitul eminescian ca atare și plântuind o analiză detaliată a acestuia, Mihai Zamfir îl asimila mitului romantic de origine germană al tânărului geniu¹⁰, realizat — în spațiu românesc — de Eminescu datorită apropierii acestuia de cultura germană și îndeosebi a afinităților sale cu „valorile finite ale filosofiei idealiste clasice”¹¹ germane. Bine articulată în comparația pe care o face între mitul eminescian și cel romantic al tânărului geniu, studiul lui Mihai Zamfir e de natură să ridice, credem, câteva semne de întrebare. Mai întâi, ni se pare că o asemenea asociere — între marginile istorice și estetice ale romantismului — este limitativă și nu poate explica perenitatea mitului „după romantism”, ori impactul său la un public care nu cunoaște (nu citește) romantismul (german...) ca atare, dar în plasma difuză a căruia mitul eminescian s-a „imprimat” cu un succes extraordinar. A fost nevoie de un „mit Eminescu”? Mihai Zamfir pune întreg procesul de „mitologizare” pe seama romantismului¹² (și a *Weltanschauung*-ului preromantic german) ca epocă dată, reducând din nou la o perioadă istorică un fenomen, credem, asimilabil nevoii de mit a omului dintotdeauna, indiferent de timpul în care trăiește. Studiul lui Mihai Zamfir optează pentru ideea unei fabricări conștiente a mitului eminescian, proces la care Eminescu însuși ar fi fost coautor. Deși extrem de vag argumentată („mitul «tânărul Geniu» se intruchipează concret în Eminescu tocmai pentru că poetul însuși a participat conștient la formarea lui [...] Eminescu a devenit «tânăr Geniu» în primul rând pentru că s-a văzut el însuși astfel; în al doilea rând, pentru că poezii geniale au putut impune imaginea dorită de autorul lor”¹³), opinia readuce explicit în discuție problema delicată a relațiilor dintre Eminescu și Titu Maiorescu (acesta din urmă încurajând evident mitizarea figurii Poetului) și contravine — implicit — tuturor mărturiilor despre indiferența eminesciană față de receptarea propriei opere în contemporaneitate. Căci făurirea unui mit modern presupune o strategie, comparată nu întâmplător de un mare filosof ca Ernst Cassirer cu strategiile militare¹⁴. Se mai deschide apoi studiul lui Mihai Zamfir și spre

¹⁰ M. Zamfir, *lucr. cit.*, p. 97.

¹¹ *Ibid.*, p. 101.

¹² *Ibid.*, p. 102: „Mitologizarea [...] a fost considerabil facilitată de viziunea de-pre lume pe care o presupune preromantismul german. Noțiunea de *mitologizare*, accepția însăși a transformării mitice descinde direct din viziunea *Sturm und Drang*, obsedată de cuvântul *Myth*. Termenul de mare circulație cristaliza o stare de spirit, iar pe starea de spirit se grea din plin realitatea culturală”. De asemenea, faptul că în romantism conceptul de mit cunoaște o adevărată *modă* nu trebuie să obnubileze înțelegerea faptului că — numit sau nu astfel — mitul ca fenomen de mentalitate a existat în toate epocile istoriei civilizațiilor, numele pe care-l primea fiind doar o „convenție”. Mai mult, accepțiunea dată mitului de filosofii romantismului german diferă sensibil de aceea cu care îl folosește Eliade în studiile sale (în ce ne privește, optăm pentru accepțiunea eliadescă, pe care o considerăm mai cuprinzătoare și mai exactă totodată în a delimita fenomenul de care ne ocupăm).

¹³ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴ E. Cassirer, *Judaism and the Modern Political Myths*, în *Symbol, Myth and Culture*, essays and lectures of E.C., 1935—1945, edited by D. Ph. Verene, New Haven and London, Yale University Press, 1979 p. 233—241.

o altă „nepotrivire“ (cum se va vedea, transgresabilă într-un cadru mai larg): dacă admitem că prima punere în pagină a lui Eminescu drept figură mitică se află în celebrul studiu maiorescian, cum se face că acolo Eminescu e „mitizat“ cu argumente aproape în totalitate diferite de elementele constitutive ale mitului german romantic? Mare parte din asemenea semne de întrebare își găsesc, credem, rezolvarea dacă admitem că mitul eminescian (ca și mitul romantic german, cu care are certe puncte de coincidență) sunt subsumabile unui sistem mult mai amplu, de determinări generale și anistorice — în sistemul „mitului propriu-zis“, ca formă arhaică de a cosmiciza (prin cunoaștere) realul. Într-un asemenea sistem, mitul eminescian poate fi apropiat și de miturile despre zei civilizatori din alte epoci și arii culturale.

Totuși, mitul eminescian se naște pe cale livrescă. În literatura de specialitate se acceptă, fără a se opune în general rezistență, că Maiorescu este creatorul (sau, măcar, inițiatorul) mitului. Fie că acțiunea lui e văzută difuz, ca o complicată (de nu — diabolică) strategie, fie că ea e delimitată strict la spațiul studiului *Eminescu și poeziile lui*, Maiorescu este și sub acest aspect „intemeietorul“. Aprecierile la adresa gestului său variază între două extreme. La un capăt se situează acuzele de cinism și rece strategie, aplicată *pro domo*, precum acelea formulate de Rosa Del Conte în *Eminescu sau despre Absolut*¹⁵. În extrema cealaltă, D. Popovici, în cursul său de istorie a eminescologiei, se dovedește exclusiv preocupat de ideologia literară ilustrată pe text eminescian în studiul lui Titu Maiorescu (anume, de aplicarea tezei impersonalității artistului). Cu ochiu-i sagace pentru inadvertențe, D. Popovici observă și ironizează în textul maiorescian caracterul vag al diagnosticelor critice: „Întreagă partea a doua a articolului din 1889, în care se făcea analiza operei poetice a lui Eminescu [...] se consumă în astfel de zbateri largi de aripă, cu aprecieri de acuitatea acesteia: «Nu au existat, nu vor exista în poezia română versuri mai frumoase decât acestea»“¹⁶. Ceea ce D. Popovici amendează drept superficialitate în critica de text face sens — se va vedea — dacă citim textul maiorescian altfel decât ca pe un studiu de critică literară. Deocamdată, între aceste două extreme, cele mai multe lecturi ale studiului lui Maiorescu pot fi subsumate modelului manolescian din a sa *Contradicție... Nicolae Manolescu descoperă*, exaltă, argumentează — pe un set cuprinzând cu totul alte serii ale „intemeietorului“ criticii românești — arta oratorică a acestuia, utilizarea subtilă a unor strategii retorice persuasive, destinate a-i capta emoțional pe cititorii-ascultători,

¹⁵ Citite astăzi, comentariile revoltate ale Rosei Del Conte pot să ne apară chiar marcate de o anumită opțiune ideologică de stânga. „Dar cum poți — se întreabă ea, retoric — să crezi că acestui geniu [...] îi era atât de indiferent să mănânce și să se încălzească ceva mai bine sau să luereze sub un jug mai puțin dur? Afirmatiile lui Maiorescu aproape frizează cinismul [...]. La o atât de rece și neomenească impasibilitate — față de un om al cărui geniu l-a admirat totuși cu sinceră convingere — a putut să-l ducă rigoarea abstractă a logicii sale academice!“ — Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 36.

¹⁶ D. Popovici, *Studii literare*, VI, ed. îngrijită de I. Em. Petrescu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 22.

ba chiar „spiritul religios al întemeitorului“, „năzuința de a fi cel dintâi Mare Preot al culturii“¹⁷; intuiția lui este fundamentală, când scrie „Impresia o produceau mai puțin ideile, cât *tonul*, ca și cum atenția tuturor s-ar fi mutat de pe conținutul spunerii pe ceremonia ei. [...] Oratoria lui Maiorescu nu ține de stilul didactic, ci de acela religios, căci oratorul nu e un explicator de dogme, ci un inspirat“¹⁸. Din păcate, intuiția lui Manolescu se și oprește aici, pentru că (în continuare) *Eminescu și poeziile lui* va fi citit ca un text de critică literară, ilustrând — alături de altele — spiritul critic maiorescian! N. Manolescu acceptă și el — ca toată lumea — că Maiorescu a creat mitul eminescian (pe care, în opinia sa, Negoieșcu era menit a-l înlocui cu noua-i viziune exegetică); acceptă și el — ca marea majoritate a exegeților — dominanța viziunii maioresciene¹⁹; dar nu face un pas mai departe în a explica, anume, cum de-i reușește criticului — Mare Preot — o asemenea minunată performanță? Amintindu-ne acum de „superficialitatea“ analizei maioresciene, sancționată de D. Popovici, ne întrebăm dacă, departe de a fi condamnată, nu cumva ea trebuie citită — ca întreg studiul — în alt registru, potrivit unei alte retoricii decât aceea a unui demers critic. *Eminescu și poeziile lui* este un text care vrea să întemeieze mitul (iar impactul său considerabil ne dovedește că a și reușit să o facă). Nu e, oare, logica sa, una a gândirii (perspectivei, retoricii) mitice, iar nu critice? Dacă se poate demonstra această supoziție, înseamnă că sunt mai lesne de înțeles și efectele de receptare ale unui asemenea text, știut fiind faptul că adevăratul substrat al mitului nu e unul rațional, ci emotiv (sintetic, iar nu analitic). În termenii teoretici ai aceluiași Cassirer, „simbolurile mitice nu dau naștere unei înțelegeri discursive; ele provoacă un fel de înțelegere, dar nu sortând conceptele și relaționându-le într-un tipar distinct; ele tind, dimpotrivă, să reunească mari complexe de idei cognitive, în care trăsăturile distinctive sunt amestecate și înghițite“²⁰. Teoreticienii mitului sunt unanimi în a admite faptul că acesta își datorează universalitatea adresării sale emoționale, către inexprimabila adâncime a individului, nemodificată de milenii de istorie²¹.

¹⁷ N. Manolescu, *lucr. cit.*, p. 263, 264 sq.

¹⁸ *Ibid.*, p. 98—99.

¹⁹ N. Manolescu face o serie de afirmații corecte, fără îndoială, dar ele sunt lăsate la nivelul intuiției, și nu al argumentării efective. De ex.: „Restabilind unitatea interioară a poeziei lui Eminescu, în polemica implicită cu Gherea, Maiorescu va fi primul care va dovedi valoarea marelui poet. Și alții au presimțit genialitatea lui Eminescu, dar nimeni, până la Maiorescu, n-a creat pe acest Eminescu genial. A gândi un alt Eminescu ne pare încă astăzi cu neputință. Nu-i vorbă că putem accentua alte laturi ale personalității poetului; dar *sensul metafizic* al personalității rămâne acela maiorescian“, (*lucr. cit.*, p. 245).

²⁰ Cf. Susanne K. Langer, *On Cassirer's Theory of Language and Myth*, în Paul A. Schlipp, ed., *The Philosophy of E. Cassirer*, La Salle, Illinois, 1973, p. 388. V. și E. Cassirer, *Essay on Man*: „Adevăratul substrat al mitului nu e un substrat de gândire, ci de sentiment [...]. Viziunea sa asupra vieții e una sintetică, iar nu analitică“. Apud S. K. Langer, *lucr. cit.*, p. 397.

²¹ V., în acest sens, Eric Dardel, *The Mythic*, în vol. *Sacred Narrative*, ed. cit., p. 230.

Putem să începem prin a ne întreba asupra motivelor care au determinat impunerea, în conștiința a generații și generații de cititori, a studiului lui Maiorescu în detrimentul analizei gheriste (anterioară textului maiorescian). Conținea *Eminescu și poeziile lui* mai puține greșeli? Crecu de presupus că orizontul de așteptare al epocii sancționase cu atâta precizie elemente ce astăzi apar ca „greșeli“ ale analizei lui Gherea. Mai degrabă, reacția promptă a publicului (pentru că, practic, perspectiva mitică maioresciană se impune extrem de rapid) se datora percepției acelor elemente (să le numim „mitice“) care răspundeau unei neconștientizate, obscure *nevoi de mit*. Reacția nu este rațională: studiul lui Maiorescu are un prim efect emoțional, puternic. Ulterior, fapt semnificativ, cei care vor vrea să descopere „un nou Eminescu“ o vor face prin raportare la perspectiva maioresciană, căreia — răspunzând voit sau inconștient nevoii de mit a publicului — îi vor opune alte perspective în aceleași cadențe liturgice. Fenomenul e decelabil la nivel stilistic: în momentul în care (expunând tezele sau concluziile propriilor exegeze) postmaiorescieni, precum Călinescu, Negoitescu ori — mai recent — Petru Creția, propun un portret al lui Eminescu, acesta se scrie într-o retorică specială, ce respectă mai degrabă tiparele recitativului mitic. *Eminescu și poeziile lui* nu greșește în ordinea unui demers de critică literară, pentru că nu urmărește (decât pentru cei neatenți) un asemenea demers. Retorica lui este una mai degrabă liturgică. Inutil, cred, să insistăm asupra simetriei de construcție a textului (în două părți, cum știe orice elev, dar și cu o introducere reluată proiectiv în final). Construcțiile verbale, sintagmele prin care autorul își rostește judecata de valoare au un pronunțat regim afirmativ-proiectiv; Maiorescu vorbește în sentințe și formulări memorabile, a căror argumentare este adesea subțire și nesistematică, fiindcă nu argumentarea critică (logică) interesează. De altminteri, elogiind „forma frumoasă“ a poeziei eminesciene, criticul însuși recunoaște că face doar o „*repede analizare a elementelor ei distinctive*“²² (s.n., I.B.). Spre final, în loc să-și utilizeze dovezile obținute fie și numai dintr-o asemenea „*repede analizare*“ pentru a formula unele concluzii critice, Maiorescu rostește (textul capătă efectiv cadențe de recitativ!) concluzii profetice a căror argumentare îi era, practic, imposibilă, de tipul cunoscutei „pe cât se poate omeneste prevedea, literatura română va începe...“ etc., etc., etc. D. Popovici avusese fără îndoială dreptate: argumentele „raționaliste“ ale studiului nu sunt nici pe departe pe măsura miticelor profetii ale lui Maiorescu, redevenit Mare Preot înaintea unui imaginar, siderat, auditoriu. Chiar aplicarea teoriei impersonalității artistului folosește la crearea mitului, în sensul revelării paradigmei dindărătul aparențelor biografice. Se spune adesea, cu

²² Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, în *Critica*, ed. îngrijită de D. Filimon, Ed. Minerva, București, 1984, p. 523. Toate referirile se fac la această ediție.

superficialitate, că prima parte a studiului s-ar ocupa de biografia poetului. Dacă ar fi așa, ea e literalmente *săracă* în date biografice, lucru de mirare din partea cuiva care a cunoscut atât de bine viața poetului. Alceva decât o biografie, acest portret al poetului ca geniu desprins de lume frizează hagiografia. Nu e un document obiectiv, pentru istoria literară: e o mărturie *despre*, cu alte cuvinte, un text de evanghelie. Să nu uităm, în această ordine, că el se adresa unui public cunoscător al Bibliei, cu care împărtășea așadar tacit un background intertextual propice receptării textului său ca „istorie mitică“. Maiorescu este un bun orator și stăpânește bine o dublă retorică a textului: pe de o parte, se apără pe sine de acuzele ce i-au fost aduse și (mai mult) se erijează în primul-care-a-înțeles-valoarea-lui-Eminescu (id. est — care a descoperit ființa mitică îndărătul vremelniceii măști); pe de altă parte, impune cel mai important scriitor afirmat la Junimea, îl impune *nu* ca scriitor (supus trecerii din modă, eventual, și, în orice caz, destinat istoriei literare), ci ca figură mitică, paradigmă în care oricine din public se poate regăsi. Ba chiar suntem invitați să o facem, într-o interogație care rupe aparenta „impersonală demonstrație“ printr-o adresare directă: „Dacă ne-ar întreba cineva: a fost fericit Eminescu? Am răspunde: cine e fericit?“. Abilă, eschiva suprapune destinul de non-fericire al poetului destinului uman în genere: destinului, paradigmatic, al tuturor.

Concluzia lui N. Manolescu este *desigur* valabilă: „Eminescu este pentru mulți opera lui Maiorescu“²³. Al unui Maiorescu, însă, bun psiholog, care înțelege să răspundă cu Eminescu „nevoii de mit“ ancestrale. După un veac nu putem decât să-i admirăm intuiția și strategia, fără a-i pune în cauză buna credință fundamentală. Lui Maiorescu îi urmează mărturiile altor contemporani apropiați Poetului, astfel încât Mihai Zamfir are dreptate să afirme că, la scurt timp după moartea scriitorului, publicul lua contact „cu acest nou portret calchiat pe mitul celebru, și nu cu imaginea reală“²⁴. Imaginea reală rămâne, de fapt, în veci inaccesibilă; eminescologia cunoaște pe această temă lungi lamentouri (de tip: „Eminescu a fost falsificat de cei ce au scris despre el“), ca și inițiative vindicative (gen: „cercetarea aceasta îl va dezvălui pe *adevăratul* Eminescu“); amândouă categoriile de încercări exegetice sunt, din start, sortite eșecului. Mai întâi, pentru că un mit odată instituit și care a durat mai bine de un secol poate, cândva, să alunece în uitare, dar istoria parcursă până atunci nu o mai poate nimeni nici anula, nici înlocui. Eminescologia se confruntă, într-adevăr, aici, cu una din limitele sale fundamentale: aceea de a nu ști despre Eminescu altceva decât ceea ce alții au văzut și au citit în el și în opera lui — altfel spus, ni-

²³ N. Manolescu, *lucr. cit.*, p. 10.

²⁴ M. Zamfir, *lucr. cit.*, p. 114, 97.

mic altceva decât „evanghelii“. „Un nou Eminescu“ înseamnă înlocuirea unei evanghelii cu alta, de aceeași condiție. Și poate că tot acest destin limitativ ne va fi mai ușor de îndurat dacă vom accepta că implicațiile „fenomenului Eminescu“ depășesc mijloacele și sfera de investigație ale disciplinelor literaturii. El este pentru cultura română un „fenomen original“, în sensul goethean pentru care pledează și paginile eliadești,²⁵ scrise în exil pe această temă. Așadar, dacă scriem despre el „evanghelii“, înseamnă că, sacralizat, el trebuie analizat ca atare. Să nu ne temem de cuvinte pentru a numi corect realitatea existentă.

²⁵ V. M. Eliade, *Două tradiții spirituale românești. Cuvânt înainte și Eminescu*, în vol. *Impotriva deznădejdii*, ed. de M. Handoca, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 17—25, 55—58. Din acest din urmă text, cităm — cu titlu de exemplu — un asemenea „recitativ“ de sanctificare: „Gloria lui Eminescu ar fi fost poate mai puțin semnificativă dacă n-ar fi luat și el parte, de peste veac, la tragedia neamului românesc. [...] Rareori un neam întreg s-a regăsit într-un poet cu atâta spon-taneitate și atâta ferveare cu care neamul românesc s-a regăsit în opera lui Mihai Eminescu [...] El ne-a luminat înțelesul și bucuria nenorocului de a fi român.“ (p. 55).

"THE SENSE OF WONDER" IS "A SENSE SUBLIME"

CORNEL ROBU

ABSTRACT. 'The Sense of Wonder' Is 'A Sense Sublime'. 'Sense of wonder' is a phrase empirically coined five or six decades ago by the American sf fans in order to describe the sensation they felt when reading their favourite sf books and watching their favourite sf films. In the meantime, 'the sense of wonder' became not only a critical cliché expressing a superlative judgement of value, but also a requirement of any good science fiction. Unawarely, 'the sense of wonder' expresses a genuine emotion of the sublime, it designates the same thing as 'a sense sublime' which William Wordsworth spoke about as early as 1798, in his well-known *Tintern Abbey*. Preserving 'the sense of wonder' for the critical use, science fiction may find its theoretical legitimacy in the old aesthetic concept of the sublime, as defined by Edmund Burke, Immanuel Kant and Friedrich Schiller in the eighteenth century.

A common denominator for the whole of SF, which would serve as a basis for a really unifying and all-embracing definition, has proven difficult to find. The capturing of the animal¹ called 'science fiction' seems to stand more chances of success using the intuitive practices of a stalking hunter rather than the scientific taxonomic criteria of Linné or Brehm. We know IT is there, we know what IT is, but we can't tell explicitly WHAT exactly it is, we can't conceptually formulate a satisfactory definition of that WHAT which we intuitively grasped to the full: *Si quaeres nescio* said St. Augustine so many centuries ago about another of the numerous 'animals' of this kind, swarming in this *selva oscura* which forever has been the world.

"What is time indeed? Who could explain it, briefly? Who could comprise it in thought or express it in words? And yet what notion is more familiar, better known when we talk about it, than time? (Because when we talk about it we understand, and it is the same when we hear someone else talk about it.) What, therefore, is time? If no-one asks me, I know. If I am asked and try to explain, I don't know."²

What, therefore, is science fiction?

Si quaeres nescio . . . However, empirically there is a general, wide-spread consensus, shared not only by scholars but also by writers and fans (which is very unusual!), a consensus concerning the specific kind of aesthetic pleasure that only SF can offer: it is the famous 'sense

¹ Comparison taken from Patrick Parrinder; see note 8.

² The passage from St. Augustine's *Confessions* is translated into English from a Romanian version included in: N. Bagdasar, V. Bogdan, C. Nărlău, *Antologie filosofică. Filosofi străini* (Philosophical Anthology, Foreign Philosophers), Casa Școalelor, Bucharest, 1943, pp. 177—182.

of *wonder*' (or 'sensawonda', or 'sensawunda'). A definition of SF based on it hardly seems possible logically, since 'the sense of wonder' itself is difficult to define.

It can be a starting point though.

As many writers have grasped — among them Damon Knight, Peter Nicholls, Alexei Panshin — 'the sense of wonder' is, essentially, an emotion of the sublime, it is the same thing as 'a *sense sublime*' which Wordsworth was speaking about as early as 1798. This could mean that the old aesthetic concept of the sublime may be the long sought common denominator of SF, of hard SF at least.

Science fiction could thus be defined as a literature of the sublime, as the contemporary reification of the sublime, perhaps the most privileged and characteristic of our times. "It provided a language for urgent and apparently novel experiences of anxiety and excitement which were in need of legitimation."³

*

The endless and apparently worthless controversies over the definition are not just luxuries or a scholarly whim, but a vital condition for the existence of SF. In defining its own specific character as *literature*, SF is confronted with its own difficulties, some of which are the same, but most are different from those occurring in the case of mainstream literature. What was a specific difference there becomes a proximal genre here, for which a new specific difference must be identified. This one, in its turn, becomes a new proximal genre (SF), for which another specific difference should be sought (hard SF).

A secondary difficulty, although it becomes the primary one in the immediate reality of literary life, where SF is obstinately underrated, lies in the difference of social status and 'respectability' between the object of literary theory and the object of SF theory: literary theory proper encompasses the 'mainstream' literature, the 'great' literature unanimously validated and acknowledged as spiritual activity worth of all respect, while SF theory is circumscribed to a 'ghetto', to a field where outside validation of values is absent, where theoretical and critical acknowledgement is still to be won, since SF pieces and masterpieces have not gained unanimous recognition by the very fact of their existence.

The solution to this last difficulty can only be the consequence and a corollary of the solution to the first difficulty. The SF theory is still literary theory, because SF is *literature*. But in order that the literary status of science fiction should be acknowledged, which would grant it legitimate rights within literature, its identity must be proven first: it must be defined, delineated, separated and named. But here we face an even darker jungle than the genological one Darko Suvin speaks

³ Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, (1976), second edition 1986, p. 4.

about⁴ (it is the same in fact, but seen from another angle). It is enough to consult some reference works⁵ about the definition, or definitions rather, to be thrown into chaotic confusion by the multitude of definitions and criteria, which lead the most diligent and neutral observer to the conclusion that the 'subject' cannot be defined, consequently that it does not even exist. But we all know it exists, even if it cannot be defined. "If the test of a good definition is that the terms it uses to define its subject should be clear, readily understandable, and themselves capable of accurate definition, then few of these offerings pass. Those which are clearest are, alas, the least definitive." No approach of a certain theoretical scope can avoid the delicate problem of the aesthetic status of SF, of its nature and essence, identity and even identity crisis.

*It Became Necessary to Destroy the World in Order to Save It.*⁶ It became necessary to conquer fear and repulsion from the 'Procrustean bed' with any unifying theoretical principle may turn into. That stalking hunter mentioned in the beginning could easily train us how to prevent the risk.

On the other hand, there is also the opposite risk. Reading of SF through the structuralist or semiotic grid, for example, induced a vivid rejection reaction, first of all from the writers themselves, but also from critics and even theoreticians. The reason is that such an approach is feudatory to a doctrine, to a 'reductionist' ideology which disregards the concrete individuality of the literary work, whose textual indicators it extends or contracts, whose face it disfigures to the point where it can no longer be recognized:

"Both the theoretical critic and the semiotician are likely to have some trouble in showing that science fiction, as they would define it, is the same animal as the genre which goes under that name for its writers and readers" (Patrick Parrinder).⁸

⁴ Darko Suvin, "SF and the Genological Jungle", in *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven and London, 1979, pp. 16—36.

⁵ See Brian Stableford & Peter Nicholls, "Definitions of SF" in *The Encyclopedia of Science Fiction*. An Illustrated A to Z. General Editor Peter Nicholls. Associate Editor John Clute, Granada Publishing, London — Toronto — Sydney — New York, 1979, second printing 1981, pp. 159—161; see Jacques van Herp, "Définitions et jugements", in *Panorama de la science-fiction. Les thèmes, les genres, les écoles, les problèmes*, Marabout Université, Verriers (Belgique), 1975, pp. 385—390; see Florin Manolescu, „SF ca definiție" ("SF as Definition"), in *Literatura SF (SF Literature)*, Editura Univers, Bucharest, 1980, pp. 25—32.

⁶ Brian Stableford & Peter Nicholls, quoted entry in *Encyclopedia*, ... p. 161.

⁷ The mentioning of this film here may be arbitrary, I admit that, the more so as I have not even seen it. Nevertheless I hope the title in itself, as a mere phrase, is appropriate, even more as it is very striking and paradoxical.

⁸ Patrick Parrinder, *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*, Methuen, London and New York, 1982, p. XVIII.

Nor could the concept of 'cognitive estrangement' offered by Darko Suvin⁹ as theoretical key for the whole SF escape the accusation of reductionism, the objection that it was "an idea derived from the Russian Formalists and Bertolt Brecht rather than from first-hand contact with science fiction" (George Slusser).¹⁰

What, therefore, is science fiction? What is its true identity? What is its quiddity, its essence, which will be necessarily the basis for the theoretical definition of this kind of literature, as well as the critical criterion of characterization and valuation of the individual works? To say that the critical criterion is actually the same as the aesthetic criterion, and both are identical with the valuation criterion would be just gross tautology which would not take us any further. Giving the illusion of having reached the much desired common platform, this tautology has limited, in Romania at least, all critical and theoretical opinions expressed about science fiction. It is a limitation and stopping of critical thinking, in a general climate of ambiguity and indifferent general complicity, which everybody seems to revel in and wish nothing more.

As regards the definition of SF, at least its "proximal genre", there is a unanimous agreement, aesthetically warranted: SF is literature, nothing else, nothing more but, equally, nothing less. The place of science fiction is *inside* literature, not outside it. SF is science fiction not science fact, not a bank of scientific ideas and non-materialized technical inventions. SF is not vulgarization of science, nor nuclear or ecological warning, it is not futurology, UFO-logy, ESP-logy, it is not diabetics, scientology or any other religion. At the most, science fiction could become a religion of the sublime, in the sense that art, including literature and poetry, is currently said to be a religion of the beautiful, a secular cult of pleasure. "If you ask what kind of pleasure then I can only answer, the kind of pleasure that science fiction gives: simply because any other answer would take us far afield into aesthetics, and the general question of the nature of art."¹¹

Those who cannot enjoy this kind of pleasure, who consequently do not accept it as supreme aim in literature are aesthetically infirm—they banish themselves from the sphere of literature. It's true that nobody succeeded in finding the perfect definition of literature (here is another *si quaeres nescio*, another 'animal'). All the same, the term 'literature' is fully operative. If there is no unanimous theoretical agreement concerning literature, there is a critical one, whose ultimate clauses

⁹ Darko Suvin, "Estrangement and Cognition", *op. cit.*, pp. 3—15.

¹⁰ George Slusser, "Who's Afraid of Science Fiction", in *Foundation The Review of Science Fiction*, London, Number 42, Spring 1988, p. 11.

¹¹ I do apologize for this *ludus scholasticus* (confer Johan Huizinga, *Homo ludens*, 1938), and please read the restored quotation as follows: "If you ask what kind of pleasure then I can only answer, the kind of pleasure that poetry gives: simply because any other answer would take us far afield into aesthetics, and the general question of the nature of art." (T. S. Eliot, "The Social Function of Poetry", (1945), in vol. *On Poetry and Poets*, Faber and Faber Limited, London, 1957, p. 18; see also the American edition of the same book: Farrar Straus and Cudahy, New York, 1957, p. 18.

— explicitly stated or only tacitly accepted — are the *aesthetic pleasure* and, ipso facto, value. These ultimate clauses are in force in the case of SF as well, granting it legitimacy *inside* literature.

Value, yes! — it is the banner uniting us all, only to fight one another in order to gain possession over it! Not unusual, if we think of the many other banners such as *this* and even more intolerant fronts (political, ideological, philosophical, religious and so on).

What does everyone understand by 'value' and aesthetic pleasure? What kind of value and aesthetic pleasure does everyone require from science fiction? Does SF share with the 'great' literature merely the presence itself of a generic aesthetic pleasure? Isn't the aesthetic pleasure supposed to be different in the various kinds of literature? Or is an *ad litteram* sameness required, levelling and detrimental, and in fact impossible? In what direction should we look for *value*; and what arguments would prove its existence when we think we have found it?

The opinion of the majority is directed — explicably, if not acceptably — toward what is already currently acknowledged as value in 'great' literature, pleading or claiming for this 'what' in science fiction as well. The labels most frequently invoked as valuating criteria in SF are a few well-known and accepted concepts, 'borrowed' from outside SF: the fairy miraculous — 'fairy-tale of the cosmic age', is a stereotype compliment for a SF film or book; then there are the concept of the fantastic and the concept of *mimesis*, the latter including a lot of exigencies which are derived from realistic or naturalistic fiction (complex characterization and profound psychology for instance). It would take too much now to discuss extensively all these implications.¹² A simple and elementary theretical *distinguo* could solve the problem. Postulating the existence in itself of value as general requisite in literature and art, one can easily notice that there is more than one way to fulfill this requisite. Aesthetic pleasure is the general condition of value in literature and art; nevertheless this generic aesthetic pleasure, although single as an effect, may be originated with more than one cause. Not only *the beautiful* may be the source of aesthetic pleasure, but Diogenes, the Cynic philosopher, tried to overthrow Zenon's subtle declime is perfectly possible and legitimate. A criterion both aesthetical and critical, and at the same time an organic criterion of an irreducible and irrefutable identity, is the criterion of dignity and aesthetic justice in science fiction.

Why 'dignity' I don't think I need to explain. No need to comment the deplorable aspiration to mainstream assimilation at any cost, even at the cost of giving up one's own identity. Unfortunately, this uprooting or apostasy of the SF writer is not just a purely theoretical and hypo-

¹² My first attempt to tackle these problems is to be found in my essay "A Key to Science Fiction: the Sublime", in *Foundation. The Review of Science Fiction*, London, no. 42, Spring 1988. As I said there, elucidation of these problems would require a further examination of both pro- and contra- arguments.

thetical risk. There are so many real cases, more or less illustrious, but . . . *nomina odiosa!*

To place science fiction under any 'foreign' aesthetic jurisdiction is both ethically and aesthetically frustrating. Aesthetic justice, like any justice, is undividable, isn't it? Science fiction too has the right, like any other kind of literature, to have its own and adequate literary status, hasn't it? And which would be the aesthetic concept able to ensure such a status, such a statute for SF? What is that quiddity which can be found in SF only and through which this is what it is? What does its identity come from?

*

It comes mainly from the fact that science fiction is a fiction of *science*.

The anchoring into science, the assimilation and appropriation of the image of the Universe as it results from the incessantly developing twentieth-century science, ensures for SF unlimited resources to figure infinity — resources out of reach of other forms of literary expression.

"Forty-two powers of ten so far span our firm knowledge; we have only brave hints and conjectures beyond that. We do not yet know, though we can argue about it, whether infinity lies within the real world as it lies within the mind's reach" — certify Philip and Phylis Morrison in "a book about the relative size of things in the universe and the effect of adding another zero"¹³

At one end of this span-scale are magnitudes of the order of 10^{25} meters (the farthest galaxy ever seen is five or ten billion light-years away); at the opposite end are magnitudes of the order of 10^{-15} meters (the quarks, particles never yet seen on their own); in the middle, between galaxies and quarks, the 'human scale' covers only a dozen powers of ten (from 10^9 meters, the distance to the Moon, to 10^{-3} meters, the tiniest screw of a fine watch). In Lilliput and Brobdingnag, Gulliver "visited the two neighbouring powers of twelve".¹⁴ "Different perspectives dependent upon changes of scale are central to many of the satires recognized today as works of proto science fiction, most notably Swift's *Gulliver's Travels* (1726) and Voltaire's *Micromégas* (1750)."¹⁵

Infinity plays a key role in the understanding and definition of the sublime ever since the eighteenth century, from Burke, Kant and Schiller to the present; but even Burke noticed, as early as 1756, that "There are scarce any things wick can become the objects of our senses that are really and in their own nature infinite. But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite,

¹³ Philip and Phylis Morrison, *Powers of Ten. A book about the relative size of things in the universe and the effect of adding another zero*, Scientific American Books, New York, 1982, p. 11.

¹⁴ *idem*, p. 12.

¹⁵ Brian Stableford, "Great and Small", in the quoted *Encyclopedia of Science Fiction*, p. 263.

and they produce the same effects as if they were really so."¹⁶ Kant also defined the sublime as 'what is absolutely great'¹⁷, and, in our century, the German philosopher Nicolai Hartmann defined it as 'the overwhelming' or 'the overwhelmingly great'; and 'everything that is overwhelming is meaningful by itself' added Hartmann.¹⁸

In science fiction this meaningfulness is provided by the conceptual breakthrough¹⁹ which is triggered by fictional distortion or transposition on the scale of magnitudes (static or dynamic) in the Universe. It is also provided by extrapolation, juxtaposition and/or oscillation between great and small²⁰, the reference point being the 'human scale', human standard dimensions available to senses. On the scale of spatial magnitudes — cosmos and microcosm, 'the great infinity' and 'the small infinity', the huge and the minute, 'the two abysses' of Blaise Pascal²¹, are conceivable and perceivable by reference to the human-body size range (as for instance in E. C. Tubb's story "Evane", 1966, or, oppositely, in Richard Fleischer's film and Isaac Asimov's novelization *Fantastic Voyage*, 1966). On the scale of temporal magnitudes — the infinity of time, instantaneousness and eternity are conceivable and perceivable by reference to standard 'ephemeral' human life span (as for instance in

¹⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), in *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, 3 vols., Henry Frowde, Oxford University Press, London, New York and Toronto, 1913, collection "The World's Classics", vol. I, p. 123.

¹⁷ Immanuel Kant, *The Critique of Judgement* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), translated by James Creed Meredith, in *The Critique of Pure Reason. The Critique of Practical Reason and other ethical treatises. The Critique of Judgement*, William Benton Publisher, Encyclopaedia Britannica, Inc., Chicago — London — Toronto, 1952, collection "Great Books of the Western World", no. 42, p. 500.

¹⁸ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1953, p. 375.

¹⁹ The intellectual and aesthetic pleasure supposed to accompany, implicitly and unfaillingly, the mind's "breakthrough" of the mystery of the world, of the barrier of the unknown, immeasurable, infinity etc., "the shift from one paradigm to another", may be considered "the essence of SF", its specific and defining element: "Such an altered perception of the world, sometimes in terms of science and sometimes in terms of society, is what SF is most commonly about, and few SF stories do not have at least some element of conceptual breakthrough. [...] No adequate definition of SF can be formulated that does not somehow take this theme into account." (Peter Nicholls, "Conceptual Breakthrough", in the quoted *Encyclopedia of Science Fiction*, pp. 134—136.) This entry is in fact the most complete and knowledgeable theoretical and historical elucidation of the theme of 'conceptual breakthrough', from its mythical roots (Prometheus, Dr. Faustus) to the most remarkable SF achievements of the '50s, '60s and '70s.

²⁰ See note 15.

²¹ Pascal's *Pensées* (1670) are a milestone in the history of the idea of sublime and, consequently, 'Pascal's terror' involves a structural affinity with modern SF, especially hard SF, as certified by Gregory Benford in his essay "Pascal's Terror", in *Foundation. The Review of Science Fiction*, London, Number 42, Spring 1988, pp. 18—20. Stanislaw Lem also invoked in this regard the *silentium universi*, 'those eternally silent abysses of which Pascal spoke with horror', in his essay discussed here below (see notes 25, 26, 30).

Poul Anderson's story "Kyrie", 1968). A certain overwhelming potential is also involved in 'the third spatial infinity' which Pierre Teilhard de Chardin pointed out²²; this infinity of 'corpusculation' in the Universe, of inexhaustible complexity and variety located at 'the human scale', theoretically implies an infinity of virtual life forms which SF fictionally filled up with its alien biology and robot fauna. Available to the senses and common macroscopic perception, by its 'average', 'human' size, this 'third infinity' can be, nevertheless, no less overwhelming to human finitude, by its very kaleidoscopic polymorphism and inexhaustible otherness. (To give just one example here, a memorable achievement of extrapolation on the scale of alien complexity of life may be found in F. L. Wallace's story "Student Body", 1953).

In science fiction, science enforces the sublime, for science is what makes us think the infinite and seize the magnitude, which become accessible to our senses by fictional proceedings (analogy, extrapolation, juxtaposition, transposition, oscillation, distortion etc.). For not only 'the science in science fiction' but also 'the fiction in science fiction' contributes convergently to the same unique effect: experiencing the aesthetic pleasure of sublime. The mechanism of extrapolation itself, defining in SF, necessarily leads to overwhelming escalades and accumulations as compared to the limits and fragility of the human being. But still, this is not enough. Even when understood in its milder sense, mentioned above — as 'absolutely great' (Kant), or as 'overwhelmingly great' (Hartmann) — infinity can hardly, if at all, be 'represented' to the senses, which work at 'the human scale' only. However, it may be the most successfully (i.e. with the greatest artistic effect) 'figured' in a concrete manner and brought to our intuition by SF — literature or cinema — rather than by any other literary or artistic form. More exactly, SF may, up to a certain point of course, 'figure' intuitively the very incapacity of intuition to represent infinity concretely: and this is precisely how that underlying intellectual mechanism of the sublime, which precipitates 'a pleasure that is only possible through the mediation of a displeasure'²³, is triggered in SF. (This is in fact the last application so far of that 'analytics of the sublime' definitively performed by Immanuel Kant as early as 1790, in his classic Critique of Judgement.) In SF,

²² In the twentieth-century SF, and the sublime, man is no longer 'sustained between two infinities', as expressed by Pascal in the seventeenth century; man is now sustained 'between three infinities' or four, if we also consider time: "Even if we do not take into account the depths of Time — that is in an instant section of the Universe — there is a third abyss: that of Complexity [...]. Thus it is not on two (as often considered) but on *three* infinities (at least) that the World is spatially built, The Minute and the Immense undoubtedly. But also (rooted like the Immense in the Minute but following its own course) the immensely Complicated." Which means, added the French thinker Pierre Teilhard de Chardin, "just what we call Life" (*La place de l'homme dans la nature. Le groupe zoologique humain*, (1949), Albin Michel, Paris, 1962, pp. 26—27.) In SF this third infinity is equally if not more productive from a quantitative point of view than Pascal's two infinities.

²³ Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 502.

as everywhere in the sublime, the specific and defining effect, aesthetic sublimation of pain into pleasure, is produced only if and only when human reason acknowledges its own freedom from and qualitative superiority over the quantitatively overwhelming nature, real or imaginary. Overwhelmed by the immensity of the physical universe, man is compelled to resort to non-physical reaction, to the idea of his free mind — a faculty standing above the senses, irreducible to nature and above it: “Still the *mere ability even to think* the given infinite without contradiction, is something that requires the presence in the human mind of a faculty that is itself supersensible.” (Kant)²⁴

It is not an easy task, maybe it is even an impossible one for SF writers, as maintained by one of the most famous and skilled of them:

„It must be admitted that the universe presents the 'peak of indigestibility' for fiction writing in the whole field of our experience. For what can you do as an author with the central subjects of cosmology — with the singularities? A singularity is a place that exists in the continuum just as a stone exists here; but there our whole physics goes to pieces. The desperate struggles of the theoreticians, going on for several years now, have only the purpose to postpone this end of physics, its collapse, by yet one more theory. In fiction, however, things like that cannot be domesticated. What heroic characters, what plot can there be where no body, however strong or hard, could exist longer than a few fractions of second? The space surrounding a neutron star cannot be passed closely in a spaceship even at parabolic velocity because the gravity gradients in the human body increase without a chance that they might be stopped or screened, and human beings explode until only a red puddle is left, just like a heavenly body that is torn apart from tidal forces when passing through the Roche limit. Is there therefore no way out of this fatal dilemma: that one must either be silent about the cosmos or be forced to distort it?” (Stanislaw Lem)²⁵

In Ancient Greece, the philosopher Zenon of Elea brilliantly demonstrated, in his famous 'Eleatic' paradoxes, that motion is impossible; but Diogenes, the Cynic philosopher, tried to overthrow Zenon's subtle demonstration simply by rising and walking, the fact being in itself a sufficient proof: “Look, I walk, so motion exists.” In his well-known **Critique of Judgement** (1790), the philosopher Immanuel Kant brilliantly demonstrated that the hypothesis of 'worlds inhabited by rational beings' couldn't ensure a valid support for experiencing the emo-

²⁴ *idem*, p. 500.

²⁵ Stanislaw Lem, “*Cosmology and Science Fiction*”, in *Science-Fiction Studies*, Terre Haute (Indiana, USA), No. 12, Volume 4, Part 2, July 1977, p. 110.

tion of sublime;²⁶ but the writer Stanislaw Lem memorably invalidated this, in his masterly novel *Solaris* (1961). In his striking essay "Cosmology and Science Fiction" (1977), the same Stanislaw Lem brilliantly demonstrated that the literary figuration of a cosmic 'singularity' is impossible; but the essayist's demonstration had been invalidated beforehand, as early as 1968, by the writer Poul Anderson in his masterly story "Kyrie". (Needless to say is that the *ipso facto* argument does not have the same validity in the case of a philosopher and in that of a writer. The former produces ideas, which can only be invalidated on the level of ideas; the latter produces unique 'aesthetic objects', aesthetic 'singularities', which cannot be legitimated, but nor can they be invalidated, on the level of ideas: they can only be so as singular objects. And, for an object, the very fact of its existence means there is a sufficient reason for it to exist. Provided it has value, of course, in art unlike in nature.)

In Poul Anderson's "Kyrie", the captain of the spaceship *Raven*, exploring a developing singularity, is fully aware of the indomesticable situation described in Lem's essay: "This is the first time anyone's been close to a recent supernova. We can only be certain of so much radiation that we'll be dead if the scrienfields give way. Otherwise we've nothing to go on except theory. And a collapsing stellar core is so unlike anything anywhere else in the universe that I'm skeptical about how good the theory is."²⁷ Whatever his character, the writer finds the fictional solution to perform the quadrature of the circle, to bring in front of the reader's eyes what the human eye cannot see, plus in front of his mind what his senses cannot perceive. Linking several 'theoretical

²⁶ "So, if we call the sight of the starry heaven *sublime*, we must not found our estimate of it upon any concepts of worlds inhabited by rational beings, with the bright spots, which we see filling the space above us, as their suns moving in orbits prescribed for them with the wisest regard to ends. But we must take it, just as it strikes the eye, as a broad and all-embracing canopy: and it is merely under such a representation that we may posit the sublimity which the pure aesthetic judgement attributes to this objects." (Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 597). Kant was referring here to the so-called doctrine of the 'plurality of inhabited worlds' which was already developing in his time and continued to develop for a while in a stuff of non-fiction writings, forgotten today (fanciful essays, comments and speculations at the boundaries of astronomy, philosophy, religion etc.). These writings offered, at the best, a static and lyricist contemplation of the presumed 'plural inhabited worlds' and not the narrative movement and epic substance of fiction. SF would break this deadlock by specifically literary solutions, each of them unique and irreproducible, of course, as everywhere in genuine art. A wonderful solution, a true 'quadrature of the circle' was found by Stanislaw Lem in his masterpiece *Solaris* (1961): not an 'inhabited world' proper, but a wholethinking world, an alien 'one-brain planet', a superhuman 'nous-planet'. Needless to say what an unparalleled overwhelming potential lies involved here.

²⁷ Poul Anderson, "Kyrie", in *Black Holes and Other Marvels*. Edited by Jerry Pournelle, An Orbit Book, Futura Publications, Macdonald & Co, London & Sydney, 1978, p. 95. As specified by the editor, Anderson's story was first published in *The Far Reaches*. Edited by Joseph Elder, Trident Press, New York, 1968.

breaks²⁸ into one (jumps in space-time, telepathy, 'magnetohydrodynamics' as a base of an alien biology etc.), the writer succeeds in domesticating the singularity, in intuitively figuring time dilation, which equals instantaneousness to eternity, ephemerality to immortality. Aesthetically, the keystone of the story is an excruciating cathartic effect. Namely, not a tragic *catharsis* but a sublime *catharsis*, which is the supreme aim in science fiction: a catharsis 'sublimed' not from the suffering caused by man to man, as in tragedy, but from the suffering caused to man by the Universe — cosmos and microcosm — overwhelming man by dimensions, magnitude, force, speed, duration, complexity etc. A catharsis 'sublimed' from the very fact that the physical universe, such as disclosed by this century science, is not made commensurate with man, it does not wait for man, does not know of man and of the cosmic loneliness of man marooned in this strange and indifferent Universe.

From the viewpoint of the sublime, a humanistic SF appears as an oxymoron, because of the very fact that 'a humanistic sublime is an oxymoron', as stringently demonstrated by the American scholar Thomas Weiskel in his unique work *The Romantic Sublime* (posthumously appeared in 1976)²⁹. Exasperated by this oxymoron, Stanislaw Lem said that a humanistic, 'anthropocentric' SF was rather an 'onanistic' SF³⁰.

²⁸ "A rough count in a good local SF shop suggests that something like 80% of the material on sale is fantasy, replete with dragons, swordsmen, warlocks and what-have-you. You may like this genre — though personally I don't — but I think that most of us would deny that it is SF. Yet SF, almost by definition, requires at least extrapolation from, if not a definite departure from, current Scientific knowledge and theory. So what is allowed? No man may lay down the law; but I am attracted by Poul Anderson's rule, which he put forward in an interesting essay attached to *Virgin Planet*. This was that the writer may allow himself one theoretical break, but otherwise must limit himself to reasonable extrapolation. (Incidentally, we must acknowledge that he follows his own precept pretty faithfully.)"

(M. Hammerton, „*SF and Accurate Science*“, in *Foundation. The Review of Science Fiction*, London, Number 47, Winter 1989/1990, p. 70.) I (CR) unreservedly agree with M. Hammerton, although Poul Anderson's *Virgin Planet* unfortunately wasn't available to me so far. When it will finally be (*dum spiro spero!*), I could possibly examine this highly promising 'Anderson's rule' as a criterion in defining hard SF; (not the only one of course; just as a necessary condition, not the sufficient one, of this possible and much-desired definition).

²⁹ "The essential claim of the sublime is that man can, in feeling and speech, transcend the human. [...] Without some notion of the beyond, some credible discourse of the superhuman, the sublime founders; or it becomes a 'problem'. This is as true in Romanticism as in antiquity. 'The beautiful', says Schiller, 'is valuable only with reference to the *human being*, but the sublime with reference to the *pure demon*' in man, 'the statutes of pure spirit'. A humanistic sublime is an oxymoron." (Thomas Weiskel, *op. cit.*, p. 3). See note 3.

³⁰ "The SF of today resembles a 'graveyard of gravity' in which that subgenre of literature that promised the cosmos to mankind, dreams away its defeat in onanistic delusions and chimeras — onanistic, because they are anthropocentric." (Stanislaw Lem, quoted essay, p. 109.) See also notes 21, 25, 26.

But at its best, science fiction certainly isn't so. If Poul Anderson's "Kyrie" is 'onanistic', then Sophocles's Antigone is onanistic too. The paradigm of plot and characters' relationship in similar to a certain point (Antigone = Eloise Waggoner; Creon = captain Teodor Szili; Polynikes = Lucifer). The aesthetic effect is the same, catharsis is in both of them, but a tragic one in the ancient tragedy, while a sublime one in modern science fiction.

There is catharsis in this paragon hard SF story, and there is suffering, there is pain, from which this catharsis results; but what kind of pain is it, what is its cause, its source? Does this pain come from human beings (including the self), or does it come from 'gods', like with ancient Greeks? Is there a *hybris* of man, the jealousy or anger of the gods, or an ill fate, a *moira*? No, there is only the cosmic loneliness of man and his otherness in front of this indifferent, though not hostile, cosmos. "Loneliness and otherness can come near breaking you out here, without adding suspicion of your fellows" — the same spaceship captain thought. There is no need, in science fiction, for pain coming from humans, from fellow-beings, nor from gods, whose existence has become a dispensable hypothesis not only to science but also to science fiction.

It is enough to have an intuitive short circuit, a sudden shift or transposition on the scale of magnitudes in the Univers, a striking juxtaposition of two or more orders of size located on this span-scale at large distances from one another, in order to precipitate the effect of 'cognitive estrangement' (Darko Suvin)³¹ or 'conceptual breakthrough' (Peter Nicholls)³², operated in SF by analogy or, even more frequently, by extrapolation, i.e. projection into the imaginary. It is enough to make the senses perceive the pain of being so small in a Universe so immense, or of being so immense as compared to the microcosm so minute, or of being so ephemeral as compared to the great cosmic duration, or of being so weak in front of the great cosmic forces, or of being so irrevocably confined within ontological and biological limits, the pain of being so much stranger and lonely as compared to everything that exists or can be imagined to exist in the physical Universe. The indifference of this Universe is enough, there is no need for its 'anger'.

"The Laws of the Universe are quite absolute indeed — and ruthlessly just. Obey them scrupulously, and they work for you; defy them, and you get crushed quite casually, without the slightest bitterness, or anger, or concern. [...] Perhaps there is no God after all. But there is One Universe, and its laws are absolute, unswerving, unyielding, and enforced on us without argument." (John W. Campbell)³³

„Yet here is a fact, perhaps too obvious and unwieldy to make much of: in the history of literary consciousness the sublime revives as God withdraws from an immediate participation in the experience of men.

³¹ Darko Suvin, *op. cit.*, passim. See also notes 4, 9, 61, 63.

³² Peter Nicholls, quoted entry in *The Encyclopedia of Science Fiction*. See also note 19.

³³ John W. Campbell, "God Isn't Democratic", in *Analog. Science Fact — Science Fiction*, New York, vol. LXXIII, No. 2, April 1964, p. 97.

The secondary or problematic sublime is pervaded by the nostalgia and the uncertainty of minds involuntarily secular — minds whose primary experience is shaped by their knowledge and perception of secondary causes." (Thomas Weiskel)³⁴

In the tragedy *Agamemnon*, "the chorus, in a series of wonderful chants, express the quintessence of Aeschylus's thinking: Zeus shows man the path of wisdom by making him learn through pain (*tôi pathei mathos*). Thus, the gods, forcing men's will, do them good."³⁵ There is catharsis in science fiction as well, resulted equally from *tôi pathei mathos*, but the gods no longer exist: there is no one in the Universe to be concerned about man's existence, no one to acknowledge man's presence, no one to do him good or evil, to cause him pleasure or pain. There is pain in science fiction, but it is of a different nature: it is a pain concretescent not with the tragic but with the sublime. And the aesthetic pleasure cathartically distilled by the pain; by that 'pleasure in pain' which belongs not only to the tragic but also to the sublime, is also a different aesthetic pleasure: the aesthetic pleasure and emotion of the sublime.

*

But the sublime is perhaps too strong an essence, too concentrated to be administered as such in individual cases. As an aesthetic concept, it certainly has a *theoretical* function, not a *critical* one. For the critical use we have 'the sense of wonder': it is, essentially, an emotion of the sublime, it is (as Peter Nicholls was the first to notice³⁶) the same thing as 'a sense sublime' which Wordsworth spoke about in 1798, in his well-known poem, popularly though somewhat inappropriately known as "Tintern Abbey"³⁷, nevertheless, it is, so to speak, a diluted solution of this theoretical essence of the sublime. The 'sense of wonder' provides a more diffuse, more 'softened' and critically more pliable expression of the same old concept and eternal aesthetic experience known under the name of 'emotion of the sublime'. Thus, the 'wild' theoretical concept is tamed to become a current critical instrument.

And it is indeed used by SF critics and reviewers as a current and efficient critical tool. The phrase 'sense of wonder' emerged, seemingly, as a spontaneous and anonymous product of the English language, having no certified paternity (to my knowledge at least). However, it practically

³⁴ Thomas Weiskel, *op. cit.*, pp. 3—4.

³⁵ Aram M. Frenkian, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide* (The Meaning of Human Suffering with Aeschylus, Sophocles and Euripides), Editura pentru Literatură Universală, Bucharest, 1969, p. 33.

³⁶ Peter Nicholls, reviews to Poul Anderson's *Tau Zero* (1970; reprint of 1971) and Larry Niven's *Ringworld* (1970; reprint of 1972), in *Foundation, The Review of Science Fiction*, London, Number 2, June 1972, pp. 44—52.

³⁷ William Wordsworth, "Lines Composed a few miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye"; the poem first appeared in Coleridge and Wordsworth's *Lyrical Ballads* (1798).

became hard currency in SF criticism. It is currently and naturally used in commenting on SF books: it has almost become a critical cliché. To say, in a critical review of a book or an author, that one can express this indefinite or even indefinable 'sense of wonder' is undoubtedly a superlative: it is like granting the book or author free-entry to the 'genre SF', or, even more, it is equal to a judgment of value, an unreserved critical endorsement.

It is what Donald A. Wollheim, for example, did in *The Universe Makers* (1971), when referring to Ray Cummings:

"He completed Verne's work. He did not venture into sociology. He did not impair our balance by social predictions. In him, the old Sense of Wonder was at its best."³⁸

Similarly, in 1973, when Arthur C. Clarke's *Rendezvous with Rama* appeared, Theodore Sturgeon wrote, in *New York Times*:

"There are perpetual surprises, constant evocation of the sense of wonder, and occasions of the most breathless suspense."³⁹

More recently, in *Atlanta Constitution*, the following could be read about Gregory Benford and David Brin's *Heart of the Comet* (1986):

"This is 'hard' science fiction at its best. It brings us to the cutting edge of current scientific research, but always keeps the human issues forefront of the story. We see the best and worst of human nature in how the different colonists react to the hostile world of the comet. At the same time, the novel provokes that 'sense of wonder' that has been the hallmark of 'hard' SF."⁴⁰

I don't know, unfortunately, who the author of these assertions is, but I think he/she is right. The sense of wonder is indeed a hallmark of hard SF, and, from my point of view, it is only natural to be so. Although, practically in all major SF topics and motifs, belonging to both hard and soft SF, a certain overwhelming potential is involved, as mentioned above, it is more directly and strikingly operating in 'hard' themes and topics: black holes, computers, faster than light velocities, the fourth dimension, gravity, nuclear power, power sources, rockets, space flight and ships, stars, technology, terra-forming, time paradoxes, time travel a.o., or any other topics derived from the 'hard sciences'

³⁸ Since an English edition of Donald A. Wollheim's *The Universe Makers* (1971) wasn't available to me, the passage quoted here is retranslated from a French version: "Il (Ray Cummings — i.e.) a complété le travail de Verne. Il ne s'est pas aventuré dans la sociologie. Il n'a pas fait vaciller notre équilibre par des prédictions sociales. En lui, le vieux Sens du Merveilleux jouait à plein." (Donald A. Wollheim, *Les Faiseurs d'Univers. La science-fiction aujourd'hui*. Traduit de l'américain par Pierre Versins, Editions Robert Laffont, Paris, 1974, p. 53.)

³⁹ Theodore Sturgeon's lines published in "New York Times" are reproduced as a blurb on the cover of Pan paperback edition (1974) of Arthur C. Clarke's *Rendezvous with Rama* (1973).

⁴⁰ The quoted passage is also reproduced as a blurb on page III of the paperback edition (1987) of Gregory Benford and David Brin's *Heart of the Comet* (1986).

(astronomy, cosmology, cybernetics, mathematics, physics a.o.)⁴¹ Of course, not only the 'soft sciences', but also 'pseudo-sciences', and even 'imaginary sciences' can provide overwhelming factors, e.g. Isaac Asimov's 'psycho-history' and 'positronic' brains of his robots; A.E. van Vogt's 'nexialism'; Ursula K. LeGuin's 'terolinguistics' and 'ansible'; Bob Shaw's 'slow glass'; and so on. All the same, the 'overwhelmingly great' and, consequently, the sublime are at home especially in hard SF.

It is 'the science in science fiction' that ultimately establishes the relationship and basic delimitations between science fiction and realistic fiction, between science fiction and pure fantastic fiction, between science fiction and science fantasy, between hard science fiction and soft science fiction. The feeling of credibility guaranteed by 'hard' science is necessary in SF not only, and not in the first place, for creating 'that willing suspension of disbelief' which Coleridge spoke about⁴², that flimsy but indestructible 'realistic illusion' on which the 'verisimilitude' of any *mimesis* is based. All these fictional achievements are always welcome in SF, of course, as everywhere in literature. But it is not the essential here. The essential is that in science fiction, science enforces the sublime.

Sublime's pleasure in pain appears — Kant says — when 'the subject's very incapacity betrays the consciousness of an unlimited faculty of the same subject'⁴³; but — Schiller adds — 'it must be something serious, to the senses at least, for reason to seek support in the idea of its freedom'.⁴⁴ And it is exactly this 'serious' support or alibi of the aesthetic emotion that is provided by the science in SF, in hard SF more than in soft SF. For, the 'harder' the science, the more 'serious' it seems; and, consequently, the more efficiently it operates as a triggering, precipitating factor.

*

The fact that nowadays the 'sense of wonder' is claimed as a hallmark for hard SF in the first place may mean that we witness a resurgence of hard SF after a period, starting in the late sixties, during which it has retreated in front of soft SF and the 'New Wave'. However, it should not be forgotten that the 'sense of wonder' had been used and abused in SF criticism before the sixties. It even reached a level of saturation and sickness, reserve and condescendence, expressed by the 'corrupt' forms 'sensawonda' or 'sensawunda', used in fan circles. But

⁴¹ This survey of the 'hard' themes and topics is drawn out from Peter Nicholls and John Clute's *Encyclopedia of Science Fiction* (1979; second printing 1981).

⁴² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), Edited with his Aesthetical Essays by J. Shawcross, 2 volumes, Oxford University Press, London, 1965 (First edition 1907), chapter XIV, vol. II, p. 6.

⁴³ Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 502.

⁴⁴ Friedrich Schiller, *Vom Erhabenen. Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen* (About the Sublime. To Further Development of Some Kantian Ideas, 1793).

we shall also find this kind of reserve and condescendence clearly declared:

"SF criticism often talks of a 'sense of wonder' that the field is supposed to generate, but upon close examination that 'wonder' divulges its close relationship to the tricks of a stage magician", said Stanislaw Lem in 1977, in the aforementioned essay.⁴⁵

"We sometimes speak of a sense of wonder as if it were one of the great good things — an automate credit in the critic's account book" — said Peter Nicholls in 1972⁴⁶, in a review that surpasses by far the theoretical level of such a scope. "The trouble is that a sense of wonder is often confused with a sense of gullibility: the ooh's and ah's at the sideshow pitches of any second rate carnival demonstrate a sense of wonder at its most depressing level. [...]"

"The phrase 'sense of wonder' includes so much. It may include the feeling of natural awe felt by a Wordsworth in a clean, empty landscape:

"... And I have felt
 A presence that disturbs me with joy
 Of elevated thoughts; a sense sublime
 Of something far more deeply interfused,
 Whose dwelling is the light of setting suns,
 And the round ocean and the living air,
 And the blue sky and, in the mind of man:
 A motion and a spirit, that impels
 All thinking things, all objects of all thought,
 And rolls through all things."

That is to put it at one of its highest points. It may include, differently, the exhilaration Einstein must have felt when it first occurred to him to question the static Cartesian framework which had been used up to his time to give mathematical expression to the shape of an entire universe.

But that sudden romantic expansion of the mind is a very different thing from the momentary little *frisson* we get when we read that a cow gave birth to a calf with two heads...⁴⁷

Even so, 'tired and misused'⁴⁸ as it is, "that old critical phrase 'a sense of wonder', familiar to all SF fans"⁴⁹ remains useful and functional, Peter Nicholls admits, it "is as good an 'open sesame' as any for getting into the question I am broaching".⁵⁰ And this is important: delimitation of 'the areas where the science-fictional imagination is very strong, and those where it is weak'.⁵¹ Among the former ones there is obviously "hard science fiction — that surprisingly small but important branch of the genre in which the science is central and not simply decorative".⁵² And the two novels reviewed here by Peter Nicholls — Poul Anderson's **Tau Zero** (1970) and Larry Niven's **Ringworld** (1970) — "deserve their reputation as landmarks (spacemarks) in the history of hard science fiction".⁵³

⁴⁵ Stanislaw Lem, quoted essay, p. 109.

⁴⁶⁻⁵³ Peter Nicholls, quoted review; see note 36.

Despite its high incidence and empirical action, the phrase 'sense of wonder' remains relative and ambiguous; there are very few attempts to confer it the conceptual denotation and univocal clarity required by the logic of a true definition. Even the all-embracing and all-covering *The Encyclopedia of Science Fiction* edited in 1979 by the same Peter Nicholls⁵⁴ lacks the entry which the 'sense of wonder' would have deserved. The phrase seems also untranslatable: in Ugo Malaguti's review *Nova sf*, for instance, the phrase 'sense of wonder' was left untranslated in the middle of the Italian text.⁵⁵ But if it cannot be translated from English into Italian, or from English into Romanian, it cannot be translated from English into English either.

On the other hand, some intuitive approximations are available. "What we get from science fiction" — said Damon Knight decades ago in his *In Search of Wonder* (1956), which became a 'classic' of SF criticism — "what keeps us reading it, is not different from the thing that makes mainstream stories rewarding, but only expressed differently. We live on a minute island of known things. Our undiminished wonder at the mystery which surrounds us is what makes us human. In science fiction we can approach that mystery, not in small, everyday symbols, but in the big ones of space and time. [...]"

"Science fiction exists to provide what Moskowitz and others call 'the sense of wonder': some widening of the mind's horizons, no matter in what direction — the landscape of another planet or a corpuscle's-eye view of an artery, or what it feels like to be in rapport with a cat... any new sensory experience, impossible to the reader in his own person, is grist for the mill, and what the activity of science fiction writing is about."⁵⁶

This is the 'classical' definition of the undefinable 'sense of wonder', almost four decades old and yet the best so far, as shown by its frequent quoting. It is not logically rock-solid of course, it is rather a metonymical approach of the subject, but the live intuition guiding these metonymical suggestions is perfectly valid, even after four decades. (Which, in the turmoil of SF criticism, represents a true record.)

⁵⁴ In his *Encyclopedia*, Peter Nicholls is likely to transfer much of his ideas concerning the 'sense of wonder' to the account of 'conceptual breakthrough', synonymous to a certain point, and which he seems to feel specially fond of.

⁵⁵ "Tuttavia, il vero 'sense of wonder' du cui parlano Clarke e molti altri sta nell'esplorazione di quei mondi esotici, spesso ostili." (Thomas D. Clareson, "La solitudine cosmica di A. C. Clarke", Italian version of the chapter "The Cosmic Loneliness of Arthur C. Clarke" from the volume *Clarke*, New York, 1977), in *Nova SF*, Giugno-Settembre 1986, Anno II, Numero 6 (nuova serie) (XX—48), Perseo Libri, Bologna, pp. 135—154.

⁵⁶ Damon Knight, *In Search of Wonder*, Essays on Modern Science Fiction, (1956). Second Edition, Revised and Enlarged, Advent Publishers, Chicago, 1967, pp. 4, 12—13. The roots of 'sense of wonder' are deeply grown into intuitive critical perception, into the 'impression of reading' of concrete works. Symptomatically, these roots are evidenced here by the fact that this famous book, a Hugo Award winner in 1956, is 'merely' a collection of book-reviews published between 1932—1956 in *Infinity*, *Fantasy and Science Fiction* and other magazines.

'Landscapes of another planet' abound in SF books and films, anyone can choose freely as many examples as one wishes. 'A corpuscle's-eye view of an artery' we saw in the film *Fantastic Voyage* (1966) directed by Richard Fleischer. The odyssey of blind navigation, plunged in darkness, of hemoglobin cells under the obscure vaults of the blood pipes could also be watched non-fictionally on television, in straight-scientific films, impressive by their technical performance of *in vivo* filming. But... 'what it feels like to be in rapport with a cat'? A mere eccentricity escaped from the tip of the pen, without actual coverage? Not at all. In the film *The Incredible Shrinking Man* (1957) by Jack Arnold after Richard Matheson's novel, the gentle house cat becomes a fierce, threatening monster for its human master, whose body is submitted to an irreversible shrinking process. The 'rapport with a cat' is entirely different in Cordwainer Smith's story "The Game of Rat and Dragon" (1955), where the relationship man-cat are amiable and even more, fused in a *sui generis* telepathic link, the only one able to generate the superhuman reaction speed required by 'pinlighting' — the deadly fight against the dark monsters of the cosmic void, known as 'Dragons'. But... enough of these non-theoretical digressions, which I shouldn't have mentioned if they hadn't been concrete cases of the 'sense of wonder'.

As regards the paternity of the phrase, Damon Knight throws no light. There is slightly more to be found from Alexei Panshin, for instance, though it is uncertain we have got to the farthest end:

"It was Sam Moskowitz, writing about the sterility of the Fifties' science fiction, who first brought up the sense of wonder. Moskowitz borrowed the term from the psychologist Rollo May: 'Wonder is the opposite of cynicism and boredom: it indicates that a person has heightened aliveness, is interested, expectant, responsive. It is essentially an 'opening' attitude... an awareness that there is more to life than one has yet fathomed, an experience of new vistas of life to be explored as well as new profundities to be plumbed.'"⁵⁷

Even this seems to Panshin too little as compared to his own experience, his own living of the indescribable 'sense of wonder', which, to him, is a devastating revelation, an 'epiphany' in the supreme aesthetic sense given by James Joyce to the term borrowed from theology⁵⁸:

"What first inspired me was the sense of wonder, and the sense of wonder is not merely what Damon Knight and science fiction held it to be. [...]

"It was *this* that I felt that day when I was twelve. A sense of a different dimension of being asserting itself and erupting into ordinary life. It was a revelation of new vistas of life to be explored, an awareness that there was more to life than I had yet fathomed.

⁵⁷ Alexei Panshin, "Why I No Longer Pretend to Write Science Fiction" (under the heading "The Profession of Science Fiction", no. XIV), in *Foundation. The Review of Science Fiction*, London, Number 11, September 1978, p. 24.

⁵⁸ James Joyce coined the aesthetical meaning of 'epiphany' first in *Stephen Hero* (posthumously appeared in 1944) and then, without expressly mentioning the term, in *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), in both of these variants of the novel many samples of 'epiphany' being incorporated.

"It was not Knight's mere 'widening of the mind's horizons, no matter in what direction'. It was not merely that the amount of science fiction that I knew to exist became fifty times larger in an instant.

What I felt was something else. It was awe, and fear, and power and truth, as though a goddess had for a brief moment lifted her veil before me"⁵⁹

There is no mystical revelation here, of course, it's just aesthetic epiphany, for it can also inspire verbal exaltation when the words try to describe the indescribable: the only thing really worthy to be said in a 'work of art' deserving this name.

It's not less true though that sense of wonder loses its specific relevance for science fiction when equalled to generic aesthetic epiphany, to any aesthetic pleasure, which can be given by any art form. It loses this way its function and legitimacy as *differentia specifica*. For the fine sensors tuned in on the specific SF wavelength, and fused under the name 'sense of wonder', will not detect in science fiction an 'epiphany of beauty', like with Joyce, but 'merely' an 'epiphany of the sublime'.

We should not let ourselves be taken in by the common meaning of 'beauty', whose semantic area tends to include the area of the 'sublime', with some people at least, who don't bother to analyze their own feelings. For most of them, the immensity of the starry sky is plainly 'beautiful', despite the fact that it is one of the first immemorial experiences of the sublime on Earth, a 'classical' example of emotion of the sublime of nature in textbooks of aesthetics. But what intensity is more paroxysmal than the awe inspired by the stars as seen not from the Earth, but from a spaceship wholly exposed to them, and to someone who has never seen stars before in his life:

"Now", said Joe, "I'm going to show you the stars!" [...]

"Faithfully reproduced, shining as steady and serene from the walls of the stellarium as did their originals from the black deeps of space, the mirrored stars looked down on him. Light after jeweled light, scattered in careless bountiful splendor across the simulacrum sky, the countless suns lay before him — before him, over him, under him, behind him, in every direction from him. He hung alone in the center of the stellar universe.

"Ooooooh!" It was an involuntary sound, caused by his indrawn breath. He clutched the chair arms hard enough to break fingernails, but he was not aware of it. Nor was he afraid at the moment; there was room in his being for but one emotion. Life within the Ship, alternately harsh and workaday, had placed no strain on his innate capacity to experience beauty; for the first time in his life he knew the intolerable ecstasy of beauty unalloyed. It shook him and hurt him, like the first trembling intensity of sex. (Robert A. Heinlein, "Universe", 1941)⁶⁰

⁵⁹ Alexei Panshin, *ibidem*.

⁶⁰ Robert Heinlein, "Universe", in *Astounding Science-Fiction*, vol. XXVII, No. 3, May 1941, p. 27.

No, it is not an 'ecstasy of beauty', but an 'ecstasy of sublime', and this is one of the most impressive descriptions of it in all science fiction, even if it is mislabeled.

A similar objection could be made to the Darko Suvin's theoretical construction, focused on the concept of 'cognitive estrangement'⁶¹, intended to grasp the essence of science fiction and making possible its definition as a genre. But even if we limit ourselves to Viktor Shklovski's finding (from whom Darko Suvin borrowed the concept of 'estrangement'), that we 'come across estrangement almost wherever image exists'⁶², it is clear that this concept of estrangement may serve as 'proximal genre', but not as 'specific difference'. In order to find this specific difference, Darko Suvin introduces the notion of 'cognition' which, in its turn, postulates the change of that *novum*⁶³, to which the responsibility of 'specific difference' in the SF definition is transferred. This *novum* itself cannot be defined theoretically, supertemporally, categorially, as Darko Suvin himself points out. It can only be grasped in its concrete, historical, individual hypostases. From this cul-de-sac, this *obscurum per obscurius* (as this flaw of definition is called in logic) one can escape much more simply, by accepting magnitude (static or dynamic, spatial or temporal) as specific difference in science fiction, by accepting *ipso facto* that not any 'cognitive estrangement' is defining for SF, in the same way that not any 'epiphany' is defining. Specific and defining for SF is only that 'cognitive estrangement' which is triggered by the shift on the scale of magnitudes in the Universe, in the macro- and micro- cosmos, the reference point being 'the human scale' of magnitudes directly perceivable to senses. Similarly, on the scale of temporal magnitudes, placed between instantaneousness and eternity, the reference point is 'ephemeral' human life span.

If there is a 'new quality of moral judgement arising from size alone'⁶⁴, there will also be a new quality of *aesthetic* judgement arising from size alone. It is true that 'the effects of scale go well beyond perception in engendering novelty'⁶⁵, but this implies a novelty engendered by the changes of scale themselves, and moreover by the large and sudden changes of scale.

⁶¹ Darko Suvin, *op. cit.*, pp. 3—15; see notes 4, 9.

⁶² The concept of 'estrangement' ('ostraneniye' in Russian) was coined by Viktor B. Shklovski in his essay "*Iskusstvo kak priyom*" ("Art as a Device", 1917). Since an English version of this essay wasn't available to me, the passage quoted here is translated from a Romanian version: „Arta ca procedeu”, in the anthology *Ce este literatura? Școala formală rusă* (What Is Literature? The Russian Formal School), Editura Univers, Bucharest, 1983, p. 391.

⁶³ Darko Suvin, "*SF and the Novum*", *op. cit.*, pp. 63—84.

⁶⁴ Philip and Phylis Morrison, *op. cit.*, p. 12; see note 13.

⁶⁵ Idem, p. 13.

Only this 'conceptual breakthrough' — this short-circuit of the mind by the sudden shift on the magnitudes scale, by juxtaposition perceptible to senses of magnitudes, dimensions, durations, forces, degrees of complexity in the Universe etc. at immense distance from one another on the scale of magnitudes in the Universe, and even more in the Universe as revealed by contemporary science — only this 'intellectual vertigo'⁶⁶ is specific and defining in SF: in hard SF at least — this should be emphasized again and again. Viewed through the prism of the aesthetic concept of the sublime the whole SF territory, especially its central, vital zone, its 'hardcore', is rearranged and ordered coherently to give a comprehensive general image, the uncovered subregions being minimal and non-defining.

The virtual danger of a new dogmatism, or reductionism, cannot be excluded. But this reductionism is inherent and it is accounted for by the necessary minimal '*esprit de géométrie*' involved by any theory (including literary) deserving this name. Any generalizing and unifying principle risks to become a reductionist and repulsive 'Procrustean bed', as warned against above. This risk is directly proportional to the degree of essentiality the principle is endowed with, to its unifying, all-embracing and implicitly reductive scope. The more essential the principle, the greater the risk of being abused, the more aggressive and totalitarian it seems when confronted with concrete, individual facts which it is called to put in a coherent order. However, this is a necessary evil, a necessary risk.

For there is another risk, much greater and more serious: the magnetic needle is only useful if it points to the North.

And in science fiction the North is the sublime.

*

Bibliographical survey. In SF criticism, Sam Moskowitz is said to be the first who coined 'the sense of wonder'; memorable descriptions of it offered Damon Knight (*In Search of Wonder*, 1956, rev. 1967) and Alexei Panshin ("The Profession of Science Fiction. XIV", in *Foundation*, no. 14, September 1978). The first to grasp the idea of the sublime in connection with SF and 'sense of wonder' was Peter Nicholls (in his reviewing of Poul Anderson's *Tau Zero* and Larry Niven's *Bingworld*, in *Foundation*, no. 2, June 1972); he was followed by Wayne Connelly ("Science Fiction and the Mundane Egg", in *Biverside Quarterly*, no. 20, April 1973), David Ketterer ("Science Fiction and Allied Literature", in *Science-Fiction Studies*, no. 8, March 1976), Bart Thruber ("Toward a Technological Sublime", in: Robert E. Myers, Ed., *The Intersection of Science Fiction and Philosophy. Critical Studies*, 1983), Cornel Robu ("A Key to Science Fiction: the Sublime", in *Foundation*, no. 42, Spring 1988).

⁶⁶ 'Intellectual vertigo' (vertij intelectual' in Romanian) is a phrase coined by Voicu Bugariu, one of the foremost Romanian SF writers and critics, in an attempt to grasp and describe the same indescribable 'impression of reading' which engendered such English phrases as 'sense of wonder' or 'conceptual breakthrough' discussed above.

As for the 'systematic' aesthetics of sublime, the foremost remain 'the founders' in the eighteenth century: Edmund Burke, with **A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful** (1756), Immanuel Kant, with **The Critique of Judgement** (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), Friedrich Schiller, with some of his 'minor' philosophical writings: "About the Sublime" ("Vom Erhabenen", 1793), "On the Pathetical" ("Über das Pathetische", 1793, 1801), "On the Sublime" ("Über das Erhabene", 1801) a.o. In our century first mention should be made of Nicolai Hartmann, with his *Aesthetics* (*Ästhetik*, written in 1945, first published in 1953), and Thomas Weiskel, with **The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence**, 1976, 2nd ed. 1996).

STUDIA LINGVISTICA

CHAOS AND VOID — TEXTUAL VECTORS IN SIX SHAKESPEARIAN PLAYS*

EMMA TĂMAIANU

ABSTRACT. The author begins by defining as *aporetic* (the VOID APORIA) the main task of the Shakespearean hero: i.e. to annul an initial state of inner and outer CHAOS, and to re-create himself, his community and the natural world as a whole out of nothing (VOID). According to the responses to the aporia and to their various modalities of textualisation in six plays, she distinguishes *three* modes (tragic, comic and the 'mode of equilibrium'), and proves that they are definable through linguistic features proper.

1. STARTING-POINT HYPOTHESES. 1.1. In Shakespeare's plays the actantial pattern is one of self-discovery and self-creation unfolding on three levels:

- (a) individuation (in the Jungian sense¹);
- (b) communization²;
- (c) universalisation.

This threefold initiation aims at reconciling

- (i) man with himself;
- (ii) man with his fellow-men;
- (iii) man with nature as a whole.

The overall architecture of the Shakespearean plot parallels that of a rite of passage. Hence, we contend that some general interpretive elements pertaining to myth and ritual can provide significant clues in the quest for unifying textual characteristics of Shakespearean plays.

1.2. It is known that a rite of passage is needed where there is an initial state of inadequacy, discord and chaos, and that the first step in the rite consists in annihilating that initial state³. Methodologically, this development can be epitomized in the dynamic pair: CHAOS →

* We wish to thank Mrs. Angela Ivaș of the Dept. of English, Faculty of Letters, for her pertinent suggestions as regards the present analysis, as well as for her constant support in our work on Shakespearean issues. Special thanks also to Miss Lolita Zagăievscăi, for her promptitude in helping me word-process the manuscript in due time for publication.

¹ Jung 1971, p. 534.

² "Establishment of a commonage other than that of signification, whether by signs or other means." (Morris 1946, p. 118). We prefer the concept of communization to that of 'sozialization', because it lays emphasis on the individual engaged in interpersonal relationship, and not on the outer manifestations of that relationship as such.

³ For a more detailed examination of this threefold process, as present in some Shakespearean texts, see Tămăianu 1990.

VOID⁴. It is on this pair that our present analysis focuses, taking as guidelines the following hypotheses:

(1) The two terms function as VECTORS that organize the syntactic-semantic layer of the texts and polarize coherent series of images.

(2) The differences in their textual actualization provide discursive criteria for re-stating the oscillating borderlines between species / modes.⁵

*

By 'VECTORS' we designate organizing principles of the text's analytically distinct layers, principles epitomized in terms whose nature can be defined according to the nature of the textual level they polarize. In this particular case:

(a) CHAOS and VOID as *archetypal patterns* organize the underlying pretextual level upon which both fabula and imagery draw⁶, a level at once psychic and mythical⁷. In other — more precise — terms, this level represents the architecture of a universally human world-image, i.e. of the humanly constructed world of designata.

(b) CHAOS and VOID as generic *language-specific concepts* organize the semantic layer of the text, generating macro- and intertextual coherence.

(c) CHAOS and VOID as *lexical units*, together with other members of the same semantic fields, organize the surface layer of the texts, generating macro- and intertextual cohesion.

The analysis traces them back in reversed order, and proceeds on the principle that the literariness of the text is highlighted by the specific ways in which the two vectors become manifest at all three levels.

*

In order to increase the pertinence of our approach, the six plays chosen for analysis belong to all the periods of creation and to different (traditionally defined) species: *MND*, *Oth.*, *Mac.*, *Ham.*, *Lr.*, *Tr.*⁸.

2. THE VOID APORIA.

In all of these texts, the main characters are placed in the position to institute themselves, their community and the whole of nature in a renewed cycle of existence. In the tragic, as well as in the comic mode, the imperative urge is "that things might change or cease" (*Lr.*, III:I, 7).

⁴ „Faire vide en soi-même“ signifie „se libérer du *tourbillon* [italics mine — E.T.] des images, des désirs et des émotions“, thus representing „le chemin qui va vers l'intérieur, la voie de la vraie vie“. VOID is the seat of all potentialities, the germ of all evolution (DS, s.v. *vide*).

⁵ Throughout this paper, the framework in which we try to integrate several new defining elements (sometimes alternative to the commonly accepted ones) is Frye's description of the tragic and the comic *modes* (1971 and 1972, p. 42—52).

⁶ See Durand 1977, p. 54.

⁷ See, for instance, Baruk 1959, p. 124 and Eliade 1978, p. 80—86.

⁸ The abbreviations of the plays' titles are those used in the Arden editions, following C. T. O'Neils, *A Shakespeare Glossary* (1941, p. X).

2.1. *Origin of the VOID aporia.*

The same text (*Lr.*) metaphorically puts forward the two courses of action that a character may take to the effect of counteracting the initial state of chaos.

(1) CHAOS against CHAOS: annulment of outward (natural, social) chaos by defying its apparent fierceness and confronting it to an even fiercer *analogon* that man is able to create himself.

Generic action, belonging to the code of behaviour: "to OUT-SCORN".

Ex. "Gent. [*Lear*.] *Contending* with the fretful element; / Bids the wind blow the earth into the sea... / ... tears his white hair, / Which the impetuous blasts, with eyeless rage, / Catch in their fury, and make *nothing* of; / Strives in his little world of man to *out-scorn*¹⁰ / The to-and-fro conflicting wind and rain." (*Lr.*, III:I, 4—11).

(2) VOID against CHAOS: annulment of outward chaos through language¹¹, i.e. through its power to build alternative worlds devoid of ontologic substance, so that actual movement in the empirical world can be arrested.

Generic action, belonging to the verbal code: "to OUT-JEST".

Ex. "... [*the Fool*] labours to *out-jest* / His [*Lear's*] heart-struck injuries" (*Lr.*, III:I, 17—18).

Note. Beyond the fact that these terms appear in the *storm* scene as explicit actions meant to counterbalance the destructive effect of natural chaos, their function as nuclear expressions is supported by the following features:

(a) they are Shakespearean lexical creations: two symmetrical metaphoric terms uttered by the same character (a Gentleman); their symmetry is both one of internal structure ("to out-~"), and one of semantic and syntactic construction in which the terms are integrated ("strives to", "labours to");

(b) the agents of these two actions are the conscious, 'rational' mind of the main character (*Lear*) and the embodied voice of his deeper self (*the Fool*).

2.2. *Definition of the APORETIC TERMS.* Once initial CHAOS is replaced by a species of VOID, one of the latter's potencies will grow manifest and govern the characters' next step on their journey of initiation. These potencies and the courses of action they entail are ranged between two extreme opposite alternatives.

(1) "*Lear*. ... nothing will come out of nothing." (*Lr.*, I:I, 92); "*Fool*. Can you make no use of nothing, Nuncle? / *Lear*. ... nothing can be made out of nothing." (*Lr.*, I:IV, 143—146).

⁹ By 'behaviour' we understand a complex of attitudes externalized as actions, contrasting with an exclusively linguistic response to a given situation.

¹⁰ Throughout this paper, the italics within quotations are mine — E. T.

¹¹ For a discussion on the grounds and meaning of functionally equating LANGUAGE and VOID, see *infra* 4.1.

(2) "Macb. ... horrible imaginings. / My thought, whose murder yet is but fantastical, / ... / And nothing is, but what is not." (*Mac.*, I:III, 139—142); „Gent. ... Her speech is nothing¹² ... / Lear. This nothing's more than matter." (*Ham.*, IV:V, 7, 174).

Paradoxically, the opposite alternatives are equivalent in their implications:

(1) "Fool. ... now thou art an O without a figure ... thou art nothing." (*Lr.*, I:IV, 211—213). By his inability to find the creative latencies of VOID, Lear condemns himself to nonbeing, and the cycle of creation and destruction is closed.

Note. The sequence "an O without a figure" plays upon the ambivalences: (i) "an O" = zero, nil, but also, possibly, "a nO", an embodied act of negation; (ii) "a figure" = both 'number', and 'form', 'body', 'shape'. Lear is a 'zero' that has lost its generative power (it has no latent shape) and its organizing force (it no longer validates and 'breeds' — by decimal multiplication — the other numbers¹³).

(2) Only "what is not" can be; only what does not exist can exist; illusory alternative worlds ('imagined' or built through self-contradicting 'speech') invade and take over the realm of reality.

The world of men¹⁴ is caught in the VOID APORIA: "Lear. To say 'ay' and 'no' to every thing that I said! 'Ay' and 'no' too was no good divinity." (*Lr.*, IV—VI, 100—101). Dissolving the VOID APORIA is a necessary step in the initiation of the Shakespearean hero, because in it lies the key for understanding the true nature of both man and reality. Successful individuation, communization and universalization are determined by man's power to accept that irreducible oppositions are present within one and the same individuality or "thing"; knowledge depends on the power to balance the interplay of contradictory terms. In support of this interpretation, we note here that:

A. This is the very lesson that humans must learn from the super-human: e.g. the witches in *Mac.*, meet "when the battle's lost and won" (I:1, 4) and when "fair is foul and foul is fair" (I:1, 11), whereas humans are deeply disturbed by the transcendence of conventional values: "Macb. This supernatural soliciting / Cannot be ill; cannot be good ..." (I:III, 139—131).

B. This, again, is the knowledge that Hamlet gains towards the end of his journey. The aporetic initial situation is constructed, among other means, by describing the Ghost as both "a guilty thing" (I:1, 148) and "nothing" ("Ber. I have seen nothing" — I:1, 22). Hamlet's final valuation

¹² This is an instance of LANGUAGE — VOID equation: "speech" is indeed "no-thing".

¹³ Cf., for the symbolism of zero, DS, s.v. *zéro*.

¹⁴ The all-comprising nature of the VOID aporia is signalled by the broad designational area of the terms that define it: e.g. *no/ever/thing*, *figure*, *what's done*. A tentative interpretation for this form of generality was put forward in Tamálanu 1991.

of the 'essential' king and of his shadows (the Ghost and Claudius)¹⁵ takes up these very terms: "Ham. The King is a thing — / Guild. A thing, my lord! / Ham. Of nothing." (*Ham.*, IV:I, 30–32).

2.3. Solutions to the VOID aporia.

Whenever it appears in a play, the VOID APORIA has the same terms and the same functions regardless of species or modes. The final responses and solutions to the aporia, however, distinctly delineate three textual modes.

2.3.1. The **tragic** circumstance is to be chained to one of the extreme alternatives¹⁶ (cf. *supra* 1.2.), as in: "Oth. ... either I must live, or bear no life" (*Oth.*, IV:II, 58); "Lady M. ... what's done cannot be undone" (*Mac.*, V:I, 75).

The hero's evolution is then deflected back to its starting point, and his ontologic substance recoils upon itself, losing any possibility of actualisation in the continuum of existence: e.g. by death of the hero, "softened" only through non-factual replicas, such as memory, story-telling, written account of the events.

Such a line of interpretation would consistently account for Edmund's enigmatic deictic "here", for which the context can construct no pertinent reference: "The wheel is come full circle; I am here" (*Lr.*, V:III, 174).

2.3.2. The **comic** solution consists in actually dissolving the VOID aporia by maintaining that there never has been an aporia at all: in the comic mode no action is final, nothing is irrevocable, every effect is reversible, and, in reversing, annuls its very cause.

Ex. "Emilia. [about betraying her husband] I think I should [do it], and undo't when I had done it" (*Oth.*, IV:III, 71–72).

Opposite terms are easily reconciled, or, rather, joyfully stand side by side, as the comic conscience (in the example below, the craftsmen, *ad hoc* naive actors) recognizes no opposition at all *in the first place*.

Ex. "The. [Reads] 'A tedious brief scene of young Pyramus / And his love Thisbe, very tragical myrth?'" (*MND*, V:I, 56–57).

2.3.3. A true solution to the aporia can be found, however, even when the initial aporetic situation is recognized as such.

Ex. "The. Merry and tragical? Tedious and brief? / That is hot ice ... / How shall we find the concord of this discord? / ... I will hear that play." (*MND*, V:I, 58–60, 83).

The well-balanced conscience is willing to uncover the underlying "concord of this discord", and confident in its power to do so. Several

¹⁵ As regards the referential ambivalence of the word *king* in this sequence, see footnote, p. 229, in *Ham*.

¹⁶ Cf. Jung 1963, p. 177: "Whenever the psyche is set violently oscillating by a numinous experience ... one man tumbles into an absolute affirmation, another into an equally absolute negation ... The numinosum is dangerous because it lures men to extremes, so that a modest truth is regarded as *the* truth, and a minor mistake is equated with fatal error."

potencies of human mind, complementary to one another, enable the hero to transcend the aporia:

(1) *reason*: "Ham. ... there is nothing either good or bad, but *thinking makes it so*" (*Ham.*, II:II, 255—256);

(2) *imagination*: "The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse if *imagination amend them*" (*MND*, V:I, 213—215);

(3) *artistic creativity*: [art] "gives to airy *nothing* / *A local habitation and a name*" (*MND*, V:I, 16—17);

(4) *science and white magic*: Prospero re-creates the real world at the very moment when its enacted counterpart (which for a while had taken its place) spins back into illusion.

(5) *love*: "Oth. ... when I love thee not, / *Chaos is come again.*" (*Oth.*, III:III, 91—92).

*

The following two sections of our analysis focus on the modalities in which the vectors CHAOS and VOID are textualized. According to the textual extent of their manifestation, these modalities fall into two main groups: (a) microtextual (dimension: lexical unit and its immediate syntagms — see *infra* 3.); (b) macrotextual (dimension: sequences stretching over several exchanges — see *infra* 4.).

*

3. MICROTEXTUAL INSTANTIATIONS of CHAOS and VOID. 3.1. The simplest means of textualizing the states of CHAOS and VOID is the repetitive use of lexical units belonging to these two semantic fields, the most significant, from a statistic point of view, being that of VOID: e.g. *nothing*, *nothingness*, *nought*, *aught*, *nobody*, *never*, *no*, *vacancy*, *hollowness*¹⁷.

3.2. Secondly, CHAOS and VOID are textualized through metaphoric or metonymic terms.

(1) CHAOS. a) *single terms*: "Gent. ... there is *full liberty*, from this present hour of five, till the bell hath told eleven." (*Oth.*, II:II, 10—11); "*Confusion* now hath made his masterpiece!" (*Mac.*, II:III, 71).

b) enumeration of (widely) different elements in coordination, either (i) with negative associations: "Vengeance! plague! death! confusion!" (*Lr.*, II:IV, 96); "... machinations, hollowness, treachery, and all ruinous disasters ..." (*Lr.*, I:II, 122—123), "a tale ... / ... full of sound and fury" (*Mac.*, V:V, 26—27) or (ii) with positive associations (disordered abundance): "thy rich leas / of wheat, rye, barley ..." (*Tr.*, IV:I, 60—61).

(2) VOID. "... the graves, all *gaping wide* / Every one lets forth his sprite" (*MND*, V:I, 387—388); "three lads of Cyprus, noble *swelling*¹⁸ spirits" (*Oth.*, II:III, 57); "Hath rung Night's *yawning* peal ..." (*Mac.*,

¹⁷ We do not ignore the moral sense of the word, but its primary concrete sense ('concavity') is indeed the basis of, and cannot be severed from its associative extrapolation ('insincerity').

¹⁸ Again the moral associations of the term have their roots in the primary, "concrete" meaning of the word.

Peculiar to the tragic mode is again the paradoxical structure of the textual sequence. Aroused through language, the ghost is a fleeting entity that upsets the summoner by its mocking refusal to *verbally* confirm its existence:

"Macb. Behold! look! lo! how say you? Why, what care I? If thou canst nod, speak too . . ." (*Mac.*, III:IV, 69—70).

(2) In the *mode of equilibrium*, creation through language / art (transforming nothingness into 'thingness') receives the properties of substantiality and long-endurance, thereby also fulfilling a cognitive role: "The forms of things *unknown*, the poet's pen / Turns them to *shapes*, and gives to airy *nothing* / A local habitation and a name." (*MND*, V:I, 15—17).

Note. The italicized words stand in meaningful intra- and intertextual symmetry: "things unknown" "airy nothing" "unknown power" (in *Mac.*, IV:I, 68); "forms" *vs* "shape" "figure" (in *Lr.*, I:IV, 211); "a deed without a name" (*Mac.*, IV:I, 49) *vs* "gives . . . a name" (*MND*, V:I, 17).

4.1.3. The purest, prototypic expression of the VOID aporia in this hypostasis (language — VOID), is to be found in *Lr.* (IV:I, 27—28, 29—30), in Edgar's words upon meeting blind Gloucester: "O Gods! Who is't can say 'I am the worst? / I am worse than e'er I was. / . . . / And worse I may be yet; the worst is *not* / So long as we can say 'This is the worst'". 'The worst' is equivalent to an absolute state of CHAOS or VOID, which is, on principle, inexpressible through language. When the hero becomes aware of (= 'knows') this state and verbalizes it, the state is annulled through the very act of verbalization, so that man's power of reasoning fails, entangled in its own self-contradicting substance.

4.2. CHAOS and VOID as space moulders.

This interpretive perspective is opened by the wellbalanced solution analyzed above (see 4.1.2. (2)), and throws a bridge(s) between the verbal and the behavioral responses to the VOID aporia (2.1. (2) and 2.1. (1) respectively).

"The. . . gives to airy nothing / A local habitation . . ." (*MND*, V:I, 16—17).

4.2.1. Dynamic relation between CHAOS and VOID

The meaning of CHAOS implies the idea of space extension viewed as an agglomeration of elements in frantic motion that overturns all laws. The textualization of this vector (see above 3.2. (1)) confirms and unfolds these implications. Here is another example, — a lexical unit which contains a space metaphor —, particularly illustrative of this view.

"Hor. It [the Ghost] would have much amaz'd you" (*Ham.*, I:II, 236).

To *amaze* literally means 'to put into a maze'²⁰. By virtue of a demonstrated substantive connection between the LABYRINTH and CHAOS²¹, the image we get from Horatio's words is that of an accretion of VOID (the Ghost) projecting the human mind into a state of CHAOS. This relationship, traced back in this instance via the symbolic associations of the terms involved, appears elsewhere in explicit form: ". . . ma-

²⁰ See footnote, p. 195 in *Ham.*.

²¹ See Bachelard 1974, p. 211—212 and DS, s.v. *chaos*.

chinations, hollowness, treachery and all ruinous disasters..." (Lr., I:II, 122—123).

A 'dissection' of CHAOS reveals "hollowness" as one of its constituents. The paradox is obvious, as VOID represents, in a space-time frame of reference, either (i) an empty infinity (as instantiated, for example, in the meaning of a word like *vacancy*), or (ii) a mere dimensionless point, characterised by pure intension, a 'gap towards nothingness', so to speak, — as in the case of the word "hollowness". This paradox, as well as the adjective "ruinous" suggest a dynamic, perhaps genetic relation between the two vectors, rather than a static one: CHAOS encloses the germinating seed of its opposite; reaching a climax of confusion and agitation effects a relapse into the state of the unformed.

This movement is one of *implosion*²² towards a primordial core, a movement essentially different from anabasis and catabasis, for it equates to the ultimate destruction of the world, from which a new cycle of being can be launched.

Examples. "Lear. Had I your tongues and eyes, I'd use them so / That Heaven's *vault* should *crack* (Lr., V:III, 258—259); "*crack* Nature's moulds" — Lr., III:II, 8), "... And thou, allshaking tunder, / Strike *flat* the thick *rotundity* o'th' world!" (Lr., III:II, 6—7); "Macb. ... trees blown *down*; / ... castles *topple* on their warder's heads; / ... palaces, and pyramids, do *slope* / Their heads to their foundations; ... the treasure / Of Nature's germens *tumble* all *together*..." (Mac., IV:I, 55—59).

4.2.2. Respective position of CHAOS and VOID.

Owing to this movement, VOID is always situated, so to speak, at the very heart of CHAOS; the functional analogy CHAOS — LABYRINTH is thus completed and endows *nothingness* with the quality of ultimate truth revealed to the heroes engaged on a voyage of self-discovery and self-creation, the truth imparted at the core of the labyrinthine path;

Ex. "Macb. Life's but a walking shadow ... / ... it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fory / Signifying *nothing*" (Mac., V:V, 25—28); "Pro. ... we are such *stuff* / As *dreams* are made on..." (Tp., IV:I, 56—57).

More spectacularly, this situation is textualized in space configurations inherent in some symbolic speeches:

Ex. (1). „Fool. ... I would not be thee, Nuncle; thou hast par'd thy wit o'both sides and left *nothing* i'th'*middle*..." (Lr., I:IV, 204—206); "the middle" is the spot where Lear has confined himself, being indeed reduced to nothingness²³.

²² As borne out by: "rotundity", "vaults", "moulds" "strike flat", "tumble together" from the examples to follow.

²³ Lear's dilemmatic situation is a psychological deadlock that Laing (1969, p. 46) describes as *implosion*: "The individual feels that, like a vacuum, he is empty. But this emptiness is him. Although in other ways he longs for the emptiness to be filled, he dreads the possibility of this happening, because he has come to feel that all he can be is the awful nothingness of just this very vacuum."

Ex. (2). In the banquet scene, Macbeth decides: "Both sides are even: here I'll sit i'th'midst" (*Mac.*, III:IV, 10), only to realize that "the midst" is occupied by the terrifying exhalation of VOID (Banquo's Ghost).

4.2.3. *Architextual distinctions on this level of interpretation.*

The following line of architextual differentiation was suggested to us by an intriguing footnote in the Arden edition of *Oth.*. The speech: "Oth. Arise, black vengeance, from thy hollow cell" (III:III, 447) is commented upon in these terms (footnote, p. 120): "in the present context there does not seem much more point in the *cell* being *hollow*, and I think the word is suspect . . . cf. "hollow mine" (*Oth.*, IV:II). Where again *hollow* seems redundant". Our interpretation is that, on thy contrary, *hollow* is consistent here with the *tragic mode* and constitutes a term in the opposition of attributes that characterize the element CELL: "hollow" == sterile, destructive /vs/ protective, germinative (Prospero's "cell"). The second series of attributes define the *comic mode* and the *mode of equilibrium*.

1) In the *comic mode* VOID is not "hollow" or empty because it never appears as non-existence proper, but signifies the relativity and limitations of man's power of perception: e.g. Ariel (a 'sprite', but not a 'Ghost') is *invisible* to "every eyeball" except Prospero's (*Tp.*, I:II, 303), and so is the "airy Puck" who leads the lovers astray in(to) the *MIDst* of a summer night²⁴ (*MND.*, III:II).

2) The *mode of equilibrium* presents us with a species of genuine "happy hollow" (*Lr.*, II:III, 182). Here, VOID is the result of all-balancing wisdom: "Ham. [about Horatio] . . . for thou hast been / As one, in suffering all, that suffers *nothing* . . ." (*Ham.*, III:II, 70—71).

4.2.4. *Prototypic instances of VOID as space-moulder.*

A most significant structure that can be brought forward in support of our view that VOID constitutes an inevitable stage in the path of self-discovery is VOID as a MAGIC MIRROR. This function of VOID is immediately apparent when "nothing" stands for artistic 'non-reality' (e.g. theatrical illusion).

Ex. In his feigned despair, the actor "would drown the stage with tears . . .", "and all for *nothing*" (*Ham.*, II:II, 588, 583); in so doing, art "hold[s] as 'twere the *mirror* up to nature" (*Ham.*, III:II, 24).

Leaving aside the symbolic equation Art=VOID, the image of VOID as a MAGIC MIRROR constitutes the counterpart on this level of the self-reflecting movement already identified at 4.1.3. and, further on, analysed under 4.3.²⁵

Ex. During the black mass in *Mac.*, a "show of eight kings" come on stage, "the last with a glass in his hand, and Banquo": "Macb. All have Banquo's face / . . . — I'll see no more — / And yet the eighth appears, who bears a glass, / Which shows me many more" (*Mac.*, IV:I, 117—120). In reflecting Macbeth's conscience, the terrifying VOID re-

²⁴ The relevance of the temporal 'middle' expressed in the play's title was pointed out to us by Mrs. Angela Ivaş.

²⁵ The well-balanced solution.

flects but itself, multiplying to infinity its illusory face. The hero is thus ensnared within the hollowness of his own mind. Macbeth remains prisoner of the VOID aporia: in his case the rite of passage is not completed (tragic solution).

In the mode of equilibrium, however, the *reflective VOID* allows true self-cognition; it is a transparent prism through which a new identity can be assumed: "Glou. There is a cliff, whose high and bending head / Looks fearfully in the confined deep"²⁶ (*Lr.*, IV:1, 76—77). In the "deep" of his psyche, Gloucester 'sees' himself and knows himself. Though outwardly blind, his sight is active and directed inwards (the cliff, with "bending" head, "looks" into the "confined deep"). Edgar too can now put aside his mask (feigned madness) and resume his genuine identity, himself enriched with the teachings of an illuminating experience.

4.3. *'Images' of absolute VOID*, which parallel the behavioral response to the VOID aporia.

4.3.1. In its pure form, the state of VOID lies beyond the expressive power of language, or, more precisely, beyond the scope of *imagery* proper. It is through a *syntactic device* that this state is rendered in the Shakespearean text: the interplay of the affirmative and negative (sometimes modalized) forms of the verbs of existence (*to be*) and action (*to do*)²⁷, which have in their semantic content no other marks than these generic ones, allowing for an indefinitely high number of different designations. The text's development is arrested *before* any of these potential meanings is actualized, so that the synergic designational force of the two verbs is preserved intact.

Ex. (1). "Mach. If it were done, when 'tis done, then 'twere well / It were done quickly . . . that but this blow / Might be the be-all and the end-all here" (*Mac.*, I:VII, 1—2, 4—5):

Note: Macbeth's dilemma as to his future *actions* seems to be expressed mainly in modalized constructions of the verb *to do*²⁸. The counterpoint of his tribulations is the utterly positive action of the witches, rendered by a triad of "do"-s in the indicative mood with a volitional "[will]": "And like a rat without a tail, / I'll do, I'll do, and I'll do" (*Mac.*, I:III, 9—10).

Ex. (2). "Lear. I will have such revenges on you both / That all the world shall — I will do such things, / What they are, yet I know not, but they shall be / The terrors of the earth." (*Lr.*, II:IV, 282—285).

Ex. (3). "Kent. It is both he and she / Your son and your daughter. / Lear. No / Kent. Yes. / Lear. No, I say. / Kent. I say, yea. / Lear. No, no, they would not. / Kent. Yes, yes, they have. / Lear. By Jupiter, I swear, no. / Kent. By Juno, I swear, ay. / Lear. They durst not do't / They could not, would not do't . . ." (*Lr.*, II:IV, 13—24).

²⁶ Cf. footnote, p. 142, in *Lr.*: the image is that of the sea as a mirror, with *in = into*.

²⁷ Another crucial dichotomy is 'to be' /vs' 'to seem', but its interpretation lies beyond the scope of our analysis. Cf. Levičchi 1976, p. 134—135.

²⁸ See also the lines "I dare do all . . .", quoted below, 4.3.2. ex (2).

4.3.2. The *psychological impact* of such instances, which appear to be specific of the *tragic mode*, is made explicit in the text itself: some of the characters know how to speculate, in their strategy of persuasion, this fundamental human need of constantly confirming reality.

Ex. (1). Iago's speeches which substantiate the comment: "Shakespeare seems to have deliberately given Iago a trick of speech by which he makes remarks which appear at first hearing well-turned and significant, and on examination turn out to mean very little"²⁹, are in fact constructed in the manner described above: "Iago. It is sure as you are Roderigo, / Were I the Moor, I would not be Iago." (*Oth.*, I:I, 56—57); "Iago. Men should be that they seem, / Or those be not, would that they might seem none!" (*Oth.*, III:III, 126—127).

Ex. (2). The same strategy is to be found with Lady Macbeth: "Macb. I dare do all that may become a man; / Who dares more, is none. / Lady M. What beast wasn't then / That made you break this enterprise to me? / When thou durst do it, then thou were a man: / And, to be more than what you were, you would / Be so much more the man..." (*Mac.*, I:VII, 47—51).

4.3.3. The *mode of equilibrium*, is defined by reflexive awareness of this strategy.

Ex. (1). Hamlet realizes that the Ghost's apparition, which must be kept secret, might be accidentally or willingly disclosed by "pronouncing of some doubtful phrase / As 'Well, we know', or 'We could and if we would' / Or 'If we list to speak', or 'There be if they might', / Or such ambiguous giving out..." (*Ham.*, I:V, 176—179).

Ex. (2). Claudius too recognizes how wide are the differences in action that are translated in fine modal nuances: "King. ... That we would do, / We should do when we would: for this 'would' changes..." (*Ham.*, IV—VII, 119—120).

The well-balanced conscience understands this interplay of verbal opposites as a self-deflected process of knowledge: encountering the unbreakable barrier of VOID, the final frontier to the unknowable, the mind confines itself to mere recognition of it as a frontier of its own. Its journey of initiation is come to an end: no longer in search of a truth exterior to himself, individuated man learns at the core of the labyrinth that ultimate knowledge is acceptance of the limits of knowledge: "Ham. Had I but time — / ... — O, I could tell you — / But let it be." (*Ham.*, V:II, 347—349); "Ham. If it be now, 'tis not to come: if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come. *The readiness is all.* Since no man, of aught he leaves, knows aught, what is't to leave betimes? *Let be.*" (*Ham.*, V:II, 231—235).

5. Concluding remarks.

The main theoretical tenet of our analysis is that the question of the plays' unity, typically and specifically *can* and *should* be posed and answered in terms of "objective" linguistic properties of the texts, and not in terms of 'themes' or mere 'significance'.

²⁹ *Oth.*, p. 7.

As far as textual interpretation is concerned, the results of our analysis can be epitomized as follows:

(1) CHAOS and VOID in all of their actualizations belong to a category of semantically privileged elements in the Shakespearean text, elements that we have defined as 'textual vectors'.

(2) On the one hand, they are a piece of the puzzle that points to an underlying unity of several plays (grasped by us in the notion of VOID APORIA). This unity is deeper than what is currently termed 'coherence', and takes us, perhaps, to what one intuitively feels to be the distinct creative voice of the Shakespearean text.

(3) On the other hand, each vectorial dimension of the Shakespearean text, that of CHAOS — VOID in this particular case, yields features of differentiation between *three* textual modes (the tragic one, the comic one and the 'mode of equilibrium').

(4) Being definitory for the source-text, the highly significant structures engendered by such 'vectors' should be, in spite of any difficulty, preserved in translation. Here are some instances of transformations which gradually take the translated version further and further away from the original. (The quotations are those analysed under 4.3.1.). (1) "Macb. De s-ar sfârși de tot, când s-a făcut, / Mai bine-i cât mai grabnic să se facă... / ... / ... De-ar fi această lovitură totul, / Și-aici i-ar fi-nceputul și-ncheierea..." (*Mac.*, trad. I. Vinea) — where the repetitive and symmetrical constructions of "done... done" and "be the be-all" are overlooked; (2) "Lear. Mă voi răzbuna pe voi, năpârci / Astfel ca-ntreg pământul să vă știe / De pomină vor fi acele fapte / — N-aș ști să spun ce fel acum — / Și vor cutremura de spaimă lumea." (*Lr.*, trad. M. Gheorghiu) — where the original is "made explicit" by adding „năpârci“, „să vă știe“ and „de pomină“, thus limiting, if not deflecting, its meaning; (3) Lady Macbeth's quoted speech appears completely changed: „Iar ca să fii mai mult decât ai fost, / Să mi te-arăți mai mult decât un om.“ (*Mac.*, I.VII, 50—51).

BIBLIOGRAPHY

A. The Plays.

1. *Ham. Hamlet*, (The Arden Shakespeare), ed. by Harold Jenkins, 1982.
2. *Lr. King Lear*, (The Arden Shakespeare), ed. by Kenneth Muir, 1987.
3. *Mac. Macbeth*, (The Arden Shakespeare), ed. by Kenneth Muir, 1984.
4. *MND A Midsummer Nights Dream*, (The Arden Shakespeare), ed. by Harold F. Brooks, 1986.
5. *Oth. Othello*, (The Arden Shakespeare), ed. by M. R. Ridley, 1986.
6. *Tp. The Tempest*, (The Arden Shakespeare), ed. by Frank Kermode, 1987.

B. Other Sources.

1. [Bachelard 1974] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris.
2. [Baruk 1959] H. Baruk, *Traité de psychiatrie*, Tome I, Paris.
3. [DS] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, nombres*, Paris, 1969/1988.
4. [Durand 1977] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii. Introducere în arhetipologia generală*, București.

5. [Eliade 1978] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, București.
6. [Frye 1971] N. Frye, *The Archetypes of Literature*, in *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, p. 87—99.
7. [Frye 1972] N. Frye, *Anatomia criticii*, București.
8. [Jung 1963] C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, Glasgow.
9. [Jung 1971] C. G. Jung, *Les racines de la conscience. Etudes sur l'archétype*, Paris.
10. [Laing 1969] R. D. Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Penguin Books.
11. [Levițchi 1976] I. Levițchi, *Teorie și experiment în „Visul unei nopți de vară”*, in *Studii shakespeariene*, Cluj-Napoca.
12. [Morris 1946] Ch. Morris, *Sings, Language and Behaviour*, New-York
13. [Tămăianu 1990] E. Tămăianu, *Models of Self-Rediscovery. Coherent Imagery in Six Shakespearean Plays*, in *StUBB*, XXXV, nr. 1, p. 13—24.
14. [Tămăianu 1991] E. Tămăianu, *“ALL Is WELL” — Stereotyped Syntagm in Shakespeare's Plays?*, paper presented at the International Conference “English and American Studies” Iași — Durău, May 10—12, 1991.

MISCELLANEA

In memoriam prof. dr. docent Pătruț

La 31 decembrie 1992 profesorul univ. dr. docent Ioan Pătruț, remarcabilă personalitate a vieții universitare clujene și a lingvisticii românești, a trecut în neîntință.

A urmat cursurile Facultății de Litere din Cluj, specialitatea Limba română și slavistică și cursuri de specializare la Universitatea din Cracovia. Profesor și șef al Catedrei de filologie slavă între anii 1969—1981. Profesor consultant din anul 1979. Conducător științific de doctoranzi.

A predat cursurile: Gramatica comparată a limbilor slave, Lingvistica generală și comparată, Istoria limbii ruse, Limba slavă veche, Relații lingvistice slavo-române.

Vechi colaborator (din anul 1938) al Institutului de Lingvistică și Istorie Literară (fost Muzeul limbii române) și director între anii 1969—1975. Premiat împreună cu colectivul Atlasului lingvistic român din anul 1974, cu premiul „Timotei Cipariu” al Academiei R.S.R.

Redactor șef al revistei „Cercetări de lingvistică”, Președinte al Filialei din Cluj-Napoca a Asociației slavistilor din R.S.R., Președinte al Subcomisiei clujene pentru formarea limbii române și a poporului român, Membru în Comitetul internațional de științe onomastice.

Caracteristică pentru activitatea sa științifică a fost permanenta verificare a metodelor și procedeelelor de cercetare, precum și analiza riguroasă a materialului lingvistic pe cele două coordonate: temporală și spațială. În cadrul Istoriei limbii române, aduce contribuții și puncte de vedere noi privitoare la etapa ei de început, în legătură cu data și locul ei de formare și, totodată, asupra vechimii și a locului elementului slav din structura limbii române.

Supunând unei minuțioase și competente analize elementele slave pătrunse în limbile învecinate (greaca, latina carpato-dunăreană etc.), a adus contribuții noi privitoare la durata limbii slave comune, precum și la istoria limbilor slave și a relațiilor lingvistice dintre slavi și alte popoare.

O atenție deosebită acordă structurii morfologice a limbii române (ca și a altor limbi pe care le-a studiat și le-a predat la universitate). Analizând structura cuvintelor românești, utilizând datele oferite de derivație, precum și de împrumuturile din alte limbi, a stabilit câteva principii și reguli care domină flexiunea și derivația românească.

Contribuții noi a adus în domeniul onomasticii, mai ales al antroponomiei române și slave. În numeroasele sale studii, conferințe și comunicări, a acordat atenție în special hipocoristicelor slave și romane, care prin numărul extrem de ridicat, prin frecvența și valoarea lor ca material de studiu, constituie, după părerea sa, fondul dominant și cel mai interesant al antroponimiei.

Analizând o mare cantitate de material, a formulat o teorie nouă asupra structurii și originii hipocoristicelor slave și românești.

Numeroasele sale studii și articole, cărțile sale prestigioase *STUDII DE LIMBA ROMÂNĂ ȘI SLAVISTICA* (1974) și *ONOMASTICA ROMÂNEASCĂ* (1985), *NUME DE PERSOANE ȘI NUME DE LOCURI ROMÂNEȘTI* (1984) constituie contribuții inestimabile la progresul și afirmarea lingvisticii românești, adevărate îndreptare de exigență și rigurozitate științifică.

Profesorul dr. docent IOAN PATRUȚ a fost o prezență vie în viața științifică și culturală din centrul nostru universitar, fiind, totodată, și un atent îndrumător și sprijinitor al tinerilor cercetători în domeniul lingvisticii.

Colaboratorii, foștii săi studenți, slavisti și lingviști din întreaga țară îi aduc un pios omagiu.

Prin dispariția Prof. univ. dr. docent IOAN PATRUȚ, știința românească pierde pe unul dintre cei mai valoroși și devotați slujitori ai săi.

IOAN TEODOR STAN

Les rendez-vous de la culture

Du 22 au 24 octobre 1992, s'est déroulé à Cluj-Napoca le Colloque international *Michel de Ghelderode... trente ans après*. Initié par le **Centre d'études des lettres belges de langue française** (CELB) de la Faculté des Lettres de l'Université „Babeş-Bolyai”, sous le haut patronage de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique et de l'Université Libre de Bruxelles, ce III^e Colloque Ghelderode a réuni les grands noms de l'exégèse contemporaine, venus témoigner de l'actualité de l'écrivain et d'une réflexion passionnée sur le destin d'une oeuvre.

Après les allocutions d'ouverture prononcées par le Professeur Mircea Muthu, Doyen de la Faculté des Lettres et le Professeur Rodica Pop, Directrice du CELB et organisatrice du colloque, le Prof. Raymond Trousson (Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie) a lu le message de sympathie, adressé aux participants par Jean Tordoir, Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises:

„L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique informée régulièrement des travaux et des initiatives du Centre d'Etudes de la Littérature Française de Belgique de l'Université de Cluj, a décidé, au cours de sa séance mensuelle du 13 juin, à l'unanimité de ses membres, d'accorder officiellement son patronage au dit Centre, afin de soutenir celui-ci dans ses entreprises et de l'aider, dans la mesure des moyens que l'Académie pourra dégager à cet effet.

L'Académie, qui a le privilège d'élire des écrivains étrangers écrivant en langue française, s'est honorée de compter parmi ses membres, la comtesse Anna de Noailles, née princesse Brâncoveanu, la princesse Bibesco et Mircea Eliade. Persuadée que la langue française continue fort heureusement de jouir d'un statut privilégié en Roumanie, l'Académie se réjouit particulièrement de l'attention grandissante que les écrivains et les enseignants roumains réservent à la littérature de langue française en Belgique qui est née en 1867, c'est-à-dire dans le moment où commençait à paraître, à Bucarest, la revue *Junimea*, symbole de la renaissance littéraire roumaine. Il est évidemment très souhaita-

ble que la littérature roumaine soit, à son tour, mieux connue en Belgique.

L'Académie Royale de Langue et de Littérature Française de Belgique forme ses vœux les plus sincères pour le succès du Colloque, dont la mise sur pied honore le Centre d'études de Cluj, et, pour gage de son intérêt, elle offre aux participants deux ouvrages qu'elle a publiés.”

Les deux grands thèmes visés par le Colloque, *L'écriture éclatée* et *La tentation du théâtre* ont dessinés avec vigueur et un remarquable don des nuances, l'image d'un univers sous tension, vibrant de ses paradoxes et de ses questionnements. A l'écoute de ces voix, si personnelles, mais si bien accordées, dans leur différence même, celui qui a suivi les communications a goûté incontestablement dans le savoureux discours de Roland Beyen (Leuven) l'intuition délicate des rapports controversés entre le dramaturge, le conteur et l'épistolier Ghelderode, a revêtu attentivement avec Marie-Rose Logan (New York) à la lumière de certains textes inédits, l'évolution de ce bien curieux triangle J. Ensor, Y. Stevo et M. de Ghelderode pour découvrir avec Robert Frickx (Bruxelles), la zone d'ombres où naissent les lignes de fracture, les appréhensions, les chocs de l'existentiel, là où se font et se défont, au gré des heures et des humains, les fragiles liens à autrui. Consacrant son intervention à la *Légende de Sire Halewijn*, de Charles de Coster à *Michel de Ghelderode*, Raymond Trousson (Bruxelles) nous a donné une leçon de modernité, à travers laquelle l'approche comparatiste est apparue essentiellement comme une remise en cause des mythes et des symboles. Remise en cause, également, d'une relation de lecture, dans la prise de position très vive de David Willinger (New York), invitant à une meilleure saisie des textes de Ghelderode et de Hugo Claus, dans leur jeu convergent-divergent; reconnaissance d'une *théâtralisation* du texte des *Entretiens d'Ostende*, lieu géométrique des fantômes, avec Mircea Morariu (Oradea) ou découverte surprenante de l'art subtil et pervers du préfacier, à travers l'étude ponctuelle de Rodica Pop (Cluj-Napoca) — autant d'univers complémentaires et interférents (autant de masques? ou bien d'écorchés?), qu'il nous aura été donné d'entrevoir.

Un Ghelderode inattendu, celui d'une postmodernité avant la lettre, penseur hanté par le néant ontologique, évoluant entre „parade et mascarade“, nous a retenus dans la démonstration dorénavant incontournable de Adriano Marchetti (Bologne), trouvant, par ailleurs, comme dans un jeu d'appels, des arguments subtils à travers le plaidoyer de Thérèse Malachy (Jérusalem). Si l'interrogation de Michel Otten a porté sur la relation à l'architexte, subversive et innovatrice, et celle de Anca Măniuțiu (Cluj-Napoca) s'est offert la joie de redécouvrir *L'Ecole des bouffons*, l'intervention de Jerzy Parvi (Varsovie) aura réfléchi sur la réception de Ghelderode et les mutations, autrement ressenties, dans l'écriture théâtrale et la mise en scène européennes.

La projection vidéo de *Pantagleize*, réalisée par la TVR dans l'angoissante vision de Dinu Cernescu, sous le titre *Ce zi frumoasă* et la table ronde télévisée, très animée, ont mis en évidence le caractère ouvert d'une oeuvre qui vit avec son temps et hors temps. A la prochaine donc, sire Ghelderode.

*

La semaine du 26 au 30 octobre a pris, cette année, pour la Faculté des Lettres, les couleurs de la Suisse. Fidèle à son principe d'ouverture, et décidée de s'inscrire dans le circuit des idées européennes, notre Faculté a proposé une série de manifestations destinées à mieux faire connaître la dimension culturelle de la Confédération Helvétique et à susciter l'intérêt et le débat autour d'une spiritualité qui porte haut les valeurs de la liberté.

Nos invités d'honneur: Son Excellence Sven Beat Meili, Ambassadeur de la Confédération à Bucarest, Jacques Lauer, conseiller culturel de l'Ambassade, le Prof. Roger Francillon de l'Université de Zurich et Sylviane Roche, professeur, écrivain et rédacteur en chef de la revue „Ecriture“ de Lausanne. L'organisateur et l'âme de ce marathon culturel: Gheorghe Iăscu, assistant à la Faculté des Lettres, Directeur du Centre d'Information Suisse en train de prendre forme, grâce aux livres offerts par Pro-Helvetia et l'éditeur B. Campiche. Au programme, comme moment inaugural, les trois expositions à la Bibliothèque Centrale Universitaire (*Le livre suisse aujourd'hui; La littérature suisse en version roumaine; Livres suisses anciens*

dans les collections de la Bibliothèque Centrale Universitaire).

Questionnant avec la même ardeur la tradition et l'actualité, les conférences du Professeur Roger Francillon, *A la découverte de Robert Challes — précurseur des Lumières et Helvétisme littéraire et ouverture européenne* et celle de Sylviane Roche, *La littérature romande existe-t-elle?*, ont eu leur pendant dans le colloque sur la littérature suisse alémanique, organisé par le Département de Langue et de Littérature Allemandes (Conf. Dr. Petru Fornia: *Sprachliches bei Fr. Dürrenmatt*; Conf. Dr. Elena Viorel: *Canettis innige Beziehung zur Schweiz*; Lect. Lucia Gorgoi: *Nietzsches Einfluss auf Hermann Hesses Roman „Demian“*; Assist. Gundula Ulrike Fleischer: *Das Moderne bei Max Frisch anhand der Erzählung „Der Mensch erscheint im Holozän“*), les étudiants représentant, sous le générique révélateur *Polyphonie*, un récital de poésie suisse contemporaine en roumain, allemand, français et italien.

La librairie de l'Université et ses habitués ont accueilli chaleureusement le lancement du roman *Le Salon Pompadour* de Sylviane Roche, traduit en roumain par Gheorghe Iăscu et publié par les éditions Clusium de Cluj. L'Université Libre a programmé la conférence *L'Esprit montagnard dans les Carpates et les Alpes Suisses* du Professeur I. Viehmann, la Maison de Culture des Etudiants a projeté pendant trois soirées les documentaires *Figures suisses, L'Architecte Mario Botta, Carl Bucher*, cependant que l'Académie de Musique „Gheorghe Dima“ a offert un concert dédié aux compositeurs du pays des cantons: Ludwig Senfl, Frank Martin, Victor Fenigstein.

Cette semaine culturelle suisse, la première en Roumaine, a réuni, en fait, des genres d'une très grande diversité qui ont, certes, en commun le respect pour la culture et pour cette diversité même. Après la réussite de la semaine culturelle belge de l'année passée, la Faculté des Lettres lance avec la „semaine culturelle suisse“ l'initiative d'un parcours des „culturas“ moins bien perçues par le public, mais révélatrices, passionnantes par leurs particularités, leurs imaginaires et leur effort de s'harmoniser dans la recherche de l'idéal humain.

RODICA BACONSKY

Coloquiul „D. Popovici, și actualitatea istoriei literare”, organizat de Catedra de literatură română, comparată și teorie literară a Facultății de Litere; 27 noiembrie 1992.

Coloquiul a dorit să marcheze împlinirea, în 1992, a nouăzeci de ani de la nașterea și patruzeci de ani de la moartea profesorului D. Popovici, personalitate exemplară a acestei Facultăți și totodată unul din cei mai importanți istorici literari români din a doua jumătate a veacului nostru. Tematica aleasă pentru coloquiul a vizat așadar nu numai reconsiderarea operei sale științifice (încă insuficient cunoscută), ci și punerea în discuție a unei idei dragi profesorului: șansele istoriei literare în actualitate. Coloquiul a fost deschis de dl. conf. dr. Mircea Muthu, Decanul Facultății și condus în continuare de dl. prof. dr. Ion Vlad, care au evocat în cuvinte calde personalitatea profesorului. Au prezentat comunicări: lect. Mircea Curticeanu (Fac. de Litere, Cluj), *Concursul lui D. Popovici pentru ocuparea Catedrei de istoria literaturii române moderne*; asist. Ioana Bot (Fac. de Litere, Cluj), *De la istoria textului la istoria literaturii — D. Caracostea și D. Popovici*; lect. Cornel Munteanu (Fac. de Litere, Baia-Mare), *D. Popovici și reconsiderarea statutului eminescologiei*; lect. Gh. Glodeanu (Fac. de Litere, Baia-Mare), *G. Călinescu și fascinația istoriei literare*; asist. Sanda Cordos-Niță (Fac. de Litere, Cluj), *„Moștenitorii” abuzivi*; asist. Gh. Perian (Fac. de Litere, Cluj), *Probleme ale literaturii contemporane*; conf. dr. Georgeta Antonescu (Fac. de Litere, Cluj), *Contribuții ardeleni la începuturile istoriografiei literare românești*. Au fost prezente cadre didactice și studenți ai Facultății de Litere, precum și foști studenți ai profesorului D. Popovici. La încheierea lucrărilor coloquiului, participanții au depus o coroană de flori la mormântul lui D. Popovici, din cimitirul central al orașului.

IOANA BOT

Zilele Lucian Blaga, Festival internațional, ediția a II-a, 7—10 mai 1992, Cluj-Napoca.

Și la această a doua ediție a prestigiosului festival internațional „Lucian Blaga”, Facultatea de Litere din Cluj-

Napoca s-a văzut profund implicată, în două aspecte esențiale. Cel dintâi vizează problemele organizatorice: festivalul a fost organizat de Societatea Culturală „L. Blaga” (președinte — prof. dr. Liviu Petrescu), unde numeroase cadre didactice ale Facultății sunt membri activi. În al doilea rând, în cadrul manifestărilor științifice, deosebit de interesante și valoroase, comunicările prezentate de cadrele didactice ale Facultății de Litere au fost foarte bine primite, de participanții români și străini, specialiști ai operei blagiene. Considerând reușita festivalului, a devenit evident că el este cea mai importantă manifestare dedicată, astăzi, în România, unui scriitor român și nu putem decât spera în permanentizarea ei. Redăm în continuare programul sesiunii științifice: **SECȚIUNEA I. DOCUMENTARĂ.** Mircea Curticeanu (Cluj-Napoca), *De amicitia I. Breazu—L. Blaga*; Ovidiu Moceanu (Brașov), *Doamnă cu licorn. Pagini din corespondența Corneliiei Blaga*; Pavel Țugui (București), *L. Blaga, în diplomatie*; Elena Daniello (Cluj-Napoca), *De la întâiul la cel din urmă poem din ultimul deceniu de viață al poetului*; D. Vatamaniuc (București), *Lucian Blaga și Academia Română*; **SECȚIUNEA III. EXEGETICĂ.** Sorina Ianovici (Timișoara), *Mediere și reducere în sistemul opozițiilor blagiene*; Smaranda Vultur (Timișoara), *Metafora emblematicizată în poezia lui L. Blaga*; Mircea Tomus (Sibiu), *Pe urmele statului ideii de biografie și destin în poezia lui L. Blaga*; D. Micu, (București), *Inaltul și adâncul în viziunea lui Blaga*; Cornel Moraru (Tg. Mureș), *Sacralitate dionisiacă*; Virgil Bulat (Cluj-Napoca), *O lectură în filigran a romanului „Luntrea lui Caron”*; Mircea Borcilă (Cluj-Napoca), *De la Blaga la Coșeriu: pentru o teorie a metaforei*; Irina Petraș (Cluj-Napoca), *Cuvintele puterii*; Mircea Muthu (Cluj-Napoca), *L. Blaga, între Clio și Euterpe*; Iosif Cheie-Pantea (Timișoara), *Tăcerea revelatoare*; George Gană (București), *Conceptul de mit la L. Blaga și M. Eliade*; Elisabeta Marin (Brașov), *L. Blaga și revista „Klingsor”*; Cornel Ungureanu (Timișoara), *L. Blaga și rădăcinile răului în poezia românească*; Daiana Zanc (Cluj-Napoca), *Dincolo de viziune orfică în teatrul lui Blaga*.

IOANA BOT

În cel de al XXXVII-lea an (1992) *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)
fizică (semestrial)
chimie (semestrial)
geologie (semestrial)
geografie (semestrial)
biologie (semestrial)
filosofie (semestrial)
sociologie—politologie (semestrial)
psihologie—pedagogie (semestrial)
ştiinţe economice (semestrial)
ştiinţe juridice (semestrial)
istorie (semestrial)
filologie (trimestrial)
teologie ortodoxă (semestrial)

In the XXXVII-th year of its publication (1992), *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)
physics (semesterily)
chemistry (semesterily)
geology (semesterily)
geography (semesterily)
biology (semesterily)
philosophy (semesterily)
sociology—politology (semesterily)
psychology—pedagogy (semesterily)
economic sciences (semesterily)
juridical sciences (semesterily)
history (semesterily)
philology (quarterly)
orthodox theology (semesterily)

Dans sa XXXVII-e année (1992) *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)
physique (semestriellement)
chimie (semestriellement)
géologie (semestriellement)
géographie (semestriellement)
biologie (semestriellement)
philosophie (semestriellement)
sociologie—politologie (semestriellement)
psychologie—pedagogie (semestriellement)
sciences économiques (semestriellement)
sciences juridiques (semestriellement)
histoire (semestriellement)
philologie (trimestriellement)
théologie orthodoxe (semestriellement)

43 873

Lei 600
200