

**UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA”
FACULTATEA DE LITERE**

STUDII EMINESCIENE

**CAIETELE
COLOCVIULUI NAȚIONAL STUDENȚESC
„MIHAI EMINESCU”**

25

IAȘI - 2018

Publicație întemeiată în 1980, de prof. Dumitru Irimia,
sub titlul *Caietele Eminescu*, iar din 2004, *Studii Eminesciene*

Comitet științific

Prof. dr. Gisèle Vanhese, Universitatea din Calabria, Italia
Prof. dr. Lăcrămioara Petrescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
Prof. dr. Ioana Bican, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Prof. dr. Antonio Patraș, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
Prof. dr. Angelo Mitchievici, Universitatea Ovidius, Constanța
Prof. dr. Maria Șleahțișchi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău
Conf. dr. Nicolae Leahu, Universitatea Alecu Russo, Bălți
Conf. dr. George Ardeleanu, Universitatea din București
Conf. dr. Pompiliu Crăciunescu, Universitatea de Vest, Timișoara
Lect. dr. Iulian Costache, Universitatea din București
Conf. dr. Călin Teuțișan, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Conf. dr. Ioan Milică, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Coordonator

Lăcrămioara PETRESCU

Redactor

Ilie MOISUC

Studiile și eseurile publicate în acest număr reprezintă textele celor
mai multe din comunicările susținute de studenți la **Colocviul Național
Studentesc „Mihai Eminescu”**, ediția a XLIV-a, Iași, **16-19 mai 2018**.

Cuprins

PROF. DR. GIOVANNI MAGLIOCCO, Prin materie spre Absolut , Conferința de deschidere a lucrărilor Colocviului Național Studentesc „Mihai Eminescu”	5
---	---

I. EXEGEZE

IOANA HODÎRNĂU, Cluj-Napoca, Configurarea cunoașterii în poetica eminesciană - un proiect irealizabil. Limbajul și sensul ironiei	27
ANDRA ELENA IONESCU, București, Peisajul eminescian	35
ALEXANDRA OLTEANU, Iași, Teatrul eminescian sau istoria națională ca psihodramă	43
RAUL SĂRAN, Timișoara, Metafizica vulgarității – analiză asupra textelor „licențioase”	59
SORINA TARBA, Cluj-Napoca, O lectură genetică a poemului <i>Rugăciunea unui dac</i>, pornind de la varianta [<i>Pe-atunci nu era moarte, nimic nemuritor...</i>]	69
IONELA-DANIELA DAVID-BOLINTIȘ, București, Verbele <i>dicendi</i>: ocurențe și structuri imaginare în poezia <i>O, nștelepciune, ai aripi de ceară!</i>	79

II. CRITICA CRITICII & STUDII CULTURALE

EMILIA MERCE, Timișoara, Reprezentări ale imaginarului eminescian în trei studii critice	89
DAVID MORARIU, Sibiu, Perspective critice asupra indianismului în opera lui Mihai Eminescu	99
OTILIA UNGUREANU, Suceava, Ne-cunoașterea lui Eminescu. Cazul Alex. Ștefănescu	107

III. STILISTICĂ ȘI POETICĂ

MIHAI DUMA, Cluj-Napoca, Paralelismul – între strategie poetică și principiu ordonator al universului liric	117
ICA DUMBRAVĂ, București, Concepte poetice – actualizări metatextuale în poezia eminesciană	129
MĂDĂLINA CECIULEAC, Iași, Scepticismul în poemul <i>O-nțelepciune, ai aripi de ceară!</i>	141
ALEXANDRU FOITOȘ, Timișoara, Între fantomatic și diafan	147
ANA-MARIA ANTONESEI, Suceava, Înțelesuri ale „neînțelesului” eminescian	161
BEATRICE COLIBĂ, Bălți, Interogația retorică, vehicul al căutării expresiei poetice a neînțelesului/înțelesului la Mihai Eminescu	169
BIANCA ALECU, București, Metafora <i>turmei</i> în poezia eminesciană	179

IV. PUBLICISTICĂ ȘI CORESPONDENȚĂ

LUCREȚIA PASCARIU, Iași, Caracterul retoric al discursului publicistic eminescian	193
ELENA DOLINȚĂ, Bălți, Forme ale discursului amoros în corespondența M. Eminescu - V. Micle	207
GIANINA-CRISTINA CIUPULIGĂ, Timișoara, Educație și cultură în orizont atemporal	219

PROF. DR. GIOVANNI MAGLIOCCO
Universitatea "Aldo Moro" din Bari, Italia

Prin materie spre Absolut

Conferința de deschidere a lucrărilor Colocviului Național Studentesc „Mihai Eminescu”

În *Mihai Eminescu sau despre Absolut*, eminescologa italiană Rosa del Conte, reflectînd asupra sensibilității cromatice eminesciene, a remarcat că în literatura modernă doar Charles Baudelaire ar putea fi apropiat de Mihai Eminescu prin pasiunea aproape „morbida” pentru tot ceea ce în lumea materială strălucește. Această „viață prețioasă a giuvaerului” nu se prefigurează doar prin artificializarea peisajului și naturii, ci și printr-o adevărată prezență întrupată a luminii, o lumină mineralizată, solidificată de conștiința poetică și materializată prin imaginile arhetipice ale metalelor și ale cristalelor. Pentru Rosa del Conte *anima* cea mai profundă a peisajului eminescian:

*È un lampeggiar di perle, uno sfolgorar d'auree corone nell'ombra;
un corruscar d'icone d'argento e oro nel riflesso di fuoco di un lume
votivo: vita preziosa del gioiello, che nel gioco delle iridescenze attinge la
sua essenza più pura e la esprime nell'incandescenza, nel fuoco bianco
delle sue luci* (Del Conte 1961: 262).

Reverii cristaline și poetica elementelor

Meditațiile „cristalografice” consemnate într-un eseu de factura poetică, *La mystique des pierres précieuses*, de poetul francez Paul Claudel pot fi ușor aplicate și la Eminescu, fiindcă și pentru poetul român cristalul pare a se prefigura că „*l'esprit entre nos doigts qui s'est fait matière, l'invisible qui s'est fait substance et pierre, (...) cette éternité qui est un produit de l'effort, cette arrivée à l'essence*” (Claudel 1965: 340). În universul poetic eminescian cristalul, acest „spirit invizibil” devenit materie și substanță, se configurează ca o imagine arhetipală (și

geometrică) a unei lumi în lume, ca un „obiect inepuizabil”^{*} și un Cosmos ordonat, miniaturizat, încarnînd faza de *albedo* a pietrei „sure”. Strălucind ca o „stea de foc” în centrul reveriei minerale eminesciene[†], cristalul se opune dialectic granitului, o piatră care în imaginarul eminescian întruchipează, dimpotrivă, faza de *nigredo* a lumii minerale și care în Romantism a fost considerată ca o rocă primitivă: un *Urgestein*, în termenii lui Goethe, o substanță esențială unde se înrădăcinează toate celelalte formațiuni minerale, în termenii lui Hegel (Bachelard, 1947: 202-203), o concrețiune aparent inertă și stearpă, dar bogată în potențialități embrionare (cristaline) ascunse.

Deși cristalul este legat de universul teluric și de reveriile pămîntului, maturizîndu-se încet în labirinturi subpămîntene, în abisurile htoniene, în poezia eminesciană el este asociat mai frecvent cu apă. De altfel Gaston Bachelard a sugerat tocmai că în lumina materiei minerale „*tous les types de l'imaginaire viennent (...) trouver leurs images essentielles; le feu, l'eau, la terre, l'air lui-même viennent rêver dans la pierre cristalline comme nous démontrent les images mutuelles où s'échangent les valeurs imaginaires de la terre et du ciel, les lumières du diamant et de l'étoile*” (Bachelard 1947: 290, vezi și *Supra*, nota 1). Jean Pierrot, într-o analiză consacrată gemelor în imaginarul decadent, a întărit această idee reliefînd că:

^{*} Folosim aici conceptul de „obiect inepuizabil” dintr-o perspectivă pur bachelardiană: „«Objet inépuisable», c'est bien le signe de l'objet que la rêverie du poète fait sortir de son inertie objective” (Bachelard 1999: 134-135). În *La poétique de la rêverie*, Gaston Bachelard a împrumutat ideea de „obiect inepuizabil” de la Rainer Maria Rilke, care într-un sonet către Orfeu conotează trandafirul drept un „*unerschöpfliche gegenstand*”.

[†] Pentru asocierea simbolică dintre steaua și cristalul, în ipostaza sa cea mai pură de „diamant”, vezi de exemplu versurile din fragmentul juvenil *Povestea*: „*În ceru-i brun și rece ea posedă o steauă/cu razele curate, cu razele de neauă/O stea ca diamantul – ce din nălțimi polare/Însenina a mării unde reci și amare/[...]/Acel Luceafăr dulce, acel diamant de foc/Pieri din ceru-i rece, zbură din naltu-i loc./[...]/Diamant topit în stea, Doamnă peste stele, Ce lumini în țării mea, Cerul țării mele/[...]/ Dulcea stea de diamant/Plină de iubire/Ce vedea pe-al ei amant/În al lunei mire*” (Eminescu 1988: 289-290), dar și referințele implicite din „capriciul” postum *Diamantul Nordului*. Datorită acestei corespondențe tainice dintre materia siderală și materia cristalină, prin diamantul eminescian se manifestă din plin aceea sinteză, aceea unitate cosmică dintre „*la rêverie constellante*” și „*la rêverie cristalline*” despre care a meditat Gaston Bachelard: „*les gemmes sont les étoiles de la terre. Les étoiles sont les diamants du ciel. Il y a un terre au firmament; il y a un ciel dans la terre*” (Bachelard 1947: 290-291).

PRIN MATERIE SPRE ABSOLUT

La gemme, la pierre précieuse, se rapproche de l'eau dont elle a souvent la transparence et l'éclat. Véritable foyer d'images, elle est à la jonction entre l'univers de l'eau, celui du métal, dont elle possède la dureté, et celui du feu, grâce à la luminosité qui la caractérise (Pierrot 1977: 265).

Prin intermediul cristalului, a diamantului și a briliantului, și prin adjectivele respective (cristalin / diamantin-diamantos-diamantic care constelează versurile sale într-un fel obsesiv), Eminescu nu valorizează doar o relație magică între apă și cristal, ci și transparența, luminozitatea și puritatea elementului acvatic: apele râurilor lucesc în „dalbe diamante” (*La Bucovina*, Eminescu 2000: 27); într-o Grecia care se naște din întunecată mare „din coloanele de dealuri se întind văile pline / (...) de râuri cristaline / cari lunec zdumicite pe a lor bulgări de granit”, iar în raiul Daciei vechi și mitice, o țară fără umbră, râurile sunt „de briliant”. În *Peste codri stă cetatea*, „zburători iese” dintr-un lac „cristalin” (Eminescu 2000: 599), în *Călin nebunul* râuri sunt „sclipitoare de luciri diamantine” (Eminescu 2000: 317), iar în proza fantastică de factură poetică *Avatarii faraonului Tlâ* apele Nilului, „oglinzi mari”, se mișcă „una peste alta ca lințolii de cristal mișcător” (Eminescu 2006: 214).

„On peut traiter le même objet, le même cristal, d'une manière terrestre et d'une manière aérienne” (Bachelard 1947: 240), remarca Bachelard în eseul său despre pământul și reveriile voinței. În imaginarul poetic eminescian apare, de fapt, și asocierea simbolică mai puțin obișnuită a cristalului sau a diamantului cu elementul aerian[‡]. Imaginea aproape onirică a „aerului de diamant”, emerge și în textele în proză. În *Avatarii Faraonului Tlâ*, unde din halucinația post-thanatică a lui Baltazar se încheagă o „sala iluminată și plină de un aer de diamant” (Eminescu 2006: 224), Angelo le portretizează pe fetele tinere fără mască din clubul Amicilor Întunericului ca niște spectrale „umbre de zăpadă aruncate-ntr-un aer de diamant” (Eminescu 2006: 247).

[‡] Doresc și să semnalez că această asociere onirică cu elementul aerian va apărea cu precădere în poezia simbolistă și decadentă de la sfârșitul secolului, dominată de o artificializare constantă a naturii și a elementelor, de pildă la Arthur Rimbaud, într-un poem în proză din *Les Illuminations*, vântul este tocmai de diamante: „Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, – Douceurs ! – les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. – O monde !” (Barbare, Rimbaud 1963: 198).

Pentru Eminescu, cînd nu se concretizează printr-o referință implicită și criptică la materia siderală, evocarea cristalelor și a diamantelor în legătura cu aerul, elementul primordial cel mai imaterial și spiritual, înseamnă, pe de o parte, să-i ofere aerului o consistență solidă prin cristalizare presupunînd, ca și în procesul de răsturnarea ontologică dintre aer și pămînt, o confuzie dintre diferite nivele ontologice și între realitate și imaginar (sau artificial), pe de altă parte, dacă considerăm nu caracterul solid al cristalului și al diamantului, ci mai degrabă caracterul lor luminos, faptul de a fi lumini închegate în piatră, efectul vizat de poet este de a purifica elementul prin iluminare, de a-l diafaniza din ce în ce, de a-l face să apară și mai imaterial și spiritual, de a-l „idealiza”, efect care altundeva este obținut prin evocarea altor materii strălucitoare și reflectorizante precum argintul sau oglinda: „*Argint e-n sală și de raze nins/E aerul pătruns de mari oglinzi*” (*Pustnicul*, Eminescu 2000: 271).

Poetica spațiului și reprezentările femininului dintre mineralizare și spectralizare

Cristalul și diamantul apar, uneori, în legătură și cu alte imagini spațiale. În *Memento mori*, castelele care se ridică în caturi înalte, au ferestre de aur d-Ofir și oglinzi de diamant ca și Palatul din *Dacă treci râul Selenei...* unde murii au „oglinzi de diamant, ce lucesc mai clare ca ziua” (Eminescu 2000: 227). Dacă pe de o parte Eminescu pare a fi obsedat de mitul romantic (și gotic) al „castelului negru”, care polarizează poetica spațiului cu aerul său sever, medieval și megalitic, pe de altă parte poetul valorifică din plin o tipologie opusă care se materializează printr-o variantă a „castelului alb”, simbol al perfecțiunii și al transcendenței: palatul feeric alcătuit din elemente reflectorizante și luminoase. În reveria lui Eminescu, imaginile castelului și ale palatului evoluează mereu, oscilînd într-un fel spectaculos și uneori ambiguu, dintre acele polarități simbolice antitetice care structurează întregul imaginar eminescian. Această evoluție, care este în primul rînd o fluctuație între termeni contradictorii, acest proteism al spațiilor regale par să fie supuse unui proces cvasi-alchimic de transmutație a materiei.

În cîteva poeme stîncă, roca, piatra, granitul, bazaltul – întotdeauna „reci” și „sure” – sunt înlocuite de cristale strălucitoare și prețioase. Inerției minerale și primitive a granitului, a bazaltului și a asfaltului, se substituie dinamismul prețios al luminii cu o evidentă metamorfoză a

tipologiei spațiului, de la gotic la miraculosul feeric, de la întunecos la luminos, de la infernal la paradisiac. În *Fata-n grădina de aur* palatul în care este ținută închisă fata de Împărat, departe de privirile nevrednice, a fost „clădit din pietre luminoase” (Eminescu 2000: 325). În prozele *Sărmanul Dionis* și *Geniu Pustiu* zânele „îmbrăcate în aur și lumină (...) cântă senina lor viață în palate de cristal” (Eminescu 2006: 42, 132). Palatele pe care Feciorul de Împărat Florin i le oferă fetei de Împărat ca „dar scump”, sunt „palate splendizi de cristal” (Eminescu 2000: 333), configurându-se ca ipostaze feerice, luminoase și paradisiace ale spațiului regal. Poetica spațiului eminescian nu mai este polarizată, aici, de imaginea gotică a „castelului negru” clădit din stînci reci și cu „aer de cavou”, ci mai degrabă este catalizată de imaginea aproape mistică, transcendentă, a palatelor „cristaline” și „diamantine” cu interioare mirifice și somptuoase. În *Memento mori*, printr-un exces de verticalism și cu o ornamentație barocă cvasi-exotică, castelele se multiplică majestuos și titanic pînă la cer: „Se ridică-n caturi nalte (...)/Cu ferești de aur d-Ofir, cu oglinzi de diamant,/Cu scosuri de albe marmuri, cu covoare de purpură” (Eminescu 2000: 171). Palatul este „ca o minune”, e palat fermecat, fiind întruchipat de acum înainte doar prin ipostazele uranice ale spațiului regal: „palate de marmoră albă”, „palate argintoase”, „mîndre palate de safir”.

Această îngrămădire colosală și grandioasă de materii prețioase și strălucitoare care transfigurează spațiile regale nu este însă obsesivă ca la Macedonski și la discipoli săi, sistematică și totalizantă ca la poeții simbolști francezi și belgieni, ea mi se pare lipsită și de senzualitatea perversă și morbidă a decadenților[§]. Pentru simbolștii și decadenții „artificializarea încăpățînată a cunoscutului, a cognoscibilului, și chiar a ne-cognoscibilului”, deci „artificializarea universului în totalitatea sa”,

[§] Așa cum a observat Liana Nissim în eseuul său *L'artificiale come via verso l'assoluto* (*Artificialul ca o cale spre absolut*), la poeții simbolști și decadenți „artificializarea încăpățînată a cunoscutului, a cognoscibilului, și chiar a ne-cognoscibilului”, „această artificializare a universului în totalitatea sa”, obținută prin mineralizare, prin cristalizare, este mereu un procedeu „sistematic și totalizant”, fiind adevărata „macro-temă care structurează întreaga mișcare poetică a Simbolismului”, „fuga din spleen și căutarea absolutului” concretizîndu-se mai ales prin „căutarea metodică, sistematică și dezesperantă a tot ceea ce se îndepărtează din natura *spleenetică*”, natura devenind „admirabilă și acceptabilă doar cînd este transformată în anti-natură, în manifestarea a artificialului” (Nissim 1992: 76). Traducerea citatelor din italiană ne aparține.

obținută prin mineralizare, prin cristalizare, este mereu un procedeu „sistematic și totalizant”, fiind adevărata „macro-temă care structurează întreaga mișcare lor poetică”, „fuga din spleen și căutarea absolutului” concretizându-se mai ales prin „căutarea metodică, sistematică și dezesperantă a tot ceea ce se îndepărtează din natura *spleenetică*”, natura devenind „admirabilă și acceptabilă doar când este transformată în anti-natură, în manifestarea a artificialului”, ceea ce, din punctul meu de vedere se întâmplă doar parțial în poetica lui Eminescu.

Întîlnim adeseori, în legătura cu spațiile regale scăldate de magia luminii selenare, adjectivele diamantos/diamantin/diamantic, argintos/argintiu, dovadă că dualismul eminescian se reflectă și la nivelul cromatismului simbolic și al adjectivării. Această hibridizare dintre mai multe semne poetice spațiale (cristal și castel / palat) mărturisește că la Eminescu prezența cristalelor nu este de altfel una pur decorativă, avînd un sens mult mai profund legat cu natura cea mai lăuntrică a spațiului eminescian. Cristalele eminesciene sunt niște micro-cosmosuri, spații-lumină miniaturizate, „mici fragmente ale unui spațiu-timp oniric” (Bachelard 1947: 299) legate lumilor adînci și, în *coincidentia oppositorum*, lumilor transcendente și mistice. Prin cristal și diamant spațiul parcă se metamorfozează constant, evoluînd de la opac la translucid, de la întuneric la lumină, de la imperfect la perfect, de la nemanifestat la manifestat. Evocarea „pietrelor scumpe” este, și în acest caz, un mod de a purifica și de a dematerializa spațiul regal și de a trece, alchimic, de la stadiul *nigredo* spre stadiul *albedo* a materiei. Din acest motiv, metamorfoza castelului și a palatului de la obscuritatea pietrei granitice și reci la lumina mineralizată a cristalelor, marchează trecerea spațiului monarhic nu doar de la o tipologie gotică și plutonică spre o tipologie feerică și uranico-selenară, ci și trecerea de la material spre imaterial, de la realist spre fantasmatic și mistic, fiindcă cristalul, diamantul și safirul purifică, diafanizează, dematerializează, paradoxal tocmai prin materie. Cum a afirmat sugestiv și liric Negoîtescu, într-o meditație asupra diamantului:

Principiul luminos transfigurează teluricul în foc și consumă tenebrele – în cele mai rezistente, mai dure corpuri, pînă la acel punct în care nu mai e nici lumină și nici materie întunecoasă, ci deplină transparență: diamant (Negoîtescu 1980: 90).

PRIN MATERIE SPRE ABSOLUT

Prin materia cristalină, de la un spațiu fizic înrădăcinat geologic în piatra gri și rece (granit sau bazalt), trecem spre ipostaza mai diafană, transparentă și spirituală, a palatului-minune, a palatului-vis, a palatului-miraj, a palatului-nălucă. Tocmai în această trecere par a fi înscrise toate metamorfozele sufletești ale autorului, palatele de cristal configurându-se, atunci, ca niște adevărate palimpseste psihice și arhetipice ale ființei.

În *Miron și frumoasă fără corp*, prin claritatea diamantului, Eminescu ajunge pînă la o spectralizare a spațiului monarhic și a corpului femeiesc. Într-un „castel de diamante” locuiește „cea mai mîndră fată” cu ochii albaștri care „lucesc adînc, himeric”, fata „cu chip de zîină” are „corpul eteric” ca de „fantasme” (Eminescu 2000: 347). „Frumoasa fără corp”, ipostaza cea mai desăvîrșită a femininului eminescian spectralizat și diafanizat intră într-o rezonanță lăuntrică și secretă cu acest spațiu fizic „cristalizat” prin lumini reci. Poate tocmai din cauza influenței acestor cristale, acestor diamante și a razelor lor, aproape ireale și fantomatice, acest trup feminin apare din în ce în ce mai dematerializat ca nălucirea astrală a unui spectru. În portretul „frumoasei fără corp” referințele la cristal și la diamant converg toate în închegarea acestei efigii albe de fantasmă: fata îmbracă „o haină fină,/Țesătură străvezie,/Ca o brumă diamantină” și „diamante în privirea-i/Și-au topit a lor lumină” (Eminescu 2000: 349). Această femeie are corp eteric, dar în același timp, este și parțial mineralizată, artificializată prin materie translucidă, dovedindu-se a fi ea însăși un cristal, chiar dacă fantomal. Așa cum cristalul, semn intermediar între vizibil și invizibil (Chevalier; Gheerbrant 2000: 314), într-o tulburătoare *coincidentia oppositorum* este prezent și absent, material și imaterial, fiindcă este corp solid și în același timp corp transparent străbătut de privire, și această femeie par să aparțină, pe de o parte, lumii materiale și, pe de altă parte, lumii imateriale, diafane și spectrale, pentru că are un corp frumos și alb ca zăpadă, dar atunci cînd „el brațele și-ntinde, (...) nimic în braț nu prinde –/Căci frumoasa-i fără corp” (Eminescu 2000: 353).

Întrezăresc aici, încă o dată, o parțială convergența dintre poetica eminesciană și poetica simbolistă și decadentă. Nu este oare tocmai „la femme artificielle”, „la femme minéralisée”, împreună cu „la femme fatale”, figura cea mai tipică și desăvîrșită a femininului simbolist și decadent? Această tipologie a femeii artificializate și mineralizate emerge deja în poezia lui Baudelaire, de pildă în *Les bijoux* sau în *La chevelure*,

unde apare și imaginea părului presărat de nestemate, o imagine care îl obsedează și pe Eminescu și care revine în *Strigoii* și în *Diamantul Nordului*: „*Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde/Sèmera le rubis, la perle et le saphir,/Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!*” (*La chevelure*, Baudelaire 1975: 27); „*În părul ei negru lucesc amorțite/Flori roși de jeratic frumos încîlcite,/Rubine, smaranduri, astfel presărate, / Sălbatec-o face la față s-arate*” (*Diamantul Nordului*, Eminescu 2000: 463), „*În părul ei de aur, rubine-nflăcărate*” (*Strigoii*, Eminescu 2000: 375). Liana Nissim, o cercetătoare italiană specializată în poezia decadentă cu multe eseuri despre artificial, descrie în acest fel tipologia „femei artificiale”: o „femeie-astru, un astru rece și strălucitor făcut din aur, oțel și diamant”, „femeia stearpă cu ochii care nu mai sunt făcuți din carne, ci din minerale fascinante” (Nissim 1992: 93), ca și ochii Herodiadei lui Mallarmé, femeie „au clair regard de diamant” (Mallarmé 1992: 33), ca și ochii frumoasei fără corp a lui Eminescu, ochii unde diamante „*și-au topit a lor lumină*” (Eminescu, 2000: 349).

În această materie glacială, unde se coagulează, se petrifică gândul Eminescian, converg alchimia, metamorfoza și regalitate. În toate aceste corespondențe și asocieri predomină un simbolism dinamic al luminii aplicat materiilor inerte. În *Povestea magului călător în stele*, unde lumina este reprezentată tocmai sub ipostaza ei cea mai dinamică, Eminescu folosește sintagma „*raza diamantă cu albeața ei de nea*”, creînd un epitet neologic („diamantă”) ca să califice raza „*molatecă și blîndă*” străbătînd din nori, caracterizată într-o altă strofă ca „*rază cea de cristal*”: „*Și raza mă iubește, mîngîie a mea frunte (...)/La mijlocul de aer, în sfera de lumină,/Din fruntea-mi se retrage raza cea de cristal*” (Eminescu 2000: 212). Considerînd influențele orientale asupra poeziei și a imaginarului eminescian, aș putea emite ipoteza că în această enigmatică „*raza diamantă*”, „*raza cea de cristal*” venită prin nori care mîngîie fruntea și apoi se retrage din ea, se sedimentează imaginea arhetipică a *vajrei* care în limba sanscrită înseamnă și diamant și raza luminoasă sau fulger, și care în Hinduism și în Budism (mai ales în varianta sa tantrică) se prefigurează ca un simbol al puterii spirituale inalterabile și invincibile, încarnînd nu doar „vidul” și „nedeterminatul” primordial, ci și claritatea, iluminarea interioară (Chevalier; Gheerbrant 2000: 354-355). Această raza, „*diamantă*” și „*de cristal*”, „*prinde chip și formă, o formă diafanină,/Înger cu aripi albe, ca marmura de pal*”

(Eminescu 2000: 212). Ceea ce doar se intuia în *Miron și frumoasa fără corp*, faptul ca femeia dorită și căutată încarnează un cristal în sine este explicat clar aici: îngerul diafan și pal se încheagă chiar din cristalul care, într-un fel aproape alchimic, evoluează de la inanimat la animat, însuflețindu-se și modificându-și proteic forma.

Și în alte texte poetice Eminescu gîndește într-un fel alchimic, referindu-se aproape explicit la o transmutare a materiei: „O, cît de bine știi tu natura ce a vrut/Cînd a făcut zăpadă și diamant din lut” (*Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci!*, Eminescu 2000: 409). Aici dacă lutul amorf reprezintă stadiul *nigredo*, haotic și nediferențiat, diamantul și zăpadă întruchipează stadiul *albedo* al materiei. Așa cum a afirmat Mircea Eliade în eseurile sale despre alchimia indiană diamantul e o fază mai matură, mai perfectă și completă a cristalului. „Cristalul cristalelor” reprezintă un simbol de împlinire și, alchimic, poate fi identificat cu Lapis, cu Piatra filozofală, (vezi Chevalier, Gheerbrant 2000: 353 și Jung 2006: 170, 186-187). Referințe implicite la alchimie, la Lapis și la o tainică *questa* inițiativă care aduce spre „piatra de lumină” sunt ascunse în diegeza poemului *Diamantul Nordului*, capriciul postum care rezumă obsesiile „cristalografice” ale lui Eminescu.

Un Cavaler, care încarnează ca Regele o ipostază a virilității eroice, ajuns la un castel din Spania cîntă la gitară o serenadă pentru doamna Iñez: „Arată-te-n haina de albă mătasă,/Ce pare-ncărcată c-o brum-argintoasă (...)/Și lasă-mă-n umbra cămări-ți să vin,/Frumos îmbrăcate cu alb muselin” (Eminescu 2000: 460). Dar castelana îi răspunde acestui cavaler-menestrel că zadarnică este iubirea lui fiindcă „simțirea” ei este legată de un farmec:

Oricît mi-ai fi drag, și-o jur ca mi-ești drag,/Un farmec te oprește, te leagă pe prag... (...)/A Nordului mare o piatră ascunde,/Lucește ca ziua prine negrele-i unde/Și cui o va scoate viața mi-o dărui;/Dar vai! Nici s-o vadă nu-i soartă oricui (Eminescu 2000: 461).

Cavalerul pleacă din Spania spre Nord obsedat de căutarea talismanică a diamantului, prin care va obține iubirea castelanei: „Abia vede-o țară și iarăși o lasă,/Căci piatra luminei gîndirea i-apasă” (Eminescu 2000: 461). E o *questa* la mijloc, este vorba de fapt de o călătorie de o căutare inițiativă spre tărîmurile polare în care „diamantul Nordului” reprezintă o ipostază a Pietrei filosofale și, în același timp,

talismanul prin care Cavalerul va cuceri iubirea castelanei. În această perspectivă, „gigantul cu barb-argintoasă” și femeia cu părul negru unde „lucesc amorțite/Flori roși de jeratic”, „rubine” și „smaranduri”, și cu „ochii de-un albastru, bogat întuneric ca basme păgîne”, definită de Cavaler ca o „frumoasă ispită”, figură în care converg cele două tipologii ale femininului decadent („la femme artificielle” și „la femme fatale”), reprezintă toate obstacolele și probele pe care Cavalerul trebuie să le înfrunte în drumul său spre această „piatră de lumină” ascunsă în mări arctice, diegeza acestui poem postum refăcînd modelul tipic al narațiunilor epico-eroice.

Și în poemul *Demonism* se desfășoară, prin intermediul „pietrelor de lumină”, o supremă transmutare a materiei. Cristalul, reprezentat sub o ipostază triplă – diamant, smarand și rubin – se încheagă din gândirile încremenite ale Titanului care „ne-a născut”:

A lui gândiri încremeniră reci/În fruntea sa de stînci și
deveniră:/Rozele dulci rubine; foile,/Smaralde, iară crinii,/Diamante.
Sîngele său/Se prefăcu în aur, iară mușchii/Se prefăcură în argint și fier.
Din carnea-i putrezită, din noroi/S-au născut viermii negrului
cadavru:/Oamenii (Eminescu 2000: 133-134).

Această metamorfoză presupune o sfirtecare, o parcelare sacrificială în Cosmos a trupului Titanului. Gîndirile sale, ipostaziate în regnul vegetal (rozele, foile și crinii), se încremenesc, într-o suprema artificializare și mineralizare a vegetalului, devenind pietre prețioase și dacă apare corespondența dintre rubine și roze, smaralde și foile, diamante și crinii este mai ales din cauza cromatismului specific al acestor elemente vegetale, un cromatism care se proiectează și asupra lumii minerale. Dar de ce gîndurile Titanului au devenit „în fruntea sa de stînci” niște gеме incandescente? De ce această asociere metaforică aparent hermetică a gîndului cu cristalul? Călinescu într-o scurtă reflecție asupra cristalului ca tema romantică, referindu-se îndeosebi la Romantismul german, scrie „cristalul reprezintă (...) un succedaneu al luminii solare pe pămînt și magic, el este, în afară de foc, momentul cel mai luminos al Spiritului petrificat în regnul mineral” (Călinescu 1970: 246). Dacă Titanul din *Demonism* este o ipostază a Spiritului, atunci momentul său cel mai luminos, gîndirea lui, nu poate să se încremenească decît în cristal fiind această piatră de lumină, în termenii lui Călinescu:

PRIN MATERIE SPRE ABSOLUT

Un indiciu de organizare, (...) de revelare formală a Spiritului (...), față de lutul amorf, cu desăvârșire absurd și deprimant, cristalul e un mesaj logic al geologiei, un prilej de inteligibilitate în lumea haosului material (Călinescu 1970: 246).

Aceste reflecțiuni călinesciene par a confirma, așa cum am presupus analizând versurile „*O, cât de bine știi tu natura ce a vrut/Cînd a făcut zăpadă și diamant din lut*” (Eminescu 2000: 409), că dacă lutul amorf este fază de *nigredo* a materiei („haosul material”), cristalul este ordonarea logică a materiei, clarificarea și intensificarea ei din fază de *albedo*.

Mai specific pentru diamantul, și întrînd într-o rezonanță ocultă cu alchimie și metamorfoză, este și asocierea simbolică, aproape stereotipică, cu regalitate. Zîna Miradoniz poartă o diademă de diamante în stele contopite (*Miradoniz*, Eminescu 2000: 136); zîna din *Odin și poetul* are și ea pe frunte o coroană mare de „*diamante, umede, topite în strălucirea lor cea înfocată*” (Eminescu 2000: 151); în fragmentul juvenil intitulat *Umbra mea*, povestitorul a așezat în părul blond al Ondei „*o citadelă de diamante*”, o imagine complex stratificată în care se suprapun cel puțin trei semne poetice legate de simbolismul centrului: cristalul, coroana și citadela/cetate; în fine pe pieptul Reginei Maria din *Strigoii* strălucește o salbă de pietre scumpe. În cazul Reginei Maria pietrele prețioase nu se încheagă doar ca un atribut al regalității, ele primind un sens metaforic mult mai adînc. În cadrul gotic, funebru și macabru care deschide prima parte a poemului, domină valorizarea spectrală a culorii albe și trupul cadaveric al Reginei dunărene par a fi trecut printr-un proces metamorfotic de mineralizare:

*Pe pieptul moartei luce de pietre scumpe salbă/Și păru-i de-aur curge
din raclă la pămînt./Căzuți în cap sunt ochii. C-un zîmbet trist și sfînt/Pe
buzele-i lipite, ce vinete îi sunt,/Iar fața ei frumoasă ca varul este albă*
(Eminescu 2000: 368).

Lumina cristalină a „pietrelor scumpe”, care se află în corespondență cu părul de aur și cu zîmbetul Reginei moarte, creează un contrast oximoronic cu imaginile mortuare ale hainelor albe, ale palorii feței comparată cu varul și ale buzelor vinete. Această *coincidentia oppositorum*, obținută îndeosebi prin lumina pietrelor, reprezintă potențialitatea vieții care, regresată la stadiul larvar și embrionar, este ascunsă în cadavrul Reginei.

Variațiuni cristalografice

Diamantul nu este singura „piatră scumpă” aparținând hiper-cosmosului cristalului valorificată de către Eminescu. Poezia eminesciană este presărată și constelată și de lumina altor cristale, chiar dacă ele, în poezia eminesciană, nu împărtășesc o stratificare simbolică atât de profundă și de complexă ca în cazul diamantului. De pildă Safirul, care apare cu o frecvență foarte redusă, este pentru Eminescu un cristal uranic, o piatră „cerească”: cerul este „albastru ca safirul” (*Memento mori*, Eminescu 2000: 183). Alchimia pune în legătura safirul cu elementul aerian, acest aspect uranic al pietrei albastre fiind, de altfel, cel mai obișnuit în artă și în literatură (Chevalier; Gheerbrant 2000: 846). Dar după Bachelard atitudinea imaginației onirice față de această piatră prețioasă poate fi dublă:

Vous pouvez rêver «aériennement» le bleu du saphir comme si la pierre concentrait l'azur du ciel (...) vous pouvez aussi rêver «terrestrement» le bleu du ciel en imaginant que vous le condensez dans le creux de votre main, solidifié en saphir (Bachelard 1943: 141).

În poezia românească valorizările aeriene ale safirului vor emerge, de pildă, în poezia de factura simbolistă a lui Alexandru Macedonski. În *Amorul* safirul este „umplut de-a cerului lumină” (Macedonski 2004: 402); în poemul *În noapte*, „safire luminoase eliptic gravitau”, pietrele albastre metaforizând planete sau sateliți (Macedonski 2004: 357); în poemul *Corabia*, dimpotrivă, safirul nu mai este visat doar „aerian” ci și acvatic fiindcă „safirii pe ceruri lăcrămează” (Macedonski 2004: 460). Ca la Macedonski și la Eminescu safirul poate participa la elementul „acvatic” primind un aspect neptunic: „Și în fundul mării aspre, de safir mîndre palate/Ridic bolțile lor splendizi, ș-a lor hale luminate” (*Memento mori*, Eminescu 2000: 183). Nu este doar din cauza cromatismului său specific dacă Eminescu și-a imaginat palate de safire în fundul mării. Pentru Eminescu abisurile marine și cele siderale sunt niște spații perfect „speculare” oglindindu-se reciproc. Lumile adînci, acolo unde se maturizează încet și ascuns gemele, se pot materializa, atunci, nu doar „uranic”, în imaginea prăpastiei cerului, ci și „neptunic”, în imaginea fundului mării sau al rîurilor.

Mai semnalez că printre pietrele prețioase mărgăritarul este fără îndoială gema care apare cel mai des în legătura cu abisurile acvaticе. Firește și la Eminescu. Dar din cauza constanței și universalității sale, simbolismul acvatic al perlei se clișeizează, pierzându-și în parte puterea de iradiere, nu mai este o imagine germinativă. Clișeizată, degradată, uzată fiindcă exploatată deja în poezia pașoptistă, mi se pare și asocierea dintre mărgăritarul și cuvântul „vorbe mărgăritare” din *Povestea magului călător în stele* (Eminescu 2000: 193) sau „cuvinte rare ca niște mărgăritare” din *Ursitorile* (Eminescu 2000: 584).

Mult mai stratificat din punctul de vedere simbolic decât mărgăritarul, smaragdul posedă o dublă polaritate, piatra verde avînd un aspect benefic și unul malefic. În simbologie smaraldul se configurează ca o piatră a cunoașterii secrete, a cărei lumina verde pătrunde în Marele Mistere ale Universului, dar întreține și relații oculte cu lumea htoniană, reprezentînd știința blestemată care se opune științei binecuvîntate a safirului. Julius Evola într-un eseu despre Graal, ne dezvăluie că un smarald era, după niște texte medievale, cupa Graalului unde a fost cules sîngele lui Hristos și că chiar acest smarald ar fi fost și cristalul infernal căzut din fruntea lui Satan (Evola 1972: 78). Dualismul și latura demonică a smaraldului sunt valorificate doar într-un portret masculin dintr-un fragment în proză postum intitulat *Aur, mărire și amor*, unde ochii de o culoare nedescriptibilă sunt comparați ambiguu cu un smarald:

Fruntea lui naltă, albă, foarte netedă și rondă se pierdea sub părul lung, moale și negru strălucit (...). Fața lui era vinătă de albă și (...) părea pudrat cu brumă de pe struguri; nasul era corect și plin, părea tăiat în marmură, ochii mari sub niște sprîncene arcate cu măiestrie erau întunecoși, dar de o culoare nedescriptibilă. Păreau negri, dar, privind bine sub lungile lor gene, ai fi găsit că sunt de un albastru întunecos, demonic, asemenea unui smarald topit noaptea (Eminescu 2000: 292-293).

În textele poetice, dubla polaritate simbolică și valoarea demonică a smaraldului par a nu fi valorificate din plin. Ca și în cazul safirului, poetul se referă la smarald mai degrabă din cauza cromatismului său. Dacă în întrebarea din *Călin* „Cine e nerod să ardă-n cărbuni smarandul rar/Ș-a lui vecinică lucire s-o strivească în zadar?” (Eminescu 2000: 364) se întrezărește, într-un prim moment, acea funcție magico-rituală a smaraldului care strălucește în centrul polarității lui benefice, versul

următor „*Tu-ți arzi ochii și frumseța...*” (Eminescu 2000: 364) revelează că dacă Eminescu s-a gândit la smarand, și nu la diamant sau la rubin, a fost îndeosebi fiindcă ochii fetei sunt verzi (dar aici trebuie să deschid o mică paranteză și să mă refer și la variantele...^{**}). În viziunile onirice eminesciene smaraldul revine, de fapt, ca atribut de culoare pur perceptiv, tot ceea ce este verde se metamorfozează în „smarandul cel rar”. Lacul unde merge să se scalde „frumoasa fără corp” este de smarald (*Miron și frumoasă fără corp*, Eminescu 2000: 347); păianjenii prinși de vrajă care țin „pânze de diamant” sunt „de smarald” (în *Miradoniz, Memento mori, Călin nebunul*, dar și într-o variantă din *Călin*); altundeva și capul muștei, suptă de păianjenul, este de smarald (*Antropomorfism*, Eminescu 2000: 303). În textele în proza revin insistent „păianjeni de smarald”,

^{**} În *Călin nebunul* în loc de „smarandul rar” apare „piatră rară” (Eminescu 2000: 316), iar în variantă din Ms. 2283, chiar diamantul: „*cine e nerod să ardă în cărbuni diamantul rar/Și eterna-i strălucire s'o strivească înzadar*” (vv. 127-128, Eminescu 1939: 416). Asocierea dintre ochii și diamantul mai apare în alte manuscrise eminesciene, rămânând, așadar, ascunsă în comoara variantelor, vezi de pildă vv.81-84 din poemul juvenil *Elena (Meditațiune)* conținut în Ms. 2259: „*Ce-ar fi mausoleu-ți prin albe ossăminte/Un cran fără creeri în loc de minte,/Și-n el două funduri pustie în loc/Să văz două negre diamante de foc*” (Eminescu 1939: 300). Această strofă, cu mici modificări, trece și într-o variantă mai veche a poemului *Mortua Est* păstrată în același manuscris (Eminescu 1939: 305). Pentru legătura ochi-diamant, vezi și, în Ms. 2268 coperta verso (*Călin I*), rîndurile în proză: „*Numai ochii ei negri plutesc în privazul genelor lungi ca doi diamanți negri ce ar mișca de dedesuptul a două inele de aramă*” (Eminescu 1939: 400) și, într-o versiune a *Lucefărului* cuprinsă în Ms. C (2261), versurile 101-102: „*Privirea ta eu n'o suport/Diamantu-i făr de viață*” (Eminescu 1943: 424). Această „*vecinica lucire*” a diamantului ascunsă în ochi și în privire exprimă fără îndoială puritate și clarviziune, dar la un nivel mai profund, în comoara plutonică a variantelor, înseamnă și lipsă de viață, artificializare prin mineral și, în ipostaza sa neagră, poate prefigura și un semn clar de demonism sau chiar de vampirism. Încă o dată e lesne de stabilit o convergență cu poetica simbolistă și decadentă, vezi de exemplu ochii Herodiadei „*au clair regard de diamant*” (Mallarmé 1992: 33) pe care ne-am focalizat atenția deja înainte (vezi p. 6). Totuși asocierea simbolică dintre ochi și diamant nu este specifică pentru Simbolism fiindcă apare deja în Romanticism, de pildă la Théophile Gautier, un poet care din cauza obsesiei sale pentru lumea anorganică și minerală a pietrelor scumpe, ar putea fi considerat și el la rîndul lui un proto-decadent. În poemul *La mort dans la vie*, cuprins în *La comédie de la mort* (1838), un cavalier tenebros poartă și el în ochii un diamant „fără de viață”: „*Diamant enchîssé dans sa morne prunelle/Brillait d'un éclat fixe, une froide étincelle*” (Gautier 1882: 34). În poemul *Albertus ou l'âme et le péché* (1833), apare chiar un „diamant de foc”, o imagine care l-a sugestionat profund și pe Eminescu și care revine explicit în manuscrise și implicit în *Diamantul Nordului*: „*Elle se frotte l'œil et puis toute la face ;— La rose y reparait, le moindre pli s'efface,/Comme les plis de l'eau quand le vent est tombé ;/L'émail luit dans sa bouche, une vive étincelle,/Un diamant de feu nage dans sa prunelle ;/Ses cheveux sont de jais, son corps n'est plus courbé*” (Gautier 1881: 133).

„insule de smarand”, „codri verzi ca smaragdul”, „cerul ca o boltă de smarand”. În cromatica acestor viziuni onirice, așa cum a afirmat I. Em. Petrescu, „culorile reci primesc, în ciuda naturii lor, o luminescență incandescentă (...) albul devine marmoreean, galbenul devine aur și lumina pură devine argint” (I. Em. Petrescu 1994: 118). Imaginarul eminescian prelucrează alchimic, reprezentând culorile prin lumina elementelor minerale, luminescență incandescentă a culorii verde fiind întruchipată de smarald. În această tendință se întrezărește și ceea ce Călinescu a definit „o atenție asupra cristalizării în lumea anorganică”, o obsesie care, după Călinescu, este pur romantică (Călinescu, 1970: 249), dar care, din punctul meu de vedere, ar trebui considerată deja proto-decadentă.

Reflecțiunile Ioanei Em. Petrescu și ale lui Călinescu despre cromatica eminesciană pot fi ușor aplicate și culorii roșie, care la Eminescu se materializează, uneori, în rubin. În poemul *O călărire în zori*: „luminescența incandescentă” a roșului auroral și matinal se încheagă în cristal: „*Roz-alb-auroră, cu bucle de aur/Sclipinde-n rubin,/Revarsă din ochii-i de lacrimi tezaur/Pe-al florilor sîn*” (Eminescu 2000: 23). În acest poem de tinerețe, axat pe tema romantică a cavalcadei fantastice, rubinul nu reprezintă doar un atribut de culoare, ci are și o semnificație adânc erotică: „*De-ai fi noapte,-aș fi lumină/Blîndă, lină./Te-aș cuprinde c-un suspin;/Și în nunta de iubire,/În unire,/Naște-am zorii de rubin*” (Eminescu 2000: 25). Această nuntă, din care se naște cristalul roșu, are și un sens alchimic unind într-un adevărat *mysterium coniunctionis* două elemente opuse: noaptea și lumina, femininul și masculin. Am putea presupune că noaptea, fiind feminină și erotizată, se prefigurează metaforic ca o noapte a sîngelui (a iubirii, a pasiunii iraționale) care, cristalizîndu-se prin lumina masculină „blîndă și lină” (gîndirea rațională și logică) generează perfecția rubinului din zori. Din cauza cromatismului său rubinul a fost considerat mai ales o piatră a sîngelui, și la Eminescu apare adeseori în legătură, implicată sau explicită, cu sîngele. În *Memento mori* rubinul strălucește într-un decor violent, metaforizînd cruzimea și carnagiul: „*răniți, urlînd ei boltă o coboară, ș-o coloră/Cu-a lor sînge care-n rîuri ude, roșii, de auroră,/Împle-a norilor spărture cu mari lacuri de rubin*” (Eminescu 2000: 177). În *Povestea magului călător în stele*, piatra roșie apare într-un șir de imagini mixate, dar profund revelatorii, „macedonskiene” prin esența lor decadentă și

artificializată, prețioasă și barochizantă: „*O cupă pe margini cu aur/El ia și-n ea varsă cristalicul vin./Stau în jurul cupei cu cifre de maur/Obscunse vrăji scrise.../Ca sînge de taur/E vinul și totuși e clar ca rubinul*” (Eminescu 2000: 206). Vinul „cristalic” este comparat cu rubinul dar, în *coincidentia oppositorum*, și cu sîngele de taur, adversativă „totuși” creînd o opoziție dintre sînge de taur și rubin. Dacă sîngele de taur prefigurează aspectul teluric, dar și „disforic”, întunecos al culorii roșie, rubinul întruchipează latura sa „euforică”, luminoasă și benefică.

Rubinul apare cu aceeași funcție simbolică și în portretul Reginei Maria în ipostaza de strigoaică:

El vede de departe pe mîndră lui Marie,/Și vîntu-n codri sună cu glas duios și slab./În părul ei de aur, rubine-nflăcărate,/Și-n ochii ei s-adună lumina sfintei mări –/S-ajung curînd în cale, s-alătură călări,/Și unul înspre altul se pleacă-n dezmierdări –/Dar buzele ei roșii păreau că-s sîngerate” (Strigoii, Eminescu 2000: 375).

Imaginea rubinelor asociată cu părul este caracterizată de un decorativism preraphaelit și proto-decadent, l-a obsedat și pe Macedonski cum mărturisesc versurile decadente din *Stepa*: „Înstela-vei părul negru cu o spuză de rubine,/Strecura-vei, între sînuri, diamantul sugestiv,/Pe grumazurile albe lăcrăma-vei perle fine...” (Macedonski 2004: 275). Această imagine are o mare putere de iradiere și reappare la Eminescu în acel portret feminin din *Diamantul*: „În părul ei negru lucesc amorțite/Flori roși de jeratic frumos încîlcite,/Rubine, smaranduri, astfel presărate,/Sălbatec-o face la față s-arate” (Eminescu 2000: 463). Doar că în cazul *Diamantul Nordului* „mîndra femeie”, o „frumoasă ispită”, este o icoană pur plutonică, cu părul negru, ca la Macedonski, dimpotrivă Maria, Regina dunăreană din *Strigoii* e o ființă oximoronică fiindcă se conturează ca „o dulce întrupare de-omăt”, cu părul de aur, încarnînd printre reverberațiile albe ale cristalelor și ale zăpezii icoana preraphaelită a unui înger somnambulic „care trece prin infern” (Eminescu 2000: 373). În imaginea cristalelor presărate în părul negru se poate întrezări, de altfel, încă o dată o reminiscență criptică din poemul *La chevelure* de Baudelaire. În portretul din *Diamantul Nordului*, întocmai ca la Baudelaire, rubinele evocă erotism devorator, morbiditate și „sălbăticie”, împărtășind un izomorfism simbolic cu „lacurile de rubin” din *Memento mori*. În *Strigoii* rubinele în păr anticipează imaginea șocantă a buzelor sîngerate, un semn clar și tulburător de moarte, de hematofagie vampirică,

PRIN MATERIE SPRE ABSOLUT

de erotism thanatic, care este, totuși, eufemizat tocmai prin mineralizare, prin cristalizarea sîngelui care se încheagă în gema strălucitoare. Apa morții, apa cea mai abisală, cea mai grea, și cea mai tenebroasă, sîngele, este convertită definitiv în lumina vie a rubinelor și presărată în păr ca o diademă solară. Chiar această funcție „solară” a rubinului, împreună cu iluminările incandescente ale diamantului, ne dovedește, atunci, că pentru Eminescu orice cristal poate reprezenta nu doar imaginea arhetipală a unei lumi în lume, nu doar un palimpsest psihic și arhetipic continînd destinul individului, nu doar un micro-cosmos reflectat în și prin gînd, care îi permite, prin metamorfoză (spirituală sau alchimică) și prin eufemizarea termenilor, să treacă treptat de la regimul nocturn spre regimul diurn al imaginarului său, ci și un spațiu-lumină care, în fixitatea sa anorganică și neperisabilă și în statornicia sa nesupusă degradării și morții, materializează un „spațiu-timp oniric” al veșniciei.

BIBLIOGRAFIE

- Bachelard 1943: Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.
- Bachelard 1947: Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.
- Bachelard 1999: Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF.
- Baudelaire 1975: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Călinescu 1970: George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu (2) in Opere*, vol. 13, București, Editura Minerva.
- Chevalier; Gheerbrant 2000: *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- Claudiel 1965: Paul Claudel, *La mystique des pierres précieuses*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
- Del Conte 1961: Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'assoluto*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese.
- Eliade 1980: Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.
- Eliade 1989: Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Galimard.

- Eminescu 1939: Mihai Eminescu, *Opere*, vol. 1, Poezii tipărite în timpul vieții, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”.
- Eminescu 1943: Mihai Eminescu, *Opere*, vol. 2, Poezii tipărite în timpul vieții, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”.
- Eminescu, 1988: Mihai Eminescu, *Opere*, vol. 8: Teatrul original și tradus; Traducerile de proză literară; Dicționarul de rime, Ediție critică întemeiată de Perpessicius, Studiu introductiv de P. Creția, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Eminescu, 2000: Mihai Eminescu, *Versuri lirice (Opera poetică)*, Ediție îngrijită de O. Busuioceanu și A. Dumitrașcu, coordonare și cuvânt înainte de A. Condeescu, București, Editura Muzeul Literaturii române.
- Eminescu, 2006: Mihai Eminescu, *Proză*, Pitești, Paralela 45.
- Evola, 1972: Julius Evola, *Il mistero del Graal*, Roma, Edizioni Mediterranee.
- Gautier, 1881: Théophile Gautier, *Poésies complètes*, Tome I, Paris, Charpentier.
- Gautier, 1882: Théophile Gautier, *Poésies complètes*, Tome II, Paris, Charpentier.
- Jung 2006: Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, ed. or. Psychologie und Alchemie (1944), traducere de R. Bazlen, Torino, Bollati Boringhieri.
- Macedonski 2004: Alexandru Macedonski, *Opere*, vol. I, Versuri – Proză în limba română, Ediție alcătuită de M. Coloșenco, Introducere de E. Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă.
- Mallarmé 1992: Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éd. B. Marchal Paris, Gallimard, « Poésie ».
- Negoitescu 1980: Ion Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, Junimea.
- Nissim 1992: Liana Nissim, *L'artificiale come via verso l'assoluto*, in S. Cigada, *Il simbolismo francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, Milano, Sugarco Edizioni.
- Patraș 2013: Roxana Patraș, „*Visul unei nopți de iarnă*”: proiecții ale Nordului în opera eminesciană, in „Transilvania”, n. 11-12.

PRIN MATERIE SPRE ABSOLUT

Ioana Em. Petrescu 1994: Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – Poet tragic*, Iași, Ed. Junimea, 1994.

Pierrot 1977: Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF.

Rimbaud 1963: Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par R. de Renéville et J. Mouquet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Vanhese 2016: Gisèle Vanhese, *La chevauchée fantastique chez Mihai Eminescu et Aloysius Bertrand*, in *Studii Eminescologice*, vol. 18, Cluj, Clusium.