

Al Florin Țene

PRIZONIERUL OGLINZILOR PARALELE

Volum de eseuri

**EDITURA ONLINE
Iulie 2008**

MITUL EDENULUI ÎN UNIVERSUL POETIC EUROPEAN AL SECOLULUI XX

Eseu

Această lucrare încearcă să evidențieze și să clarifice modul de abordare al Mitului Edenului ca Paradis în poezia europeană, cu sensurile, semnificațiile conceptului de Paradis, Eden sau Rai, incluzive cu toposurile ce tangențiază acest concept în diferite locații al spațiului dintre Marea Mediterană, Marea Nordului, oceanul Atlantic, până în Munții Urali. Tot odată încercăm să clarificăm modul de înțelegere și percepție al Edenului și ipostazele acestuia în poezia europeană a secolului trecut.

În contextual acestei teme edenul ca simbol cultural are la bază ceea ce scria Eugen Simion în *Scriitori români de azi*, a lua în considerare *binecunoscuta mitologie a pendulării între două universuri*. Prin *construcția* psihică a omului, natura existenței este duplicitară și conflictuală, iar profilul spiritului său creator analizat, cum prisma descompune lumina "ne lasă vederii starea de grație lirică nesigură, discontinuă, ce trebuie continuată, exploatată printr-un travaliu intelectual care să restrângă până la ultimele limite inspirația ca hazard". Orice mare creație de cultură, cum scria Nichifor Crainic în *Nostalgia paradisului*, e însuflă de avântul transcenderii limitelor terestre.

Există la omul European, și mai ales la poet, o nostalgie a paradisului ca impuls fundamental al imaginarului, iar poezia este salvarea particularului în universal, a trăirii clipei în eternitate, căci frumusețea poetică aspiră spre inefabil, spre climatul superior, *din ale cărui grădini paradisiace s-a fărâmițat, cândva*. (Nichifor Crainic - *Nostalgia paradisului*, Editura Moldova, București, 1987, pg.526/527).

Se observă la poeții europeni că nu toți percep și simt edenul în același mod și sens. Dacă pentru unii este spațiul fericirii supreme, pentru alții este efortul intelectual și fizic care, în final, creează euforia paradisiacă mult visată.

Poezia europeană prin reprezentanții ei de seamă proiectează ființa omenească între lumina paradisului și întunericul iadului, ca beznă a neputinței, acestea fiind cele două dimensiuni extreme ale veșniciei și infinitului. Însă de la începuturile ei poezia europeană își are originile în imnurile cultice și odele pindarice. După explozia romantică orice regulă clasicist-abstractă este abolită în numele apropierii de natură, ca fenomen edenic, pentru recăștigarea naivității originare a poetului; însă nu peste mult timp, parnasianismul va preconiza ca sursă de inspirație nu realul, ci artificialul creat de poet, poezia însăși. Paul Valery, în acest context așează imaginea mentală a lui *uomo universale* sub semnul poiesisului, avertizându-ne *acela care n-a privit în albul hârtiei lui o imagine tulburată de posibil, și de regretul după toate semnele ce nu vor fi alese, nici n-a văzut în limpedele aer a construcției ce nu este acolo, acela pe care nu l-a bătuit amețea îndepărtării de un țel, neliniștea de mijloace, previziunea întârzierilor și-a deznădejdlor*, nu a cunoscut edenul imaginar. Unii poeți europeni văd edenul în *imaginea tulburată de posibil*, așa cum după Valery, logica imaginativă specifică ochiului de creație poetică reprezintă o singură însușire a lucrurilor și le evocă pe toate celelalte.

Edenul în poezie era văzut de A.E. Baconsky ca realitate suprapusă, iar G.B. Vico scrie că *toate națiunile erau națiuni de poeți căci poezia nu este decât imitație*. Numai contradicția acceptată și evidentă dintre *frumosul natural și frumosul artistic* realizat cu totul independent și sincronizat adeseori cu urâtul natural, ne duce cu gândul la eden. Platon spune că poeții *crează fantome, și nu realități*, fapt ce ne duce cu gândul la edenul visat, iar Heidegger spunea: *Poezia își creează operele în cadrul limbajului și le creează din materia limbajului*, tocmai această materie construiește edenul poetic.

În secolul XX, la noi, au văzut lumina tiparului multe lucrări ce au abordat diferite aspecte și probleme ale poeziei europene însă foarte puține dintre acestea au analizat, doar în trecere, tema edenului în poezia europeană. T.S. Eliot spunea, chiar dacă unele din ele vădesc o contigentă baudelairiană, că *Poezia nu este frâu liber lăsat emoției, ci e un mod de a evada sub imperiul ei*. Și această evadare, cum spunea, *sub imperiul poeziei este indubitabil zona inefabilului eden*.

Mort la numai 27 de ani Georg Trakl a stârnit interesul după al doilea război mondial. Poezia acestuia se intersectează cu cea a lui Robert Musil, concetățean austriac, pentru care edenul este o stare de spirit. Tonalitatea poeziei lui Trakl o amintește pe aceea a lui Holderlin, la care edenul se află în *diafanele anale ale vântului*, de fapt cum spune odinioară Don Luis de

Gongora. Aerul enigmatic a lui Trakl interpretat sofisticat de Heidegger, ne descoperă un poet pentru care edenul este; *Luna, ai spune un mort/leșind din genunea-i albastră. (Occident).*

În antiteză cu acest poet Constantinos Kavafis venind de pe un meridian exotic, la confluența Levantului cu anticele civilizații, pentru marele poet grec edenul este o insulă sau o călătorie. În versul lui simți gustul esențelor tari, a formelor imateriale rămase străvezii în văzduh, așa cum ne închipuim tipologic grădina biblică a edenului. Religia și experiența trăită devine la el o rațiune a vieții. Acest fapt îl vedem în poemul său *Itaca* unde insula lui Ulise capătă valoarea edenului, altfel decât în mitul Homeric. Ea este pretextul care în sine justifică îmbogățirea: *Du-te-n cetățile Egiptului/ca să primești de la-nțelepți învățătură*. Ținta călătoriei rămâne un reper simbolic, iar edenul ca răsplată fiind în ultima instanță însăși călătoria.

Genialitatea, spunea Eugenio Montale, *constă în a fi înțeles că elinul de atunci corespunde cu homo europaeus de astăzi, și în a fi reușit să ne scufunde în acea lume ca și când ar fi fost a noastră*. Aceasta e într-adevăr marea metaforă(edenul) a lui Kavafis. Spre deosebire de poetul grec, Ruben Dario devenit un fenomen general în Spania în prima perioadă a secolului XX, căruia Unamuno îi cere poetului să găsească sufletul dincolo de carne, pentru care autorul *Solitudinilor* se declară simpatizant al *Meditaciones rurales*, unde regăsește edenul.

La poezii europeni, inclusiv cei din spațiul carpato-danubiano-pontic, descoperim dimensiunea rațională al sublimului, cum spunea Kant, dar și jocul de fugă către teritorii sublime.

La Eugenio Montale, poetul italian, ale cărui poeme sunt invadate de simbolul concentrat de heraldică și de o frisonare dureroasă îmbinată cu nostalgia pentru categoriile ideale, luate ca eden, copleșit fiind de anodin sau răvășit de *spiritele ce peste convulsivul pământ/zboară în roiuri. (Tramontana)*. Edenul la Montale este virtualitatea ontologică, dar și marea ca suveran principiu al existenței și al vieții: *Tu prima mi-ai spus/că măruntul zbcium/al inimii mele era doar o clipă*. A te apropia de mare presupune a păstra neatins edenul ca întreg tezaur sufletesc. Universul edenic pentru poet sunt *vechile rădăcini* care conviețuiesc cu tendința spre înălțimi, spre lumină, spre bănuite zone de combustie purificatoare sau de reviviscență miraculoasă, această simbioză creează mitul mării ce se suprapune peste eden: *Adă-mi tu planeta care te conduce/acolo unde blonde transparente răsar/și ziua-ntreagă să răsfrângă, în oglinzile-albastre/adă-mi floarea-soarelui înnebunită de lumină*.

Planeta visată este edenul iar, pe când *înnebunită de lumină* este metafora care coboară peste noi extazele solare ale poetului Jorge Guillen, din aceeași generație cu Montale. În timp ce la Montale edenul este *lumina*, luată ca înțelepciune, la T.S. Eliot edenul este o glosare pe marginea ideii de timp. Un rol important în înțelegerea edenului este creștinismul lui Eliot ca valoarea unei mitologii compozite, în care se interferează elementele biblice cu amintirea elină și cu succesiunea civilizațiilor. Edenul la acest poet este istoria de acel ascetism modern de sorginte jansenistă, așa cum subliniază Clonde Viger. Melancolia timpului, a anilor *care iau/Cu ei, departe, viori și flaute, care poartă falduri albi de lumină*, pentru Eliot face parte din indisolubilul tablou ce ne amintește de paradisul visat.

Umberto Saba, propus pentru Premiul Nobel, născut în Triest, este un poet al dramelor ascunse, (putem să-l asemuim cu Bacovia), găsește edenul în înserarea Europei, sau, mai degrabă, în valoarea propriei biografii, fiindcă *nimic nu te odihnește de viață/ca viața*. În estetica, poezilor amintiți până aici, și în etica lor, totul se clădește pe fundamentele labile ale unor valori spirituale pe care le identificăm ca *spațiu edenic*. Conceptele despre acesta sunt spectaculare sublimizări ale lui cogito, ce trec prin procese evolutive, de rafinare, nuanțare și diversificare impuse de realitatea a cărei esență o exprimă.

Poezia edenului dezvoltă o responsabilitate asumată din partea autorilor ei, ci implică o angajare a speranței deșarte, ca privire spre real, asemănătoare aruncată de Moise spre Pământul Făgăduinței. (Observație făcută de Kafka).

Poetul Serghei Esenin, ajuns o legendă și prin accidente existenței sale, are sentimentul naufragiului care-și repudiază cosmosul, tocmai pentru faptul că poetul rus nu are în perspectiva viziunii sale, edenul ca ultima speranță: *Vânturi, o furtuni înzăpezite/Măturați viața mea trecută!* Această luptă cu propriul său trecut va domina existența și poezia lui din perioada următorilor ani pe care-i mai trăiește, după 1919, când a scris versurile citate. După vizitarea Statelor Unite ale Americii Esenin este convins că "adevărurile" pe care le aflase de la comuniștii sovietici contraveneau realității. La înapoiere, se simte tot mai bolnav și edenul visat îl găsește în "universul" absintului și al votci. Este tot mai bolnav sufletește și trupește. Pentru el edenul nu mai există, dar îl reconstruiește, așa cum îl înțelege, în poezia *Moscova cârciumărească*, o capodoperă a poeziei europene. La fel ca odinioară Verlaine (Dis, qu/as tu

fait, toi que voila/De ta jennesse?), poetul rus se întreabă: *Oare nu mi-am băut, parcă ieri, tinerețea ?* Aceasta fiind timpul edenic, și își mărturisește pustiul ce-l chinuie: *Nu mă lăsa cu privirea ta rece, /nu*

m ă-ntreba câți ani am, cum arăt, /Bântuit de un spasm epileptic, /sufletul mi-e ca un galben schelet. Poetul, totuși, cunoaște frecvente interludii de scăpărări de lumină, pe care le putem lua ca edenice, atunci scrie *Balada celor 26 și Drumul meu.* Poezia eseniană refuză happy-end-ul. Puterea ei magică rezistă în sinceritate, fiind poezie de confesiune dureroasă, tocmai de aceea edenul nu prea își găsește locul și datorită lipsei *visului frumos.* Există un conflict fundamental între structura visătorului cu naivități de himeră paradisiacă (aici edenul este tot mai îndepărtat) și viața dură a timpului său de răscruce istorică.

Eugenio Montale în poeziile sale, cum subliniază Angelo Jacomuzzi, rareori are o preocupare a unei comunicări fericite cu metafizicul, pentru a regăsi vestigiile edenului, ca reminiscență a unei divinități ce a rupt vălul și a tangențiat cu lumina oamenilor. Fiind masca poetică a unei ieșiri în afara timpului, a unei intrări în mirajul edenic: *negrele semen de ramuri pe alb/ca un alfabet esențial. (Quasi una fantasio).* În *Elegia de Pico Farnease* limbajul este aluatul care dospește preistoria unei hermeneutici, *frământat* de un eu poetic stăpânit de presentimentul unui sens spre edenul lucrurilor. În seria *fantomelor salvatoare* din *În prag* (în limine), analizate de Gianfranco Cotini, semnalăm prezența iubitei angelice. Aceasta este surprinsă într-un gest enigmatic: *...și deasupra/vreun gest ce șovăie.../Precum atunci/te-ai răsucit și cu o mână, fruntea/dezvăluind-o de sub nor de plete//m-ai salutat spre a intra în beznă. (La bufera).* Evocarea acestui trecut moment, pentru poet, secunda supremă este edenică, la fel și invocarea divinității nu sunt altceva decât semnificațiile unei transsubstanțiere a presentimentului apariției iubitei, moment ce-l consideră poetul, edenic.

Există o serie de lucruri montaliene care circumscriu tematicii profetice, acel difuz presentiment obscur care ne conduce spre edenul imaginarului poetic.

Spre deosebire de Montale, la Fernando Pessoa edenul se află între abis și oglindă. Este același peisaj care, în realitate poetul și-l creează, prin limbajul poeziei dat de expresia recognoscibilă. Paradoxul implicit al lui Pessoa este acela de a instaura un discurs poetic adecvat, uneori ironic, fiindcă la poet iluzia de eden se confundă cu libertatea *căci libertatea există/Numai în iluzia libertății.*

În lirica elenă I.M.Panayotopolos edenul se reflectă în dragostea de pământ, de pădurile și clipocitul apelor. El mărturisește undeva: *Am iubit acest pământ din prima mea tinerețe. Am umblat pe cărările lui, am ascultat freacăta pădurilor, clipocitul apelor, am deslușit mesajul oceanelor(...).* Descoperirea *tainelor vieții*, cunoașterea pătimașă a iubirii ce depășește frumusețea telurică, irupând spre spațiul invadat de lumină a ideii, sunt tot atâtea elemente ale edenului poetului grec înțeles de poetul grec: *Femeie cu trup de arc întins, încă te aștept/lângă vasul de-alabastru cu intrastate roze, /măcar că noaptea aproape a trecut.(Asfințit-a lună).* Clipele așteptării, sunt momente ale timpului edenic: *Mi te-nchipui simplu:într-un balcon/întoarsă spre o dalbă roză sau pe un vapor/învăpăiată de flăcările amurgului.(Fantezie),* în timp ce la Salvatore Quasimodo universul edenic e dominat de sentimentul plenitudinii inimii sale, care păstrează tiparele imateriale ale lucrurilor edenice din preajmă: *Nu-i nici un lucru care moare/Fără ca-n mine să rămână viu.* Imaginea omului nu este un lucru etern, cum nici *Orașul din insula/scufundată în inima mea, /nu este etern,* fiindcă edenul pentru poet este o *bucurie ce o dezleagă de arborii visați.* Poetul suedez Artur Lundkvist descifrează edenul în triumful deplin al tuturor energiilor disponibilităților umane: *În viața noastră a pătruns ceva nou/îi zărim prin mulțime sclipirea/și trebuie să-l căutăm ne-ncetat.* Starea aceasta de euforie este momentul edenic al poeziei lui Lundkvist: *Există un fel de bucurie sălbatică/în tot ce e viu/Există/ceva îmbătător și aparținând tuturor. (Există un fel de bucurie sălbatică...).* În schimb la Milton Sahtouris, edenul este perceput când *urc în cerul poeziei/îmbrăcat în bunavestire a așteptării pruncului/străbătând o cale în imensitate...*

Vor veni zilele ce ne-au sorbit/în cupele de alabastru ale amiezii, /din nou iluminând răsufierea mării/și-nnebunind licuricii câmpiei, așa își creionează în *Epilog* edenul, poetul Vasos Voiadzoglu care a trăit o parte din viață, în insula Skiros, pe care o vede ca un spațiu edenic unde *semnele bucuriei se văd,* ca un dar al *blestemului antic.* Dacă la Voiadzoglu edenul era o insulă ce compensa mișcarea tuturor simțurilor a fondului emoțional, la Iohannes Becher timpul ca simbol al noului este perceput ca eden al simțurilor, fapt ce-l descoperim *În munți, la umbra lor m-am fost născut/Din munți veneau la noi și vânt și soare./Mă întrebam, prin ulițe pierdute: Cât pot ei oare munții să măsoare?(În umbra munților).*

Fundamentul psihologico-științific-religios din care derivă mitul Edenului iese în evidență în clipa când geneza actului creator e identificată în viața psihică: iar problema ce se

pune este, aceea a exprimării ei. O stare interioară de bucurie, de beatitudine, localizată în timp, dar mai ales în spațiul care produce acea stare, determină cel mai adesea starea edenică, sau, pur și simplu, edenul ca expresie a poetului.

Trăind intens, poetul plonjează în sine, își creează imaginea unui mit și astfel triumfă asupra naturii sale. Analizând conceptul kierkegaardian de angoasă, regălesc un mod de reafirmare a eului artistic ca loc al construcției mitului edenic, al cărui sens duce la perfecționarea lăuntrică. Forma sub care acesta este conceput devine expresia echilibrului regăsit. Edenul e reprezentat de psihologie sau, mai exact, de psihopatologie, în prelungirea imaginii sau viziunii poetului. Edenul este construit în poezia europeană a secolului XX printr-un dezechilibru, asimilabil sau, în orice caz, situabil în proximitatea stării patologice ce declanșează procesul creator a cărui împlinire în operă revine la o restabilire a unui nou echilibru prin, însăși, construcția acestui mit. Edenul este de aici încolo rezultatul unui efort voit și coerent, în recrearea naturii primitive și tinzând să organizeze într-un cosmos edenic beatitudinea interioară pe care o transmite și cititorilor.

Unii poeți europeni căzând în "capcana" propagandei comuniste au crezut, unii chiar sinceri, în viitorul luminos al socialismului și comunismului. Ei, în poezia lor, vedeau acest luminos viitor ca un eden al omenirii. Edenul de această factură era ca iluzia optică din deșert numită fata morgana. Puține poezii inspirate de propaganda comunistă mai rezistă astăzi.

Astfel, edenul în poezie apare ca un analog al sufletului, ca o obiectualizare făcută necesară de o insuportabilă presiune interioară. Cum specifică Croce: ea e posibilă atâta vreme cât procesul creației care recreionează edenul e descris ca fenomen lăuntric. Edenul devenind transsubiectiv, el se desprinde de poet pentru a-și trăi imaginea în imaginarul cititorului.

Complementaritatea "oglinzilor paralele" Eminescu - Macedonski

A apropia pe cei doi mari, Eminescu - Macedonski, la mai bine de un secol de la publicarea epigramei celui din urmă la adresa Luceafărului ce se stingea din viața aceasta, dar care "arde" mai strălucitor cu cât trece timpul pe cerul culturii, este o datorie pro memoria la început de mileniu.

Alcătuit de-a lungul secolului douăzeci, în datele lui fundamentale și reconstituit recent, într-o viziune integralistă, dosarul "neînțelegerilor" dintre poetul "Noptilor" și cel al "Luceafărului", rămâne, pentru critica literară, un domeniu fertil de intuiții și ipoteze menite a explica atât omului cât și programul operei sale. O atare "concesie" făcută unor elemente de biografism nu poate fi decât profitabilă și fructuoasă, puține fiind cazurile în care cheile biografiei pot desfereca energiile Operei, intențiile fundamentale, mesajele implementate, obsesiile cifrate.

Pornind de la paradoxul, metaforic în acest caz, "Luceafărul" nu poate lumina și nu se poate arăta în toată splendoarea lui decât în "Noptile" adânci și profunde, ne face să credem că apropierea operei celor doi mari poeți *ab initio* este o datorie în descifrarea filosofică a mesajului liric de după Eminescu.

Cum se cunoaște, Eminescu scrie poezie filosofică sprijinindu-se pe lecturi întinse și aprofundate și chiar pe o reflecție metafizică proprie. Poetul este conștient de limitele filosofice care sunt chiar limitele intelectualului uman, înțelegerea cât mai riguroasă a apriorismului kantian devine pretext de vis și, efectiv, se prelungește în visul fantastic al lui Dionis-Dan din "Sărmanul Dionis", scoțând posibilitatea desprinderii complete de schemele intuiției spațiului și timpului din chiar faptul transcedențialității lor.

În extremis, iată și întrebarea fundamentală pe care și-o pune Eminescu: "Care este criteriul realității?... Poate că noi nu facem alta decât să visăm...", un fel de hybris subiectivistică a disoluției complete a certitudinii naturale a realității: atitudine caracteristică filosofiei lui Fichte și ad rem dezvăluită în "Cezara".

În replică, se pare, Macedonski publică în "Curierul de Iași" la 6, 11, 13, 15 și 18 august 1876, "Thalassa" în care mitologia exotică întruchipată de "Insula lui Euthanasius" este o evocare sugestivă a instinctului erotic de posesiune în etapele progresive ale definirii sale.

Îmbătat de "vinul nemuririi", Thalassa primește moartea ca o eliberare și se dăruiește valurilor simțind cum sufletul lui, dezbrăcând prezentul în viitor, dezbracă pe om în arheu". La ideea acestui arheu ca spirit al Universului ajunsese - într-o viziune și versiune originală - și Eminescu în proza filosofică "Archeus", rămasă în manuscrisul 2269.

E mai sigur, însă, că Macedonski să fi cunoscut "Sărmanul Dionis" (publicat în "Convorbiri Literare", la 1 decembrie 1872 - I - ianuarie 1873) și să fi fost impresionat de turnura problematică, estetică a nuvelei, privind ideea filosofică a "lumii ca teatru" între "epilogul" nuvelei eminesciene și ideea arheului diferența e, doar, de nuanță și interpretare. Este adevărat că întâlnirea cu etica lui Schopenhauer, Eminescu o dezvoltă în câteva teme literare, cu deschidere către spațiul indic al Vedelor, dar și către ataraxia și fizica stoică. O fizică transcendentă ca și "Fizica" lui Aristotel. Astfel, "voința de a trăi" devine la Eminescu "dorul nemărginit" din *Scrisoarea I*, iar în atingere și cu "dorul" poeziei populare produce "farmecul dureros" al liricii exotice.

La Macedonski, "voința de a trăi" devine metafora primăvăratului impuls germinal, din poezia *Stepa*: "Viața însă nu-ncetează cursul ei fenomenal,/ Din cenușa cea mai rece, izbucnește înfocată,/ Se va-ntoarce, se va-ntoarce, strălucitul Germinal".

Dacă la Eminescu transcendentul era organic implementat în operă, ținând de placa turnantă a unui mod vizionar implacabil, la Macedonski - a cărui idealitate nu e deloc metafizică, transcendentă ori speculativă -, asemenea idei se ivesc în regimul unor opțiuni supreme, de unde semnul "tragic" al epopeii...

Interesante rămân, dincolo de aceste paralelisme, afinitatea electivă a două moduri de gândire, concomitentă unor căutări spirituale, vizionarismul acut și accentul dramatic al idealității narative.

Hyperionul poeziei române este creatorul unui limbaj poetic unitar, de armonie și figurație coerentă, bazat pe un fel de popularitate expresivă accesibil până la romanță și filosofic cu transparență. Cum a turnat Eminescu "limba veche și înțeleaptă" în adevărați "faguri de miere" ai poeziei sale se cunoaște. Față de eminescianismul stilistic, Macedonski manifestă, încă de timpuriu, o mare disponibilitate artistică, chiar dacă, sau tocmai de aceea, Macedonski reproșa lui Eminescu, formele populare și arhaice, fonetismele și construcțiile populare moldovenești.

Adevărul e că despre Eminescu nu se mai poate spune nimic esențial decât din perspectiva totalității. Este ceva ce a făcut Ioana Em. Petrescu, raportând universul operei la cele două modele cosmogonice, platonicean și kantian, lucru ce trebuie făcut și pentru Macedonski, deoarece, cele două "fețe de lanus" ale acestuia, au fost greșit interpretate, tendențios spunându-se, împotriva lui Eminescu, dar ele, în fapt sunt îndreptate "către trecut" și, respectiv "către viitor", așa cum apare în viziunea lui Nicolae Manolescu, exprimând, în acest fel, "nașterea poeziei moderne", sensul firesc al lirismului. Dacă pentru Eminescu poezia ar fi "expresia normală a ființei", pentru Macedonski aceasta rămâne o "himeră de căutat", o citadelă de cucerit, în general ceva ce "I se refuză" și care ar sugera o "emoție artificială".

Poetul "Excelsiorului" exprimă, cel dintâi, la noi, acest "triumf al conștiinței poeziei asupra poeziei" (lungă contradicție dintre conștiință și poezie), căci, "geniul său înflorește nu în siguranță de sine, ci în nesiguranță", nu cunoscând poezia, ci căutând-o", (Metamorfozele poeziei - Nicolae Manolescu).

Pentru a nu fi condamnat că fac din Macedonski un alter ego al lui Eminescu, în încercarea mea de a-i apropia, subliniez faptul că atât la Eminescu cât și la autorul "Noptilor" observăm că timpul, pe bună dreptate, are o natură ambivalentă, o conformație duală. Există variațiuni ale timpului, specii temporale, reflexe cronologice distincte care nu conțin să fascineze.

Se poate vorbi despre un timp cosmic (vital, cum îl numește Rosa del Conte) ale cărui constante ar fi eternitatea și imuabilitatea, și un timp terestru (sau muritor, în terminologia cercetătoarei italiene), caracterizat de curgere, vremelnicie, accidentalitate. Primul e un timp plener, ce duce la desăvârșire toate formele universului, e un timp benefic și propice, în vreme ce al doilea e un timp al efemerului și al uzurii, al degradării și morții.

Ambivalența temporală o regăsim în recurența și funcționalitatea expresiilor timp și vreme, termeni esențiali ai semantismului temporal la Eminescu, dar și la Macedonski. Acestor doi termeni cu valoare, să zicem, arhetipală li se subordonează alții care nuanțează, caracterizează și exemplifică sentimentul timpului sau fenomenul scurgerii acestuia, durată, cu alte cuvinte. Între aceștia putem aminti: clipă, oră, zi, an, secol (cu sinonim veac), prezent, trecut, viitor, noapte, seară.

Dacă seara din "Thalassa" (1916) este parte componentă a unui baroc al ornamentației specifice: "Seară palidă, și-n ceruri, ochi de îngeri plini de raze.../ Adierea își ascute fremăturile de stânci, (...) la Eminescu, *Sara pe deal* este timpul uman, unde actorii iubirii au nostalgia decorurilor fluctuante.

Să nu uităm că vremea la Eminescu, poate măsura și timpul etern, imuabil, circular, al naturii. O astfel de dublă polarizare semantică a vremii (care sugerează și timpul individual al lui Macedonski, dar și timpul naturii eterne) putem afla în *Revedere*, unde vremea exprimă mai întâi timpul regenerativ al naturii, foarte apropiat de cel cosmic: "Codrule cu râuri line/ Vremea trece, vremea vine,/ Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întineresti". (...)

La Macedonski vremea este partea componentă a unui spațiu poetic care exprimă o altă formă de idealitate impenetrabilă, dar și timpul ce influențează natura, ca la Eminescu: "E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, și mor și-n mine -/ Și-au fost atât de viață pline/ Și azi se sting așa ușor". (*Rondelul rozelor ce mor*).

La amândoi poeții, vremea e generatora nostalgiilor, iar timpul pentru Eminescu are conotațiile și semnificațiile unui *lexem* ce exprimă de o manieră mai abstractă, mai generalizantă conceptul duratei decât vremea, cuvânt cu iz arhaic, încărcat cu valențe poetice mult mai accentuate și care figurează derularea temporală în concretitudinea ei, plasticizând-o astfel și modelând-o în registru liric cu mai multă vigoare.

Referindu-ne la Eminescu, cunoștințele sale cosmogonice nu ne surprind, cunoscând faptul că poetul a trăit într-o perioadă în care teoria Kant-Laplace era notorie. Astfel, intuind epoca "marii găuri negre" și a Bing-Bang-ului", Eminescu spunea în *Rugăciunea unui dac*: "Pe când nu era Moarte, nimic Nemuritor,/ Nici sâmburul de viață dătător,/ Nu era Azi nici Măine, nici Ieri, nici Totdeauna/ Căci unul era toate și Totul era una".

Nu vom întâlni la Macedonski natura exuberant-romantică și surprinsă în marile-i prefaceri, în erupțiile cosmice ori geologice, ci o natură disciplinată după formele utopiei sale de transcendere cultivată cu un fel de regret, nicidecum cu nostalgie, pe măsură ce este imaginată cu pathos. Nostalgia romantică eminesciană nu intră în programul naturalistic macedonskian, pentru că poetul o percepe aproape ca un modern, fiind un om prezent al peisajului, nu un absent al romantismului nostalgic.

Egotismul macedonskian se reflectă în mare parte din opera sa ca un semn al oglinzii, de aceeași nevoie de strălucire intensă, de megaviglia ostentativă, care are la bază supradimensionarea egotist-narcisiacă a spiritului baroc. Aceasta este o obsesie a efectului, a unei extravertiri compensative, traducând o mare dramă interioară. Același fenomen îl întâlnim și la Eminescu. Oglinda reflectă, de data aceasta, nu o lume exterioară, obiectivă, cu una interioară, subiectivă, suficientă sieși și fascinată de mitul propriei oglinziri. Acest mit îl regăsim și la Macedonski, dar reflectat invers. Autorul "Noptilor" raporta universul la sine și nu pe sine la univers (ca la Eminescu), aceasta este, de fapt antropologică, Bacon o trecea printre acele eronate idola tribus menite a deforma imaginea realității conform unui contestabil coeficient de subiectivitate.

Chiar dacă nu există multe elemente comune la cei doi poeți, acela care există se evidențiază în limitele unei complementarități a fenomenului "oglinzilor paralele" pe care suntem datori să-l amplificăm în folosul celor doi, și al nostru. Condiție sine qua non în înțelegerea operelor ce au dobândit o aureolă exponențială.

"Cruzimea oglinzii" la cei doi nu este altceva decât lumina dintre două oglinzi paralele ce nu se exclud una pe alta. Ele multiplică la infinit "Icoana stelei ce s-a stins" (*La Steaua* - Eminescu), pentru a fi celor doi (ne)împăcați "repaus dulce și suprem..." (*Noapte de mai* - Macedonski), mărturie pentru necesitatea înțelegerii și definirii lor.

"Complexul lui Empedocle" în poezia lui Lucian Blaga

Menținându-se aproape permanent în același registru impersonal, erosul blagian sugerează, alături de o existență de-o clipă, coabitarea frenetică în ansamblul lanțului ființei. La acesta, femeia nu e o închipuire, ca la Dante, nu e o *donna angelicato*, așa cum nu este un oarecare "obiect" folosit în potolirea simțurilor și desfătare, ca în silogismul misoginilor medievali.

Poetul, lipsit de identitate civică, atribuie femeii nu scheme decorative și abstracțiuni, ci "identități corporale captivante și spirituale" (Z. Cârlogea, "Poezia lui Lucian Blaga", 1995).

Erosul blagian nu apare niciodată ca pasiune erotică. În adâncurile arderii *ekstazis*-ului, intereferența *logoseros* ne dezvăluie un minim necesar de conștiință, sublimată nu în asimilarea hedonistă a păcatului originar.

Spre individualizarea emoției năzuie poetul, dar prin aceasta nu mai puțin spre neantizarea individualismului marcat de orgoliu, în speranța de a o găsi, în contact cu mediul înconjurător, sensurile aventurii sale cosmice, de a-și contempla erosul în necredința identității. De aceea lipsește gestul de posesiune, în spirit eminescian, plener și, implicit, a reflecțiilor de gelozie, atât în interiorul *eului*, cât și în afara lui.

Pentru tânărul Blaga iubirea constituie una din temele permanenței, cu închingări misterioase la rădăcina, originea și pulsul cosmic. Astfel, iubirea este scoasă de sub tutela dionisiacului și combustiei și "intră sub auspiciile apolinismului contemplativ" (Z. Cârlugea), ca în "Vară de noiembrie", care este în întregime un ciclu erotic. Eliberată de senzații, poezia proiectează asupra temei fascicole de lumină care amplifică semnificația gestului "în universul în care se mistuie mereu" vraja basmului, iubita poartă un *tâlc solar*: "Solar e tâlcul ce tu știi oricând/ atâtor lucruri să-mi împrumuți" ("Vară de noiembrie").

În general, la Blaga femeia nu are identitate, poetul cântă femeile fără circumstanțele clipei. Iubita e lipsită de identitate civică, însă poartă o identitate noumenală și runele acesteia pulsează creația însăși, Universul, Frumusețea, dorul, părul, zveltețea, ființa iubită deține tâlcuri evidente: "Nimic din ale tale nu te mărginește,/ nici chiar frumusețea ta ce pare/ față de lume-o dulce limitare,/ Cu dorul tău începe noima ta,/ cu părul tău începe umbra ta,/ Unde sfârșește, nu vei afla,/ Privind, ființa ta se prelungește/ până la cea din urmă stea".

Focul are un rol în poezia lui Blaga ca în viziunile bachelardiane, fiind element fundamental.

Poezia lui Bacovia, de exemplu, nu poate suferi de acest complex al arderii, al focului - Bachelard îl denumește "*complexul lui Empedocle*". Așa cum spuneam, Bacovia nu poate suferi de "complexul lui Empedocle", care, îl mistuie pe Eminescu până la suferința genială: "Păsarea Phoenix, numai ea, răsare din cenușa ei,/ Dar oameni ce se mistuie nu mai răsar din când în când".

"Arderile interioare, combustii sufletești constituie treapta supremă a unei vieți intelectuale intense" (Z. Cârlugea): complexul lui Prometeu este complexul Oedip al vieții intelectuale, așa cum subliniază Bachelard în *Psychanalyse du feu*".

Încă din "Poemele luminii", Blaga are intuiția arderilor. Gestul poetului este larg, îmbrățișând cerul și pământul, frenezie dinoisiacă și zarathustriană: "în zori de zi aş vrea/ să fim și noi/ cenușa,/ noi și - pământul".

Poetul atribuie femeii taina elementelor originare. Blaga îi incizează realitățile translucide. Prin iubire și dragoste, omul participă nemijlocit - ca de altfel și după moarte/ prin compenetrarea cu alte regnuri, omul își întemeiază dimensiunea existenței sale, în deplină armonie cu pulsul cosmic. Ea izbucnește ca o aură peste lutul supus pieirii, îndreptat asupra crugului: "Iubirea țâșnește din țarină și face pământului aura,/ s-ajungă-n țării, s-acopere crugul".

Blaga nu izgonește din metafizica sa *lanțurile și tendințele dialectice ale proceselor*, Tudor Vianu sesiza că "alături de lumină, în ciclul imaginilor sale intră elementul care se opune și-l neagă: *cenușa*, urma materială și amară a supremelor ei combustii" (T. Vianu, Lucian Blaga, poetul, în "Gândirea", XIII, BXII, 1934).

În "Cântecul așteptării" ("Alte poezii"), poezie ce poate fi comparată cu "Melancolia" argheziană din "Cuvinte potrivite", este transmisă senzația de deprimare, de dor existențial, a iubitului ce-și așteaptă iubita care nu mai vine, în versurile finale, sufletul pare să fie purificat din însăși așteptare.

Idealul de femeie blagiană pare să fie mai aparte: se caută "umbra genelor pe un obraz", prin "geografia răsăritenelor și apusenelor/ basme".

Femeile, la Lucian Blaga, sunt de o transparentă fragedă, "tremur în palme răsfrânt": "Le slăvesc și le cânt/ pentru sfârșitul de drum/ ce-l au pe pământ!" ("Viori aprinse, femeile").

Erosul se înscrie la Blaga, ca o dialectică conformă cu evoluția poeziei sale. Acesta se simte metafizic în "Poemele luminii", cu aderență pleneră la acel *misterium cosmicum* și dispăre în "Pașii Profetului", pentru ca în tărâmul "marii treceri" să se umple de timp, precum apa în vasele comunicante, fie și el contaminat.

Blaga potențează valoarea misterioasă, tainică a trăirilor și a gesticulației, conturând erotica în dialectica arderilor, pentru ca în poemele din partea a doua a vieții ("Vară de noiembrie") să apară acea poziție personalizată, fiind o sublimare târzie a senzitivului în

contemplativ și beatitudine, așa cum remarca Ov.S. Crohmălniceanu, care vorbea și de o târzie "angelizare a dragostei".

Eugen Simion spunea în "Poezia lui Blaga", "Atribute ale spațialității", în "România literară" din 4 aprilie 1974, că "femeia din versurile lui Blaga nu are carne, are doar forme ce trimit gândul spre tiparele eterne". Femeia, la Lucian Blaga, este un vis izvorât din realitate, este o idee ce stârnește pasiune și iubire înmugurită în "umbra discuției și a nehotărării între două planuri" (Eugen Simion).

Criticul de poezie un parazit al sentimentului uman ? Eseu

În general criticul de poezie a fost interesat de modul în care poetul este influențat de mediu și societate, dar și de imaginile a tot cuprinzătoare care influențează printr-un rol mediator textul, societatea și iubitorul de poezie.

O nouă critică a poeziei determină în poezie structuri diacronice și de respingere din partea poezilor, cu toate că unii exegeți evidențiază acest fapt ca o determinare avantajoasă între cele două domenii. Critica reprezintă în general judecătorul și cenzorul care alege ce este bun de ce este rău, dar se pune întrebarea cine alege critica bună, obiectivă de cea rea și subiectivă? Cine îi dă dreptul unui critic să dea verdicte, când istoria literaturii ne dovedește că s-au făcut multe greșeli în acest domeniu?

O critică a poeziei implică mai multe direcții: valorizarea eului, lucru cel poate face doar, eventual, un psiholog; o interpretare a efectului asupra cititorului de către poezie; o taxonomizare a tipologiei individului; o analiză a postulatului că prin poezie se exprimă ființa umană; o receptare a poeziei ca drept capacitate de vibrație a societății prin trăirile poetului, ci nu ai te înrobi, diferențiind sensurile dintre kairos și kronos. Primul element se referă la anularea timpului liniar și uniform, și evidențiază înțelegerea timpului poetic, totodată efemer, dar și trainic.

Poezia, inclusiv critica ei, își justifică existența în demersul pentru organizarea, structurarea psihicului omului și a lumii lui, și în special excelează în caracteristica ei de a deține un sistem de reguli semiotice pentru interpretarea, includerea experienței umane într-o construcție lexicală, ce exprimă o realitate, dar nu este realitate, însă este mai reală decât percepția acesteia de către om.

Poetica și metapoetica are capacitatea de a include în ele unitatea dintre structuri descoperite nu în interiorul lor ci în exteriorul lumii.

Dezbaterea imanentă a poeziei-constată Al. Husar ne conduce spre ideea de angrenaj ca sinteză concluzionară a modalităților concrete ale poeziei. Critica de poezie este o știință, ea vine să asigure corespondența construcției sistemului cu teoria sistemului. Faptul că poezia vine din domeniul creației literare nu este antagonică criticii de poezie, cu toate că aceasta din urmă vine, așa cum susțin unii exegeți, din domeniul științei. Sau sunt antagonice?

Această "construcție" deschide drumul radial al metapoeticii. (vezi: Al. Husar, *Metapoetica, Prolegomene* "Ed. Univers, București, 1983).

În eseul studiul acesta încerc să arăt, pe deoparte, inutilitatea criticii poeziei (mergând pe principiul *nu e frumos ce e frumos, ci ce-mi place mie*, dar, să și apăr funcția cognitivă a criticii poeziei.

În calitate de critic al poeziei pot să abordez modele ale lumii oferite de poezie; dar nu pot să fiu, în același moment, și ideolog și poet, în acest context e necesar să sondăm modelele pentru a descoperi semnele de criză ale complexului structural, negativitățile aduse complexului, orizontul unui viitor eliberat de prejudecăți. În condițiile ființei lucide ce aduce și produce conjuncturile mari ale istoriei provenite din adâncul istoriei le putem prevedea, alimenta cu mituri și aduce în terenul poeziei, a fabulației.

Misiunea criticului de poezie este mai dificilă decât aceea a simplului critic literar, deoarece acesta trebuie să fie și poet, căci venind din interiorul acestui univers poate înțelege mai bine elementele pe care se întemeiază opera poetică. Critica de poezie, ci nu teoria ei, se mișcă și glisează în direcția evoluției poeziei fără încetare, merge înainte culegând pentru "știința" poeziei noi "probleme", căci ea este conștiința realității poeziei.

Georges Poules subliniază că în timp conștiința critică este formată din conștiința inerentă a operei care este efervescentă și puternică, ocupând, evident, primul plan, și conștiința surprinsă a iubitorului de poezie.

Abordând, în acest context, problema conștiinței critice a poeziei, constituită din conștiința inerentă a poeziei ce este trăită adânc, aceasta își găsește locul primordial în conștiința îndrăgostitului de poezie. Rolul criticii de a descifra semnele unei poezii este renegat de Serge Doubrovski, deoarece critica nu este descifrarea unei opere pentru a deveni contrariu acesteia. Critica de poezie este, dincolo de înțelegerea profundă, vibratoare a semnelor, este o afirmare a valorii. trebuie să înțelegem că *eul* criticului, la fel ca și *eul* poetului este o subiectivitate inversă. Dintr-o expresie dată, și poet, și critic-obțin lucrarea care este pro-glob, pentru un aspect esențial al proglobmodernului, noul curent indentificat de mine în actuala evoluție a poeziei, și artei, în contextul globalizării.

Criticul-parazit al poeziei, pot spune, că este veriga intermediară, a treia, între poet și cititor, el este parazitul poetului care de multe ori, de-lungul istoriei literare, s-a înșelat, dar și a canalizat gustul cititorilor, privind valoarea poeziei criticate. Dacă poezie este fructul eului poetului, lucrarea criticului este "parazitul" acestui produs.

În concluzie, o critică a poeziei mai tangențială de obiectul/subiectul său trebuie-după părerea mea-să înglobeze această "construcție" ambivalentă în contextul că tot ce-i mondializat în capul poetului ține de ordinea naturii lui și se caracterizează prin trăiri intense și spontane, și că ce trebuie să respecte o normă, ea aparține poeziei și prezintă caracteristicile relativului, ale particularului.

Elemente ale hedonismului în poezia lui Bacovia

Filosofia începutului de secol douăzeci a schițat conceptul rațiunii universale ce se impune indivizilor izolați. În acest context, individul apare ca un *Eu* singularizat "împotriva celorlalți prin impulsurile gândurilor și intereselor sale" (Herbert Marcuse).

Construirea unei lumi comune se realizează prin reducerea individualității concrete la esența gândirii pure. Aici fiind vorba de *Eul* rațional. În comunitate, după cum se cunoaște, individul urmează să intre, tocmai ca ființă rațională și nu în întreaga diversitate empirică a necesităților și aptitudinilor sale. Ansamblul desfășurării nu poate fi preluat în imperiul rațiunii: satisfacerea trebuințelor și aptitudinilor sale, fericirea sa apare ca un element orbitor, subiectiv, care nu poate fi pus în concordanță cu universalitatea principiului suprem al acțiunii umane.

În concepția lui Kant, în ce anume "își plasează fiecare fericirea, depinde de fiecare sentiment al său de plăcere sau de neplăcere și chiar în unul și același subiect depinde de diversitatea nevoilor care urmează modificărilor acestui sentiment, și astfel, o lege *subiectiv necesară* (ca lege naturală) este, obiectiv, un principiu practic cu mult prea contingent" (...) ("Critica rațiunii practice").

Ab initio trebuie să subliniem conceptul lui Hegel despre păcatul endemonismului față de rațiunea istorică prin faptul că, "reaua realitate empirică prescrie și pângărește supremul existenței umane". ("Credință și știință"). Acesta combătând endemonismul în numele progresului istoric, prin faptul că el "ar transfera în lumea și realitatea obișnuită" satisfacerea dorințelor. Fericirea umană ar trebui să fie altceva decât satisfacerea personală. Atât endemonismul antic cât și cel contemporan concepe fericirea în esență ca o asemenea stare subiectivă, în măsura în care oamenii pot și trebuie să o atingă în cadrul statului prescris de către ordinea socială existentă.

Pornind de la această esență, pentru a fi *ad rem*, spunem de la început, că Bacovia, încă de la primele sale versuri, a fost recunoscut ca un poet tipic al "deznădejzii provinciale", pentru că, acesta concepea fericirea în satisfacere nemijlocită a interesului particular, paradoxal, simțea fericirea în transferul ei în domeniul incontrollabilului, în domeniu nestăpânit de om, la discreția puterii lipsite de rațiune a realităților care sunt în esență exterioare individului, astfel încât fericirea la Bacovia "se adaugă" intențiilor și scopurilor omului - această atitudine resemnată față de fericire este implicată în conceptul grec de Tyche. (Aristotel - "Magna Moralia").

Tocmai acest *argumentum ad absurdum* duce spre două tipuri de hedonism: orientarea cirenică și orientarea epicureică.

La Bacovia găsim cele două tipuri. Orientarea cirenică se manifestă la poet prin anumite impulsuri și cerințe individuale ce sunt legate în satisfacerea lor, de sentimentul plăcerii. "Singur, singur, singur.../ Vreme de beție -/ I-auzi cum mai plouă./ Ce melancolie!/ Singur, singur, singur... ("Rar"). La fel ca și în poeziile "Gri", "Palid", "Spre toamnă", însingurarea se exprimă prin tehnica simbolistă a repetiției, precum la Macedonski în "Cântecul ploaiei" și Minulescu în "Românță fără muzică", unde găsim efectul de jovialitate hedonică.

Diogenes Laertios în "Despre viețile și doctrinele filosofilor" ajunge la concluzia că fericirea constă în a avea cât mai frecvente plăceri, "Scopul... este plăcerea particulară, în timp ce fericirea este suma totală a tuturor plăcerilor particulare în care sunt cuprinse atât plăcerile trecute cât și cele viitoare. Plăcerea particulară o dorim pentru ea însăși, în timp ce fericirea este dorită nu pentru ea, ci pentru plăcerile particulare". Asemenea elemente găsim în poezia "Decembrie": "Și mână fotoliul spre sobă,/ La horn să ascult vijelia,/ Sau zilele mele - tot una/ Aș vrea să le-nvăț simfonia". Modurile verbale exprimă diversele nivele ale situației *eului* față de plăcerea prezentă în contextul unei fericiri conjuncturale: "Eu nu mă mai duc azi acasă.../ Potop e-napoi și-nainte,/ Te uită cum ninge decembrie,/ Nu râde... citește-nainte".

Chiar dacă atmosfera este sumbră ("Nevroză"), poetul are o sumă a plăcerilor: "Afară ninge prăpădind,/ Iubita cântă la clavier./ Și târgul stă întunecat,/ De parcă ninge-n cimitir", această stare este gradată până la incitarea simțurilor: "Și plâng și eu, și tremurând/ Pe umeri pletele-i resfir.../ Afară târgul stă pustiu/ Și ninge ca-ntr-un cimitir". Acest hedonism pe care-l găsim la Bacovia nu vrea distincție între diferitele plăceri. *Eul* poetului este satisfăcut așa cum este, iar lumea, așa cum este, devine obiect al plăcerilor. Lumea este văzută prin culori. Aceasta dobândește o semnificație existențială, acest ochi al senzației, această ureche a sufletului creează o sumă a plăcerilor ce se vede în "corespondența" dintre emoție și instrumentele muzicale: "Ce tristă operă cântă/ Fanfara militară/ Târziu, în noapte, la grădină.../ Și tot orașul întrista,/ Fanfara militară". Bacovia cultivă emoția muzicală, generatoare de plăcere, asemeni unei eliberări sentimentale și nevrotice, la fel ca Laforgue și M. Rollinat, pentru a constrânge fericirea la dăruirea nemijlocită și la plăcerea nemijlocită, făcând ca hedonismul să urmeze starea de lucruri subiacentă a cadrului social. Precaritatea, perceperea realității prin "lentila" deformalității, selecția cu predilecție a orașelor provinciale, periferia acestora, cârciumi sărace, murdăria străzilor, peisajele dezolante, vagabonzi, toate acestea duc la nefericirea generală, deși aceste simboluri, în poezia bacoviană, devin uneori sursa plăcerii: "Tălângile, trist,/ Tot sună dogit.../ Și tare-i târziu,/ Și n-am mai murit... ("Pastel").

Echivalentele toamnei sunt memorabile mai ales prin modulațiile sonore "bucium", "târție", "răgete", "sună dogit", care converg spre un vaier cosmic dezlănțuit. Prezența sinesteziiilor se afirmă în această poezie descriptivă, elementele vizuale ale pastelului fiind transpuse în analogii auditive ce stârnesc *plăceri, volens nolens*, relația poet-societate implică nu rămânerea nemijlocită la fenomenul senzorial, care poate fi dorit și gustat ca frumos, ci în esența *eului* poetului, în modul lui adevărat de a fi.

Deși hedonismul se găsește la antipodul filosofiei rațiunii, el vrea să impună înflorirea și satisfacerea individului ca scop în interiorul unei realități nu tocmai armonizate.

În "Marș funebru", Bacovia, eliberat de sugestii literare și motive estetice, ascultă melodia funebră în cadrul naturii autumnale și hibernale, conciliind senzația fericirii interioare, particulară, cu nefericirea generală. Acest hedonism a fost criticat de Hegel, deoarece este incapabil de a aplica fericirii categoria adevărului. Relativismul său profund nu constituie o eroare logică sau epistemologică în poezia lui Bacovia.

Cel de-al doilea tip de hedonism, cel epicureic, reprezintă încercarea de diferențiere imanentă. Se menține ideea că plăcerea este bunul suprem, dar un anumit gen de plăcere este opus tuturor celorlalte în calitate de plăcere "Adevărată".

Dacă o să dăm crezare lui C. Bousoin din "Teoria expresiei poetice" și ale promotorilor esteticii receptării, cititorul nu este doar seamănel, fratele (ipocrit!) al celei care scrie - cum socotea Baudelaire - ci umbra sa, dublul său, un redutabil *alter ego* care-și arogă prerogativele unui cenzor plin de ambiții. În acest context, opoziția dintre rațiune și simțuri, percepută de cititor face ca simțurile să dobândească tot mai mult caracterul unei facultăți interioare, subordonate, ținând de un domeniu de instincte obscure, ineluctabile. În poezia bacoviană un rol însemnat îl are momentul senzorialității. Tocmai datorită acestei receptivități, acestei dăruiri deschise a simțurilor către obiect, simțurile pot deveni o sursă a fericirii, fiindcă în ele izolarea *eului* poetului este abolită, iar mediul acestuia i se apropie fără ca mijlocirea esențială de cunoaștere a societății în care glisează poetul, dar și latura ei nefericită, să devină un element

constitutiv al plăcerii: "Eu sunt un monstru pentru voi/ Urzind un dor de vremuri noi/ Și-n lumea voastră-abia încap.../ Dar am să dau curând la cap".

În "Serenada muncitorului" publicată în "Ilustrația națională" în ianuarie 1914, pe pagina 5, sub titlul "Serenada", găsim chiar în titlu un hedonism, fiind o îmbinare de opoziții: serenadei - ca sugestie a muzicalității care creează acea stare de plăcere i se alătură un termen cu încărcătură socială, ce poate fi rațională. Astfel stau lucrurile când, ca la Epicur, în cadrul hedonismului, rațiunea este transferată în plăcere, sau plăcerea devine rațională.

La Bacovia, fericirea cu pretenția ei immanentă de intensificare și perpetuare nu aspiră să se debaraseze de însingurare și de reificarea relațiilor umane. Tocmai însingurarea, reificarea și accidentul constituie dimensiunea fericirii poetului. Hedonismul bacovian menține revendicarea fericirii prin idealizarea nefericirii: "Departee, în cetate, viața tropota.../ O, simțurile-mi toate se enervau fantastic,/ Dar în lugubru salii pufneau în răs sarcastic/ Și Poe, și Baudelaire, și Rollinat" ("Finis").

Implicațiile estetice ale râsului sarcastic amintesc de Baudelaire, el fiind expresia unui sentiment contradictoriu inspirând un hedonism ce aduce în prim-plan cinismul și dureroasa luciditate. În acest context, *volens nolens*, râsul amar al eroului bacovian provine din starea de lucidă dedublare psihologică, pe de o parte plăcerea care pasează, pe de altă parte simptomul unei slăbiciuni în fața neantului.

Subiectivitatea pură a fericirii ce-i exprimă hedonismul nu-l împiedică pe poet să exclame de plăcere: "Hau!... Hau!.. depărtat sub stele-nghețate.../ În noaptea grozavă la cine voi bate?... " ("Plumb de iarnă").

Deoarece Bacovia era un idealist pentru care literatura era și "substanța" și "Unica armă adevărată a spiritului, esența și adevărul rațiunii" (Hegel - "Filozofia spiritului"), fiindcă poetul a fost un fericit în nefericirea sa, cu toate că Hegel vedea "o oribilă consolare" în faptul că "marii oameni ai istoriei n-au fost ceea ce se poate numi fericiți", chiar dacă Albert Beguin le atribuie poezilor în "Création et destinée" (11, 1974) o patrie interioară, spațiu caracteristic și diferențial.

Al. Florin Țene

Bibliografie:

Cesare Brandi, "Teoria generală a criticii", Ed. Univers, 1985.

Epicur, "Scrisoare către Menoileus"

Diogene Laestios, "Despre viețile și doctrinele filozofilor", cartea a II-a, Ed. Academiei, 1963.

I. Kant, "Critica rațiunii practice", Ed. Științifică, 1972.

Hegel, "Prelegeri de filosofie a istoriei", București, Ed. Academiei, 1968.

Hegel, "Credință și știință", București, Ed. Academiei, 1967.

Bacovia, "Plumb", Ed. Albatros, 1976.

Bacovia, "Scânteii galbene", Ed. Albatros, 1976.