

CARMEN DĂRĂBUȘ¹, ROMÂNIA

Cuvinte cheie: literatură română, cod estetic, inițiere.

Mihai Eminescu – vegetalul șamanic și ornamental

Rezumat

Cum la originea literaturii culte stă literatura populară, era firesc ca una dintre cele mai vechi și mai frecvente prezențe în textul literar să fie cea florală. Din Antichitatea timpurie până în postmodernism, adesea susținând urzeala mitică, acest cod estetic rămâne constant ca prezență, schimbându-și, firesc, semnificațiile. Perioada de început a operei eminesciene este mai vizibil influențată de folclor, iar mai apoi aceste influențe se rafinează, se sublimează, fără a dispărea, căpătând semnificații date de rama romantică a curentului literar în care se manifestă.

¹ Technical University of Cluj-Napoca, CUNBM.

Keywords: romanian literature, aesthetic code, initiation.

Mihai Eminescu – Shamanic and Ornamental Floral Symbols

Summary

As the origin of written literature is folk literature, it was a matter of course that one of the oldest and most frequent presences in the literary text was the floral one. From early antiquity to postmodernism, often supporting the mythical warp, this aesthetic code remains constant as a presence, naturally changing its meanings. The early period of Eminescu's work was visibly influenced by folklore later these influences are refined, sublimated, without disappearing, acquiring meanings given by the romantic frame of the literary movement in which it manifests itself.

Mihai Eminescu – vegetalul șamanic și ornamental

Sensibilizarea plastică a lumii materiale pentru o mai ușoară transcendere spre lumea spiritului s-a făcut adesea prin intermediul motivelor poetice florale, încă din Antichitatea ebraică până la celebra carte a lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*. Evul Mediu este o perioadă a exacerbării simbolurilor florale, de la poezia medievală a trubadurilor, la *Tristan și Isolda* și mai ales la apogeul literaturii de la sfârșit de Ev Mediu, *Divina Comedie* de Dante Alighieri. În ultima parte, *Paradisul*, Fecioara Maria apare sublimată ca roză mistică; de altfel, în general în poezia medievală, Fecioara Maria apare în prezența crinilor ori a trandafirilor. Crinul este preluat de romantismul german în basmele simbolice ale lui Hoffmann, cu semnificație similară florii albastre din opera lui Novalis, Eminescu și Leopardi.

Decor ori sublimare, simbolul floral se manifestă în funcție de codurile estetice ale fiecărei epoci literare. Pentru creatorii romantici, lumea exterioară începe să-și piardă însemnătatea, astfel că natura reală va fi subordonată de către aceștia mișcărilor interioare ale sentimentelor. Năzuința de a accede într-o lume superioară a spiritului, de a avea forțe în afara comunului au catalizat dintotdeauna ființa umană: Antichitatea mitică și literară creează *lâna de aur* în a cărei căutare pornesc argonauții conduși de Iason; cavalerii medievali ai Mesei Rotunde pornesc în căutarea *Graalului*, iar romanticul Novalis consacră definitiv motivul *florii albastre* în romanul neterminat *Heinrich von Ofterdingen*, narațiune cu intarsii lirice, în maniera experimentată deja odată cu Dante în *Viața nouă*. Dacă la Eminescu în poezia *Floare albastră* iubita este chemată spre a i se oferi bucuriile terestre, la romanticul german ea este căutată spre a i se oferi eternitatea, eliberarea de povara cronologiei. Căutarea florii albastre este dorința de a accede la o viață superioară spiritual pentru că în romantism literatura devine mijloc de cunoaștere a lumii, nu doar de oglindire a ei, oricât de elaborată ar fi această reflectare. Novalis vede posibilă romantizarea lumii și eternizarea ei prin spirit, ca mijloc de salvare în fața materiei expusă extincției. Personajul lui Novalis, Heinrich, declară în clipa în care pornește aventura cunoașterii drumului spre eternitate: „Nu comorile sunt acelea care au trezit în mine un dor atît de negrăit; departe de mine orice lăcomie; însă floarea albastră năzuiesc s-o zăresc...”. Se refuză, așadar, cunoașterii rațional-clasice, devenind simbolul cunoașterii intuitive care duce la sondarea străfundurilor absolute ale lumii pentru că „la fiecare cunoaștere nouă înflorește floarea albastră”. Epitetul „albastru” în contexte verbal-imagistice este recurent, precum în poezia eminesciană: de la ochii Matildei și voalurile purtate de ea, la fluviu, la valuri și lumina cerului – implicând o puternică spiritualizare a textului, asigurând concordanța dintre simbolismul materiei și cel al spiritului: „Pentru Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*), floarea este simbolul dragostei și armoniei caracteristice pentru natura primordială; ea se identifică și cu simbolismul copilăriei și într-un fel cu *starea edenică*” (Chevalier, Gheerbrant, II, 1995: 55-56).

Eminescu, chiar dacă a cunoscut creația romanticului german Novalis (fapt care nu s-a știut niciodată cu certitudine) a preluat motivul florii albastre doar formal, oferindu-i alte semnificații. Oricum, este puțin posibil ca motivul să fi intrat pe filieră folclorică, fapt dovedit de contextele în care apare. În poezia *Miradoniz*, poetul român creionează o superbă

întruchipare a spiritului într-un efect floral, în care gândirea superioară, cosmică este accesibilă nouă, celor din lumea trecătoare, prin desfătare estetică: „Ea-i o regină tânără și blondă/ În mantia-i albastră constelată [...]/ Din când în când cu mâna-i argintoasă/ Ea rupe câte-o floare și-o aruncă/ Jos pe pământ ca pe-o gândire de-aur” (*Miradoniz*) – așadar arta este dincolo de ludic, dincolo de imitarea naturii, fie ea cât de elaborată; este, în manieră, romantică, rezultatul sublimat al cunoașterii lumii cu eul, proces de necesară subiectivare.

Întâlnim, la Eminescu, mai ales în poezia de început, o adevărată invazie de flori albe, narcise ori pomi înfloriți, semnificând puritatea senină, apoi florile de tei, de mac, de crin – flori cu efecte narcotice, când spiritul poetului este cuprins de amărăciune, mai ales începând cu cea de-a doua etapă a creației sale, din 1870 încolo: „În mâna lui mică el ține paharul/ Somniei... Pe fruntea-i flori roșii de mac” (*Povestea magului călător în stele*). Epitetul „albastru” nu apare în poezia socială și politică, ci doar în cea erotică, fantastic-mitică și cosmică, însoțind fluxul emotiv intens al trăirilor eului liric. Este o culoare a înaltei spiritualități ori a tristeții retrase în sine, disimulate: „Albastrul și albul, culori ale Sfintei Fecioare, exprimă detașarea față de valorile acestei lumi și înălțarea sufletului eliberat către Dumnezeu, adică spre virginal, în timpul ascensiunii sale prin albastrul ceresc. Regăsim, deci, valorizată pozitiv, prin credința în lumea de dincolo, asocierea semnificațiilor mortuare ale albastrului și albului” (Chevalier, Gheerbrant, I, 1995: 81). În poezia *Egiptul*, acest motiv apare de asemenea personificat, utilizat la plural, ca mereu de-acum în creația sa, exceptând poezia *Floare albastră*. Aici, motivul ochilor albaștri este transferat simbolului floral, în același context semantic al părului de aur, transferat valurilor: „Nilul mișcă valuri blonde pe câmpii cuprinși de maur,/ Peste el cerul d-Egiptet desfăcut în foc și aur:/ Pe-ale lui maluri gălbii, șese, stuful crește din adânc,/ Flori, juvaeruri de aur, sclipesc tainice în soare,/ Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul din ninsoare,/ Alte roșii ca jeratec, alte-albastre, ochi ce plâng” (*Egiptul*). Aceleași versuri sunt reluate în poezia *Memento mori*, în care sintagma florii albastre își asumă conotații ale tristeții, asistând la trecerea fără întoarcere a timpului, la înlocuirea unor civilizații dispărute cu altele. Ca orice mare poet romantic, Eminescu a căutat o modalitate de identificare a ritmurilor interioare cu marile ritmuri ale cosmosului, când granițele individuale trebuie înlăturate pentru a comunica direct cu natura și cu divinitatea. Nimic mai potrivit decât elemente ale naturii spre a reprezenta aceste reflexe ale sufletului: „Viorelele-s ca stele vinete de dimineață,/ Ale rozelor lumina împlu stânca cu roșeață [...]/ Printre luncile de roze și de flori mândre dumbrave/ Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave” (*Memento mori*). Astfel, poetul introduce lumea umană pe coordonate ale timpului și spațiului cosmic, idee reîntâlnită în *Sărmanul Dionis*: „Înserează încet, stele mari izvorăsc pe albastrele lanuri ale cerului și tremură voluptuos în aerul rece și moale al serii...”, aici poetul reușind o plasticizare unică a metaforei spațiilor și astrelor; tot în *Sărmanul Dionis* ele apar însoțind fruntea Creatorului (a omului de excepție): „El își rezima fruntea încununată cu flori albastre de genunchiul ei, iar pe umărul ei cânta o pasăre măiastră”. Apoi, florile albastre apar împodobind fruntea, părul, dar și însoțite de efectul luminos, de sclipirea astrală a unei stele, sugerând ideea de elevație spirituală, nu numai ornament al umanului: „Astfel, vine mlădioasă, trupul ei frumos în poartă./ Flori albastre aren păru-i și o stea în frunte poartă” (*Călin, file din poveste*). Cu conotații fantastice și sonorități de basm apar în *Miron și frumoasa fără corp*: „Dar deodată din părete/ Ies ursite ca pe-o poartă,/ Flori albastre au în plete/ Câte-o stea în frunte poartă”. Și tot ca traducere estetică a ascensiunii

spirituale, în *Povestea magului călător în stele*, însoțindu-l în călătoria sa cosmică: „Și se coboară palid pe drumul razei sale/ Și se coboară-alene, cu cântecu-mi l-învoc - / Și haine argintie cuprind membrele sale,/ Prin păru-i flori albastre, pe frunte-o stea de foc.” Având funcție de ornament al naturii, florile albastre colorează emotiv materia, deci aventura simbolică este menită să acopere imaginativ distanța dintre om și natură, pentru că numai intensificată imaginea devine simbol: „Acolo, lângă izvoară, iarna pare de omăt,/ Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet” (*Călin, file din poveste*); în poezia *Codru și salon* florile albastre apar, alături de pelin, flori ale tristeții și amărăciunii: „El vede ierburi nalte în mândră zi cu soare./ Crescute-ajung la brâul unei copile. Lin/ Prin iarba mare trece și-aminte luătoare/ Plivește flori albastre și fire de pelin”. Amintind de tehnica picturală proprie școlii suprarealiste, ele se constituie în elemente care contribuie la crearea unei atmosfere ciudate, misterioase, iar alături de „rozele negre”, creează o atmosferă, macabră, în cheie simbolistă *avant la lettre*, precum în poemul *În căutarea Șeherezadei*: „Pe lucii muri auritele pilastre./ În jurul lor sunt așezate glastre,/ Din care cresc bogate-ntunecoase/ Ici roze negre, colo flori albastre”. Floarea albastră nu este niciodată la Eminescu o completare simbolică a seninătății fericite, inconștiente, ci a unui spirit cuprins de îndoieli ori dornic de elevație spirituală: „Pe murii marmorei s-urc pilastre,/ Ce netezi, roși, oglinde de purpură,/ Reflectă frunze verzi și flori albastre”. De asemenea, ele acoperă distanța afectivă dintre membrii cuplului de îndrăgostiți: „Îndură-te, scumpo! În mine aruncă/ Viole albastre și roze de luncă,/ Pe coardele-ntinse-a ghitarei să cadă/ În noaptea cea ninsă de-a lunei zăpadă” (*Diamantul Nordului*). Pe măsură ce lirica eminesciană se abstractizează, personalitatea poetului fiind dezamăgită de banalitatea realității, ideea trecerii, nostalgia după ceea ce ar fi putut fi împlinit, dar a rămas neîmplinit, apare mai în fiecare poezie, precum în postuma din 1874, ultima care amintește acest motiv literar, *Aducând cântări mulțime*: „De vor trece într-o viață/ Doruri multe-ndefinite/ Or privi sub flori albastre/ Aste pagine citite”.

Poezia *Floare albastră*, emblematică pentru poezia sa de dragoste, se desprinde complet de rolul ornamental, trimițând spre femininul din romanul lui Novalis, deja amintit. În anul publicării ei – 1873 -, în revista „Convorbiri literare”, distanțarea de stilul literar pașoptist era vizibilă. Deja poetul își construiește o matcă proprie de motive literare, încheșată în *Floare albastră* și dezvoltată în textele poetice ulterioare: toposul consacrat eminescian – codrul, izvoarele -, visul, luna, atitudinea contemplativă detașată de cea dinamică, a inițiativei, generată, poate, de tipuri diferite de experiență. În creația eminesciană, atitudinea LUI este considerată tradițional superioară prin conștientizarea, până la tragic, a durerii provocate de implicarea erotică ori socială eșuată. Dintru început, EA se refuză trăirii în univesuri compensative – aici cel al visului -, adverbul „iar” de la începutul primei strofe sugerând un subtil și tandru reproș: „-Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri nalte?” Nu lipsită de o umbră de ironie este urmarea: „De nu m-ai uita încalte/ Sufletul vieții mele”. Îngrijorarea fetei nu pare deloc simulată, căci forma sa de înțelepciune este concretizarea iubirii terestre, probabil singura în care crede, din pricina probei imediatului, pentru că visul este „încadrat de motivul mai larg al iluziei” (Tiutiuca 1984: 89). Un fior rece, al depărtării înstrăinate, precum în poeziile de mai târziu – *Te duci*, *De câte ori*, *iubito*, *Diamantul Nordului* – aduce la început acest prim catren. Locuțiunea adverbială „în zadar” de la începutul strofei următoare – pereche semantică a lui „iar” – consolidează ideea neîncrederii în fericirea abstractă. Metafora „râuri de soare”

secondată de verbul „grămădește” dă senzația de copleșitor, dar paradoxal neconvingătoare pentru ea, care nu se îndoiește, de altfel, că el stăpânește polii vieții, ai universului, ai istoriei, într-o imagine ce cuprinde o axă descendentă, cu simboluri esențiale – aer, pământ, apă: „râuri de soare”, „câmpiile Asire” și „întunecata mare”. Astfel, discursul fetei aparent definit prin motivul *carpe diem* este profund și deloc întâmplător construit. În strofa a treia, imaginea piramidelor încheagă tabloul, împăcând teluricul cu celestul, dar rămân simple construcții reci, rod al aceleiași orgoliu, nu al iubirii: „Piramidele-nvechite/ Urcă-n cer vârful lor mare.” În ciuda spațiului amplu, întreaga imagine cu trimitere spre cosmos închide spațiul interior, refuzându-se iubirii, bucuriei clipei, lucru deloc înțelept din perspectiva fetei, care-i cere explicit întoarcerea ochiului interior spre exterior, deschiderea lumii lui și pentru ea: „Nu căta în depărtare/ Fericirea ta, iubite!” Păstrându-și atitudinea orgolioasă, deși în sine pentru a-i da dreptate, refuză o comunicare profundă, nedepășind rezerva tandru-concesivă din apelativul „mititica”: „Astfel zise mititica,/ Dulce mângâindu-mi părul./ Ah! Ea spuse adevărul;/ Eu am râs, n-am zis nimica”. Chemarea iubitei este opțiunea pentru viață; decorul „codrului de verdeață,/ Und-izvoare plâng în vale”, mută lumea interioară, a primei părți, în accesibilul material. Intuind că eternitatea ne scapă mereu, că ea nu este o coordonată a ființei umane, fata propune maximum a ceea ce putem avea: potențarea unui sentiment temporar prin apropierea de măreția cosmică în toposul protejat al pădurii, sub „trestia cea lină”, deși începutul declinului este chiar începutul trăirii, abil sugerat anterior prin verbele „plâng în vale” și „stă să se prăvale”. Mișcarea în real este una descendentă, nu ascendentă, precum în primele strofe. Mai târziu, într-o poezie ca *Sara pe deal*, locul întâlnirii cuplului e „sub un salcâm”, dar totul se petrece de asemenea sub regimul dorinței, nu al concretului, cuplul nemaifiind nici măcar temporar armonizat. Iubita nu ține seama de teama unei dezamăgiri mai târziu, bucurându-se de ritualul imaginat, din care profunda tandrețe și ludicul nu lipsesc. Cuvântul „minciuni” nu are conotația tragică ori disprețuitoare a poetului, din textele sale, în general, ci este tot un element de potențare a momentului, căci doar el ne este în realitate accesibil și astfel trebuie exploatat: „Și mi-i spune-atunci povești/ Și minciuni cu-a ta guriță/ Eu pe-un fir de romaniță/ Voi cerca de mă iubești”. Apoi simțind că tăcerea dă profunzime momentului, esențializând trăirile afective, compunerea ei o face printr-un gest de o intimitate compleșitoare: „Mi-oi desface de-aur părul/ Să-ți astup cu dânsul gura”. Împlinirea erotică se desăvârșește gradat: „De mi-i da o sărutare,/ Nime-n lume n-a s-o știe” – unde taina mai degrabă simulată consolidează magia momentului: „Căci va fi sub pălărie -/ Ș-apoi cine treabă are!”, ca mai pe urmă imaginea armonioasă a iubirii complice să se închege în peisajul romantic sublunar: „Când prin crengi s-a fi ivit/ Luna-n noaptea cea de vară/ Mi-i ținea de subsuoară/ Te-oi ține de după gât”. Aici spațiul e izolator, alături de „ochiul de pădure”, „foile de mure”, bolțile de frunze”, coroana trestiei și întunericul: „Și sosind l-al porții prag/ Vom vorbi-n întunecime”. Mișcarea descendentă a desprinderii din eden – natura - și plecarea spre social – satul – tulbură abia perceptibil sentimentul unei paradoxale eternități provizorii pe care o simte în momentul unei maxime împliniri: „Pe cărarea-n bolți de frunze,/ Apucând spre sat la vale,/ Ne-om da sărutări pe cale,/ Dulci ca florile ascunse” – această din urmă comparație resemnificând starea miracolului, a armoniei pe care protejarea de imixtiunea socialului o aduce. Respingerea împărtășirii tainei realizată semantic în text prin pronumele interogativ-relative și prin pronumele negativ „nime” este, din nou, un element al ritualului erotic, personal prin excelență,

și a cărui importanță fata o știe: „Ș-apoi cine treabă are!” și „Grija noastră n-aib-o nime,/ Cui ce-i pasă că mi-ești drag?” Soarele și luna – consacrate simboluri pentru principiul masculin și feminin, asigurând echilibrul lumii – mărginesc etapele iubirii; lumina solară e însăși trăirea fericită a clipei, de altfel simbol clasic, iar odată cu înserarea, trăirea consumă ea însăși iubirea, dizolvând-o: „Și de-a soarelui căldură/ Voi fi roșie ca mărul” și „Înc-o gură - și dispăre/ Ca un stâlp eu stam în lună”. Epitetul „dulce” apare de trei ori în text, însoțind un gest al fetei: „Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!” Iar mai apoi: „Și te-ai dus, dulce minune/ Și-a murit iubirea noastră” – astfel „complexul revelator al impresiei totale ar fi la Eminescu expresia „farmec dureros”, cu variantele „dulce jale”, „dureros de dulce”, „fioros de dulce” (Caracostea 1980: 137).

Părănd că receptează clipa iubirii până la ultimele diversificări, ea are înțelepciunea sentimentului împlinit, pentru că tânjirea după absolut este dătătoare de tristețe, știrbind și ceea ce ne este accesibil: perfecțiunea momentului trăit în consonanță. Tonul sceptic al LUI, care doar se supune scenei imaginate de EA, definește un alt tip de înțelepciune, tot mai mult regăsit în poeziile eminesciene ulterioare *Florii albastre* - și anume refuzul oricărei implicări pe coordonatele dorințelor terestre, căci totul este iluzie, mască, dezamăgire provocată de inconstanța ființă umană; așadar „nucleul operei eminesciene devine sentimentul tragic al existenței” (Petrescu 1994: 11): „Și te-ai dus, dulce minune,/ Și-a murit iubirea noastră - / Floare-albastră! Floare-albastră!/ Totuși... este trist în lume!” Plecarea iubitei este moartea iubirii pe care ea o simboliza la un moment dat. Ultimul vers începe tot printr-un adverb, „totuși”, precum primul vers al poeziei, adverb conclusiv al celui care a încercat o variantă a împlinirii, a permanenței prin iubire, sfârșind printr-un eșec simțit de cititor ca deloc surprinzător pentru poet. Dincolo de latura ornamentală a simbolurilor florale, cel al florii albastre apare ca dorință a artei de a depăși caducitatea condiției terestre, după cum scrie Novalis în *Jurnalul* său, la 15 aprilie 1800: „Există în lumea asta flori care sunt de origini suprapământene, care nu cresc în această climă și care sunt de fapt heralzi, soli care cheamă la o existență mai bună. Dintre aceste flori fac parte mai ales religia și iubirea”. Expresie a gingășiei metafizice, floarea albastră pare a face mai accesibile elanurile spre cunoaștere absolută deschise de epoca romantică.

Bibliografie

Caracostea, Dumitru. *Arta cuvântului la Eminescu.* Iași: Junimea, 1980.

Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I-II, București: Artemis, 1995. Coord. traducere: Micaela Slăvescu și Laurențiu Zoicaș.

Dărăbuș, Carmen. *Literatura universală și cunoașterea de sine.* Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2003.

Eminescu, Mihai. *Poezii și proză literară*, I-II. București: Cartea Românească, 1978.

Huch, Ricarda. *Romantismul german.* București: Univers, 1979. Traducere de Viorica Nișcov.

Novalis. *Heinrich von Ofterdingen.* București: Editura pentru Literatură, 1968.

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

Tiutiuca, Dumitru. *Creativitate și ideal.* Iași: Junimea, 1984.