

## MODES OF DETERMINATION IN THE PORTRAIT TECHNIQUE

**Alexandra-Măriuca Cîrstea**  
**PhD. student, University of Craiova**

*Abstract: The face is an element of recurrence at Eminescu, in most of the poems the image of the lover appears, whose portrait is often angelic, soft, gentle, but also acquiring demonic aspects. This approach starts from the conception of Roman Ingarden regarding the elements that define, characterize and, implicitly, determine the portrait. That work has three chapters. In the first, it's contexts in which the grammatical determinations of the noun FACE, the parts of speech that determine it, as well as its frequency are detectable (identifiable). Also, I will consider identifying style figures, which contribute to the portraiture.*

*In the second chapter, it's talking about the affective determination, by analyzing some representative poems, as well as illustrating the relationship between the two types of determination.*

*In a last chapter, I will refer to another type of determination, namely the paradoxical determination, which contributes to the achievement of the portrait by highlighting a philosophical substrate. Later, I will corroborate the grammatical determination with the philosophical one, by emphasizing the relationship between the poetic idea, the artistic means, but also the grammatical means. I can say that the image of the lover, from the Eminescian perspective, is closely related to the idea of corporeality, and by corporeality we mean, first of all, the physiognomy.*

*In order to follow the Eminescian perception on the face, more precisely this dynamic of the portrait, I will operate a classification of the poems according to the frequency of the face noun. The various adjectives that determine the face noun are accompanied by images, which are outlined by style figures such as: antithesis (the most common process), enumerations, metaphors, epithets, comparisons of the most unusual.*

*In fact, the three types of determinations, namely, grammatical, affective and philosophical, are in obvious interdependence, because they represent the main techniques of constituting the portrait, through antinomies, binomials or pure suggestions that contribute to the outline image.*

*Keywords: face, grammatical determination, affectivity, paradox, ambiguity.*

### Introducere

Mi-am construit lucrarea pe trei capitole. În primul voi să selecta acele contexte în care este decelabilă determinarea gramaticală a substantivului chip, părțile de vorbire care îl determină, precum și frecvența acestuia. De asemenea, voi avea în vedere identificarea figurilor de stil care contribuie la realizarea portretului.

În capitolul al doilea, voi aduce în discuție determinarea afectivă, prin analiza unor poeme reprezentative, precum și ilustrarea relației dintre cele două tipuri de determinare.

Într-un ultim capitol, mă voi raporta la un alt tip de determinare, și anume determinarea paradoxală care contribuie la realizarea portretului prin evidențierea unui substrat filosofic.

Ulterior, voi corobora determinarea gramaticală cu cea filosofică, prin sublinierea relației dintre ideea poetică, mijloacele artistice, dar și gramaticale.

Lucrarea este construită, pornind de la concepția lui Roman Ingarden privitor la elementele care definesc, caracterizează și, implicit determină portretul. Esteticianul ne oferă o direcție de interpretare a operei literare, în sens strict gramatical, stilistic și poetic: „Lăsând la o parte imaginile, care în ce le privește, adaugă destul de rar, vreo determinare obiectelor reprezentate, în acest scop, servesc diferite feluri de formațiuni lexicale care sunt apte să

îndeplinească această funcție atât datorită sensului pe care îl conțin, cât și datorită funcției de expresie pe care o îndeplinesc”. (Ingarden, 1978: 116).

Pe lângă termenul de determinare care semnifică definiție, caracterizare, portretizare, identificăm în lirica eminesciană și pe cel de indeterminare, despre care Ingarden afirma că „sporește intensitatea afectivă, care nu numai că există în operă, dar conferă o deosebită valoare dinamismului ei artistic.” (Ibidem, 1978: 210).

De asemenea, Merleau Ponty vorbea de o fenomenologie a percepției chipului, subliniind relația de interdependență dintre imaginea propriu-zisă a chipului și elementele care intră în construcția acestuia, ele având același fond comun, și anume cel psihic: „ele pot să aparțină diverselor simțuri sau pot exista chiar și în afara acestora, rămânând nu mai puțin fenomene concrete a ceva ce ține de psihic”.<sup>1</sup> (Ponty, 1999:211).

Interesant de subliniat este faptul că la Eminescu, în conturarea chipului, intră o multitudine de senzații, nu doar vizuale, ci și auditive, motorii, chiar și olfactive. Astfel, am putea susține că sinestezia, deși este un procedeu specific liricii simboliste este prezent și în romantismul eminescian: „imaginile sunt nu doar vizuale, ci și auditive, tactile etc. În afara celor perceptive *sensu stricto*, trebuie luate în considerare, într-un sens mai larg al cuvântului, și imaginile plăsmuite, care apar când ne închipuim anumite obiecte.” (Ingarden, 1978:40).

Menționăm și faptul că există o anumită ambiguitate în conturarea portretului în lirica eminesciană, iar această ambiguitate ține nu doar de semantica textului, ci și de stilistica lui. Termenul de ambiguitate îi aparține lui William Empson, care vorbea de o anumită semantică și un anumit plurisemantism: „ambiguitatea însăși devine un trop, al cărui punct de pornire se află în limbajul metaforic, adică în limbajul poetic”<sup>2</sup>. Astfel, ambiguitatea pe care o întâlnim și la Eminescu este un termen pe care Empson îl folosește nu doar în sens logic, ci și psihologic.

Chipul este un element de recurență la Eminescu, în majoritatea poemelor apare imaginea iubitei, al cărei portret este adesea unul angelic, suav, gingaș, dar care capătă și aspecte demonice. Însă chiar și atunci când „chipul femeii – vie, nebunatică – se încarcă de o materialitate grea, voluptuoasă, această materialitate nu devine agresivă, ci se ascunde și ea sub înfățișarea liniștitoare a icoanei, apropiindu-se din nou – prin gestică ritualizată – de ideea sau de visul frumuseții...”. (Petrescu, Ioana Em., 2000:156).

Pot spune că imaginea iubitei, din perspectivă eminesciană, este strâns legată de ideea de corporalitate, iar prin corporalitate înțelegem, în primul rând, fizionomie.

Pentru a urmări percepția eminesciană asupra chipului, mai precis această dinamică a portretului, voi opera o clasificare a poemelor în funcție de frecvența substantivului *chip*. Diversele adjective care determină substantivul *chip* sunt însoțite de imagini care sunt conturate prin figuri de stil precum: antiteze (procedeu cel mai des întâlnit), enumerații, metafore, epitete, comparații dintre cele mai inedite.

De altfel, pot susține că cele trei tipuri de determinări, și anume, gramaticală, afectivă și filosofică, se află într-o evidentă interdependență, deoarece ele reprezintă principalele tehnici de constituire a portretului, prin antinomii, binomuri sau pure sugestii care contribuie la conturarea chipului.

## 1. Determinarea gramaticală

<sup>1</sup> Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia percepției*, Oradea, 1999, p. 211

<sup>2</sup> William Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate*, București, 1981, p. 197

Aici, Empson, trasează o direcție clară, și subliniază, totodată, legătura indestructibilă între nivelul gramatical, semantic și cel stilistic al limbajului poetic, văzut ca un „limbaj metaforic”.

În această primă secțiune voi avea în vedere, determinarea gramaticală, mai precis, selectarea contextelor în care, în determinare, intră substantivul *chip*, căruia i se alătură diverse adjective, precum și analiza poetico-stilistică a poemelor în discuție.

Ingarden vorbește de elementele constitutive ale operei literare, evidențiind ideea că trebuie să avem în vedere într-o analiză stilistico-poetică, “substantivele, adjectivele, apoi verbele determinative, adverbele și cuvintele-instrumente”. (Ingarden, 1978:75).

Un prim poem în care apare conturat chipul este **De-aș avea** (1866) în care imaginea iubitei este realizată cu ajutorul substantivului *chip* și a adjectivului *alb*, care dau portretului un aspect angelic: “*De-aș avea o porumbiță/ Cu chip alb de copiliță/ Copiliță blândișoară/ Ca o zi de primăvară...*”. Suavitatea iubitei este nuanțată și de comparația „*ca o zi de primăvară*”, toate ilustrând ideea de puritate.

O situație similară regăsim și în poemul **Iubitei** (1871) în care este conturat un portret al unei iubite „*mândre și frumoase*”, iar aici substantivul *chip* este determinat de adjectivul „*ușor*” care dă aceeași impresie de suavitate, de angelitate a iubitei: „*Căci de-ai muri ce-aș face eu lume?/ N-aș regăsi în veci chipu-ți ușor/ Și osândit aș fi să stau în lume/ De jalea ta nu aș putea să mor*”. Angelitatea iubitei este cea care bucură sufletul eului poetic, ea fiind o prezență indispensabilă.

**Când crivățul cu iarna** (1871) este de asemenea, un poem în care sunt conturate mai multe portrete, nu doar al iubitei, ci și ale unor „*feți frumoși cu plete-n haine luminoase*”. Imaginea iubitei este prezentă în sintagma “*chipul dulce drag*”, care conține substantivul *chip* ce este, pe de o parte, dublu determinat de cele două adjective “*dulce*” și “*drag*”, iar pe de altă parte, în sens stilistic, el este un epitet multiplu, care conferă imaginii iubitei o gingășie aparte: “*Copilele din basme, cu ochii cu dulci raze/ Cu părul negru coade, cu chipul dulce drag/ Cu feți frumoși*”

Trebuie precizat în aceste contexte faptul că portretul-tip al iubitei în lirica eminesciană “este mai degrabă unul ideal, generic romantic... cel mai adesea este o copilă cu ochii mari albaștri, cu lungi și blonde plete, cu „mâini subțiri și reci” (Creția, 1994:11).

Afirmăției lui Petru Creția îi aducem o completare, în sensul că, la Eminescu, imaginea iubitei capătă un dinamism aparte, ea nu este doar copila blondă cu ochi albaștri, ci și femeia cu ochii negri, căprui și părul negru, însă trebuie luate și acestea în discuție, el dând impresia unei anumite ambiguități, asemeni efectului de poză mișcată.

O viziune similară este întâlnită și în poemul **Care-i amorul meu în astă lume** (1873) unde în alcătuirea portretului iubitei intră o serie de adjective „*dulce*”, „*pură*”, „*sfântă*” și „*frumoasă*”, iar substantivul *chip* apare de patru ori, o dată determinat de adjectivul „*blând*”, în structura „*chipul blând unei iubite*”, și indeterminat, în ultimele versuri ale poemului: „*Care-i amorul meu în astă lume/ Este al bravurei coiful de aramă?...sau este chipul blând unei iubite/ Ce dulce, pură, sântă și frumoasă/ Să-mi facă zile albe, ore-aurite? De înger suflet, chipul de femeie.../ Când lumea-amar de chipul acesta râde/ Nu e femeia ce crezi tu, nebune/ Și chipul care inima-ți l-închide.../ Astfel de chip o dată-n lume vine*”. Aici portretul iubitei prezintă o latură angelică, divinizantă, iar rolul ei este aproape unul providențial.

În **Rime alegorice** (1875) este înfățișat portretul iubitei care nu mai este exclusiv angelic ca în poemele precedente, ci și unul demonic, o fizionomie care este în consonanță cu trăirile interioare. Portretul este conceput antitetic, substantivul *chip* apare de trei ori, o dată nedeterminat în primul vers al poeziei “*Un chip atuncea de pe cal coboară...*”, și de două ori determinat de două adjective: „*mândru*” și „*dulce*”, care evidențiază, pe de o parte, o ființă blândă, suavă, o “*femeie plină și bălaie*”, iar pe de altă parte, o „*femeie goală*”, fără suflet, care se dovedește incapabilă a iubi: „*Deodată-n două șirul se desface/ În fund apare-un mândru chip ce tace...Îngenuchind atunci am zis în sine-mi/ O, dulce chip, cu mâna fruntea ține-mi... Ici vezi femeia plină și bălaie/ Ici una oacheșă se-ntinde-alene... Femeia goală, cufundată-n perne/ Frumusețea ei privirilor așterne.*”, ipostază a Dalilei.

Privitor la latura angelică a femeii, Ioana Em. Petrescu sublinia că „atunci când nu e gândire angelică întrupată sau element component al cuplului din idile, femeia este, de cele mai multe ori, în erotica eminesciană, lipsită de existență proprie, ea există, doar în măsura în care este gândită.” (Petrescu, 2000:157).

De asemenea, în poemul *Tu mă privești cu marii ochi* (1876) portretul este construit prin inversiunea „*frumosul chip*”, substantivul „*chip*”, fiind determinat de adjectivul „*frumos*”, precum și prin epitetul simplu „*ochii mari*” ce sugerează gingășie, de blândețe.

Poemul în care portretul este poate cel mai bine determinat gramatical este *Gemenii* (1882), aici substantivul „*chip*” este folosit cu o frecvență ridicată, fiind determinat de adjective precum „*blând*”, „*gingaș*” care intră în alcătuirea unei enumerații, și care conferă portretului aceeași dimensiune angelică: „*Dacă se uită-n mare, ea tremură și seacă/ De-și pleacă a sa frunte, tot ceru-atunci se pleacă/ Ci-n evii tăi Zalmoxe, tu n-ai creat vreodată/ Un chip mai blând, mai gingaș, decât ăst chip de fată*”. Astfel, analizând poemele precedente putem sublinia faptul că Eminescu impune o contradicție între materialitate și spiritualitate, mai mult decât atât, ilustrează o antinomie între efemeritate și perenitate, fapt ce ne trimite cu gândul la viziunea lui Silviu Angelescu, privitoare la construcția portretului, și anume că: „Mitologia romantică disociază sufletul, nucleu divin, deci etern, al vieții, de trup, formă limitată, vremelnică, această ordine duală, regăsind-o și la Eminescu, în motivul transmigrației sufletului” (Angelescu, 1985: 115).

## 2. Determinarea afectivă

Printre elementele de determinare a portretului, în lirica eminesciană, pe lângă, substantive și adjective, deci, substratul gramatical, distingem și un substrat afectiv, în sensul că semantica textului este frecvent conotată metaforic ceea ce conferă textului o valoare afectivă.

Pornesc de la concepția lui Roman Ingarden privitor la modul în care ar trebui să percepem chipul, caracterul emoțional, fiind strâns legat de cel semantic, esteticianul pornește de la ideea că, în determinarea portretului dimensiunea afectivă este indispensabilă: „caracterul emoțional specific, care se manifestă în portretistică, nu este în sine, o stare de emoție, ci mai degrabă exteriorizarea acesteia, imaginea sau expresia ei exterioară.” (Ingarden, 1978: 217).

Mai precis, în imagine, „caraterul emoțional specific ni se relevă sub formă de realitate psihică a unei persoane determinate, însă doar reprezentată, portretistic, desemnată (indicată) în mod intențional.” (Ibidem, 1978:217).

Un prim poem în care se poate vorbi de o determinare afectivă, este *Copilă înger* (1869) în care chipul este ilustrat prin sintagma „*copilă înger*”, iar verbele perceptive precum „*cred*”, „*îmi pari*”, relevă un substrat afectiv. Iubita apare aici în ipostaza angelică, fapt ilustrat și de comparația din structura „*Tu-mi pari un înger de flăcări albe*”, fapt ce indică dimensiunea afectivă a eului poetic: „*Copilă înger-vis în mirare/ Când lipești sânul de capul meu/ Dispare lumea de sub picioare/ Mă cred în raiul lui Dumnezeu*”.

Un exemplu asemănător este și în *De-aș muri ori de-ai muri* (1869) în care apare aceeași ipostază angelică a iubitei, o „*copilă gânditoare*”, cu „*ochii gânditori*”, care este portretizată prin metafora „*înger de palidă lumină*”, metaforă ce dă impresia de puritate, de suavitate. Putem susține că determinarea afectivă este generată de plasarea în anumite tipare a portretului, iar „aptitudinea pentru iubire presupune, în sens afectiv, o perspectivă morală, de examinare a ființei, repartizată într-un tipar angelic sau demonic, în funcție de semnul identificat în sentiment. Iar această dispoziție mentală, prin extensie afectează și portretistica.” (Ingarden, 1978: 117).

Dacă analizăm, de pildă, poemul *Venere și Madonă* (1870) sesizăm construcția bidimensională a portretului sub raportul antinomiei *înger-demon*. Mai mult, determinarea

afectivă, este evidențiată prin utilizarea verbelor la persoana I precum: „*am văzut*”, „*am dat*”, a metaforei „*chip de înger*”, precum și a comparației „*înger blând ca ziua de magie*”, care amplifică dimensiunea angelică a iubitei. Dimensiunii angelice îi este contrapusă imaginea demonică, iar prin indeterminare afectivă poate să ducă la schimbarea sensului: „*Eu făcut-am zeitate, dintr-o palidă femeie/ Cu inima stearpă, rece și cu suflet de venin*”.

În finalul poemului, observăm oscilația continuă între cele două percepții, demonul întruchipat de iubită este unul atipic, el devenind sfânt prin iubire, fapt evidențiat prin oximoronul „*demon sfânt*”: „*Șterge-ți ochii, nu mai plânge!...A fost crudă-nvinuirea/ A fost crudă și nedreaptă, fără razim, fără fond/ Suflete! De-ai fi chiar demon, tu ești sântă prin iubire/ Și ador pe acest demon, cu ochi mari, cu părul blond.*”.

Privitor la construcția chipului în poemul evocat anterior trebuie subliniat faptul că „Dialectica sentimentelor din *Venere și Madonă*” dezvăluie o atitudine paradoxală, cu cât realitatea îl deziluzionează mai mult, iar femeia umilită de invective, plânge, cu atât crește în intensitate elanul idealizării, încercarea de atâtea ori himerică a creatorului, de a opune vieții vâlul alb al poeziei” (Călinescu, 1976, 14).

Iar ultimele strofe ale poemului sunt „întrucâtva vrednice deși sunt năpădite de vorbe inutile. Se văd în ele mișcările palinodice de mai târziu, prăbușirea profetică a omului la picioarele femeii, cerșirea iubirii.” (Ibidem, 1976:14).

Interesant de subliniat aici este faptul că fibra angelică sau demonică este „consolidată prin declanșarea unui complex mecanism sufletesc, ale cărui resorturi sensibile, par să contureze cele mai diverse portretizări” (Angelescu, 1985:109).

Trebuie subliniată și importanța pe care antiteza o îndeplinește în determinarea afectivă „Subsumată intenției de a exprima structura contradictorie a realității, antiteza modelează, cum am văzut deja, și portretul, modalitate literară, prin care este concretizată o atitudine de înțelegere a ființei umane”. (Ibidem, 1985:116).

În aceeași direcție se înscriu și poemele *Te duci...* (1879) și *Scrisoarea V* (1881) în care portretul este tot antitetic, iubita, dintr-o „*copilă cu ochii mari și lungi plete blonde*”, se transformă într-un demon, o femeie cochetă și insensibilă, într-o Dalilă.

Dacă analizăm portretul femeii din *Scrisoarea V* putem remarca că el este determinat afectiv deoarece aceasta este caracterizată ca fiind frumoasă asemeni unei zâne, o „*femeie între flori*”, însă în final putem sesiza dezamăgirea, un reproș îndreptat către femeia cochetă și vicleană. În felul acesta „nenumirea calității afective, atrage după sine o imprecizie, o indeterminare a acesteia.”<sup>3</sup> (Ingarden, 1978: 53).

Cu toate că este și *înger* și *demon*, și *veneră* și *madonă*, și *candidă* și *vicioasă*, și *sinceră* și *ascunsă*, și *inocentă* și *vinovată*, poetul îi recunoaște farmecul și atracția irezistibilă, ori îi adresează un reproș, mai degrabă metafizic și estetic, decât moral, dacă luăm drept exemplu, poemul *Pe lângă plopii fără soț*.

Astfel, ambiguitatea apare la nivelul determinării afective, emoția este asociată unui proces complex contradictoriu, printr-o dinamică a emoției, prin contradicții.

### 3 .Determinarea paradoxală

Dacă în capitolele precedente am avut în vedere determinările gramaticală și afectivă, cu asemănările și deosebirile evidente, această ultimă secțiune am dedicat-o determinării paradoxale. Am folosit termenul de *paradox*, deoarece voi avea în vedere analiza a câtorva poeme emblematice, *De ce să mori tu?*, *Locul aripelor* și *Nu mă-nțelegi*, în care vom vedea că viziunea asupra portretului este una distinctă față de poemele precedente.

<sup>3</sup> Roman Ingarden, *Studii de estetică*, București, 1978, p. 53.

Premisa de la care pornește Ingarden este aceea că indeterminarea calității afective, nu numai că există în operă, dar conferă o deosebită valoare dinamismului ei artistic.

În poemul *De ce să mori tu?* ne situăm în fața unui paradox: dacă anterior, fizionomia era cea care scoatea în evidență frumusețea, ei bine, de data aceasta vorbim de o frumusețe care vine din interior și care se răsfrânge asupra chipului, luminându-l: „*Tu nu ești frumoasă, Marta, însă capul tău cel blond/ Când se lasă cu dulceață peste pieptu-ți ce suspină/ Tu îmi pari a fi un înger ce se plânge pe-o ruină/ Ori o lună gânditoare pe un nour vagabond*”.

În continuare, remarcăm o serie de structuri antifrastice: “*Ești săracă, dar bogată, ești mâhnită, dar senină! /Ce să plângi? De ce să mori tu? Ce poți oare fi de vină/ Dacă fața ți-e urâtă, pe când anii-ți sunt de foc*” . Versurile acestea exprimă frumusețea interioară, mult mai accentuat, frumusețea, depășind dinamica portretului prin negarea previzibilului.

Comparația din versurile: “*Altele sunt mai frumoase, mult mai mândre, mai bogate/ Dar ca marmura cea rece nu au inimă de fel/ Pe când tu!...ești numai suflet. Ești ca îngerul fidel. Ce pe cel care iubește ar veghea-n eternitate*” accentuează dimensiunea angelică a iubitei, însă este o oglindire a frumuseții sufletești a cărei perenitate este în contradicție cu efemeritatea frumuseții fizice, idee ilustrată în epitetul metaforic “*înger fidel*”.

În finalul poemului, remarcăm un chip luminat de surâsul iubitei, iar zâmbetul fiind o oglindire sufletului este cel care generează frumusețea: “*Ai surâs?!...o ești frumoasă...înger ești din paradis/ Și mă tem privind la tine...căci ți-o jur: un m-aș mira/ Dacă ai prinde aripi albe și la ceriuri ai zbura/ Privind lumea cea profană cum se pierde în abis.*”

În poemul *Locul aripelor* este înfățișat același portret, iubita este o “*copilă*”, un “*înger*”, iar poemul este construit tot antifrastic, sugerând aceeași idee a frumuseții care vine din interior, și nu din contemplarea fizicului. Este, desigur, concepția asupra trupescului, dar și asupra spiritualului: “*Strecor degetele mele printre buclele-ți de aur/ Raze cari cad în valuri pe un sân ce n-am văzut/ Căci corsetul ce le-ascunde e o strajă de tezaur/ Iară ochii-ți, gardianii, mă opresc și mă sumut.*”

În final este ilustrată dimensiunea angelică, opusă celei a femeii atrăgătoare și cochete din incipit: “*Locul ciunt unde aripa se-nalță albă c-argintul/ Când tu înger încă-n ceruri pluteai dulce, fericit/ Locul de-unde-apoi căzură când tu vizitând, pământul/ Te-ai uitat...și-n lumea asta ca copilă te-ai trezit*”. Iată că femeia senzuală, atrăgătoare din incipit devine, în final, o copilă, un înger coborât pe pământ.

De asemenea, în poemul *Nu mă-nțelegi* este evidențiată frumusețea fizică a iubitei care este oglindită în privirea, eului poetic: „*În ochii mei acuma nimic nu are preț/ Ca taina ce ascunde a tale frumuseți/ Căci pentru care altă minune decât tine/ Mi-aș risipi o viață de cugetări senine*”.

Privind în ansamblu, putem spune că poezia în sine este un portret, iar interesant este faptul că la Eminescu, notiunea de *chip* are o accepțiune largă, întâlnim nu doar descrierea femeii, ci și autocaracterizarea, întrucât, așa cum am subliniat anterior , putem percepe portretul atât ca descriere, cât și ca evaluare, sau chiar ca autoevaluare.

Interesantă de menționat este și comparația pe care Mihai Zamfir o realizează între poemele *Venere și Madonă* și *De ce să mori tu?*, evidențiind faptul că “*erotica eminesciană îmbracă o cu totul altă haină decât cea aulică sau pastorală.*” ( Zamfir, 2011: 256). Acesta susține că aici “*reperăm o iubire aprinsă, o senzualitate debordantă și lipsită de fățarnicie*”. ( Ibidem, 2011: 257).

Pentru a rezuma, subliniez că “*ambiguitatea ființei în lume se traduce prin ambiguitatea corpului, iar ambiguitatea corpului poate fi înțeleasă numai prin ambiguitatea timpului.*” ( Ponty, 1999: 118).<sup>45</sup>

<sup>4</sup> Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia percepției*, Oradea, 1999, p.118.

<sup>5</sup> Ponty pornește de la faptul că fiecare prezent poate să își ceară dreptul de a ne închide viața în el, și că tocmai acest fapt îl definește ca prezent. În măsura în care se prezintă ca o totalitate a ființei și umple conștiința pentru o

În aceeași ordine de idei, în poemul *Luceafărul* (1883) este conturat atât portretul fetei cât și al geniului, astfel încât se poate vorbi de o mișcare a imaginii, în sensul că frumusețea este depășită de portretul dinamic al iubitei: „*A fost o dată ca-n povești/ A fost ca niciodată/ Din rude mari împărătești/ O prea frumoasă fată.*”. Epitetul „*prea frumoasă*” amplifică frumusețea fetei, iar conexiunea dintre cei doi ține de percepția vizuală. De altfel, putem vorbi atât de o mediere descriptivă, cât și narativă.

Consider semnificativă perspectiva lui Gabriel Liiceanu asupra iubirii prin sublinierea relației dintre „iubirea de sine” și „iubirea de altul”, două sintagme cu care operează, și “ pentru că nu pot deveni eu însumi decât dacă devin altul în mine, și eu însumi în altul, la iubirea de sine, nu pot ajunge decât prin iubirea de altul”, personajul-cheie, vizat în acest caz, fiind Hyperion, dornic a-și depăși statutul de ființă nemuritoare pentru a cunoaște tainele erosului.

Putem astfel sesiza, pe parcursul poemului, concepția eminesciană asupra condiției umane, supuse destinului infailibil. Determinanta filosofică este înfățișată în portretului lui Hyperion, unde “ fibra angelică se asociază cu o luminiscentă rece”, (Petrescu, 2000:157): “*Un mort frumos cu ochii vii, ce scânteie-n afară*”.

Închei prin a sublinia faptul că în lirica eminesciană, portretistica ocupă un loc aparte, iar definirea, caracterizarea și descrierea pe care le-am înglobat în cele trei determinări abordate anterior, accentuează dinamismul imaginii poetice. Consider că cele trei tipuri de determinări, și anume, gramaticală, afectivă și paradoxală modelează sensibilitatea poetică eminesciană, ele fiind văzute, atât diferențiat cât și într-o relație de interdependență, de coroborare între limbaj și imaginar poetic.

#### **Ediții consultate:**

Mihai Eminescu, 1982, *Poezii*, 3.vol, Ediție critică de D. Murărașu, Editura Minerva, București.

#### **BIBLIOGRAPHY**

1. Caius Dobrescu, 2004, *Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat. Imaginarul spațiului public*, Ed. Aula, Brașov.
2. Edgar Papu, 1971, *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale*, Editura Minerva.
3. G. Călinescu, 1976, *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, București.
4. Ioana Em. Petrescu, 2005, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Paralela 45, Pitești.
5. Maurice Merleau Ponty, 1999, *Fenomenologia percepției*, Traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Editura Aion, Oradea.
6. Mihai Zamfir, 2011, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Ed. Cartea Românească, București.
7. Silviu Angelescu, 1986, *Portretul literar*, Ed. Univers, București.
8. Roman Ingarden, 1978, *Studii de estetică*, Ed. Univers, București.

9. William Empson, 1981, *Șapte tipuri de ambiguitate*, Ed. Univers, București.