MYTHOLOGICAL SOURCES IN LUCEAFĂRUL POEM, BY MIHAI EMINESCU

Iudit Călinescu

Lecturer, PhD, University of Szeged, Institute of the Romanian language, Bucharest

Abstract: An analysis of the poem „Luceafărul", from the perspective of its mythological sources, is necessary for the understanding of the true meanings of this poem. We cannot overlook the sources of mythical inspiration, autochthonous or not, which were the basis of many motifs and symbols of the poem: cosmogony, Hyperion, the metamorphoses of the ancient gods, the model of Ileana Cosânzeana, the symbolism of the fundamental elements (water, fire, air, earth) , the angel and the demon, etc. Apparently disparate, the sources that nourish the poem are reconcilable and even complementary, because the strong infiltrations of European philosophical, mythical and literary thought are grafted onto the robust trunk of popular creation and autochthonous cults, in an original synthesis, which gives the classic balance of the poem and Eminescu's art, in general. Likewise, if we start from the premise that myths are, in fact, for Eminescu, an initiation, an access to the wisdom of the ages, we can affirm that this poem is an adventure of knowledge. For Eminescu, the enigma of knowledge is the main sign of existential dignity, because it teaches people not to worship „fate", opposing the constructive-destructive norms of the ontic. This is the essence of the incomparable myth of knowledge from the poem „Luceafărul".

Keywords: myths, mythological sources, folklore, philosophical poem, metaphor of knowledge

Luceafărul este publicat în anul 1883 în Almanahul Societăţii Academice Social-Literare "România Jună" din Viena. Revista *Convorbiri literare* a reprodus versiunea din almanah, iar Titu Maiorescu publică poemul în ediţia sa de versuri de la sfârşitul anului 1883. Punctul de plecare al poeziei este un basm cules de un călător german, Richard Kunisch, care a trecut şi prin ţările noastre în călătoria pe care o întreprindea în imperiul turcesc, basmul fiind publicat în cartea lui, intitulată *Bukarest und Stambul*, apărută la Berlin în 1861. În originalul german, povestea era intitulată *Das Mädchen in goldenen Garten*, adică *Fata în grădina de aur*, ea fiind versificată de Eminescu inițial sub acest titlu. Reluată mai târziu, tema este modificată şi organizată spre a susţine simbolic concepţia schopenhauerianã a poetului despre geniu[1]. În același timp, nu putem trece cu vederea sursele de inspiraţie mitică, autohotnă sau nu, care au stat la baza multor motive şi simboluri ale poemului: cosmogonia, Hyperion, metamorfozele zeilor antici, modelul Ilenei Cosânzene, simbolistica elementelor fundamentale (apă, foc, aer, pământ), îngerul şi demonul, etc.

Aparent disparate, izvoarele care hrănesc poemul sunt conciliabile şi chiar complementare, căci infiltraţiile puternice ale gândirii filozofice, mitice şi literare europene se altoiesc pe trunchiul robust al creaţiei populare şi culte autohtone, într-o sinteză originală, care dă echilibrul clasic al poemului şi al artei emineciene, în general[2]. Eminescu afirmă, într-o însemnare despre culegerea şi valorificarea literaturii populare, că, în basm, formula este manifestarea palpabilă, simţită, a unei idei, acesta fiind motivul pentru care poetul realizează

[1] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, p. 311-312.
[2] G. I. Tohăneanu, *Luceafărul*, în Eugen Todoran, G. I. Tohăneanu, *De ce Eminescu?*, Reşiţa, Editura Timpul, 1999, p. 156.

interpretări profunde ale miturilor româneşti[3]. Eminescu sublinia că nu-i de ajuns să imiţi forma miturilor, ci trebuie să le cauţi spiritul, ideea, el observând că rădăcina comună a străvechilor mituri eurasice viza o interpretare coerentă a lumii, precum şi obstacolele ivite în calea acesteia[4]. Miturile drumurilor iniţiatice, cele cosmogonice, sau cele care sugerau pornirile răzvrătitoare asupra onticului, îi erau cunoscute încă înainte de a studia la Viena sau Berlin, şi îl obsedau[5]. Realizând că miturile sunt manifestarea palpabilă a unei idei, Eminescu ajunsese la concluzia că, dacă antitezele sunt viaţa, calea spre mulţumire sufletească trece prin cunoaştere, menită a se converti în înţelepciune, aceasta putând fi găsită în miturile care au înfruntat proba mileniilor[6].

Eminescu reţine din *basm* ideea dragostei cea „peste fire", dintre o pământeancă şi o fiinţă nemuritoare, dragoste incompatibilă[7]. Poetul stilizează basmul iniţial şi îndrumă atenţia cititorului, de la desfăşurarea epică la substanţa intensivă a lirismului[8]. Cartea lui Kunisch cuprindea, în afară de basmul *Fata în grădina de aur* şi un altul, pe care Eminescu l-a versificat de asemenea, *Die Jungfrau ohne Körper (Fecioara fără corp)*; în forma versificată de Eminescu el poartă titlul *Miron şi frumoasa fără corp*[9]. Faptul că Eminescu n-a revenit ulterior asupra acestui poem, ca să-i dea expresie definitivă, a fost explicat prin caracterul nehotărât al eroului, care oscila între chemarea cerului şi a pământului, între fecioara fără corp şi fata de împărat. Această oscilare ne întâmpină şi în Luceafărul, poziţiile se inversează însă: Hyperion se hotărăşte să fie al pământului si este respins de acesta, Miron se hotărăşte să fie al cerului, dar nu se poate menţine în el[10].

Hyperion este forma ultimă pe care o atinge zmeul din basm; sub raport moral însă, Hyperion este gândit de poet pe o linie cu totul diferită, atât de diferită încât nu poate fi vorba de o transfigurare a primului personaj, de o schimbare a zmeului în Luceafăr. Cu toate atributele sale excepţionale, cel dintâi aparţine pământului, în timp ce Hyperion aparţine cerului[11]. Şi ca origine ei sunt deosebiţi: zmeul aparţine mitologiei româneşti, în timp ce Hyperion este desprins din mitologia elină, nepăstrând toate trăsăturile titanului iniţial. Acolo avem de a face cu un titan răsculat împotriva cerului, care îşi păstrează nealterată calitatea lui titaniană, în timp ce, în poemul eminescian, el se prezintă cu o structură foarte complexă. Pe de o parte, prin simţirea legii divine ca o povară, prin năzuinţa de a se libera de ea, prin postularea poziţiilor umane ce cad în afara firii sale şi prin intensitatea sentimentelor, Hyperion este într-adevăr un titan; pe de altă parte însă, el este un izolat, şi soluţia definitivă la care ajunge — izolarea în înălţime — este caracteristică geniului, în concepţia schopenhaueriană. Hyperion apare, aşadar, ca o natură complexă, în care fuzionează trăsături proprii titanului si geniului[12].

Vorbind despre semnificaţia numelor personajelor, trebuie accentuat faptul că, dacă Hyperion este unul din cei şase Titani născuţi de Gaia, „cel care este deasupra", numele acesta îi rămâne necunoscut Cătălinei. Cel care i se adresează astfel este Demiurgul, „povestitorul", preluând abia după aceea numele, după ce mai înainte îl numise, ca şi Cătălina, Luceafăr[13]. Acest lucru semnifică imposibilitatea Cătălinei de a se contopi cu daimonul ei, neputinţă datorată cunoaşterii aproximative a esenţei către care ea tinde. Ni se relevă astfel puterea evocatoare a cuvîntului, posibilitatea pe care o are cel ce cunoaşte numele de a stăpâni esenţa

[3] George Munteanu, *Eminescu şi eminescianismul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. 242.
[4] George Munteanu, op. cit., p. 243.
[5] *Ibidem*, p. 243-244.
[6] *Ibidem*, p. 244.
[7] Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 87.
[8] *Ibidem*, p. 88.
[9] D. Popovici, op. cit., p. 312.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*, p. 315.
[12] *Ibidem*.
[13] Ştefan Badea, *Semnificaţia numelor proprii eminesciene,* Bucureşti, Editura Albatros, 1990, p. 24.

de care acesta este legat[14]. Cătălina poate să-i confere Luceafărului un chip, schimbător şi el, care i se va arăta în vis. Şi, pentru că nu poate să-i dea nume, chipul însuşi se va îndepărta de ea. Demiurgul, pentru Luceafăr, nu are nume, iar aspiraţia sa nu va fi împlinită tocmai pentru că obiectul acesteia nu are nici chip, nici nume[15]. Fata iubită de Hyperion nu se izolează total, dar se izolează totuşi de gloata umană, în primul rând prin originea ei: „din rude mari, împărăteşti", se diferenţiază prin frumuseţea ei afirmată pe plan absolut: „o preafrumoasă fată", dar şi contemplată în lipsa de definire a contururilor: „si mândră-n toate cele"[16].

Manuscrisele arată formele variate pe care le încearcă poetul în caracterizarea Cătălinei, înainte de a se opri la forma definitivă: „un ghiocel de fată" „o mult frumoasă fată", „o dalie de fată", etc., însă fata de împărat nu trebuia să apară de la început legată în mod indisolubil de pământ. Poetul o face să plutească într-o atmosferă de vrajă nocturnă si să fie dominată de nostalgia cerului, ceea ce pare a întinde punţi de înţelegere între ea si Hyperion[17]. Potrivindu-se pe de o parte cu pajul „guraliv şi de nimic", fata este totuşi în stare să simtă ispita iubirii demonice a lui Hyperion si în apropierea lui ea se transfigurează în parte, în jurul ei se ţese o atmosferă densă de halucinaţie[18].

Raportul ontologic fiinţă – viaţă, fiinţă – existent, devine în *Luceafărul,* în opinia Ioanei Em. Petrescu, un raport epic între Hyperion (dăinuind prin gîndire în fiinţă) şi principesa pământeană, cea „una la părinţi", care e menită însă, ca orice existent, să devină termen al unei serii, să devină, pentru început, Cătălina (element component al cuplului Cătălin-Cătălina) şi, mai apoi, anonim şi întâmplător „chip de lut". Această evoluţie a fetei îndrăgostite de Luceafăr spre destinul ei de existent e marcată în operă printr-un joc stilistic de multiplicare a unicului în cele două tablouri simetrice care deschid şi închid poema[19]. Subliniind unicitatea ce pare absolută, primul tablou creează nu atât un spaţiu de poveste, cît un statut excepţional întâlnirii din vis a celor două personaje: „A fost *odată* ca-n poveşti,/ A fost ca *niciodată"...* „Şi era *una* la părinţi"[20], etc. Restituită destinului ei de chip al lutului, Cătălina nu mai e încadrată, în ultimul tablou, într-un palat ce pare pustiu, în singurătatea odăii, nu mai e pusă în faţa imensei singurătăţi a mării; spaţiul ei e acum cel al crângurilor, cu „şirul lung de mândri tei", sub dulcea ploaie a mulţimii de flori argintii ce cad „pe capetele-a *doi copii"*[21]. Unicitatea rămâne atributul lui Hyperion. În vidul cosmic, căruia îi dă forma lumii, nemuritorul Hyperion se descoperă prizonier al eternului său monolog, căci comunicarea - ca şi iubirea - e un început de moarte, este prezenţa în noi a celui care nu suntem, a celui străin nouă, a propriei noastre nefiinţe[22]. Comunicarea - prin spaţiul atemporal al descântecului şi al visului - între principesa pământeană şi astrul nemuritor este, de aceea, iluzorie, aşa cum iluzorie este orice comunicare între nivele diferite de existenţă cosmică[23].

Într-o filă de manuscris, într-o notă pe marginea uneia din variantele poemului, Eminescu face interpretarea Luceafărului: „Înţelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte, şi numele lui scapă de negura uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc"[24]. Citit tradiţional ca o imagine schopenhaueriană a geniului (conform adnotărilor manuscrise eminesciene), *Luceafărul* e interpretat, mai nou, ca un „basm al fiinţei", ca o

[14] *Ibidem,* p. 25.
[15] *Ibidem*.
[16] D. Popovici, op. cit., p. 316.
[17] *Ibidem*, p. 318.
[18] *Ibidem,* p. 319.
[19] Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – poet tragic,* Iaşi, Editura Junimea, 1994, p. 175.
[20] Mihai Eminescu, *Luceafărul,* Bucureşti – Chişinău, Editura Litera Internaţional, 2001, p. 183.
[21] *Ibidem*, p. 198.
[22] Ioana Em. Petrescu, op. cit. p. 176.
[23] *Ibidem*.
[24] Iulian Boldea, *Poezia clasică şi romantică*, Braşov, Editura Aula, 2002, p.191.

conjugare poetică a verbului *a fi* sau ca expresia unei „vagi" filosofii a fiinţei şi a neantului. Întruchipare a gândirii ce susţine, prin identitate cu sine, lumile în fiinţă, Hyperion cel condamnat la existenţă veşnică, Hyperion cel îndrăgostit, în Cătălina, de imaginea nefiinţei sale, Hyperion care aspiră zadarnic la liniştea uitării, apare ca un intermediar între „chipurile de lut" ale umanităţii risipite în timp şi între eternitatea divinităţii lipsite de chip[25].

Luceafărul este un poem în care fascinaţia absolutului se armonizează cu tentaţia cotidianului, împletind astfel planul universal cu cel terestru. Fiinţa poetică este sfâşiată între două porniri antinomice: impulsul spre înalt al fetei şi „setea de repaos" a lui Hyperion[26]. Antitetica din acest poem poate ţine şi de condiţia trecătoare a oamenilor, limitată în timp şi spaţiu, şi aflată sub auspiciile destinului, pe de o parte, şi condiţia nemuritoare a „cereştilor", care sunt eterni, dar nu cunosc fericirea şi iubirea umană[27].

În cadrul poemului, găsim şi elemente folclorice legate de structura de basm, cum ar fi formula introductivă: „A fost odată ca-n poveşti"[28]. Atmosfera de ireal a începutului, stabileşte cheia întregii poeme. Poetul recurge de data aceasta la formula consacrată a basmelor populare şi cu ajutorul ei izbuteşte să şteargă de la început ideea de timp istoric şi să creeze totodată ideea unui timp fabulos, prielnic înfloririi miturilor şi desfăşurării alegorice[29]. Tot element folcloric este natura conflictului, motivul zburătorului, al elementelor de descântec şi metamorfozele specifice fabulosului popular. Eroii sunt din lumea basmului ca şi portretele lor. Lexicul folosit de Eminescu este tipic popular, ca şi structura metrică a versului, de 7-8 silabe. Iar din punct de vedere compoziţional poemul este alcătuit din patru tablouri, care urmează două planuri: un plan universal, cosmic şi un plan uman, terestru[30]. În acest poem se îmbină epicul, fiindcă păstrează scena basmului, cu liricul, în ea împletindu-se elegia cu meditaţia filozofică, idila, pastelul terestru şi cosmic, descântecul, metamorfozele, şi dramaticul, prin succesiunea de scene dialog şi intensitatea trăirilor sufleteşti.

Primul tablou ne introduce într-un timp şi spaţiu mitic, iar fiinţa fetei este idealizată: „ A fost odată ca-n poveşti,/ A fost ca niciodată,/ Din rude mari împărăteşti,/ O preafrumoasă fată"[31]. Idealul de frumuseţe feminină transpare din aceste versuri, ducând cu gândul la Ileana Cosânzeana din basmul popular. Ileana Cosânzeana, reduplică pe plan mitic ipostaza antropomorfă a Lunii[32]. Ileana „cea cu cosiţe de aur" este, în folclorul românesc, sora Soarelui, un simbol al frumuseţii, al purităţii, al unicităţii adusă la absolut şi al iubirii. Cum luna este numită în folclor „ochiul Maicii Domnului", Ileana Cosânzeana este supranumită „frumoasa Pământului şi a Cerului", considerată, ca şi Luna, întruchiparea frumuseţii eterice şi pudice, a castităţii şi purităţii, care vrăjeşte prin hieratismul şi strălucirea ei suprafirească: „Ileană/ Cosânzeană,/ Tu eşti mândră şi frumoasă,/ A nopţii dalbă crăiasă,/ Tu luceşti şi străluceşti/ Printre stele fecioreşti"[33]. Observăm şi în versurile eminesciene insinuarea astrului lunar, dar şi a fecioarei Maria, ambele legate de simbolismul Ilenei Cosânzene: „Şi mândră-n toate cele,/ Cum e fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele"[34].

Fata se află într-un spaţiu închis, limitat – castelul – dar care sugerează şi caracterul de excepţie umană al fetei. În acest spaţiu închis, fereastra are rol de mediere între spaţiul terestru şi cel transcendent[35]: „Din umbra falnicelor bolţi,/ Ea pasul şi-l îndreaptă/ Lângă fereastră,

[25] Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 174.
[26] Iulian Boldea, op. cit., p. 191.
[27] George Popa, *Prezentul etern eminescian,* Iaşi, Editura Junimea, 1989, p. 264-265.
[28] Mihai Eminescu, op. cit., p. 183.
[29] D. Popovici, op. cit., p.317.
[30] Iulian Boldea, op. cit., p. 192.
[31] Mihai Eminescu, op. cit., p. 183.
[32] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1987, p. 397.
[33] *Ibidem*.
[34] Mihai Eminescu, op. cit., p. 183.
[35] Iulian Boldea, op. cit., p. 192.

unde-n colţ/ Luceafărul aşteaptă”[36]. Castelul, ca orice locuinţă, e simbolul protecţiei. Inaccesibilitatea castelului îl face simbol al tainei şi al dorinţei, al subconştientului[37]. De aceea, era cel mai potrivit spaţiu care să protejeze fata de împărat, care însă ia contact cu Luceafărul prin intermediul ferestrei. Fereastra mediază opoziţiile înăuntru - afară, închis - deschis, pericol - siguranţă; leagă intimitatea casei de lumea exterioară. Este locul intrărilor şi ieşirilor nereglementate, de aceea se presupunea că pe fereastră pot intra duhurile rele. În mituri, în poveşti şi în poezia de dragoste, fereastra e ultimul hotar ce desparte doi îndrăgostiţi. Ochiul atotvăzător, prin logica inversării, devine un „loc expus vederii”, „ochi ce reflectă lumea” devenind locul epifaniei[38]. Era firesc, astfel, ca fata de împărat să-l vadă şi să comunice cu Luceafărul prin intermediul ferestrei, o poartă de trecere între lumi.

Fata îl cheamă pe Luceafăr printr-un descântec care simbolizează fascinaţia pe care o exercită asupra făpturii de humă o entitate a infinitului, ce nu stă sub imperiul timpului obişnuit. Inițierea spre lumină a fetei poartă în ea nostalgia absolutului, resimțită de o ființă umană imperfectă, care însă traversează un traseu ritualic, în încercarea de a-și transcede condiţia[39]. Luceafărul însuși resimte o nostalgie de sens contrar, spre adânc, spre lumea terestră. El, aparţinând sferei absolutului, marcat de identitatea de sine, caută să comunice cu alteritatea, să se identifice cu celălalt. Pentru aceasta, el coboară în planul terestru, comunicând cu fata prin intermediul visului şi al oglinzii, forme magice de intermediere între cele două lumi, modalităţi de cunoaştere a străfundurilor fiinţei[40]. Luceafărul nu i se putea arăta fetei decât prin vis, pentru că visul scapă de sub controlul voinţei şi responsabilităţii, dramaturgia lui nocturnă fiind spontană şi necontrolată şi dând la iveală străfundurile sufleteşti. Conştiinţa realităţii se eclipsează, sentimentul de identitate se alienează şi se dizolvă[41]. Visul reprezintă dorinţele, angoasele, aspiraţiile şi frustrările conştinetului. Drama onirică poate să odere ceea ce refuză viaţa exterioară[42].

Oglinda e un străvechi atribut al civilizaţiei umane, primele oglinzi datând de aproximativ 5000 de ani; este un simbol al cunoaşterii, o metaforă a literaturii şi a artei, fiind punctul de plecare al tuturor dedublărilor[43]. De aceea, Luceafărul trebuia să se dedubleze prin oglindă, doar astfel putând fi văzut de fată. Dar oglinda nu semnifică o cunoaştere directă (solară, la lumina zilei), ci una reflectată, mijlocită, pusă sub incidenţa lunii, apei, principiului feminin şi a nopţii. Oglinda e un ,,ochi” străin în care căutăm adevărul despre noi. Ea dă o imagine inversată a obiectului şi, ca atare, este o îndepărtare de Principiu şi de Esenţă[44]. Prin oglindă, Luceafărul se îndepărtează de esenţa sa divină, încercând să se umanizeze, pentru a comunica cu fata de împărat.

Luceafărul poate fi, în opinia lui Tudor Vianu, un demon pentru inima femeii. Numele lui traduce pe al lui Lucifer, marele spirit răzvrătit şi aducător de lumină. Acestui personaj, înzestrat cu această funcţiune, i-au consacrat multe poeme poeţii romantici. El îşi pierde însă această funcţie în acest poem, nu mai e un înnoitor al destinelor omeneşti, pentru că viziunea despre lume a lui Eminescu, inspirată din filozofia lui Schopenhauer şi din cea greacă a antichităţii, este aceea a unui univers static, din care elementul oricărei deveniri e expulzat[45]. Astru sau „gând purtat de dor”, înger sau demon, imagine glacială sau incandescentă, Hyperion

[36] Mihai Eminescu, op. cit., p. 183.
[37] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994, p. 30.
[38] *Ibidem*, p. 59-60.
[39] Iulian Boldea, op. cit., p. 192.
[40] *Ibidem*, p. 192-193.
[41] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Vol. III, Bucureşti, Editura Artemis, 1993, p. 454-455.
[42] *Ibidem*, p. 457.
[43] Ivan Evseev, op. cit., p. 123.
[44] Ivan Evseev, op. cit., p. 123.
[45] Tudor Vianu, op. cit., 1974, p. 97.

apare de fiecare dată altfel, parţializând prin determinări antinomice natura sa supracategorială[46]. Dar, dincolo de aceste apariţii, Hyperion are existenţa pură, identică sieşi, a gândirii, căreia nu-i poate fi dăruit repaosul morţii şi harul odihnitor al uitării. Asocierea Luceafărului cu un astru mort sau impresia de mort frumos, pe care i-o face Cătălinei, provine chiar din valoarea absolută, nedeterminată categorial, de fiinţă a lui Hyperion[47].

Cele două ipostaze pe care şi le asumă Luceafărul, de înger şi demon, îi provoacă neliniște fetei, care presimte natura inumană ori transumană a astrului, asimilând nemurirea cu moartea, conform percepţiei comune a oamenilor. E vorba de o criză a cunoaşterii, fiinţa umană neizbutind să asume fiinţa astrului nemuritor. Îngerii sunt fiinţe intermediare între Dumnezeu şi oameni, sunt simboluri ale lumii spirituale, create înaintea altor făpturi. Apariţia lor în lumea oamenilor e o epifanie a sacrului. Din punct de vedere uman, ei simbolizează aspiraţiile spre perfecţiune, elanurile ascensionale, sufletul pur[48]. La Eminescu „îngerul cu priviri curate" e, în general, o metaforă a sufletului, o sinteză a visării şi poeziei[49], dar şi un simbol al iubitei, însă atunci este mereu asociat cu demonul, pentru a arăta ambivalenţa iubirii. Tema îngerului căzut a ocupat un loc important în literatura romantică, fiind folosită şi de Eminescu pentru a sugera răzvrătirea omul de geniu împotriva ordinii lumii.

Luceafărul se întrupează odată din cer şi din mare, iar altădată din soare şi noapte. Această generare din nişte entităţi ale naturii, i se pare lui Tudor Vianu mai aproape de spiritul păgânismului, decât de cel al creştinismului[50]. Transformările Luceafărului duc cu gândul la imaginea vestitelor „metamorfoze" ale zeilor. După concepţia mitului antic, nu doar zeii, ci şi oamenii pot fi metamorfozaţi: Hyperion vrea s-o transforme pe fată într-o stea, la fel cum, în mitologia greco-romană, Diana preface într-o constelaţie pe vânătorul Orion[51]. Amintind, rând pe rând, imaginea divinităţilor marine înarmate cu toiagul încununat cu trestie, pe aceea a unui tânăr voievod medieval şi pe aceea a cunoscutei statui antice pe ai cărei umeri goi se încheie un vânăt giulgiu, imaginea Luceafărului, în prima sa metamorfoză, se refuză totuşi lumii pământeşti, ea pluteşte în atmosfera altei lumi, în care materia apare rarefiată şi pătrunsă de spirit[52]. Atributele mitologice ale lui Poseidon, zeul mărilor, revin acum în poemul eminescian. Poseidon este reprezentat ţinând în mână tridentul marin, iar Luceafărul poartă „toiagul încununat cu trestii", semn al stăpânirii sale peste noianul apelor[53].

Cea de a doua întrupare aduce o progresie pe linia despărţitoare. Naşterea lui în lumea pământească este însoţită de fenomene cereşti excepţionale: rotirea cerului, văpăile rumene care se întind peste faţa pământului. Şi zeul se naşte, nu din „adânc necunoscut" ca prima oară, ci asemenea planetelor dintr-una din satire, din văile haosului. Luceafărul se încheagă, chip mândru, „din a haosului văi". Haosul are, pentru Eminescu, aspectul accidentat; el are văi din care se ridică lumi întregi, roiuri de planete.[54]

Tabloul al doilea al poemului este consacrat lumii pământene. Fata, neputând înțelege absolutul, își pierde unicitatea, sentimentele sale reîntorcându-se în sfera umanului, asemănându-se astfel cu Cătălin. Iubirea devine un joc, pierzându-şi din solemnitatea cu care o încărcase luceafărul, tonalitatea fiind a unei idile, cei doi îndrăgostiţi transformând jocul într-un ritual al iubirii[55]. Însă, deşi sedusă de vocea pajului, Cătălina resimte cu nostalgie mirajul absolutului iubirii, dorul de luceafăr devenind un „ dor de moarte", sintagmă ce poate fi

[46] Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 174.
[47] *Ibidem*.
[48] Ivan Evseev, op. cit., p. 81.
[49] *Ibidem*.
[50] Tudor Vianu, op. cit., p. 93.
[51] *Ibidem*, p. 95.
[52] D. Popovici, op. cit., p. 321.
[53] Tudor Vianu, op. cit., p. 95.
[54] D. Popovici, op. cit., p. 322.
[55] Iulian Boldea, op. cit., p. 194.

interpretată ca fiind o ultimă reminescenţă a dorinţei fetei de a-şi depăşi condiţia, de a atinge absolutul, fata devenind însă conştientă de limitările condiţiei sale de muritoare. Cătălin ni se înfăţişează doar ca „Un paj ce poartă pas cu pas/ A-mpărătesei rochii”[56]. Feciorul este „îndrăzneţ cu ochii”, râvnind să întoarcă spre sine – pământeanul – inima Cătălinei[57]. Cătălin aminteşte de Cupidon, zeul roman al dragostei, reprezentat ca un fecior înaripat şi înarmat cu arc şi săgeţi, cu care poate străpunge „victimele”. Pe urmele lui Cupidon-Eros se furişează şi Cătălin, paj poznaş, cu replici de uliţă şi unghere, al căror timbru contrastează cu cel auster, al dialogului dintre Hyperion şi Demiurg. Se poate spune că apare o o fuziune parţială între poet şi personaj, Cătălin putând fi considerat o altă faţă a poetului, umană, terestră[58].

Tabloul al treilea încadrează un spaţiu şi un timp al originalităţii cosmosului. Drumul Luceafărului închipuie un zbor iniţiatic, al cunoaşterii, o călătorie spre originile lumii, poetul figurând, în metafore plactice, cosmogonia. Luceafărul primeşte un nume simbolic, Hyperion („cel care merge deasupra”, gr. „Hyper-eon”)[59]. Hyperion este unul din cei 6 Titani născuţi de Gaia de la Uranos, socotit fie tată lui Helios (Soarele) şi al zeiţei Eos (Dimineaţa) şi Selene (Luna), fie Soarele însuşi[60]. Mai mult decât oriunde, firea titaniană a personajului se desfăşoară în călătoria către divinitate si în convorbirea cu Demiurgul[61]. Luceafărul devine astfel, o întruchipare a Soarelui însuşi, simbol arhetipal, prezent aproape în toate culturile lumii. Soarele este sursă şi, concomitent, întruchipare a luminii diurne, cu toate valenţele ei spirituale şi psihologice. El este şi focul uranian, dătător de viaţă, purificator. Soarele e nemuritor, dar el învie în fiecare dimineaţă şi moare la asfinţit, de aceea, este simbolul resurecţiei, al veşnicei întoarceri a vieţii trecând prin moarte temporară[62].

În tabloul zborului Luceafărului, poetul dovedeşte o percepre modernă a relativităţii spaţiului şi timpului, o viziune plastică a unui univers infinit. În aceste versuri, poetul exprimă plastic teoria relativităţii a lui Einstein, mileniile prefăcându-se astfel, în goana Luceafărului, în clipe[63]. Însemnările din manuscrise ne arată încă o dată profunzimea geniului eminescian, care simte universul mitic, dar şi ştiinţific: „Orice accelerare de mişcare scade timp, sporeşte spaţiul. Când unul din termeni creşte, celălalt scade. Câteşitrei sunt într-o eternă ecuaţiune”[64]. Traseul lui Hyperion spre Demiurg este, de la nivelul galaxiilor, la nivelul luminii generatoare de sens cosmic şi apoi la nivelul nefiinţei, al Principiului suprem. El îi cere Demiurgului dezlegare de nemurire, însă acesta îi refuză condiţia de muritor. Lecţia etică a demiurgului se leagă de condiţia astrală a lui Hyperion, fiinţă nemuritoare, ce aparţine unui cosmos prestabilit. Luceafărul este, în fond, condamnat la nemurire, aceasta fiind limita lui, care îi trasează destinul tragic[65].

Acolo unde ajunge el lipsesc condiţiile cunoaşterii umane — ale cunoaşterii imaginate în spirit kantian: nici spaţiu pe care să se fixeze hotare, nici timp, care încearcă zadarnic să se nască din goluri. Dar golul, vacuitatea, este pătruns de „o sete care soarbe”, de setea oarbei uitări, a schopenhauerienei Nirvana. O dată cu stingerea mijloacelor de cunoaştere se stinge şi organul cunoscător — ochiul care cunoaşte — şi peste tot se întind apele oarbe ale nimicului. Uriaşul, ale cărui aripi creşteau în cer si care străbătea ca un fulger printre lumile de stele, depăşeşte astfel creaţia şi îşi defineşte, pe calea aceasta, natura: el este mai presus de spaţiu şi timp, este mai presus de moarte. Aceasta este condiţia lui, prin aceasta el este asemănător lui

[56] Mihai Eminescu, op. cit., p. 191.
[57] G. I. Tohăneanu, *Cătălin...*, în Eugen Todoran, G. I. Tohăneanu, *De ce Eminescu?*, p. 280.
[58] *Ibidem*, p. 281.
[59] Iulian Boldea, op. cit., p. 194.
[60] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală,* Bucureşti, Editura Albatros, 1983, p. 285.
[61] D. Popovici, op. cit., p. 323.
[62] Ivan Evseev, op. cit., p. 170.
[63] I. M. Ştefan, *Eminescu şi universul ştiinţei*, Iaşi, Editura Junimea, 1989, p. 108.
[64]Apud I. M. Ştefan, op. cit., p. 108.
[65] Iulian Boldea, op. cit., p. 195.

Dumnezeu, care-l face conştient de eternitatea şi ubicuitatea lor. Şi prin aceasta se deosebesc de roiul uman, care durează în timp, se întinde în spaţiu, apare şi dispare într-o repetare grotescă de sine însuşi: fenomene izolate ce se nasc din curgerea aceleiaşi materii în aceleaşi forme, etern aceleaşi[66].

Tabloul final ne pune iarăşi în prezenţa spaţiului terestru, de data aceasta paradisiac, cu o natură idilizată, estetizată romantic, în care se consumă idila dintre Cătălin şi Cătălina, deasupra acestui spațiu aflându-se Luceafărul, fiinţa superioară care îşi păstrează condiţia solitară şi unicitatea, fata devenind un „chip de lut" ce se adaptează perfect „cercului strâmt" al lumii terestre[67]. Cei doi îndrăgostiţi, aparţinând aceleiaşi lumi, Cătălin şi Cătălina, refac cuplul adamic, primordial, dragostea lor fiind profundă, deşi nu atinge absolutul căutat de Luceafăr. Ea este umană, şi cu atât mai dureroasă în ochii lui Hyperion, căruia i se refuză simţirea.

Semnificaţiile finalului au stârnit numeroase opinii critice de-a lungul anilor, multe nelămuriri, multe întrebări, cercetătorii încercând să explice, în diferite moduri, atitudinea Luceafărului din ultima replică a poemului. Pentru Tudor Vianu, finalul Luceafărului are accente de seninătate, desprinse din ascensiunea meditativă peste frământările realului, din care nu răsună amărăciunea dezamăgirii, nici sarcasmul, nici tristeţea întunecată[68]. În viziunea lui George Popa, Eminescu nu condamnă şi nu depreciază omenescul, ci îl glorifică, considerându-l noroc, beatitudine, şi-l opune glacialităţii, insensibilităţii sferei astrale, în a căror transparenţă nimic nu se petrece, din această perspectivă, *Luceafărul* aparând drept poemul reabilitării sferei contingentului omenesc, în raport cu lumea fantomatică a ideilor eterne, concept căruia îi este aservită de două milenii cultura europeană[69]. În ultimă instanţă, Eminescu rezolvă conflictul dintre timpul efemer şi timpul veşnic, prin crearea unei stări temporale noi, mai precis, a unei veşnicii de tip uman: timpul mitului, - loc de întâlnire şi fuzionare a celor două modalităţi temporale[70]. Ca şi în *Povestea magului călător în stele,* în *Luceafărul*, Eminescu trăieşte drama dedublării sale în eu uman şi eu extrauman – eul geniului, conştiinţă pură supratemporală[71].

Dacă pornim de la premiza că miturile sunt, de fapt, pentru Eminescu, o iniţiere, o ajungere la înţelepciunea veacurilor, putem afirma, pornind de la ideea lui George Munteanu, că acest poem este o aventură a cunoaşterii. Să ne amintim de expresia-cheie, referitoare la „cercul strâmt" şi să-i confruntăm înţelesul cu evoluţia cunoaşterii umane. „Cercul strâmt" nu vizează doar egocentrismul unui individ, ci şi pe al întregii comunităţi determinate istoriceşte, cât şi viziunea ei despre lume[72]. Dimensiunile „strâmtimii" acestui „cerc" sunt mereu relative, fiindcă „antitezele sunt viaţa", în lumea gândirii omeneşti, marcate de actualizarea tendinţelor de la un pol la celălalt al incomensurabilei antinomii, eminescu spunând că fiecare lucru poartă în sine măsura sa, beneficiind de o apreciere adecvată sau neadecvată, în funcţie de inteligenţa individului care o face[73]. Pentru Eminescu, enigma cunoaşterii constituie principalul însemn de demnitate existenţială, pentru că-i învaţă pe oameni să nu se închine „la soarte", opunându-se normelor constructiv-destructive ale onticului. În aceasta constă esenţa incomparabilului mit al cunoaşterii din Luceafărul[74]. În Luceafărul este încifrată o reprezentare a posibilităţilor de cunoaştere adecvate condiţiei umane[75]. Hyperion ţinteşte să impună drept memento oamenilor să-şi instituie un statut gnoseologic potrivit cu statutul ontologic de pe treptele devenirii lor; să

[66] D. Popovici, op. cit., p. 326.
[67] Iulian Boldea, op. cit., p. 195.
[68] Tudor Vianu, op. cit., p. 96 -97.
[69] George Popa, op. cit., p. 272.
[70] *Ibidem*, p. 273.
[71] *Ibidem*, p. 281.
[72] George Munteanu, op. cit., p. 244-245.
[73] *Ibidem*, p. 245.
[74] George Munteanu, op. cit., p. 250.
[75] *Ibidem*, p. 251.

ştie că, în loc să se complacă în „cercul strâmt" aflat sub auspiciile „norocului", ar trebui să vrea şi să ştie căile de a ieşi din el după măsura de a se transcede ce-i este inerentă fiecăruia[76].

„Preafrumoasa fată" nu are la început un nume, pentru că ea reprezintă genul proxim al umanităţii, în ipostaza ei exemplară, „un florilegiu al virtualităţilor umane de excepţie, totuşi neactualizate aievea, deci imposibil de numit."[77]. Castelul poate reprezenta o primă ipostază a „cercului strâmt", din care fata încearcă să iasă prin visare, prin dorinţa de iubire absolută, simţită ca un „dor" nemărginit. Corespondentul latin al Luceafărului românesc era Vesperus, fiul lui Atlas, o stea benefică ce le ajută oamenilor să înfrunte tenebrele nopţii. De aceea era numit şi Lucifer, nu în sens malefic creştin, ci „răspânditorul de lumină"[78]. În tradiţiile româneşti, Luceafărul semnifica lumina, cunoaşterea proteguitoare împotriva întunericului, norocul, dar şi dorul, fiind, ca şi Luna, orologiul celest al îndrăgostiţilor. Porind de aici, Eminescu includea încă de la început printre atributele luceferiene pe acela de răspânditor al „razei" de lumină, al cunoaşterii, dar şi pe cel de iscător al stărilor de revelaţie sufletească, de iubire[79].

În asemenea ipostaze ale „cunoaşterii-iubire" începe să se „încifreze" mitul central al Luceafărului. Iniţial, fata nu-şi descoperă prin contemplarea astrului decât dilematica înclinare de a subordona cunoaşterea setei de iubire. Iniţial, îi cere doar să-i lumineze calea, gândul, viaţa, iar apoi, vorbind cu el în somn, realizează că Luceafărul aparţine unei alte „lumi", simţind astfel sfâşierile existenţiale[80]. „Preafrumoasa fată" dobândeşte un nume abia după ce întâlneşte un seamăn care o determină să-şi asume condiţia dată, însă fără a pierde amintirea condiţiei râvnite iniţial. Înrudirea de nume, Cătălin-Cătălina, arată nu doar că cei doi aparţin aceleiaşi lumi, ci şi faptul că, prin transfer, fata a dobândit pentru tânăr ceva din atributele pe care poemul le acordase iniţial Luceafărului, iar guralivul mistuit acum de arderi titanice apare sub o aură de spiritualitate[81], confirmând faptul că drumul adevăratei cunoaşteri umane nu poate fi îngemănat decât cu cel al iubirii, care o înnobilează.

BIBLIOGRAPHY

Badea, Ştefan, *Semnificaţia numelor proprii eminesciene,* Bucureşti, Editura Albatros, 1990.

Boldea, Iulian, *Poezia clasică şi romantică*, Braşov, Editura Aula, 2002.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Vol. III, Bucureşti, Editura Artemis, 1993.

Eminescu, Mihai, *Luceafărul,* Bucureşti – Chişinău, Editura Litera Internaţional, 2001.

Em. Petrescu, Ioana, *Mihai Eminescu – poet tragic,* Iaşi, Editura Junimea, 1994.

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994.

Kernbach, Victor, *Dicţionar de mitologie generală,* Bucureşti, Editura Albatros, 1983.

Munteanu, George, *Eminescu şi eminescianismul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.

Popovici, D., *Poezia lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972.

Popa, George, *Prezentul etern eminescian,* Iaşi, Editura Junimea, 1989.

Ştefan, I. M., *Eminescu şi universul ştiinţei*, Iaşi, Editura Junimea, 1989.

Todoran, Eugen, Tohăneanu, G. I., *De ce Eminescu?*, Reşiţa, Editura Timpul, 1999.

Vianu, Tudor, *Mihai Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974.

[76] *Ibidem*.
[77] *Ibidem*, p. 256.
[78] *Ibidem*, p. 257.
[79] *Ibidem*, p. 258.
[80] *Ibidem*, p. 260.
[81] *Ibidem*, p. 263-264.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1987.