

EMINESCU ȘI VIRGULA

NICOLAE GEORGESCU

Eminescu and the Comma. The article examines from a philological standpoint a few printed versions of Eminescu's poems and argues against some editorial solutions concerning the punctuation marks, solutions that led to alterations of meaning in comparison with the manuscripts.

Key words: punctuation marks, critical edition of Eminescu's work.

I. Sursa luminii

Eminescu descrie odaia sa în câteva poezii și scrisori care, puse cap la cap, pot da o imagine a spațiului ideal de lucru și odihnă. Zicem spațiu ideal, pentru că pare același, deși adresele sunt diferite – și chiar orașele sunt diferite: Iași ori București, poate chiar Viena pentru „Noaptea” (1871). Atmosfera este însă aceeași peste tot: un „înăuntru” nocturn. Odaia ca spațiu pare a intra în atenția poetului în momentul când „*Sătul de lucru caut noaptea patul*”. Chiar dacă momentul în sine al ruperii de muncă este important, ne va interesa, mai întâi, ceva de dinaintea lui, și anume lumina din odaie: de vreme ce-și caută patul, înseamnă că cel muncit a stins-o. Ca în „Scrisoarea I”: „*Când cu gene ostenite sara suflu-n luminare*”.

Pentru versul acesta am îmbinat câteva tradiții editoriale și, în căutarea obiectului propriu-zis, a sursei luminii, ele trebuie deslușite filologic. Prima tipărire a „Scrisorii I”, din *Convorbiri literare*, 1 februarie 1881, are termenul *luminare*, ca în manuscrise. Așa se păstrează cuvântul în toate cele 11 ediții ale lui Titu Maiorescu (1883-1911) și în ediția lui G. Bogdan-Duică (1924). I. Scurtu (1909) schimbă însă: *lumânare* și după el păstrează G. Ibrăileanu (1933 cu *î*) și Perpessicius (1939, cu *â*; 1964, cu *î*). Astăzi s-a generalizat lumânarea, mai ales prin desenele și gravurile care însoțesc textul eminescian (cel mai cunoscut este desenul Ligiei Macovei) – deși G. Bulgăr (1999) și, după dânsul, noi înșine (2002) am restituit termenul original. Trebuie să înțelegem că una este *a sufla în lumânare*, cum mai facem azi de ziua cuiva ori prin biserici – și *a sufla în luminare* este alta, adică poate să se refere la sursa luminii în general: flacără de lampă, felinar, lemn, gaz aerian, lumânare etc. În „Scrisoarea I” este vorba despre lampă, și vom arăta de ce.

Mai întâi, însă, să ne aducem aminte de atmosfera din poezia „Noaptea” (1871, cu 10 ani înainte). Edițiile curente, de astăzi, au: „*Lumânarea-i stinsă-n casă... somnu-i cald, molatic, lin*”, termenul *lumânare* fiind pus prima dată în text de Titu Maiorescu în ediția a șasea (1894) – și păstrat apoi în lanț de toți editorii (mai puțin G. Bogdan-Duică, pentru că respectă textul *Convorbirilor literare*). Tot

G. Bulgăr a restituit termenul original, dar aceste ediții restitutive trec neobservate de manuale, antologii, ediții de editură etc. Să stăm, însă, și să cugetăm: cum poate să se vadă noaptea, într-o odaie, o lumânare... stinsă?! În acest paradox îl lasă editorii pe Eminescu schimbând un biet semn dintr-un singur cuvânt, pe *i* cu *â/î*. Este limpede că avem de-a face cu o expresie de limbă, *luminarea-i stinsă* înseamnă exact ce înseamnă astăzi *lumina-i stinsă*. Expresia are alt sens decât cuvintele din care este compusă.

Dați-vă seama, stimați cititori, ce ar însemna – ce înseamnă, de fapt – modernizarea în serie, mecanică, a cuvintelor, câte expresii de limbă se desființează, câte paradoxuri citim, gândim și trăim. Din păcate, trebuie urmărite pas cu pas toate aceste situații de limbă. Am făcut acest lucru în ediția noastră sinoptică, dar reiau mai explicit, mai pe înțeles, demonstrațiile „încifrate” acolo în chip de note pentru a se înțelege – pe de o parte posibilitățile foarte largi pe care le are limba română pentru exprimare, și pe de altă parte modul cum noi înșine îngustăm, de-a lungul timpului, aceste posibilități, cum le epuizăm prin standardizare și reguli normative... Odaia lui Eminescu are, desigur, și lumânare ca sursă a luminii – vezi „Cugetările sărmanului Dionis” unde „*carafa pântecoasă doar de sfeșnic mai e bună*” – dar dominantă, pentru creație, pentru lucru în general, este lampa, cum o vedem în „Singurătate” (1879): „*A târziu când arde lampa*”.

Pentru imaginea din „Noaptea” importantă este, din punct de vedere filologic, poziția apostrofului și punctuația. Dacă facem un mic efort, fie și rebusistic, putem să ne dăm seama cum înțelege fiecare editor în parte imaginea, metafora, cuvintele. În *Convorbiri literare* avem apostroful strâns, acela care indică forme legate, iar după expresie urmează trei puncte (de suspensie), exact așa: „*Luminarea-i stinsă 'n casă... somnu-i cald, molatic, lin*”. Titu Maiorescu păstrează în prima ediție termenul, dar mărește pragul apostrofului, ca pentru forme disjuncte, și pune virgulă în loc de trei puncte, adică așa (sunt redundant pentru că-mi este teamă de tipograf și de computerul care și-a „implementat” ortografia actuală): „*Luminarea-i stinsă 'n casă, somnu-i cald, molatic, lin*”. Celelalte ediții păstrează, în serie, apostroful larg maiorescian, dar revin la punctele de suspensie din revistă. Se vede clar: Titu Maiorescu face o descriere, anume că ce este „în casă”, adică luminarea/lumânarea, somnul cald, molatic și lin sunt înșiruite strict în aceeași serie gramaticală. Și ce înșiruire strâmbă: ceva concret, un obiect, alături de abstracțiuni sensibile... Vreau să spun că chestiunile acestea nu țin de gramatică ori de lingvistică, nu se supun regulilor sau normelor care standardizează: este vorba doar de simțul limbii ca atare, o expresie sinonimică la ceea ce se cheamă îndeobște „filologie”. Când autorul strânge expresia și pune puncte de suspensie după ea – este de la sine înțeles că o izolează, deci construiește mai întâi atmosfera, lumina stinsă dinăuntru, iar apoi somnul și visul, se păstrează, așadar, constant în zona abstracțiilor, nu le amestecă în concret.

Revenind la „Scrisoarea I”, și acolo e chestiune de apostrof. Maiorescu preia la fel, apostroful larg, creând forme disjuncte: „*sara suflu 'n luminare*” – și instituie la toți editorii acest fel de apostrof. În *Convorbiri literare*, Eminescu are un apostrof care poate fi considerat mediu, adică ceva mai mic decât cel larg, dar mai

mare decât cel strâns. Sunt, în toată poezia sa tipărită la *Convorbiri*, trei sau patru forme ale acestui apostrof mediu, cea mai ușor de înțeles fiind aceea din „Scrisoarea IV”: „*Povestesc ele 'n de ele*”, unde avem de-a face cu un calup de cuvinte, cu o rostire egală. În imaginea luminării, însă, acest apostrof trebuie considerat strâns. Eminescu are multe locuri unde cere lectură imitativă, adică așa cum se desfășoară acțiunea, și vom reveni asupra lor. Când ai, însă, scrierea legată: „*sara suflu 'n luminare*”, și vezi formele aliterante *sa-/su-*; *a- u-u-u-a* – sugestia suflului încet și continuu vine de la sine. Dimpotrivă, pauza după *suflu* sugerează acțiune rapidă. Considerați cele două obiecte în discuție, lampa sau lumânarea, și vedeți cum se stinge fiecare în parte prin suflat asupra lor.

Pentru o și mai bună înțelegere a diferenței dintre sensul cuvintelor și cel al expresiilor, iată încă două locuri din aceleași poezii. Eminescu are așa: „*Căci perdelele 'ntr'o parte când le dai*” – și „*De pe fruntea mea cea tristă tu dai vițele 'ntr-o parte*”. Să se observe: în „Noaptea” (1871) are cratimă – în „Scrisoarea I” (1881) are apostrof pentru într'o/într-o. Dar edițiile preiau, toate, după Maiorescu, primul apostrof larg: *perdelele 'ntr'o parte*, și *vițele 'ntr'o parte*. Așadar, cum e cu perdelele: le dă pe amândouă într-o (singură) parte? Dar cu vițele de păr: le dă pe toate într-o singură parte, ca și cum i-ar face o cărare marginală? Este clar că aici apostroful strâns cere citirea împreună, iar în intenția poetului avem de-a face cu o expresie de limbă: *într-o parte* = *la o parte*. Poate că odaia nici nu are fereastră cu două perdele, poate că pluralul *perdele* se referă, aici, la o singură perdea cu franjuri ori foarte bogată, din mai multe pânzeturi adăugate una peste alta – oricum, sensul este acela al descoperirii spațiului interior, întunecat, pentru a pătrunde lumina lunii înăuntru. Iar acest sens – numai apostroful îl stabilește.

II. Lumina de la răsărit...

Dar chestiunea luminii din odaie nu este doar a lui Eminescu. S-o urmărim, tot în opera poetului, înconjurând, însă, un chip feminin într-o odaie a unei case cu ceardac. Desigur, ne referim la „Sonetul cerdacului”, postumă eminesciană descifrată și editată prima dată de Nerva Hodoș în 1902. Fiind un text ce trimite către misterul relației dintre poet și Veronica Miclă, merită să-l recitim. Iată-l, în editarea lui Perpessicius: „*Stau în cerdacul tău... Noaptea-i senină. / Deasupra-mi crengi de arbori se întind, / Crengi mari în flori de umbră mă cuprind / Și vântul mișcă arborii 'n grădină. // Dar prin fereastra ta eu stau privind / Cum tu te uiți cu ochii în lumină. / Ai obosit, cu mâna ta cea fină / În val de aur părul despletind. // L-ai aruncat pe umeri de ninsoare, / Desfaci râzând pieptarul de la sân, / Încet te-ardici și sufli 'n lumânare...// De-asupra-mi stele tremură prin ramuri, / În întuneric ochii mei rămân, / Și-alături luna bate trist în geamuri.*” Sonetul este datat 1879 de către Perpessicius, după hârtie și scris – iar datarea este acceptată de toți editorii. Vom reveni, desigur, asupra *lumânării* – care este tot *luminare* și aici. Deocamdată să rezolvăm (adică: să punem!) problema cronologiei. În albumul pe care și l-a confecționat la Văratice în vara lui 1889 din poeziile ei și ale lui Eminescu,

Veronica Micle preia acest sonet și-l adnotează astfel: „*M-ai rugat să-ți cânt din Schumann. Cât de mult îți place muzica. Este o noapte de mai din acelea ce nu se pot uita...Tu priveai în grădină, iar eu, la razele lunii, descifram bucățile triste cerute de tine*”. Iubitorii de confluente între arte vor putea să verifice dacă în „Sonetul cerdacului” se resimte muzica lui Schumann. Care să fie, însă, casa cu cerdac și grădină din acest sonet? Cea din Iași, strada Butului 4, domiciliul soților Micle? Drept este că ei închiriaseră această casă și aveau locuința de serviciu a lui Ștefan Micle, rectorul Universității. În mai 1879, Ștefan Micle era în putere (va muri în august al acestui an, în urma unei congestii pulmonare sau a unei răceli grave contractate la o partidă de vânătoare de rațe sălbatice). Situația nu se confirmă nicicum pentru primăvara lui 1879, casa din Iași a Veronicăi Micle era fie locuită de către ea și familia ei – fie închiriată, nu era loc aici de stat poetul în cerdac și cântat poeta la pian. Nici măcar nu știm, apoi, dacă această casă ieșeană avea grădină.

Desigur, e oțios să faci istorie literară după un text poetic. Faptul, însă, că sonetul este databil 1879 – deci trimite în zona vieții cronometrice; apoi faptul că Veronica oferă mărturia de mai sus, întărind impresia timpului real – iată ce ne face să insistăm. Până în august 1879, la moartea lui Ștefan Micle, este din principiu extrem de puțin probabil ca Eminescu și Veronica să se fi întâlnit în intimitate la ea acasă. Uneori – deși foarte rar – ea este cea care vine în odaia lui, ca în poemul „Singurătate”. Alte întâlniri sunt realmente de taină, n-avem cum le proba. Știm, însă, că Veronica Micle mai avea două locuri, două case unde se retrăgea – una numai a ei, la Târgu Neamț, și alta a familiei, la Ungheni, lângă Iași. Aici, la Ungheni, a primit vestea că soțul ei este pe moarte. Casa din Târgu Neamț, apoi, o va ceda Mănăstirii Văratice la 16 octombrie 1886 (câteva săptămâni înainte ca Eminescu să fie adus la bolnița mănăstirească din același târg). Ca tânără boieroaică moldavă – soția rectorului Universității, probabil cea mai importantă funcție științifică și culturală din fosta capitală a Moldovei! – Veronica petrecea multe zile în plimbări, fie pe la rude și cunoscuți, fie pe la mănăstiri, fie pe la căsuțele lăsate de ea în urmă. O casă cu cerdac, grădină și pian nu poate fi o chilie mănăstirească, deci rămâne foarte probabilă întâlnirea celor doi îndrăgostiți la Târgu Neamț – poate chiar în 1879, sau poate după această dată, oricând până în 1888, cu excepția fragmentelor temporale când se știe pozitiv că ei au fost despărțiți.

Dacă acest sonet nu ne dă vreo adresă precisă, în schimb poate să ne lămurească în privința luminii din interiorul odăii. Manuscrisul și prima publicare (Nerva Hodoș, 1902) ne vorbesc despre luminare: „*Încet te-ardici și suflă 'n luminare*”. Este aceeași expresie pe care am întâlnit-o în „Scrisoarea I”: „*Când cu gene ostenite sara suflu'n luminare*”. Am dedus că acolo este vorba de lampă, poate aceeași din „Singurătate” („*A târziu când arde lampă*”) – și că poetul suflă încet și prelung deasupra sticlei de lampă ori jos, în focar, după ce-l ridică de pe stativul în care stă gazul sau uleiul lampant. De ce ar fi vorba, în sonetul ce-o privește pe ea, de lumânare? Un editor explică chiar astfel: „*Înăuntru, visătoarea, începând să se dezbrace, suflă în lumina lumânării și o stinge. Afară, ochii iubitorului în*

întuneric, sub stelele care pâlpâie prin ramurile arborilor, sub luna care scânteiază trist, în ferestrele întunecate, tristețea fiind a sufletului osândit să fie singur". Nu știu cât de convins este dl editor că acesta ar fi un poem al tristeții: mai degrabă dânsul reia un șablon, zicându-se îndeobște că poezia de dragoste eminesciană este tristă. Mai sus, însă, textul spune: „*Dar prin fereastra ta eu stau privind / Cum tu te uiți cu ochii în lumină*". Nu este de crezut că poate fi aceasta „lumina lumânării”, care este doar o flăcărăie ce dă întunericul la o parte pe o rază mică. Aici lumina inundă părul ce se desprinde „în val de aur”, lasă minunea să poată fi contemplată pe geam, din cerdac. Înăuntru este o sursă de lumină mai vie, mai puternică decât cea a unei lumânări – capabilă chiar să învingă lumina lunii, vezi finalul: „*Iar luna bate trist în lucii geamuri*”: când sursa dinăuntru se oprește, lumina lunii nu mai străbate geamul, nu se mai îngemănează cu lumina interioară. Este vorba, material vorbind, de o lampă – una destul de arătoasă chiar – iar spiritual nu putem vorbi în niciun caz de bărbatul care privește pe furiș, de pe cerdac, femeia dezbrăcându-se, etc.: este o scenă casnică, așa cum sugerează și înscrisul Veronicăi Micle.

Această confuzie între lampă și lumânare observ că se face mai ales începând de pe la mijlocul secolului al XX-lea (Perpessicisus, 1956) – și nu pot să trec cu vederea că acum începe, cu aproximație, și epoca electrificării: lumina cea nouă, a becului, este văzută în „antiteză” cu cea mai veche lumină, a lumânării, nu se mai ține cont de invenția mediană a lămpii, se uită de lampadare, de pildă, care făceau o lumină poate la fel de puternică, în orice caz mai odihnitoare decât cea electrică. Erau însă pentru cei înstăriți, nu pentru oamenii de rând care adunau și păstrau mucuri de lumânări pentru zile negre...

Din acest sonet eminescian mai rețin imaginea „*Crengi mari în flori de umbră mă cuprind*”. Ea mă ajută să înțeleg funcția gramaticală a apostrofului postpus în scrierea veche – nu numai la Eminescu, dar în mod special la Eminescu. Iată, de pildă, aceste două versuri din basmul eminescian „Călin Nebunul”: „*Pe păreți icoane mândre zugrăvite-n umbră par / Cum că chipur'le din ele dintre codri mari răsar*”. Este vorba tot de lumina lunii – care de data aceasta înălbește pereții exteriori ai unui castel. Am redat textul așa cum îl au edițiile noastre curente. În manuscrisul eminescian este însă așa: „*Pe păreți icoane mândre zugrăvite n'umbră par*”... Poetul are, adică, acest apostrof oarecum ciudat: deși cade vocala *î* din *în*, și ar fi trebuit scrie *zugrăvite'n umbră*, totuși apostroful este după *n*. Poetul scrie, adică leagă cuvintele așa cum vrea să se accentueze pentru sens. Într-adevăr, una e una și alta e alta: cum avem noi, corect gramatical, înseamnă *zugrăvite la umbră, zugrăvite și puse, aflate, undeva în umbră*. Cum vrea poetul, însă, e altceva: el spune că aceste icoane sunt *zugrăvite cu umbră*, în rostire / recitare se accentuează al doilea termen și se citește legat: *numbră*. Sunt tocmai *florile de umbră* din „Sonetul cerdacului” Deși poetul ne spune și ne repetă cum vrea să lege cuvintele, noi nu avem urechi să-l auzim. Apostroful a fost scos din scrierea limbii române în 1953, în aceeași epocă de elan electric despre care am amintit mai sus. Chestiunea este că scrierea tradițională românească are trei feluri

de apostrof: unul strâns care leagă cuvintele, altul larg care le desparte – și, iată, unul postpus, foarte frecvent în poezia veche, mai ales la Dosoftei (dar foarte frecvent și în vorbirea liberă, așa-zis populară, de astăzi). Pe lângă acestea, mai există desigur și cratima, adică liniuța dintre cuvinte. Biata liniuță – astăzi a preluat funcțiile celor trei apostrofuri naturale ale limbii, și pe cele ale cratimei vechi. Limba română este, în fond, singura limbă romanică fără apostrof în scriere. Își poate cineva imagina franceza lipsită de acest semn? Da, dar în anii '50, anii electricei, nu era așa, lumina nu mai venea de la apus...

III. Lumina, ca expresie

Din textele văzute până acum rezulta că în epoca eminesciană erau doi termeni, *luminare* și *lumânare*, cu sensuri diferite. Pentru omul secolului al XIX-lea, o expresie ca „a stinge lumina” era imposibilă, lumina fiind un principiu și o realitate cosmică; el zicea „stinge luminarea”, gândindu-se la instalația care făcea lumină – și care putea fi lampă, candelabru sau chiar lumânare. Modernizându-ne prin întrebuițarea generală a curentului electric, noi am „inventat” – dar și în limbajul nostru curent când zicem „stinge lumina” ne referim strict la lumina artificială, făcută de mâna și mintea omului. Sensul invers, aprinderea luminii, pare însă dominat de înțelesul etimologic al cuvântului. Într-adevăr, a aprinde vine din latinește *ad* și *prehendere*, cu sensul primar *a se prinde de*. În latinește există *apprehendo* / *adprehendo*, dar nu are nimic de-a face cu focul, înseamnă doar *a lua*, *a prinde*, iar sensul românesc nu numai că ne individualizează între limbile romanice, dar păstrează o interesantă mitologie (și metafizică) a focului: când *aprint focul* nu înseamnă că scot focul la iveală dintr-un lemn, că focul ar fi în interiorul obiectului și n-aș face decât să-l exteriorizez; nu, focul se prinde de ceva, el există în sine, are viața, imperiul, consistența lui – și în mod deliberat acceptă să se încurce în realitatea noastră, să o consume. Sensul primar este „a pune foc” – în lemne, sau în altceva care arde. Focul nu se creează de către om, el trebuie păstrat, întreținut; dacă se stinge, ca în basmul „Călin Nebunul”, stă timpul în loc până ce flăcăul care nu l-a vegheat aleargă tocmai pe tărâmul celălalt, ia o scânteie din focul zmeilor și o aduce ca să-l aprindă din nou și aici.

A aprinde lumina, așadar, este resimțit prin extensie de la obiceiul punerii focului, nu înseamnă a crea, a face lumina – ci a o conecta la văzul nostru, a o prinde în realitatea noastră. Existența ei în tensiunea electrică, în firele electrice, a devenit lucru de la sine înțeles pentru omul tehnic de azi – care ar trebui să știe, iată, că la fel era resimțit focul în ancestralitatea folosirii sale: ca un element în sine, ca o stihie dintre cele patru ale lumii.

Dacă revenim însă la filologie și încercăm să lărgim baza de informații pentru a face diferența cât mai clară între *luminare* și *lumânare*, vom vedea că lucrurile nu sunt chiar așa de limpezi. În general, teoria este mai simplă decât practica – iar verificarea uneia prin cealaltă este dificilă în oricare sens. Iată, de pildă, următoarea amintire a lui Ioan Slavici, care încurcă lucrurile de toată frumusețea. „În primăvara anului 1883, însă, el a început să se îndărătnicească și nu mai

eram nici eu tot cel de mai nainte. (...) Obiceiul lui era că citea cu glas tare ceea ce îi plăcea, mai ales poeziile, și făcea multă gălăgie când scria, se plimba, declama, bătea cu pumnul în masă, era oarecum în harță cu lumea la care se adresa. Îi băteam în perete; el stingea lumînarea și se liniștea, dar era de rea credință și nu se culca. Peste câțva timp, când credea c-am adormit, aprindea din nou lampa și iar începea să bodogănească. Mă sculam atunci, mă duceam la el și-l rugam să mă lase să dorm. (...) acesta a fost pentru mine primul semn al bolii de nervi ce-l cuprinsese”. Am citat din Ioan Slavici: „Amintiri”, Editura Cultura Națională, București, 1924, p. 26. În această perioadă Slavici scrie când cu *î*, când cu *ă* (*dânsul/dînsul, când/cînd*, etc.). Nu asta m-ar deranja în primul rând, ci altele. Mai întâi, faptul că această amintire, atât de importantă, nu prea este reluată de biografii. Este una dintre extrem de rarele mărturii despre modul cum crea Eminescu; aflăm că el declama, își interpreta retoric propria poezie, era mereu nemulțumit, revenea. De aici reiese importanța deosebită pe care o acorda poetul scrierii ca oglindă a poeziei rostite, adică punctuației, poziției apostrofului, accentelor etc. Să-l lăsăm pe Slavici în ereziile lui, dar noi, care avem astăzi o informație mai bogată despre Eminescu decât prietenul său de la 1883 (pentru faptul că putem corobora nesfârșite informații parțiale pe care acela nu le deținea), trebuie să ne întrebăm: ce scria Eminescu în primăvara lui 1883 atât de preocupat? Poetul nu mai publica poezii în *Convorbiri literare* din septembrie 1881, „Luceafărul” era definitivat din 1882 și dat la *Almanahul „România Jună”* din Viena. În vara lui 1883 va avea cunoscutul atac – speculat de adversari –, iar în iarnă va ieși, sub îngrijirea lui Titu Maiorescu, volumul său de „Poesii”, care cuprinde, pe lângă cele 24 de poezii publicate între timp, vreo 40 de titluri noi, inedite. La acestea lucra el intens în primăvara lui 1883; sunt poeziile cu o muzicalitate deosebită, ordonată și organizată de către poet prin scriere. Perpessicius ajunge, în notele sale de subsol unde urmărește infinitele versiuni și variante ale acestor poezii, la concluzia că volumul din decembrie 1883 i-a fost pus lui Titu Maiorescu înainte, gata organizat, de către altcineva, criticului revenindu-i sarcina de a-l pregăti pentru tipar. Nici Perpessicius nu spune cine l-a organizat, dar este de la sine înțeles că Eminescu însuși este arhitectul volumului său. Oricum, Slavici ne spune că în primăvara lui 1883 poetul lucra intens – și că el, Slavici, a dedus din acest stil de muncă boala ce va exploda la 28 iunie. Să nu fi știut Slavici la ce lucra prietenul și chiriașul său? Mai sus cu doar câteva rânduri, el scrie: „Dădeam lecțiuni la școala normală a societății, la „Azilul Elena Doamna” și la Institutul Manliu. Sîmbetele dar și-n ajunul zilelor de sărbătoare, cînd nu aveam să fim la opt dimineața pe catedră, stăteam și eu adeseori cu el și discutam chestiuni de gramatică, de pedagogie, de filosofie ori de istorie, întregi nopți senine, care nu se pot uita. De obicei însă nu-l lăsam să stea, și era destul să bat în perete pentru ca să-și stingă lumînarea...”. În sensul întrebării lui Perpessicius, aceea privitoare la cine va fi organizat volumul de poezii ajuns în fața lui Maiorescu, Slavici pare a răspunde că nu el, că habar nu are ce făcea poetul, etc.

Sunt de-a lungul istoriei vremuri sincere, când documentele, mărturiile, înscrisurile publice, presa – în general litera scrisă – se lasă ușor înțelese și simți la tot pasul că doresc să-și comunice conținutul – și vremuri nesincere, disimulate, când fie oamenii nu au curajul sau dorința de a spune ce se întâmplă în lume, fie scrisul însuși este îmbibat de formule, expresii, cuvinte cu sensuri multiple. Texte ca cele de mai sus ale lui Ioan Slavici trebuie interpretate – iar înțelegerea va fi una dedusă, demonstrată. Nu putem să credem că el nu știa la ce lucrează Eminescu în primăvara lui 1883, nu putem să credem nici că declamările nocturne ale poetului erau dovezi ale unei boli nervoase. Să stăm însă oricum am sta și să judecăm drept: Slavici bate în perete – iar Eminescu stinge lumânarea. După care poetul „aprindea din nou lampa”. Este clar că pe Slavici nu-l interesează lumina ca atare, că aceasta nu străbătea prin perete ca să-l deranjeze la somnul profesional.

Îl deranjează efectul luminii, faptul că ea îl pune pe poet în contact cu manuscrisele sale, îl „aprinde” pe Eminescu în operă. Cum poate, apoi, să vadă Slavici, prin perete, dacă în odaia poetului este aprinsă lampa sau lumânarea? Vedeți cum zice: „el stinge lumânarea (...) și aprindea din nou lampa (...) Mă sculam atunci, mă duceam la el și-l rugam să mă lase să dorm”. De vreme ce se ducea la el, ar însemna că vede ce e aprins acolo, lampa adică. E absurd însă să credem că poetul aprindea la început lumânarea iar după ce o stinge pe aceasta aprindea lampa; cu ce ar fi fost mai liniștită una decât cealaltă? Slavici vrea să spună prin „el stinge lumânarea” – „el stinge lumina, luminarea” – și prin „aprindea din nou lampa” – „aprindea din nou lumina, luminarea, lampa”. Cine are proprietatea termenilor înțelege prin „din nou” reiterarea aceleiași acțiuni. Nu te poți descălța de pantofi și apoi, mai târziu, să te descălți „din nou” de... cizme, de pildă.

Este vorba, așadar, de expresii de limbă al căror sens s-a dezlegat, ulterior, în cuvintele din care sunt compuse. O dovadă ne este furnizată de dicționarul român-francez al lui Fr. Damè: în vol. II, din 1894, el înregistrează „luminare”, ca substantiv feminin, cu sensurile: 1. „action d'éclairer; de luire; de briller” și 2: „luminație”, dând exemplul: „Luminarea-Sa” – „Son Altesse” (mai obișnuit, în basme, este „Luminăția Sa”; observă că franceza și-a format formula de reverență pe termenul „înălțime”, privind din afară, pe când româna discută din interior). Imediat mai jos este înregistrat „lumânare” cu sensul „cierge, bougie, chandelle”. Fie că uită, fie că se corectează din mers, în volumul IV din 1897, la cuvântul „a stinge”, Fr. Damè traduce chiar expresia eminesciană din *Scrisoarea I*: „după stinsul lumînării – après qu'on eût éteint la lumière” – exact expresia care ne interesează: „după ce a fost stinsă lumina” este echivalentă cu „după stinsul lumînării”.

Dicționarul tezaur al limbii române nu a lucrat încă termenul „lumânare / luminare”, dar pentru „a stinge” vedem că sensurile sunt bine diferențiate, cu trimitere la Heliade-Rădulescu („până se vor stinge lumînările”) ori I. Ghica („am stins lumânarea”). Nu știu cum procedează onor. d-nii lingviști sau onoratele colege ale dumnealor – dar principiul dicționarului este că termenii sunt luați de obicei din ediții critice. Or, în edițiile actuale diferențele s-au șters, textul s-a netezit: va

considera Dicționarul, ca instituție, că edițiile mai vechi sunt mai bune decât cele noi, iar edițiile de autor sunt cele mai bune?! Ar fi grozav, asta ar însemna că și Dicționarul face abstracție de editologia românească din ultimii 50 de ani și trece, ca să-și împlinească menirea, dincolo de tăietura cenzorială a lui 1953. În această situație, însă, avem de-a face cu un corpus foarte, foarte pestriț; ceea ce numim noi Dicționarul Limbii Române este o lucrare ce pornește de la litera A și se oprește la litera Z – dar citează ediții din 1901 până astăzi într-un consens amalgamatic foarte, foarte supus vremurilor. Mi-e și frică să mă gândesc ce-ar ieși dacă cele câteva zeci de volume ale imensului corpus de texte ar fi reeditate anastatic, cum se zvonește.

Noi la Eminescu să rămânem, și să ne uităm ceva mai sus, la unul dintre avatarurile „luminii” pe care le-am înregistrat. Se spune, așadar, „Luminăția Ta” pentru franțuzescul „Votre Altesse”. Mărimea persoanei nu se judecă, așadar, neapărat după înălțime – mai există un criteriu, acela al luminii. De data aceasta, lumina internă, *a sa*, dar și lumina care luminează în jur. Iată cum în limbajul acesta elevat, de înaltă curte, de epocă a luminilor dacă vreți, lumina poate fi confiscată, poate avea un proprietar. Este cazul invers decât al focului, care am văzut că se prinde, de undeva din sinea sa stihială, în lucruri, invers decât al luminii electrice care, și ea, aprinde becul sau alt obiect – dar din afară. Cu aceasta suntem în întrebarea lui Eminescu, la care nu cred să se poată da încă un răspuns: este sau nu omul o lumină, aceasta-i întrebarea – pe care o vom dezvolta ca întrebare și, poate, ceva mai mult, în niciun caz însă ca răspuns. „*Adevăr deplin în viață încă nimeni n-a cules*”, cum ne învață chiar poetul – nu vom fi tocmai noi cel care-l contrazice.

IV. Omul ca lumină

Un punct de vârf al pesimismului eminescian poate fi considerată negarea categorică din „Împărat și Proletar”: „*Spuneți că-i omul o lumină / Pe lumea asta plină de-amaruri și de chin? / Nici o scântee 'ntr'însul nu-i candidă și plină, / Murdară este raza-i ca globul cel de tină / Asupra cărui dânsul domnește pe deplin*”. Aceste câteva versuri de început țin întregul poem, în sensul că desfășurarea ulterioară a argumentelor este legată de ele. A vorbi despre o „rază murdară”, a nega până și scântei omenești, arheului, candoarea și plinătatea categorială este o plângere a ființei din adâncul ei. „Lume” vine, în românește, de la latinescul „lumen”, un compus din lumină: am putea fi induși în dulcea eroare că poetul face, aici, printr-un joc de cuvinte, o concesie dialecticii, în sensul că lumea ca însumare a oamenilor este lumină – dar omul singular, nu. Nici această concesie nu se poate susține însă. Comparația este clară și dură: globul cel de tină, globul pământesc, nu are lumină proprie, este luminat din afară de alte astre, mai ales de Soare. La fel și omul generic: este „luminat” din afara sa de concepte, de abstracțiuni precum dreptate, religie, bogăție, revoluție etc. El dă foc, sau pune foc (revoluțiile de-a lungul timpului) – dar nu din el însuși, pentru că nu are foc interior. Omul este ca o

oglinďă, așa cum este globul cel de tină – ori Luna, care în alte contexte este „*Ea, copila cea de aur, fiica negurii eterne*”. În *tunericul*, negura sunt eterne; lumina este fragment, este întâmplare, noroc, adică depinde de întâlnirea în Univers a unui obstacol care s-o reflecte. În „*Satira I*” avem cunoscutele versuri ce definesc această stare a luminii din afară: „*Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze, / Mii de fire viorie ce cu raza încetează, / Astfel, într'a vecinicii noapte pururea adâncă, / Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă... / Cum s'o stinge, totul piere, ca o umbră 'n întuneric, / Căci e vis al neființii universul cel chimeric...*”. Imaginea este aceea a pătrunderii luminii printr-o fantă, să zicem: printr-o gaură într-o scândură. Raza din spatele fantei, sau fasciculul, prinde în corpul ei firicelele de praf, care altfel nu se văd. Noi avem, azi, imaginea obiectivului de proiecție a unui film pe ecran, sau imaginea unei lanterne aprinse în noapte; pe vremea lui Eminescu, acestea nu se descoperiseră încă, poeții de la sfârșitul secolului al XIX-lea (toți poeții lumii, nu numai Eminescu, dar și el) le anticipează și le prefigurează. La nivelul Universului, aceasta este lumea cea văzută: ceea ce se plasează în fascicul. Aceasta este viața însăși: ceea ce se luminează, ceea ce este prins în fascicul. În aceeași „*Satiră I*” avem și tabloul cosmogoniei în viziunea celui savant ce se gândește numai la trecut și viitor („*În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte*”). Iată cum se stinge lumea: „*Soarele ce azi e mândru el îl vede trist și roș / Cum se 'nchide ca o rană printre nori întunecoși, / Cum planeteii toți îngheață și s'azvârl rebeli în spațiu, / Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați...*”. Dezacordul din ultimul vers n-a putut fi rezolvat de editori, a rămas, practic, neobservat: „*din frânele luminii și ai soarelui*”. Trebuia „și ale”. Presupunând o formă „frân, frânuri”, cu sensul „frâu”, încă este acord incorect. Virgulele ar rezolva, trebuind puse astfel: „*Ei, din frânele luminii, și ai soarelui, scăpați*” – deci, și planeteii soarelui. Trecem, dar rămânem în idee: așadar, la sfârșitul „vecinicii”, când se închide un ciclu cosmic, lumina nu mai poate avea rol de frâu / frână, nu mai poate ține „planeteii” – care devin rebeli și se azvârl în spațiul infinit. Această cosmogonie ne spune un lucru foarte important, și anume că noul ciclu cosmic ce va începe după apocalipsă va însemna, de fapt, prinderea din nou a planeteilor rebeli în frânele luminii. Vrând-nevrând, ajungem la „*Luceafărul*” și la vorbele lui Demiurg: „*Cere-mi – cuvântul meu de 'ntâi*”. Acest cuvânt înseamnă nu vreo „*parolă*” sau „*formulă magică*” etc. – ci pur și simplu o înțelegere, pecetluirea unei convenții cosmice. Hyperion este unul dintre planeteii rebeli din spațiu care au intrat sub **Cuvântul dintâi** și acum, dintr-o dată, vrea să-l rupă, vrea să se dezlege: „*De greul negrei vecinicii, / Părinte, mă dezleagă*”.

Este interesant de văzut dacă Hyperion, el însuși, are lumină interioară, dacă este el o lumină Primul său portret ne propune o interesantă postură de „*mort frumos cu ochii vii / Ce scânteie 'n afară*”, părând că într-adevăr ochii astrului „*izvorăsc scânteii*”. Cel de-al doilea portret, însă, ne dezvăluie o „*lumină neagră*”, în strofa cunoscută: „*Dar ochii mari și minunați / Lucesc adânc chimeric, / Ca două patimi fără saț / Și pline de 'ntuneric*.” A luci nu înseamnă a avea sau a face lumină: și antracitul lucește. Hyperion se află în frânele luminii, este un stâlp de bază al Creației, deci el reflectă lumina. Dar reflectă prima lumină, cea dintâi. Pământul

sau Luna, ca Planetei, primesc lumina de peste tot, lumină amestecată, „murdară”, ca și cea a Omului. În drumul său către Demiurg, Hyperion „vedea ca 'n ziua ce de 'ntâi / Cum izvorăsc lumine, / Cum izvorând îl înconjur / Ca niște mări de 'notul... / El zboară, gând purtat de dor / Pân' piere totul, totul” (să nu uităm că ne aflăm în odaia filologică a Poetului, și să punctăm diferențele textului ca text. Edițiile de azi și manualele școlare au, aici, cu virgulă: „El zboară, gând purtat de dor, / Pân' piere totul...”, deci este o apozitie sau o comparație: el zboară **ca un** gând pe care-l poartă dorul: textul eminescian, genuin, elimină a doua virgulă, sensul fiind că dorul poartă gândul până ce piere totul; este deci o ierarhie, o cauzalitate, dorul împinge, este cauza primă). Oricum ar fi, ne aflăm într-o fundătură a gândului din care nu putem ieși fără a defini, de fapt, lumina, mai bine zis fără a-i stabili statutul cosmic. Ea ține lumile în coerență, „izvorăște” de peste tot când Hyperion se apropie de ziua cea dintâi, de ziua legământului... Dar ce este ea, în fond?

Pasajele privind statutul luminii sunt foarte mișcate în edițiile poeziilor antume eminesciene; „virgulita” lui Maiorescu și a altor editori face ravagii în acest domeniu. Dăm câteva exemple (cu părere de rău că nu avem răgazul să le dăm pe toate: facem însă trimitere la ediția noastră – unde credem că n-am scăpat vreunul). Mai întâi acesta, din „Lasă-ți lumea ta uitată”, cea de-a doua poezie din ediția princeps, o inedită la nivelul anului 1883, una dintre multele poezii despre care Slavici dă mărturie că poetul le lucra zi și noapte în primăvara lui 1883. Textul nostru „de consum”, în punctuația maioreșciană: „*Jată lacul. Luna plină / Poleindu-l îl străbate; / El, aprins de-a ei lumină, / Simte-a lui singurătate*”. De la ediția a VII-a în sus, Maiorescu pune o virgulă după „Poleindu-l”, păstrată și la Perpessicius (Ibrăileanu merge însă după edițiile I-VI, textul de mai sus). „Convorbirile literare”, care publică după manuscrisul poetului, au astfel: „... *Luna plină, / Poleindu-l, îl străbate*”. Aceste două virgule eminesciene atrag atenția asupra celor două mișcări, una de suprafață, o poleială – și cealaltă în profunzime, în străbatere. Deci: luna nu străbate lacul din țarm în țarm poleindu-l, ci mai întâi îi mângâie suprafața, iar apoi îl „aprinde” în întregul său acvatic, îl face să aibă conștiință de sine, să-și simtă singurătatea. În ce privește strofa următoare: „*Tremurând cu unda-n spume...*”: acest lac, de aici, are viață, tremură de fericire, își simte singurătatea. Nu este un peisaj descris („pictat”) aici, ci o cauzalitate, un dramatism al cosmosului. Exemplele pe care le vom da în continuare vor arăta că la Eminescu iubirea din cosmos este imensă, copleșitoare – iar față de această rezultantă a uriașei lumini în expansiune, omul cu iubirea lui terestră devine mic, este cu adevărat copleșit, stă în ungherul sufletului ca spectator. Măreția naturii constă în această iubire a elementelor, în această prindere și aprindere a lor unele de la altele. Dorul este în cosmos, nu în bietul suflet omenesc: dorul este chiar lumină, Lumina de fapt, care împinge gândul până ce piere totul, totul. În cheia poemului „Împărat și Proletar”, omul nu este o lumină sau, mai bine zis, nu mai este o lumină – pentru că s-a uscat în el iubirea, pentru că nu mai este iubire pe pământ, candela ei nu s-a aprins încă. În fond, și Apostolul lui Christ spune: dacă dragoste nu e, nimic nu e. Suntem însă datori cu alte exemple – și promitem să discutăm despre „sâmburul

luminii”, despre lumina în cosmos iarăși, despre dor și lumină – adică, din punct de vedere filologic, despre modul cum prin punctuație sau altfel a fost ascuns, camuflat în text, unul dintre cuvintele cheie ale liricii eminesciene.

V. „Sâmburul luminii”

Dintre locurile mai dificile din poezia antumă eminesciană mi se pare interesant de discutat, în contextul acesta al metaforei luminii, și poziția virgulei după primul vers din „Rugăciunea unui dac”. Punctuația poeziei eminesciene oscilează de la editor la editor – iar în cazul edițiilor Maiorescu, cele 11 pe care le-a îngrijit criticul, sunt schimbări și reveniri notabile. Practic, edițiile Maiorescu nu au fost niciodată strânse la un loc – până la efortul lui Șerban Cioculescu din anii '70 ai secolului trecut –, iar Biblioteca Academiei Române este singurul spațiu unde se păstrează toate astfel. Se știa sau, mai bine zis, se bănuia că sunt diferențe între ele – dar nu fuseseră semnalate ori inventariate. În perioada interbelică este celebră polemica Ibrăileanu–Lovinescu: criticul de la „Viața românească” semnalează zeci de greșeli în ediția pe care o scoate Lovinescu din poeziile lui Eminescu – iar acesta din urmă răspunde senin că n-a făcut altceva decât să reproducă ediția Maiorescu. Lucrurile au rămas îngropate în periodice, iar edițiile actuale din opera celor doi nu le rezolvă, ci mai mult le încurcă. Într-adevăr, din confruntările noastre reiese că E. Lovinescu folosește ediția XI Maiorescu – iar Ibrăileanu îl verifică după ediția VI. Dialogul este imposibil – fiecare dintre ei considerând că a sa este ediția cea corectă. A se reține însă: ediția lui Lovinescu are și greșeli proprii (de tipar, de neatenție) adăugate celor din ediția XI Maiorescu, pe care se bazează. Punctuația, însă, nu se abate de la cea stabilită în această ediție de către Titu Maiorescu. Vom găsi, astfel, cele două versuri din „Rugăciunea unui dac” cu această virgulă între ele: „*Pe când nu era viață, nimic nemuritor, / Nici sâmburul luminii de viață dătător,...*”. Ibrăileanu însuși are la fel, ca și G. Călinescu, C. Botez, Perpessicius – și astfel a trecut textul spre noi, unde-l regăsim cu această virgulă la finalul primului vers în antologii, ediții de consum, manuale școlare etc.

Chestiunea este că în primele patru ediții ale sale Titu Maiorescu nu pune această virgulă – și că tot fără virgula respectivă a fost publicat poemul de către Eminescu însuși în „Convorbiri literare”, 1 septembrie 1879. Merită să insistăm, comparând textele. În discuție intră regimul verbului. Textul nostru presupune, conform virgulei, repetarea: pe când nu era viață, pe când nu era nimic nemuritor, pe când nu era nici sâmburul luminii cel dătător de viață... Este o înșiruire de descrieri. Dacă revedem însă textul din „Convorbiri literare” și din primele patru ediții Maiorescu, și dacă accentuăm *nici*, conform punctuației, un asemenea enunț: „*Pe când nu era viață, nimic nemuritor / Nici sâmburul luminii de viață dătător*” presupune desfășurarea următorului raționament: pe când nu era viață, pe când nu era nimic nemuritor (și) nici sâmburul luminii (nu era) de viață dătător. Accentuarea adverbului *nici* în fluxul recitării atrage verbul lângă el. Se schimbă, astfel, cam totul – pentru că, tot gramatical, expresia „de viață dătător” nu mai este atribut pe lângă „sâmburul luminii” – ci nume predicativ. Cu alte cuvinte, *sâmburul*

luminii era, exista – dar nu era *de viață dătător*. Dar... aceasta este chiar logica poeziei și sensul cosmologiei eminesciene. Sâmburul luminii este *arheul*, și nu se poate imagina (concepe) momentul de dinaintea existenței sale, lumina categorială nu poate să dispară din univers – ori nu se poate să nu fi fost cândva: în starea de *arheu* ea este eternul însuși. Pentru a deveni însă *dătător de viață*, trebuie mai întâi să existe moartea în univers. Cosmogonia începe, așadar, cu moartea, așa cum ziua începe cu noaptea. Dacul din acest poem își imaginează însă situația când nu era moarte și nemurire, adică creează acest cuplu de contrarii. Dar pare oarecum absurd: cum să nu fie nici moarte, nici viață fără de moarte (nemurire)? – Iar între ele, nici sâmburul luminii să nu fie (încă) dătător de viață?

Să consemnăm, deocamdată, situația textului în manuscrise – făcând observația că acestea nu ne vor da niciodată ultima soluție, ci doar o sugestie. Manuscrisul 2306 (*O. II*, p. 75) ne dă tiparul acesta: „*Pe-atunci nu era moarte, nimic nemuritor / Nici sâmburul luminii al lunei Domnitor*”. Iarăși: sâmburul luminii era, dar nu devenise încă al *lunii Domnitor*. Tiparul acesta mental justifică pe deplin forma definitivă din „Convorbiri literare” și din primele 4 ediții Maiorescu. Surpriză, însă: manuscrisul 2260 (*ibidem*, p. 81), unde poemul este intitulat „Nirvana”, are virgula dintre cele două versuri. Ea este vizibilă și în facsimil, deși cam greu. Același manuscris subliniază cu o linie simplă cuvintele *azi, mâne, ieri, totdeauna*. Textul din „Convorbiri” nu le subliniază, cel din edițiile Maiorescu păstrează cu cursive *azi, mâne, ieri*, la care adaugă *unul* și *totul* din versul următor. Vedeți câte complicații... Titu Maiorescu are, în plus, de la ediția a IX-a în sus, în loc de „Căci *unul* erau toate și *totul* era una” – „Căci *unul* era toate...” (îl urmează numai G. Adamescu, Murnu și deja amintitul E. Lovinescu; este o lecțiune cu implicații filosofice, de aceea a avut prestigiul ei – dar nu-i aparține lui Eminescu). Așadar, subiectul devine *unul*, el era (nu *toate*, nu ele erau *unul*). Vom concludiona: întrucât textul definitiv, cel din „Convorbiri literare”, nu preia sublinierile din manuscrisul „Nirvana”, este logic să presupunem că acest text definitiv refuză și virgula după primul vers. În plus, tiparul mental din manuscrisul anterior este autoritar. Acea virgulă putea fi pusă de altcineva în manuscris – sau de Eminescu însuși, într-o fază de studiu a formelor. Trebuie să păstrăm ultima sa voință expresă, cea din prima publicare a poemului, așa cum a făcut Titu Maiorescu în primele patru ediții ale sale. N-avem decât să „gândim realul”, cum ne spune Parmenide, adică să ne sfărâmăm cu gândurile ca să aflăm ce a vrut să spună poetul, în loc de a introduce virgule în text pentru a induce un sens logico-didactic.

În ceea ce mă privește, ca editor, păstrez textul din „Convorbiri” și-l înțeleg în contextul interpretării aurei luminii din „Luceafărul”. Este vorba însă de textul „Luceafărului” publicat în *Almanahul „România Jună”*, cu destule diferențe față de edițiile Maiorescu, și chiar față de „Convorbiri literare”; dar *Almanahul* are girul lui Eminescu pentru că poetul l-a ales – și este credibil pentru că, într-o notă din introducere, redactorii declară că vor respecta scrisul autorilor. Avem, așadar, acest *hapax legomenon* (cuvânt folosit o singură dată în opera cuiva) la Eminescu, în discursul lui Hyperion către Demiurg: „*Reia-mi al nemurii nimb / Și focul din*

privire...”. De 10 ori, de 20 de ori treci peste text și nu sesizezi diferența, citești cum ți s-a fixat în memorie: „al nemuririi nimb”. Este vorba însă de *nemurie*: nu e greșeală de tipar, pentru că ar fi trebuit să cadă două litere, nu una. Termenul este preluat întocmai de către revista „Dunărea” din Brăila, unde Al. Djuvara re-publică „Luceafărul” în iunie 1883, după *Almanahul „România Jună”*. Profesorul Gheorghe Bulgăre îl consideră o greșeală de tipar și, dacă dă un sens vocabulei „nemurie”, acesta este „neamuri multe” (în limba românească veche are acest sens). Atragem atenția că la Ion Creangă se găsește un termen ca „nemurind”, iar Eminescu însuși are, în „Geniu Pustiu”, „visătorie”, un compus asemănător. Trebuie luat în considerație acest „nemurie” – deși nu se regăsește nici în „Convorbiri literare” (unde, însă, poemul a fost publicat în iulie 1883, fără știrea și voința lui Eminescu, ieșit din viața publică la 28 iunie 1883), nici în manuscrise (cât am putut să consultăm și să descifrăm din imensitatea manuscriselor la „Luceafărul”). „Nemurire” înseamnă, *stricto sensu*: ne-murire, adică a trăi fără moarte un ciclu cosmic, o vecinicie, vezi condiția Zburătorului din „Călin”. „Nemurie”, însă, înseamnă neimplicare în ciclul viață-moarte, existență în afara acestui ciclu, în vecinicul repaus. Ar fi chiar numele lui Hyperion: Cel-pe-deasupra-mergător. Or, el își oferă tocmai acest nimb al *nemurii* – pentru o oară de iubire, pentru o vecinicie erotică, un ciclu cosmic într-o iubire. În vecinicie el își va pierde, virtual, numele, va deveni Cătălin, nume pereche a celei alese. Cosmogonia eminesciană nu poate fi înțeleasă deplin fără această dihotomie „eternitate-vecie”, eternitatea însemnând o înșiruire infinită de vecii.

Eminescu poate crea dubletul *nemurie/nemurire*, dar nu creează corespondentul pentru *nemuritor*. În „Rugăciunea unui dac” însă, când spune că *nu era nimic nemuritor*, lucrurile se explică: nefiind moarte, nu era nici *nemurie*, nici *nemurire*. Dacul se raportează la începutul începuturilor, nu la segmentul unei vecinicii (situația lui Hyperion), ci la starea de dinaintea primei vecinicii.

Punctuația simplifică nepermis de mult, face textul simplist, nu simplu. Uneori, însă, ea se combină cu schimbarea unor cuvinte. Iată cum este textul în *Almanah*: „*Tu-mi cei chiar nemurirea mea / În schimb pe-o sărutare; / Dar voi să știi asemenea / Cât te iubesc de tare; // Da mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege*” – discută Hyperion cu Cătălina în visul ei. Hyperion îi oferea Demiurgului „nemuria” – în timp ce Cătălina îi cere „nemurirea”, sunt paliere diferite ale ideii. Altfel, este firesc: fata îi cere „*Fii muritor ca mine*”, ea înțelege că are în față un Zburător, cum este Călin, și-i cere să renunțe la ne-murirea sa într-o vecinicie, să trăiască omenește între oameni. Hyperion nu este însă un Zburător, un „înger căzut” – sau cel puțin nu este încă. El asta vrea de la Demiurg, o oară de iubire, o vecinicie, o dată cosmică de *nemurire* (condiția acestor îngeri îndrăgostiți în poezia lui Eminescu este oarecum aceeași, de la „Înger și Demon” până la „Atât de fragedă”). Fata îi cere însă mai mult – chiar această *nemurire*. El constată, așadar, în acest raționament interior, că ar avea parte de o cădere în trei trepte, își va pierde mai întâi *nemuria*, adică aura eternității pentru a intra în *nemurire*, adică într-o vecie, într-o oară de iubire – pe care o va pierde, de asemenea, pentru a fi simplu muritor, om al pământului.

Urmează acest raționament, pe care l-am redat în prima punctuație, cea a *Almanahului*. De la Maiorescu încoace, însă, textul s-a modificat prin punctuație și prin regimul lui „Da”, adică noi avem astfel: „*Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege. / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege*”. Perpessicius are curajul unei emendări pe jumătate în ediția sa din 1939: „*Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege*”. În ediția a doua a sa, însă, Perpessicius revine (1964) și stabilește textul simplu pe care-l avem și astăzi (prefer să rescriu, cu rugămintea de a se compara cu atenție): „*Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege; / Cu veșnicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege*”. Așa aveau, în perioada interbelică, Ibrăileanu și Călinescu – de care Perpessicius se despărțise preluând punctuația mai curajoasă a lui C. Botez.

Or, pentru înțelegerea sensului „vecinicie”, trebuie interpretată afirmația dintre virgule care cuprinde versurile 2-3 în varianta *Almanahului*, a lui C. Botez și a lui Perpessicius 1939: „*Primind o altă lege / Cu vecinicia sunt legat*”. Rezultă că Hyperion își dă seama că va trebui să primească o altă lege, și anume una care-l leagă de vecinicie. În punctuația noastră actuală (pornind de la Maiorescu), se înțelege cam anapoda: mă voi naște din păcat, primind o altă lege – adică voi urma legea omenească născându-mă din bărbat și femeie, o altă lege decât a mea. Este redundant, simplist. Urmează, tot în textul nostru actual: sunt legat cu vecinicia, ci merg să mă dezleg (la Demiurg, desigur). Acest „merg”, această hotărâre interioară puternică, eroică, este întărită și prin adverbul afirmației de la începutul strofei: „*Da, mă voi naște din păcat...*”. Cu alte cuvinte, Hyperion a luat, deja, hotărârea înaintea dezbaterii...

Numai că tocmai acest „da” nu este adverb, nu are virgulă după el și nu trebuia schimbat din rostul lui. Am în față un text poetic similar, pe care mă grăbesc să-l transcriu. Este poezia „Plouă...” de G. Bacovia, prima publicare în „Românul literar”, 25 martie 1907. Inutil să vă spun, stimați cititori, că în edițiile de azi ale lui Bacovia această conjuncție adversativă a devenit tot adverb afirmativ, tot prin punerea unei virgule după el/ea. Iată textul genuin: „*Da plouă cum n-am mai văzut... / Și grele tălângi adormite, / Cum sună sub șuri învechite! / Cum sună în sufletu-mi mut! // Ah, plânsul tălângii când plouă! // Și ce enervare pe gând! / Ce zi primitivă de tină! / O bolnavă față vecină / Răcnește la ploaie râzând... // Ah, plânsul tălângii când plouă! // Da plouă... și sună umil / Ca tot ce-i iubire și ură / Cu-o muzică tristă, de gură, / Pe-aproape se-aude-un copil. // Ah, plânsul tălângii când plouă! // Ce basme tălângile spun! / Ce lume-așa goală de vise! / ... Și cum să nu plângi în abise, / Da cum să nu mori și nebun ... // Ah. Plânsul tălângii când plouă!*” Cum schimbă lingviștii limba, cum schimbă ei poezia, cum schimbă țesătura de idei... Revenind la „Luceafărul” lui Eminescu, amintesc că, după acest „dar...” interior al lui Hyperion, poemul continuă cu scena zglobie dintre Cătălina și Cătălin. Aici se reverberează tocmai cuvântul nostru. Mai întâi în gândul lui Cătălin: „*Dar ce frumoasă se făcu...*”, apoi în exclamația Cătălinei: „*Da ce vrei, mări Cătălin!*” – și iarăși la ea: „*Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri...*”. Se poate vorbi de un adevărat complex al acestui adversativ „dar” – pornit din dezbaterile de

gând, interioare, ale lui Hyperion și prelungit în viața vie a pământenilor. Cătălina reia, psihologic vorbind, această marcă a gândirii interioare a lui Hyperion ca pe o reminiscență din vis. Să tai atâta ezitare, să topești atâtea întrebări grele într-un *da* categoric, glorios, cavaleresc – nu cred că este lucru tocmai cuminte.

Am pornit de la lumină – și am ajuns la cuvinte și punctuație. Este oarecum firesc: trebuie să și luminăm textul, nu numai să căutăm termenul ca atare în el.

VI. Lumină, dulce lumină

Printre aceste avataruri ale luminii în poezia eminesciană trebuie să ne oprim și la pasajul din „Satira IV” ce descrie trecerea zilei în noapte și care este mult, foarte mult mișcat prin punctuație din intențiile autorului. Iată versurile în edițiile noastre curente ce alimentează atâtea antologii și manuale școlare: „Luna... luna iese-ntreagă, se înalț-așa bălaie / Și din țarm în țarm durează o cărare de vâpaie, / Ce pe-o repede-nmiire de mici unde o așterne / Ea, copila cea de aur, fiica negurii eterne; / Și cu cât lumina-i dulce tot mai mult se lămurește, / Cu-atât valurile apei, cu-atât țarmul parcă crește, / Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape / Dimpună cu al lunei disc, stăpânitor de ape”. Există, într-adevăr, un scrupul al virgulei la Eminescu – de n-ar fi s-o privim decât pe aceasta din ultimul vers: ea vrea să spună că stăpânitor de ape este codrul, nu discul lunii. Sensul nu poate fi altul decât acela că umbra codrului a acoperit în întregime apa. Este o apă care are țarmuri, ca un lac – dar și valuri, ca un râu; nu este, însă, nici lac nici râu, apa de predilecție a lui Eminescu în poezie este iazul, adică ceea ce am numi astăzi o acumulare cu ecluză sau stăvilă, poetul fiind atent mai ales la „iezătură”, locul unde apa se scurge către altă acumulare. Dacă ne amintim de poezia *Lacul*, chiar și acolo apa tremură în cercuri albe, deci se mișcă, iar barca are lopeți dar și cârmă, deci este mișcată. Aici, în „Satira IV” avem versurile care indică o curgere a apei chiar energică: „Ai putea să lepezi cârma și lopețile să lepezi, / După propria lor voe să ne ducă unde răpezi”. Remarcă, rogu-te, forma *răpezi* pe care scrierea de azi o refuză. Mai sus Eminescu are: „ce pe-o răpede'nmiire de mici unde”, corectată de asemenea azi în „ce pe-o repede-nmiire”, sintagmă greu de rostit datorită repetării sacadate a vocalei *e*. Când planta în această serie vocala *ă*, poetul era atent tocmai la eufonie. Mai sus, în versul prim, el mai avea o dată acest *ă* în poziție oarecum atipică – și-l scotea dintr-o poziție tipică, astfel: „Luna... luna esă 'ntreagă, se înalț' așa balae”. Noi avem cum am transcris mai sus: *iese, bălaie*, adică am modernizat gramatical schimbând sistemul eufonic – pentru că de un sistem este vorba – unde *e* alternează cu *ă* pentru o rostire frumoasă. Rezultatul: acea imposibilă, cacofonică exprimare „ce pe-o repede-nmiire” care ne face ori să ne mușcăm limba, ori să ne întoarcem buzele pe dos, cum ar zice I.E. Torouțiu. Trebuie amintit că Eminescu are și forma *repede*, dar în câteva contexte folosește vocalismul *ă*, cum este aici pentru eufonie – ori în *De câte ori iubito*, unde versul 5 este „Iar peste mii de sloiuri de valuri răpezite” (la fel, modernizat astăzi în *repezite*). Nu știu dacă este neapărat diferență clară de sensuri, dar *valuri repezite*, cum avem azi, sugerează mișcarea, valurile reale, iar *valuri răpezite* – poate prin

atracție față de *zăpadă*, să zicem – sugerează mișcarea înghețată, înghețul care a prins valurile în mișcare.

Revenind la textul din „Satira IV”, atrag atenția că manuscrisul are formele gramaticale: *iese, bălaie, repezite*. Nu este însă pentru prima dată când manuscrisul diferă față de „Convorbiri literare”. E ușor a spune că revista avea propria ortografie, cum s-a mai spus, și să revenim la manuscris ca voință auctorială – dar trebuie să se observe că aici, ca în atâtea alte locuri, în *Convorbiri literare* se organizează o linie eufonică, adică intenționată. Nu mă poate nimeni convinge că Eminescu voia să se citească / recite cacofonic: *ce pe-o repede-nmiire de mici unde* – mai ales când am exemplele de mai sus care arată cât de elegant plia el rostirea pe alternanța vocalică. Ce e în manuscris – sunt forme de studiu, aruncări grăbite de cuvinte pe hârtie – ultimele retușuri sunt cele din prima tipăritură supravegheată de autor. Când „Convorbirile” erau la Iași, șpalturile mergeau prin poștă sau prin curier către autorii din București, pentru corecturi, cum știm din scrisorile lui Maiorescu.

Revenim, totuși, la *codrul stăpânitor de ape*: cum ne vom reprezenta imaginea? Dar... cum ne vom reprezenta noi, oare, imaginea din versul 5 al citatului de mai sus: „Și cu cât lumina-i dulce tot mai mult se lămurește”?! Se lămurește, adică, lumina dulce a lunii? Dar are luna lumină când i se zice „Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne”? Luna este un vis al întunericului, adică este luminată de alte astre, umbra lor este lumina ei, iar negura eternă se amăgește, visează lumină de aur. S-ar putea lămuri luna, de vreme ce la începutul pasajului este *bălaie*, adică turbure, iar în final va fi *disc*, adică atât de clară încât o poți lua de pe cer... Textul spune însă că se lămurește *lumina dulce a lunii*, o situație foarte alambicată. Aici este obligatoriu să acceptăm punctuația din *Convorbiri literare*, pe care n-o susține, însă, manuscrisul 2282 (*O. II*, p. 343), și anume acea virgulă atât de plină de sens: „Și cu cât lumina-i dulce, tot mai mult se lămurește; / Cu-atât valurile apei, cu-atât țărmul par'că crește”. Se lămurește, așadar, luna, cum am înțeles mai sus, și anume: se lămurește cu cât lumina-i dulce. Rezultă că *i* din expresia *lumina-i dulce* este verb, nu pronume ca în punctuația actuală a poemului.

Avem, iată, un loc unic în poezia eminesciană: *lumina este dulce* cu sensul *se îndulcește*. Scăpăm, astfel, de paradoxul în care a înfundat Titu Maiorescu acest pasaj scoțând virgula – și înțelegem că este vorba de o descriere a fazelor lunii pe măsură ce lumina din bazinul cosmic se îndulcește, adică se egalizează cu întunericul. Sesizăm că este acel timp din *asfințitul serii* care-i place foarte mult poetului. Facem imediat legătura cu alt pasaj, unde iarăși o virgulă maioreșciană ne-a dat multă bătaie de cap, din poemul „Lasă-ți lumea ta uitată”. Este vorba tot despre lumina serii târzii. Textul actual: „Înălțimile albastre / Pleacă zarea lor pe dealuri, / Arătând privirii noastre / Stele-n ceruri, stele-n valuri”. Virgula după versul 2 îi aparține lui Maiorescu; în „Satira IV”, pasajul de mai sus, el scosese o virgulă – aici pune una. Nu este o compensație, lucrurile se petrec după necesitatea fiecăruia în parte, dar această simetrie are rol mnemotehnic, în sensul că ne aduce de la un pasaj la altul. Maiorescu introduce o cauzalitate în natură, înălțimile se dau la o parte ca să arate omului ceva, cu scopul de a arăta. E ca o demonstrație unde

pastelul se supune regulii horatiene: omul stă la gura sobei, desfundă Falernul, iar natura din jur se dezlănțuie ca să-l bucure. Probabil că Maiorescu a fost obișnuit cu pastelul lui Vasile Alecsandri. Poemul eminescian genuin spune mai mult, imaginea este construită pe expresia de limbă „se deschid cerurile”, înălțimile albastre sunt grămezi imense de ceruri care-și pleacă zarea în lături, pe dealurile din jur iar privirea vede de la sine maximul și nimicul cosmic. Personajul din „Lasă-ți lumea” este lacul – și el este pătruns de lumina lunii într-un mod special: „*Jată lacul... Luna plină, / Poleindu-l, îl străbate, / El, aprins de-a ei lumină, / Simte-a lui singurătate. // Tremurând cu unde 'n spume...*” (și aici Maiorescu – urmat de editorii săi – scoate virgule, dar nu-l mai urmărim...). Lumina poleiește lacul pe orizontală și apoi îl străbate pe verticală, până în adâncuri, făcându-l să tremure, iar efectul este că el, lacul, își simte singurătatea. Pastelul eminescian spune că iubirea cosmică este imensă, gigantică, lumina o creează și, acolo unde pătrunde, naște singurătăți, *id est*: face elementele cosmice să-și simtă singurătatea categorială, că se defînească / individualizeze. Iubirea nu amestecă, nu dizolvă, nu tulbură – ci este cunoaștere de sine prin lumină, *in-luminare*. În fața acestui uriaș tablou cosmic, omul frisează, este chiar puțin speriat. Iubirea cosmică este mult mai intensă decât iubirea omenească, în cosmos perechea umană pare simplă jucărie, este mică și umilă, sfioasă chiar.

Aceste lucruri le spune, însă, poezia eminesciană genuină – nu textul înfășurat în virgule sau desfășat de virgulele necesare, după caz, de care ne servim noi astăzi. Urmărim lumina în poezia eminesciană – și avem multe perdele de pus ori de dat la o parte pentru a limpezi privirea.

VIII. Lumina dintâi

Punctul de vârf al acestor discuții despre lumină îl constituie cosmogonia eminesciană, iar textele de referință sunt „Satira I” și „Luceafărul”. Petru primul dintre ele trebuie să depășim mai întâi ironia care-l învăluie pe „bătrânul dascăl”. Inadecvarea noastră la text constă în aceea că receptăm în registru eroic figura acestui profesor de astronomie care repetă lecția pozitivistă a secolului, încercând să vedem în el fie geniul neînțeleș, fie savantul nerăsplătit cum se cuvinte de vremea sa. Într-adevăr, acesta n-a făcut altceva decât să-l scoată pe Dumnezeu din creație și să pună în loc primul punct al mișcării. Această mecanică a universului se reverberează în viața socială prin teoria „*Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate*” – care permite fiecăruia, oricui, („ori și cine” scrie poetul, despărțit și cu accente retorice) să acceadă la poziția cea mai de sus. Dacă „unu” reprezintă multiplicarea în infinit omenesc a aceluia punct prim („Dar deodată un punct se mișcă... cel întâi și singur”) – „una” este, în schimb, „soarta oarbă”. Universul lui „unu” creat de savantul pozitivist are în centrul lui o stihie care organizează haotic ierarhiile, care „Ca și vântu'n valuri trece peste traiul omenesc”, dând fiecăruia posibilitatea să devină primul – dar luându-i-o în același timp, pentru că ea este aceea care ridică și coboară indivizii. Se creează, astfel, premisele aceluia „*bellum omnium contra omnes*”, „lupta tuturor împotriva tuturor” – situație pe care o găsim

descrișă în toată opera socială a lui Eminescu. Poetul numește „Satiră” acest poem tocmai pentru că satirizează, nu este – nu poate fi – de acord cu teoria ca atare. Mai mult: el „textualizează”, cum am zice astăzi, luând de aici, de colo fragmente din care construiește teoria. Interesant între toate este versul 45, pe care noi îl avem redat astfel: „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă”. Aici Eminescu are, în manuscris și în „Convorbiri literare”, accent grav pe *-u* de două ori: „Fù prăpastie? genune? Fù noian întins de apă?” Titu Maiorescu le scoate, (și în loc de *genune* pune *genună*, cu iz poetic) – iar după el rămân scoase la toți editorii. S-ar putea crede că acest accent grav pentru perfectul simplu este ortografic, dar în scrisul lui Eminescu el nu e permanent, ceea ce indică intenția autorului de a accentua sau nu. De pildă în „Strigoii”, v. 182: „Pe ea o ține-acuma ce fu a morții pradă” nu este accentuat pentru a nu forța ritmul (de aceea nu pune nici virgulă după *acuma*), nici în *Mortua est*, v. 66: „Au moartea ta înger de ce fu să fie”, din aceleași considerente – dar în *Epigonii*, v. 33 este accentuat: „Viața-i fù o primăvară, moartea-o părere de rău” (aici Maiorescu păstrează accentul pe *-u* în toate edițiile). Să privim ultimul exemplu: accentul cere intonație cu sensul: viața, cât despre ea, a fost ca o adevărată primăvară – pe când moartea, ca o simplă părere de rău, ceva ne semnificativ, simplu, ușor.

Revenind la „Satira I”, este evident că accentele dau sens: ce-a fost la început, a fost aia, a fost aia, a fost aia? Se discută variantele date de unii și alții, soluțiile discutate: prăpastie sau genune? noian de ape? – iar el, savantul, spune că n-a fost nimic din toate astea, nu s-a priceput lumea, să vă arăt eu: a fost un punct care s-a mișcat, etc. Autorul îl sancționează aspru pe acest savant pozitivist, dar ne vine nouă greu să-i înțelegem pedeapsa: „Mâna care-au dorit scepștrul universului și gânduri / Ce-au cuprins tot universul încap bine'n patru scânduri...”: pe acest refren putem urmări retrospectiv, în amănunt, detașarea poetului de savantul său (e uscățiv, friguros, gârbovit – o caricatură a lui Atlas care „sprijinea cerul pe umăr” – pe când el „sprijină lumea și vecia într-un număr”, aici accentul în vers căzând pe *i*, ca în „prăjină”). Cu ironia discursului ne mai întâlnim la *Împărat și proletar*, unde cuvântările Proletarului (iarăși preluate de către noi, inerțial, în registru eroic – și uneori puse chiar pe seama gândirii teoretice a lui Eminescu însuși) sunt ridiculizate până la bătaie de joc uneori (vezi gramatica greoaie, termenii prețioși etc.).

În „Satira I” avem însă acest final al unei „vecinicii” din șirul imaginat de către savant: „Soarele ce azi e mândru el îl vede trist și roș / Cum se'nchide ca o rană printre nori întunecoși, / Cum planeții toți îngheață și s'azvârl rebeli în spațiu, / Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați /.../ Timpul mort și'ntinde trupul și devine vecinicie”. Atenție: nici o ediție nu rezolvă (și nu atrage atenția asupra textului) dezacordul „ei... scăpați din frânele luminii și ai soarelui”. Se păstrează astfel și în manuscrise: poate fi vorba de „planeții, și ai soarelui”, „chiar și ai soarelui” (sau de un acord cu un presupus *frân* de genul masculin pentru *frâu*, care este însă neutru). Trecem, dar constatăm că această „rebeliune” a planeților, această scăpare a lor din frâul luminii este contribuția eminesciană la teoria

„big-bangului”. O eră cosmică, o „vecinicie” (în sensul „Satirei I” – „o vecie’ntreagă”) se consumă prin arderea de tot a stelelor – dar prin păstrarea „planeților” în stare rebelă. Lumina nu mai are putere de frâu, nu mai stăpânește „țâțânile lumii”, nu mai are „rază” („*Căci era un întunerec ca o mare fără’ o rază*”). Acesta nu este, așadar, sfârșitul definitiv al lumii, ci doar încheierea unui ciclu – după care va începe altul, „vecinicia” următoare.

Nu putem să nu facem legătura cu discursul Demiurgului din „Luceafărul”: „*Un soare de s’ar stinge’ n ceri / S’aprinde iarăși soare*”. În „Mortua est!”, poetul era sceptic: „*Când sorii se sting și când stelele pică / Îmi vine a crede, că toate’s nimică.// Se poate ca bolta de sus să se spargă, / Să cadă nimicul cu noaptea lui largă...*”. Iată cum nimicul nu este *kenos*, vid, gol – ci are consistență, este „ceva”. Spre deosebire de sori care se sting și se reaprind, fiind pulsații ale luminii care se consumă și se redefinește – „stelele” cad, iar „planeții” se azvârl rebeli în spaț. Hyperion este, cum zice Demiurg: „*Noi nu avem nici timp nici loc / Și nu cunoaștem moarte*”; „*Iar tu Hyperion rămâi / Oriunde ai apune*”. El are această condiție a planetului rebel, poate scăpa din frânele luminii, probabil că vrea să scape din aceste frâne – dar nu se dizolvă, nu se stinge într-o (după o) vecie. În acest sens, cuvintele Demiurgului sunt foarte importante: „*Cere-mi – cuvântul meu de ’ntâi*”. Acest cuvânt de început este convenția, legământul, „legarea”: Demiurg conjură planeții să înceapă o nouă vecie/vecinicie, îi leagă în cuvântul de ’ntâi. Și încă: în acest sens cele două versuri pe care le aflăm în ediția Titu Maiorescu sunt adevărate, în spirit eminescian și, poate, scrise chiar de către Eminescu: „*Tu ești din forma cea d’întâi, / Ești vecinică minune*”. Într-adevăr, Hyperion face parte din lumea planeților, nu se stinge ca sorii, „resare” împreună cu această „întreagă lume”, participă la Cuvântul dintâi al Demiurgului.

În virtutea acestui dat teoretic ce reiese din analiza cosmogoniei și cosmologiei eminesciene, eu păstrez, în ediția mea, lecțiunea din *Almanahul „România Jună”*, acel *hapax legomenon* eminescian „nemurie”. Dorința lui Hyperion este aceasta: „*Reia-mi al nemurii nimb*” (toate celelalte ediții au „al nemuririi nimb”, numai D.H. Mazilu atenționează în notă că *Almanahul...* are „al nemurii”, dar nu comentează). Eminescu creează dubletul „nemurie/nemurire”, asemănător întrucâtva cu dubletul din limba germană „umsterblich/unsterblich” (după cum îmi atrage atenția dl Dan Pop, distins traducător al poetului în limba germană, căruia trebuie să-i mulțumesc o dată în plus – rugându-l, însă, idem să-și continue investigațiile urmărind mai ales traducerea Mitei Kremnitz). Nemurire, nemuritor – se referă la viața fără de moarte, viața continuă într-o vecinicie. Ce vrea, în fond, Hyperion de la Demiurg? Să fie un Zburător, cum este Călin, de pildă, adică să rămână nemuritor printre muritori. Să i se dea „o oară de iubire”, o vecie erotică. „Nemurie”, însă, se referă la ciclul viață-moarte, înseamnă neimplicare în acest ciclu, nepătrunderea în cerc, starea deasupra, mergerea pe deasupra lui. Hyperion cedează acest nimb al nemurii, renunță la condiția sa de planet care-i oferă posibilitatea să treacă dintr-o vecie într-alta – și cere, în schimb, nemurirea printre pământeni. În acest sens, Demiurgul nu-i poate satisface cererea pentru că în vecia următoare îi va lipsi un planet, lumea nu se va putea reaseza completă în cuvântul

dintâi. Rezultă încă o dată – dacă putem să-i zicem așa – „liberul arbitru” al planeților, ei pot sau nu să participe la convenție. Demiurg are darul convingerii prin înțelepciune, dar nu dă poruncă, nu poate să oblige. Hyperion ar fi putut să cadă, în sensul că avea, are puterea aceasta – dar este convins să rămână în nimbul său. Ce-l convinge? Soarta, norocul. El înțelege că în nicio condiție nu are acces la acestea: „*Ce-ți pasă ție, chip de lut / Dac’oi fi eu sau altul*”. Cu punctuația eminesciană (pe care am analizat-o într-un text al nostru anterior) – dacă el va prinde chip de lut, dacă se va naște din păcat – nimic nu-i garantează că va fi lângă această ființă pe care acum o iubește, că ea îl va recunoaște drept imaginea din vis și că-l va iubi. Poate fi un nemuritor oarecare printre oameni, cum este Călin – urmând să caute, să găsească etc. Asta îl convinge să renunțe – și să fie împăcat cu nemuria sa. Lumina îl ține în frâne înțelepte.

IX. Reformele trec, limba rămâne. Cazul *chipului de lut*

Este momentul, credem, după atâtea exemple de inadecvare a edițiilor la textul eminescian genuin, să readucem aminte cititorului binevoitor câteva chestiuni care țin de drumul nostru, adică de „metodă” ca sens al cuvântului (de la *meta* și *odos*, „îndrumare”). Mai întâi, prin restituirea formelor și punctuației eminesciene noi nu dorim în mod expres să impunem ori să expunem unui proces de intenții reformele ortografice succesive din ultimul secol. Dorim doar să separăm poezia de limbajul comun în privința scrierii, cu scopul de a proteja muzicalitatea, retorica interioară a textului, grafica exterioară a scrisului – adică tot ceea ce ține de frumosul artistic avut în vedere în mod expres de către autor, fie că este el Eminescu, Alecsandri, Macedonski ori alt poet clasic român. Punctuația, pe de altă parte, reprezintă amprenta sensului dorit de autor și trebuie înțeleasă, nu îndreptată. Încă din 1828, Ioan Heliade Rădulescu este cel care afirmă, în *Gramatica rumânească*: „*Dar fiește ce limbă își are ortografia sa și aceea a stătit mai norocită care s-a supus la mai puține reguli. Punctuația numai a stătit și este tot aceea la toate limbile, pentru că oamenii tot într-un fel se gândesc, și mișcările și opririle lor în vorbe sunt tot acelea. Cel mai delicat și cu gândire lucru în ortografie și care face cinste duhului omenesc este punctuația: ea desparte și face chiare /clare/ judecățile noastre, arată șirul și relația lor și ne face și să înțelegem și să ne facem înțeleși în scrierile noastre; și ea singură împlinește sfârșitul pentru care s-au aflat regulile ortografiei, mai vârtos în limbile cele vii. Toate celelalte nu sunt decât o pedanterie și o lipsă în gândul și duhul omenesc, adică un semn de necunoștință a folosului sfârșitului ortografiei*”. (Ediția d-nei Valeria Guțu Romalo, Edit. Eminescu, 1980, p. 33–35). Revenind la viul nostru, putem spune că punctuația se dirijează prin semne – care au, în principiu, același rol ca semnele de circulație: stânga, dreapta, înainte, înapoi etc. Este de la sine înțeles că aceste convenții general umane sunt mai importante decât dexteritățile fiecăruia în a mânuși vehiculul, și în acest sens vom înțelege, ca Heliade: ortografia și toate celelalte nu sunt decât o pedanterie, adică – învățate fără scop, fără „sfârșit”, duc la simplă podoabă fără scop.

Una este, însă, să discuți în termeni de generalitate – și alta să specifici, să vorbești despre sensul punctuației la un moment dat ori la un anumit scriitor. Această coborâre din general a îndreptățit schimbarea punctuației în poezia lui Eminescu – spunându-se că în cutare loc se întrevede o logică nemțească, în cutare altul poetul n-a fost atent etc. Schimbările s-au făcut tacit, adică sensurile noi s-au imprimat textului fără atenționare – ceea ce ne face, astăzi, când încercăm să comparăm, să fim foarte încurcați: cum e posibil ca autorul (Eminescu, dar și Alecsandri, Macedonski etc.) să fi semnalizat în sus și editorii săi s-o fi luat în jos, etc.?

Dintre miile de exemple (ce se regăsesc în notele noastre editoriale), unul singur aducem aici în discuție: vorbele lui Hyperion din finalul „Luceafărului”. Textul nostru actual, stabilit de Titu Maiorescu și respectat în mod tacit de toți editorii, este acesta:

*Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?*

În *Almanahul „României June”*, unde se publică prima dată poemul (iar *Almanahul „României June”* pune o notă sub „Introducere” unde declară că păstrează intact textul colaboratorilor) – a doua virgulă pentru regimul vocativului, ca și semnul întrebării din final, lipsesc:

*Ce-ți pasă ție, chip de lut
Dac-oi fi eu sau altul,*

*Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece.
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.*

Diferențele sunt enorme: tradiția Maiorescu apozitează: *ce-ți pasă ție, chipule de lut; tu ești chip de lut* – pe când textul genuin arată dilema lui Hyperion, acel „*Da mă voi naște din păcat*” anterior al său (cu sensul „*Da pentru dar, dară*”, vezi mai sus). Sensul acesta din *Almanah* se apropie până la identitate de manuscrisul 2275 B, pe care Perpessicius îl redă în vol. II al ediției sale, la Versiuni și variante, p. 408:

*Tot una-ți este chip de lut
Dac-oi fi eu sau altul*

Într-o altă ciornă manuscrisă, încă mai explicit:

*Ce-ți pasă ție din pământ
Dac'oi fi eu sau altul.*

În loc de-a disprețui sau culpabiliza femeia, este mai productiv să urmărim această constatare a lui Hyperion, care îl face să renunțe la nașterea din păcat arătându-i că astfel s-ar supune sorții, norocului: ce-ți pasă ție dacă eu sau altul va fi chip de lut. Hyperion ar coborî printre oameni, s-ar reda unui trup, unui chip (înfățișare) de lut – dar, atunci, cum îl va deosebi Cătălina pe el, cum va face deosebirea între el și altul, el le va semăna tuturor, cum îi spune chiar Demiurg: „Tu vrei un om să te socoți, / Cu ei să te asameni?”; vezi situația inversă în „Pe lângă plopii fără soț”: „Căci azi le semeni tuturor / La umblet și la port” – unde femeia s-a deghizat din înger în om.

Am ales acest exemplu cu scopul precis de a arăta dificultățile unor confruntări de texte de acest fel. Într-adevăr, după zeci de confruntări succesive între ediții și manuscrise, această virgulă maioresciană la *chip de lut* tot n-am sesizat-o, iar în ediția mea la „Luceafărul”, din 1999, n-am comentat-o. Abia la o revenire de rutină pentru o corectură la textul destinat „Bucovinei literare”, revista care-mi găzduiește de câțiva ani buni aceste observații filologice, ne-a sărit în ochi, cum se zice. Este o constatare fermă: textul poeziei antume eminesciene ni s-a imprimat tuturor în memorie după lecturile prime repetate, a devenit oarecum ca un șanț pe placa de patefon a memoriei noastre poetice și refuzăm aproape instinctiv ceea ce schimbă traseul, semnele adevărate care însoțeau drumul făcut de către autor.

Este, în egală măsură, și un avertisment: asemenea scăpări din vedere sunt inerente. Poate și de aceea punctuația unui text – mai ales cea a unui text clasic – trebuie păzită cu strășnicie. Straja la texte ar trebui să fie funcția de bază a editorului – în loc să se gândească la fiecare pas cum poate schimba fără a fi simțit. Așa a înțeles I.L. Caragiale rostul unei ediții. Altfel, din ne-simțit – editorul poate deveni foarte lesne, pe nesimțite, cum socotește însuși – nesimțit.

X. „Famenii” laudători

Primul care se ridică împotriva schimbării textului de către editorii lui Eminescu este, așadar, I.L. Caragiale, într-o intervenție care este de obicei citată fragmentar, destul de timid, dar neverificată. Mai întâi, în iulie 1890, la un an de la moartea poetului, Caragiale publică în ziarul *Timpul* „Ironie”, o amintire, care va fi reluată cu multe modificări de către el însuși în volumul *Note și schițe*, 1892. În același volum de *Note și schițe* el adaugă alt text: „Două note”, justificându-se pentru că a citat finalul „Scrisorii II” de Eminescu altfel decât se știa de către cititori, așa cum a fost auzit poemul în Junimea, nu cum a fost cenzurat după aceea în *Convorbiri literare* și în ediția Maiorescu. Acest al doilea text este foarte important, și-l redăm fără croșetele obișnuite la editorii lui Eminescu: „*Versurile citate la pagina 19 sunt exact acele pe cari Eminescu le-a citit în Junimea. Mai târziu s-a făcut modificarea lor după observațiile și cererea câtorva persoane din cercul acela, a căror sensibilitate extremă se simțea jignită de expresiile prea viguroase, prea crude, ale poetului. El – se știe bine aceasta – a făcut concesiune delicateții acelor și a îngăduit să se toarne în veninul lui nativ și sincer puțină*”

apă de trandafir ... să i se schimbe **Famenii** în **Oamenii** și **scârbi** în **mâhni**; dar nu din toată inima a făcut această concesiune, deși, în discuția fără șir și nici căpătâi ce se iscase, ca de obicei, după citirea poemei, stăruise și „votase” pentru modificarea anodină și o damă la care el ținea foarte mult în acel timp.

Le spun acestea ca să nu se crează de către public – mai puțin inițiat în ale mișcării literare – că ar fi citațiunea de mai sus o falsificare: este o variantă originală, aceea anume la care ținea poetul, o variantă ce mi se pare – /mie/ care am groază de „apa de trandafir” – cu mult preferabilă celei puse în vânzare de domnia editorilor. Eminescu nu era androgin, era bărbat; el pe impotenții intelectuali nu-i considera ca **oameni**, ci ca **fameni**, și de aplauzele lor nu s-ar fi **mâhnit** – se **scârbea**. Dar la varianta asta **cedase el cel puțin**, sub ce influență – nu ne pasă... Mai târziu însă s-a petrecut ceva mai rău... mai târziu pe când artistul era cu mintea bolnavă s-a făcut în opera lui publicată în volum îndreptări, purgări și omisiuni cu desăvârșire arbitrare. Eu crez că asta trebuie relevat.

Editorii sunt liberi să tragă câte exemplare vor, să le vândă cum și cât le place, să profite de munca și de pe urma sărmanului pierdut cât pot, sunt liberi; să rămână negustorul cinstit, și câștig bun să-i dea Dumnezeu, dar să stea la taraba lui și să nu s-amestece a poci opera artistului. (...) Care artist, care om de bun-simț și de treabă ar îndrăzni să ia un penel și să îndrepteze o trăsură măcar a unui Rafael, să prefacă numai o măsură a lui Beethoven, ori să potrivească coapsa lui Apolon sau șoldul unei Venere după personala lui judecată și după pornirea gustului său actual? Lucrarea ce un artist ca Eminescu o lasă este, cu toate calitățile și defectele ei, ceva sfânt, fiindcă-n ea se întrupează pipăit, și pentru o viață mai durabilă decât a neamului său întreg, gândiri și simțiri de veacuri ale acestuia, și de aceea, fără teamă de exagerare, s-a putut zice că o așa lucrare este patrimoniul omenirii întregi, nu numai a unui neam.

Și așadar a pune mâna fără sfială pe o asemenea lucrare cu calități eterne și a cuteza s-o potrivești sau s-o mai cioplești, după trecătorul tău gust și cu competența ta discutabilă – discutabilă pentru că e negativă față cu realitatea evidentă și palpabilă a monumentului ce-l judeci, discutabilă /,/ fie ea cât de autorizată în părerea-ți proprie și a câtorva clienți /,/ – va să zică a mutila lucrarea de artă pentru restul fără capăt cunoscut al lumii și vremii este a te face vinovat de o faptă reprobabilă, este, cu un cuvânt, o profanare... Iar de profanare nu e capabil decât un om fără inimă și cu spiritul îngust, un om care niciodată nu se poate uita pe sine, care nu poate avea nici o ridicare de suflet pe deasupra egoismului strâmt, nici o emoție... cum să zic? Impersonală – ca să întrebuițez și eu niște platitudini platonice scoase de curând iar la modă – nici un fel de respect chiar când se află în fața lucrurilor sfinte... fiindcă n-are, fiindcă nu poate avea nimic sfânt pe lume...”

Am citat după mica babilonie care se cheamă *Corpusul receptării critice a operei lui Eminescu*, Vol. I, Editura Saeculum I.O., 2002 (până acum au apărut 27 volume), și merg, deocamdată, pe mâna editorilor, punând doar cu litere de alt fel expresia „cedase el cel puțin” pentru a se înțelege accentul logic în frază – și cele două virgule între paranteze drepte. Citând fragmentar partea referitoare la filolo-

gie, Perpessicius atrăgea atenția în 1943 că aceste schimbări „*au prilejuit lui Caragiale violenta ieșire împotriva Junimei și a lui Maiorescu*” (O. III, p. 267). Acest fel de defini țința este liniștitor și invită la istorie literară, relațiile lui Caragiale cu Junimea și Maiorescu în 1892, etc., distrăgând atenția de la textul ca text. După cum vedem, într-adevăr Conu Iancu vorbește de editori în general – dar îl parafrazează pe Maiorescu și se referă la edițiile existente, acelea scoase cu girul criticului. La ora de față pot fi date oricând cinci-șase exemple de editori actuali, arătând cu zeci de trimiteri că se pun, de bună voie sau nu, sub „violenta ieșire” de mai sus – iar dacă iau manualele școlare, mai ales acelea pentru elevii mici, exemplele sunt legiune.

Să revenim însă la chestiune, la textul în discuție. Ceea ce Caragiale numește „apă de trandafir” vom vedea imediat că este, dimpotrivă, „v.i.t.r.i.o.l.”, ca-n comediile sale, pentru că Eminescu a acceptat, într-adevăr, schimbările (este vorba numai de *Oamenii* pentru *Famenii*, cum observă și Perpessicius, *loc. cit.*, verbul *m-ar scârbi* apărând doar într-o variantă manuscrisă colaterală a textului – și neavând mare relevanță) –, dar a organizat o altă retorică a textului la publicarea în revistă. Manuscrisul, respectat de Perpessicius, mai puțin *Famenii*, este astfel:

*De-oiu urma să scriu în versuri teamă mi-e ca nu cumva
Famenii din ziua de-astăzi să mă'nceap'a lăuda...
Dacă port cu umilință și cu zâmbet a lor ură
Laudele lor desigur, m'ar mâhni peste măsură.*

În acest enunț, cuvântul greu, accentuat, în jurul căruia se organizează discursul, este *Famenii* – iar Caragiale pune chiar accentul grav pe *a* când îl citează – și sensul devine că ei, famenii mă vor lăuda, nu toți oamenii, așa cum nu toți oamenii sunt fameni. Famen („desfrânat, decăzut, efeminat”, din lat. presupus *feminus*) este echivalent cu ceea ce Conu Iancu numește „androgin”; noi, azi, spunem homosexual cu nuanța „bisexual”. Poetul acceptă scoaterea cuvântului (pe care-l vom regăsi, însă, în „Scrisoarea III”, cum se știe) – dar în *Convorbiri literare* organizează versurile astfel:

*De-oiu urma să scriu în versuri, teamă-mi e ca nu cum-va
Oamenii din ziua de-astăzi să mă'nceap' a lăuda
Dacă port cu ușurință și cu zâmbet a lor ură,
Laudele lor de sigur m'ar mâhni peste măsură.*

Schimbările sunt simple, și ușor de înțeles – dar editorii nu țin seamă de ele. În loc de *teamă mi-e* poetul face legătura invers: *teamă-mi e* și, în plus, desparte în silabe: *nu cum-va*. În faza din manuscrise lectura era netedă, ca să iasă în evidență *Famenii* de mai jos – pe când în revistă se rup cuvintele pentru alte accente: acel „nu cum-va” este șuierător, amenințător, cu sensul „ca nu carecumva”, „în niciun caz nu”. Pentru a ieși acest sens se scoate accentul secundar din ligatura *mi-e*: se rostea sacadat „tea-mă // mi-e-ca// nu-cum-va *Famenii*” (aici, puternic: e cuvântul

forță) – iar acum se rostește „teamă-mi // e ca // nu cum-// va Oamenii...” (nu și cum – rostite puternic, egal, amenințător). Ca o indicație: *de sigur* de mai jos se scrie tot dezlegat, autoironic. Maioreșcu păstrează în primele ediții ca în *Convorbiri* (*teamă-mi e ca nu cum-va*; în edițiile VI-XI are *să'nceap' a mă lăuda*) – deci acceptă aranjarea textului de către poet după scoaterea termenului dur din discurs. Caragiale nu face comparațiile, reține doar *Famenii* accentuat și-l montează în aranjamentul ediției princeps. Editorii lui Caragiale nu se interesează câtuși de puțin de aceste lucruri, fiind preocupați exclusiv să redea citatele din Eminescu în edițiile actuale. După el, Ioan Scurtu (1908) va reintroduce „famenii” respectivi – dar toți editorii – inclusiv Perpessicius, desigur (care schimbă doar apostrofurile, având *să mă'nceap'a* față de *să mă'nceap' a*; oricine poate judeca diferența de accente) – vor lega, regulamentar: „cumva”, „desigur”. Ceea ce numim îndeobște retorica textului se pierde. Aranjamentul retoric al poetului și (aici, nu în multe alte părți) al primului său editor propune o adresare apăsată, ruptă, șuierătoare – și generalizatoare, de fapt: nu numai „famenii”, ci toți „oamenii din ziua de-astăzi” sunt refuzați de la acele laude.

Caragiale însuși are foarte multe grafii neconvenționale: vocale duble pentru rostirea prelungită, cuvinte despărțite în silabe etc. Vom da exemple din edițiile sale, făcute de el însuși – pentru că în edițiile noastre actuale aceste grafii sunt netezite după normele lingviștilor. Întreaga noastră literatură clasică ne însoțește prin timp, pe noi și pe copiii, nepoții, strănepoții noștri – așa cum i-a însoțit și pe părinți etc., prin editori care se supun normelor specialiștilor – ori prin specialiști care impun editorilor norme: luați-o cum vreți, e un „palindrom” existențial la urma urmei – dar observați, rogu-vă, că responsabilitatea este difuză, vina de „atimie” (profanare, cum spunea Conu Iancu la 1892) nu mai poate fi aplicată strict cuiva: este a tuturor – și a nimănui. E o stare de coșmar – și vom persista dând în continuare exemple pentru a arăta că atât viața cât și opera lui Eminescu se cosmetizează cu sistem, sunt ținute ca într-un adevărat infern mereu contemporan cu noi... Parcă ne-ar aștepta, parcă-l ajungem tot citindu-i și recitându-i.