

Strategii moderne ale prozatorului Mihai Eminescu în *Sărmanul Dionis*

Anca Tomoioagă*

DOI 10.56177/jhss.2.15.2024.art.1

Modern Strategies of the Prose Writer Mihai Eminescu in *Poor Dionysus*

Abstract:

This paper focuses in particular on the literary work *Poor Dionis* and analyses some aspects related to the peculiarities of Eminescu's prose, starting from the premise that Eminescu had the intuitions of a modern prose writer. The narrative strategies used by Mihai Eminescu reveal a writer who ambiguates his text precisely through a strong control of epic causality. The study will also highlight his talent of putting his characters on stage, the creation of frames that follow one another cinematically, the use of the *mise en abyme* technique that orchestrates not only the content but also the form of the narrative and, last but not least, his concern for his relationship with the reader.

Keywords: stream of consciousness, subversion, kinematic dynamics, modernism, reader

Proza eminesciană, în ciuda imensului repertoriu bibliografic, intimidant în toate sensurile, riscă să rămână o cenușăreasă între scrierile eminesciene. Există, într-adevăr, câteva exegeze dedicate exclusiv prozei, cum este cea a lui Eugen Simion, reeditată în 2022 de Cartea Românească sau studiul despre structurile fantasticului narativ, al lui Nicolae Ciobanu, adăugând *Visul cel chimeric* al lui Mircea Cărtărescu sau volumul *Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu* de Gheorghe Glodeanu ș. a. Majoritatea referințelor în ce privește proza s-au făcut în monografii sau studii ample care includ și analiza poeziei. Din păcate și cu un efect pe termen lung, programele de literatură română de la liceu nu impun studiul prozei. Drept urmare, majoritatea studenților mei din anul I nu știu că Eminescu a scris și proză, sau dacă totuși cunosc acest aspect, sunt reticenți pentru că prozatorul li se pare inaccesibil. Odată cu reeditarea exegezei lui Eugen Simion, a apărut la Humanitas și o ediție a prozei eminesciene, selectată și prefătată de Ioana

* Lecturer PhD, Romanian Literature and Language Department, University of Oradea, tomoioaga.anca@gmail.com

Bot, cu o cronologie de Cătălin Cioabă. Cartea de față va fi și sursa beletristică pentru studiul de față. Așadar, binevenita ediție cuprinde și fragmente de proză mai puțin cunoscute publicului larg. Sunt doar primii pași însă pentru ca proza să reîntre în atenția cititorilor. Mă tem că până nu va pătrunde din nou în programe, va rămâne în același unghi obscur.

Or Eminescu este spectaculos în proză. Aceasta este și miza studiului de față. Înțeleg prin „spectaculos” componenta denotativă a cuvântului. Epicul eminescian este unul de forță, dezvoltat pe mai multe planuri, de la axa relațională narator – cititor – autor, până la portretistică, construcția narativă pe planuri multiplicat și dinamica aproape cinematografică a imaginilor. Eminescu manifestă o neașteptată libertate de creație (exprimată prin Dionis însuși), care-i permite să jongleze epic până-ntr-acolo încât reușește să intuiască dezinhibările scriitorului modern.

Într-adevăr, precum scriitorii de azi, Eminescu „experimentează neîncetat” (Bot, 2022: 14), testând limitele epicității, devenite de-acum elastice în mâinile lui. În nuvela *Sărmanul Dionis*, eliberarea de tipare și experimentarea sunt cât se poate de evidente și ne arată un Eminescu *avant la lettre* surprinzător. Ioana Bot susține această idee a testării tiparelor romantice doar pentru a le reinterpreta într-o manieră postromantică: „în scrierile eminesciene, temele romantice (consacrate de uzaje deja celebre în vremea lui Eminescu) sunt, de fapt, puse la încercare, reluate – uneori cu marcaje discrete ale „citării”, ale referinței intertextuale (ironice, subversive prin definiție) – pentru a exprima alegoric o nouă paradigmă, o nouă mentalitate, pe care, cu beneficiu de inventar, aș numi-o „postromantică”, deși cred că ea este (...) însăși *paradigma modernismului major european*” (2012: 18). Întreaga atitudine de creator a lui Eminescu nu a putut fi complet tipologizată, exact așa cum nici traiectoria lui Dionis nu s-a lăsat dezambiguizată. Eminescu nu a fost niciodată doar romantic. Critica literară a sesizat neîncetat, de-a lungul timpului, că opera lui este încadrabilă și la clasicism, percutantă și la tradiționalism, că se comunică și modern, cu formule simboliste. Capitolul al doilea al *Dicționarului enciclopedic* scris de Mihai Cimpoi descrie aceste încadrări tipologice, de la romantism până la modernism. În contextul pluralismului și al relativizării, specifice secolului nostru, totuși Eminescu oferă „un reper axiologic și epistemologic, solid, bazat pe temeiul ontologic sănătos” (Cimpoi, 2018: 95). De altfel, și în planul concepției filosofice eminesciene, analizele cercetătorilor merg pe urmele viziunii de tip existențialist, apropiindu-l pe Eminescu de Kierkegaard (Pohoată, 2024: 283).

Demersul de față nu va urmări însă anume depistarea unor astfel de încadrări sistematice, deși va indica posibile apropieri. Își propune însă abordarea nuvelei *Sărmanul Dionis* printr-un exercițiu de *close reading* pentru a detecta cele mai reușite, dar neașteptate gesturi ale prozatorului

eminescian, citind nuvela „pentru ea însăși” (Vianu, 1966: 138). Desigur că studiile pe nuvelă sunt nenumărate, iar grilele de lectură propuse de exegeți sunt pe cât de multe, pe atât de variate și complexe. Mă refer la dezbaterele cu privire la kantianism și hegelianism, la reinterpretarea schopenhauerianismului sau chiar la antischopenhauerianism, la dorința de cunoaștere absolută, la tentația faustică, la fantasticitate și realitate, la semnificația coloristică, la eroul romantic, la relația timp și spațiu, la arheitate, relația cu sacrul ș.a.m.d. Pentru exegeți, opera eminesciană pare ineputabilă. Are dreptate Ioana Bot să scrie că literatura scrisă de Eminescu „se refuză unei exegeze fără rest”, care încearcă să-i epuizeze toate sensurile. Ba mai mult, scriitorul însuși, afirmă exegeta, „își înscenează însăși imposibilitatea lecturii. În jocul dintre realizarea imaginii artistice și subversiunea ei, opera eminesciană trece din romantismul triumfal, pe care își propusese să îl illustreze, către arhipelagurile noi ale modernității” (2012: 10). Rețin aici cuvintele Ioanei Bot ca alcătuind una dintre cele mai importante premise pentru studiul de față. Premisa aceasta vorbește, de fapt, despre conștiința de sine ca scriitor a lui Eminescu, despre auto-referențialitate, referențialitatea și expresivitatea limbajului până la limitele lui ultime în experiența gnoseologică.

Pentru o viziune de ansamblu asupra epicității operei, e relevant să ne referim la modul inedit în care scriitorul își deschide și închide nuvela, la felul în care dezvoltă acțiunea și își introduce personajele în scenă.

Nuvela se deschide abrupt, cu un plonjon în fluxul gândurilor exprimate la personaj I, ca într-o operă literară modernă. Căderea lectorului în text e amortizată de punctele de suspensie, conjuncția copulativă și consecutivitatea sugerată de adverbe „...și tot astfel”. Câteva pasaje mai încolo tocmai această consecutivitate, specifică gândirii umane, e pusă sub semnul întrebării. Se întreabă deci dacă nu cumva ordonarea în șir, cronologizarea pe care rațiunea, logica umană o aranjează, nu poate fi reconfigurată subiectiv, ceea ce aduce aminte, din nou, de fluxul conștiinței, de durată subiectivă din proza modernă. Eminescu se referă la o experiență de interiorizare, deci una de profundă subiectivare, care să abroge cronologia, consecutivitatea, percepția timpului în șir: „Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sunt ascunse în noi, [...], atunci în adâncurile sufletului coborându-ne, am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui. [...] Dacă lumea este un vis – de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan” (260). Eul este așadar stăpânul timpului și al spațiului pe care le-ar putea modela, astfel încât să poată fi simultan și

ubicu. Trecutul nu există decât în ordonarea temporală pe care mintea umană o face, e un vis. Interesant cum consecutivitatea e trăsătura cugetării, dar nu și a sufletului care, odată adâncit suficient, din vis în vis, poate găsi resursele necesare pentru ieșirea din timp. Oricum, de la romantici înspre secolul nostru, s-a intuit că „infinitatea sufletului” poate metamorfoza timpul și reprojeta spațiul, căci „lumea e o metaforă a spiritului, o imagine simbolică, și, în consecință, la discreția individului superior, cunoscător al regulilor de creație divină” (Simion, 2022: 102).

Mi se pare modern și când se referă Eminescu la limbaj: „Cine știe dacă nu vede fiecare din oameni toate celea într-alt fel, și nu aude fiecare sunet într-alt fel – și numai limba, numirea într-un fel a unui obiect ce unul îl vede așa, altul altfel, îi unește în înțelegere. – Limba? – Nu. Poate fiecare vorbă sună diferit în urechile diferiților oameni numai individul, acelaș rămâind, o aude într-un fel” (259). Anticipează relativizarea perspectivei unice asupra lumii. Multiperspectivismul însă privește și limba prin care omul se exprimă, chiar dacă e aceeași cu a celui alt. Fiecare înțelege diferit același cuvânt. Insist puțin aici deoarece se evidențiază limita/ natura cuvântului, dependentă de subiectivitatea umană. Cum nici timpul și spațiul, așa cum urmează să precizeze kantian personajul gânditor, nu pot fi cunoscute în obiectivitatea lor, în absolut, aprioric, nici sensul, nici semnificatul (și poate nici măcar referentul) nu pot fi cunoscute în absolut, căci ele depind de emitent și de subiectivitatea lui. Cu alte cuvinte, ar putea fi vorba nu doar despre critica rațiunii pure, ci și despre critica limbajului.

Preambulul se încheie cu o intervenție directă a naratorului care se aliază cu cititorul cărui îi anticipează deruta: „Cu drept cuvânt cetitorul va fi clătit din cap și va fi întrebat – prin mintea cărui muritor treceau acestea idei?” (261). Eminescu sesizează aici ceva ce ține de preocupările pragmaticii în actul de comunicare. Racordarea vocii narrative la receptarea textului de către lector îl apropie, din nou, de proza modernă, chiar de epicul contemporan. Deși textul nuvelei abundă în lirism, epicitatea ei e dată și de astfel de intervenții surprinzătoare ale naratorului. Utilizarea unor adjective pronominale precum cel la persoana I plural din „umbra eroului nostru/ metafizicul nostru” amintește într-adevăr de vocea narativă din basm, dar mai ales reflectă o înnoire succesivă a alianței cu cititorul cărui naratorul îi este ghid, maestru de lectură, pedagog, fără însă a-și neglija personajul pe care-l tratează cu simpatie. Nu atât ironie sau autoironie, cum s-a mai spus, ci simpatie arată naratorul față de propria creație, personajul; la acest act de simpatie, produs cu neașteptată candoare, e invitat cititorul în portretele lui Dionis. Când se utilizează adjectivul *nostru* sau când fraza ia o întorsătură neașteptată pornind de la o idee înaltă, de limbaj filosofic și glisând descendent și contrastiv, până la o imagine izbitor de concretă, Dionis ne apare imediat simpatice și nouă și coalizăm cu el: „Existența

ideală a acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap cu plete de o sălbătică neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel” (261). Descrierile eminesciene sunt de un baroc impresionant (Dobrescu, 2004: 50), care reflectă bucuria scrierii, a creației. Mai ales în cazul portretisticii, reușita nu stă doar în detaliul semnificativ, ci mai ales în punerea în scenă, care arată la Eminescu talentul de a derula imaginile exact ca o cameră de filmat care schimbă perspectivele, cadrele, apropiindu-se și depărtându-se de subiect. Dorind să îi descrie chipul, naratorul, precum un regizor de film, îi arată cititorului unde să privească. Fiind noapte și ploios, cititorul și naratorul nu pot vedea din personajul ajuns în centrul atenției decât silueta, umbra. Dar Dionis se apropie de ușa unei cârciumi, atras de sunetul unei viori „schingiuite” și „razele pătrunseră prin ușă și-i lovîră fața”. Acum și naratorul și cititorul îi pot vedea chipul sub reflector. Reflectorul poate fi lumina unei crâșme în noapte, raza lunii (la descrierea tabloului cu chipul tatălui), lumânarea (la descrierea camerei lui Dionis). Naratorul și-a înscenat momentul potrivit când să-și descrie personajul: „Nu era un cap urât acela a lui Dionis”. Portretul reia alternarea de imagini concrete și abstracte.

De remarcat încă un aspect interesant, ca să ne referim doar la această nuvelă. Portretele acestea sunt mereu înrămate. Pe Dionis îl vedem în cadrul ușii, pe băietul de țigan îl vedem împreună cu Dionis în geamul ușii, chipul tatălui este chiar un tablou, „juna fată muiată într-o haină albă”, Maria îi apare lui Dionis pentru prima oară în ancadramentul ferestrei, lui Dan îi apare Maria ca „floare în fereastră” (281), Ruben „un om nalt, cu barba lungă și sură” iese înaintea lui Dan tot în rama ușii. Dreptunghiul, ca formă geometrică, e reluat frecvent în nuvelă. Dacă ținem cont de cartea magică care-l însoțește pe Dan/ Dionis în călătorie, am putea înțelege că noi înșine derulăm paginile unei cărți care se scrie în mâinile noastre pe măsură ce o citim, fiecare din noi, diferit, cartea magică a fantazării. De observat că fotografiile portret construite de narator sunt în mișcare, adică personajul însuși este adus în dreptunghiul ramei printr-o regie prestabilită de narator. Singur portret fix, dar cu puteri nebănuite, pare a fi cel al tatălui lui Dionis, unde Dionis însuși se reflectă, dar și unde se poate intui umbra din perete, ceea ce amintește de *Portretul lui Dorian Grey* și pactul faustic din romanul lui Oscar Wilde. Există câteva surprinzătoare similitudini între nuvela eminesciană și romanul amintit, (publicat la numai un an după moartea lui Eminescu), în ce privește exprimarea ideii artei pentru artă, pactul faustic și gestul vanitos, luciferic, al creatorului, umbra/ portretul în care se resoarbe timpul pentru ca Dorian și Dan să învingă timpul.

Trecând la sfârșitul nuvelei, finalul, de altfel deschis, al nuvelei, este redactat tot în spiritul, cât de actual, de fapt, al relativizării perspectivei absolute. Nu este vorba despre o *opera uverta* în sensul nerezolvării intrigii sau al finalurilor multiple. Eminescu este neobosit în

a dirija firul narativ până la capăt, în ciuda meandrelor baroce din textul nuvelei. Nicolae Ciobanu, polemizând cu G. Călinescu, afirmă că: „întreg procesul beneficiază de serviciile unei narativități extrem de riguroase, ce-și află resortul tocmai în logica inatacabilă a succesiunii de momente epice avînd o evidentă încărcătură enigmistică” (Ciobanu, 1984: 127). Dar tocmai așa este, deci, produs efectul de ambiguitate, prin șirul ordonat al epicului, care a dus la mai multe chei de interpretare: arheitatea e definită clar de personaje, de câteva ori, metempsihoza e menționată chiar de Dan, cartea, ca obiect ezoteric, fusese a lui Zoroastru și se justifică narativ în călătoria prin epoci, schimbul cu umbra e explicat în detaliu, pactul faustic și luciferismul e explicit prin portretul lui Ruben și monologul lui ulterior. Inclusiv intertextul abundent (cu trimeri directe, chiar citate, cum este cel din Gautier) face deliberat trimeri la chei de lectură. Nuvela poate fi narată de la un cap la altul, pe momentele acțiunii; povestea de iubire se împlinește din toate punctele de vedere, inclusiv Dionis este salvat și în plan social printr-o moștenire. Din capul locului aflăm concepția lui Dionis despre relativizarea timpului și a spațiului și despre marea dorință, a umanității însăși, de a călători în timp și spațiu, eliberându-se de propriile limite. Chiar numele personajului reflectă o atitudine existențială – dorința de evacuare a limitei. Zeul Dionysos era „zeul eliberării. al suprimării interdicțiilor și tabuurilor” (Chevalier, Gheerbrant, 1994: 448). Numele personajului anticipează marea lui tentație de a depăși limita și a rămâne fixat existențial pe ceea ce îi este refuzat să știe până la capăt. Deci avem cel puțin un fir epic, coerent.

Și totuși sau poate tocmai din această cauză, filigranul narativ, moștenit din arta bizantină și lucrat în stil baroc, cu atâta atenție, de un prozator de excepție, alături de multiplele piste de lectură, generate mai ales de intertext și de o cultură uriașă, au făcut din nuvelă un nod gordian, „bizar”, chiar în ochii celor mai apropiați de la *Junimea*. Precum Dionis și Dan, nenăscut la timpul său, Eminescu are însă intuiția unui prozator al zilelor noastre, care degajă un entuziasm creativ debordant. Apetitul acesta de fantazare, vizibil (și moștenit) azi la Cărtărescu în *Theodoros*, de exemplu, aglomerează imagini care dau un spectaculos vitraliu narativ, viu, dar greu de urmărit la prima lectură. Posibil să fie, de fapt, ceea ce-și dorise Eminescu însuși, iar crearea acestei dinamici caleidoscopice să fie un gest deliberat care să facă parte din „plăcerea subversiunii” (Bot, 2012: 26).

Intervenția autoreferențială, atât de îndrăznească pentru anii 70 ai secolului al XIX-lea, care încheie nuvela, este cea care produce finalul deschis: „Mulți din lectorii noștri vor fi căutat cheia întâmplărilor lui în lucrurile ce-l înconjurau; ei vor fi găsit elementele constitutive a vieții lui sufletești în realitate: Ruben e Riven; umbra din părete, care joacă un rol atât de mare, e portretul cu ochii albaștri; (...); în fine, cu firul cauzalității în mână, mulți vor gândi a fi ghicit sensul întâmplărilor lui, reducându-le

la simple vise ale unei imaginații bolnave” (301). Două sintagme mi se par importante, deocamdată, aici: „cheia întâmplărilor” și „firul cauzalității”. Autorul refuză interpretarea finală, „fără rest”, rotundă, realistă, a propriei scrieri sau cel puțin o declară ca insuficientă, pentru că relansează problematica nuvelei printr-un concesiv: „Fost-au vis sa nu?, asta-i întrebarea.” dinamitând până la capăt certitudinile liniștitoare ale unui lector cu firul cauzalității în mână. O operă de ficțiune este o sumă de potențialități care alcătuiesc miezul de semnificație al ei, inepuizabil în sine. Produs al sufletului infinit, și virtualitățile lui sunt infinite, și creația. Ruben îi spune lui Dan: „Tu ești ca o vioară în care sunt închise toate cântările, numai ele trebuie trezite de-o mână măiastră” (277).

Deci sensul final al operei e ca o bulboană nesfârșită, iar lectorul e invitat să-și pună alte întrebări, în simetrie cu întrebările care încep nuvela. Nu e lăsat nici în confortul rezoluției răutăcioase, al etichetării malițioase: „simple vise ale unei imaginații bolnave”. Autorul se referă la personaj? La el însuși? Nu ar fi prima oară să se raporteze la felul greșit în care contemporanii l-ar fi putut înțelege, pe el însuși, dar și literatura pe care o scrie. Dovadă stă, de exemplu, partea a doua a *Scrisorii I*. Atașat de adevăr și de valoarea morală, Eminescu se poate să se fi gândit aici la valoarea literaturii însăși ca experiență de cunoaștere pe care lectorul să n-o expedieze leneș în zona prejudecăților, a superficialității, a ideilor primite de-a gata. Eminescu nu este confortabil și nici nu se vrea confortabil pentru un cititor. Solicită un lector atent, cult, care să-și desțelenească mintea. Literatura trebuie să nască întrebări și să problematizeze, căci ceea ce transmite ea ne privește pe toți. Rămâne de reținut și acest racord al scriitorului la cititorul pe care-l solicită și pretinde, dar și *ethosul* discursiv pe care-l putem vedea, la Eminescu, prin exercițiile de autoreferențialitate. Eminescu e un prozator care pretinde de la cititor (cultură, pătrundere, atenție), îi intuiește slăbiciunile și-l ghidează pe tot parcursul lecturii.

Prin urmare, nu-l lasă în confortul lecturii de suprafață, ci se întreabă: „Fost-au vis sau nu?, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieții e un regisor a cărui existență n-o putem esplica? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranți cari, voind a reprezenta o armată mare, trec pe scenă, încunjură fondalul și reapar iarăși?” (301). În fața imensității cunoașterii și în fața imposibilității cunoașterii în absolut, pentru un sceptic, stă în picioare doar îndoiala. Dionis este un demon al îndoielii (cum se va vedea în oglindă), al nesfârșitelor căutări și al obsesiei adevărului ultim. În fața limitei de nedepășit, devine neliniștit și nesigur de ceea ce vede și înțelege în jurul său, de firul cauzalității. Sensul întregii lui creații pe lună, „al lucrurilor care-l înconjurau” poate fi doar o iluzie, o Maya, căci totul de cunoscut complet nu poate fi cunoscut. Și atunci de unde știe că nu există un păpușar care a pus la cale, i-a înscenat realitatea. Chiar lectorii sunt invitați să nu caute „cheia

întâmplărilor lui în lucrurile care-l înconjurau”, în aparențe. Teama lui Dionis este teama că este doar o parte din regie, un personaj principal pe o scenă care i se pare posibilă și reală. Îmi imaginez personajul lui Eminescu în situația personajului jucat de Jim Carrey în filmul *The Truman Show* (1998), când descoperă că întreaga existență îi fusese regizată. Pentru personajul Dionis/ Dan, este o descoperire imposibilă, o limită care nu se poate depăși, dar rămâne eterna îndoială, niciodată de saturat, că ar putea face parte dintr-un *show*. Imposibilitatea de a găsi adevărul ultim îi va și declanșa căderea, dar va sta la însăși baza actului artistic în sine.

Esențial mi se pare însă pentru semnificațiile nuvelei faptul că Dionis/ Dan este un creator: „El băga de samă că gândirile lui adesea se transformau în șiruri ritmice, în vorbe rimate, și atunci nu mai rezista de-a le scrie pe hârtie...” (267). Cugetarea se cere exprimată prin cuvânt; vorbele rimate se grupează, cu necesitate, în poezie, în cântec. Un „artist superstițios”, dar ateu (270), cu preocupări pentru metafizică, abstras în intelect, aspiră să sondeze până în acele adâncimi sufletești unde să devină autonom și să își construiască propria lume. Personajul lui Eminescu e deosebit prin reclusiunea în lumea gândirii și excavațiile de mare adâncime sufletească la care aspiră. E construcția nietzscheană a artistului, orientat apolinic spre experiența onirică, spre „frumoasa strălucire a lumii interioare a fanteziei” (Nietzsche, 2018: 32) și captat de elanul dionisiac. Preocupat și de ocultism, Dionis, cu „manuscript de zodii” în mâini, pare pregătit să facă orice pentru a-și realiza evadarea: „Cine știe – gândi Dionis – dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te transpune în adâncimile sufletești, în lumi care se formează aievea așa cum le dorești, în spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător” (271). E important că Dionis, cu vocație de creator, aspiră la o lume creată de sine, prin gândire, după voie și dorință, într-o libertate absolută, dionisiacă așadar.

Apoi, regresând în timp prin atingerea magică a cărții 500 de ani, se trezește visat de călugărul Dan care știe că va fi cândva Dionis. E un vis în vis, un *mise en abyme* care va structura toată nuvela: Dionis se visează Dan care se visase Dionis. Visul, ca manifestare a subconștientului, este punctul de întâlnire al tuturor ipostazelor din matricea colectivă a arheității: Dionis, Dan, Zoroastru, Lucifer. Și Dan are vocație de creator. Călugăr credincios pe care Ruben l-a prins cu greu în mreje, convins că „sub fruntea noastră e lume” (272), era măcinat de întrebări nesfârșite, de aceea Ruben era maestrul său căruia îi „împărtășește toate îndoielele, dar și toate descoperirile lui tănuite” (276). Și Dan e contemplativ, meditativ, cuprins în lumea cugetării, căci gândul are forță, iar lumea se află sub frunte și nu în adâncimile sufletești. Când Ruben îi propune schimbul cu umbra, îi specifică atuurile experienței: „Pe o vreme vă puteți schimba firile – tu poți să dai

umbrei tale toată firea ta trecătoare de azi, ea-ți dă ție firea ei cea vecinică, și, ca umbră înzestrată cu vecinicie, capeți chiar o bucată din atotputernicia lui Dumnezeu, voințele ți se realizează, după gândirea ta... se înțelege, împlinind formulele, căci formulele sunt vecinice ca cuvintele lui Dumnezeu pe care el le-a rostit la facerea lumii, formule pe care le ai toate scrise în cartea ce ți-am împrumutat-o” (277). Mi se par importante promisiunile care i se fac: bucata de atotputernicie primită de la Creator, faptul că se va împlini ceea ce va gândi, (nu va simți) și e nevoie de rostirea unor formule la fel de puternice precum cuvântul marelui Creator de la Facere. Sunt, de fapt, așteptările oricărui creator de lume, și ale scriitorului, desigur: să-și creeze o lume din cuvinte, generată, desigur, de gândire, unde să fie omnipotent, omniscient „umbra îi promite că va deveni atotștiutor și atotputernic, cu ajutorul cărții” (282), iar cuvântul să întemeieze realități. Infinitatea sufletului permite, în straturile sale nesfârșite, construirea unui astfel de univers. Dan îl întreabă Ruben dacă s-ar putea duce „într-un spațiu zidit cu totul după voia mea...?”, iar cel din urmă îi confirmă: „Vei putea-o... căci îl ai în tine, în sufletul tău nemuritor, nesfârșit în adâncimea lui” (278). Creatorul de lumi, după chipul și asemănarea Marelui Creator, își are lumile în sine unde poate ajunge și crea printr-un salt în abisalitatea proprie ca să-și descopere fecunditatea demiurgică.

Înainte însă de a se angaja într-o asemenea aventură a cunoașterii de sine, se proiectează alături de Maria, într-o reverie similară cu cea din *Sara pe deal*: „Oh! – s-o duc într-un pustiu unde să nu fie nimeni – nimeni decât eu și ea; să cobor stelele cerului în întinderea albă, ca să semene cu oștiri de flori de aur și de argint; să sădesc dumbrăvi de dafin cu întunecoase cărări, cu lacuri albastre și limpezi ca lacrima; ea să alerge prin cărările tănuite, prefăcându-se a fugi de amorul meu și eu s-o urmăresc...” (281). Paradisul promis se configurează prin proiecte ale gândului apolinic, nelimitat: „Din visurile noastre vom zidi castele, din cugetările noastre vom adânci mări cu mii de undoiete oglinzi, din zilele noastre veacuri de fericire și amor” (285). Apoi, Maria e invitată într-un zbor cosmic „prin oștiri de stele, prin țării de raze” (285). Ce nu se putea în *Luceafărul*, se împlinește, în sfârșit, în *Sărmanul Dionis*. Hyperion nu renunță la nemurire, ci o ia pe fata de împărat într-o călătorie ca o sărutare lungă. Același zbor marchează trecerea de la reverie la viziunea de adâncime. Pământul se contrage într-o mărgea înghesuită de oameni mici, iar Dan, ca orice creator vizionar, percepe timpul și spațiul deodată ca un Pantocrator „El își întinse mâna asupra pământului”. Devine atotputernic, administratorul ținându-și Pământul în palmă. Acum, „înzestrat cu o închipuire urieșească” (287), reeditează paradisul pierdut, pentru sine și pentru Maria. Este proiecția lui despre sine acest univers, căci și-l creează după propria voință și există în adâncimea sa. Precum în cel dintâi, și în paradisul lui Dan există însă o interdicție, din cauza

căreia vor fi aruncați și ei, la rândul lor, în timp. Până la urmă, Dan ajunge la limita gândului, „cea ultimă a libertății” gândirii sale (Em. Petrescu, 1978: 135).

E important însă că ei își visează interdicția: „Visau amândoi acelaș vis” (288), iar acest vis recurent îl așeza pe Dan în fața unei porți, a domei Domnului, de care nu putea trece. Iată-l pe Dionysos în fața unui refuz: „Vecinic semnul arab de pe doma Domnului îi preocupa mintea lui Dan, vană-i era căutarea lui în prin cartea lui Zoroastru – ea rămânea mută la întrebările lui. Și cu toate acestea în fiecare noapte se repeta acest vis, în fiecare noapte el îmbla cu Maria în lumea solară a cerurilor. Și de câte ori îmblau, el își lua cu el în visul său cartea lui Zoroastru și căuta în ea dezlegarea întrebărei. În van îngerii ce treceau ducând în poalele lor rugăciunile muritorilor se uita semnificativ la el; în van unul îi spuse lin, aplecându-se la urechea-i: De ce cauți ceea ce nu-ți poate veni în minte?” (289).

Merită să mă opresc asupra faptului că Dan doarme și visează, apolinic, în timp ce își închipuie urieșesc raiul selenar. Deci l-am văzut pe Dionis visat de Dan, iar Dan visându-se pe sine în chiar visul lui Dionis, după cum urmează să aflăm spre finalul nuvelei. Urmărit procedeul până la final, nu vom avea o singură situație de *mise en abyme*, ci mai multe, sugerând o multiplicare continuă ca într-o oglindire reciprocă. Două oglinzi, de mărimi diferite, așezate una în fața celeilalte își vor reflecta formele la nesfârșit, abrogând dimensionările de tip spațial sau temporal. Sufletul însuși este, astfel, infinit în jocul reflexiilor. Prin procedeul *punerii în abis*, Eminescu reușește să arate profunzimea nesfârșită a sufletului uman unde artistul ar putea pătrunde din ce în ce mai adânc, pe trepte care se succed la nesfârșit. Fructul acestei coborâri din vis în vis este creația. Prin același procedeu, scriitorul sugerează și modul de construcție a narațiunii, unde personajele se reflectă unele în altele, întâmplările își corespund. Oglindirea operei în ea însăși este nesfârșită și narcisică, până la urmă.

Contează că visul interdicției se naște în interioritatea adâncă a lui Dan. Este visul său profund care începe să îl obsedeze, căci nu poate cunoaște totul. Visul care a creat lumea de pe lună ține ascuns un vis obsesiv, al limitei și al limitării. Creația umană conține limita. Ceea ce îl contrariază pe Dan este că era cum i se promisese și vede bine că îngerii se mișcau după voia lui, „nu-și putea explica această armonie prestabilită între gândirea lui proprie și viața cetelor îngerești”. Maria îi dă o explicație extraordinară: „Când plouă, toate grânele cresc; când Dumnezeu vrea, tu gândești ceea ce gândesc îngerii” (289). Cu alte cuvinte, Dan făcea totul cu permisiunea unei puteri mai mari decât a sa. Gândul însă revine la nesfârșit, repetitiv, din cauza unei interdicții: „În zadar. Mintea lui era preocupată și privirile ochilor lui mari erau ațintite asupra acelei porți vecinic închise”. Și gândul îi veni în minte, „în solarul

lui vis” apolinic, într-un moment când un înger „cânta din arfă un cântec atât de cunoscut... notă cu notă el îl prezicea” (289). Dan se află aici la intersecția dintre certitudinea că el este stimulul absolut în dinamica îngerilor, ca manifestări ale sacralului, și obsesia porții închise, a limitei, măcinat de contrastul dintre libertatea de creație și restricția impusă din afară. Prima îi dă impresia că s-ar putea considera, într-un orgoliu nemăsurat, însuși creatorul absolut, a doua îi infirmă atotputernicia în propria creație care nu-i arată „fața lui Dumnezeu”. Într-un astfel de paroxism stă esența dionisiacului, afirma Nietzsche, în „groaza nemăsurată care-l cuprinde pe om când se simte înșelat de formele cunoașterii unui fenomen”, și extazul și încântarea care-l cuprinde (2018: 33). Mai este îndoiala.

La finalul nuvelei, Maria și Dionis se privesc în oglindă unde se vede „chipul unui tânăr demon lângă chipul unui înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala” (300). Dan/ Dionis s-a îndoit. Ce l-a determinat să se îndoiască și ce a generat îndoiala aceasta? Neîncrederea sau necredința poate a început în chiar momentul conștientizării limitei de netrecut, unde nici cugetarea, nici închipuirea lui urieșească nu au mai putut pătrunde. Experiența lui de cunoaștere (a sacralului, a lui Dumnezeu) se arată aici, fiind prin intelect, catafatică. Proiecțiile gândirii sale nu mai pot înainta decât, eventual, în apofază, ceea ce nu i se întâmplă. Lucia Cifor comentează această raportare a eului eminescian la sacru sau la Dumnezeu, definind apofaza ca fiind „cunoașterea lui Dumnezeu pe calea unirii tainice cu El ori comuniunea dintre om și Dumnezeu survenită prin har și după măsura credinței” (Cifor, 2000: 128). Or Dionis refuză calea negativă, *via negativa*, complementară catafatismului, ca formă de cunoaștere prin rațiune a lui Dumnezeu care se face cunoscut omului astfel încât să poată fi cuprins cu rațiunea. E o cunoaștere de tip afirmativ. Natura cu frumusețea ei, întreaga creație îl afirmă pe creator, deci se revelează natural omului, așa cum îl poate înțelege Dionis. Cel îmbunătățit îl poate percepe pe Dumnezeu și prin revelația supranaturală, prin uniunea mistică în rugăciune. Ființa umană îl poate întui pe Dumnezeu în atributele sale, în ceea ce se afirmă El a fi. Când cere Dionis să vadă fața lui Dumnezeu, îngerul însă îi spune că „Dacă nu-l ai în tine, nu există pentru tine și în zadar îl cauți” (289). Dionis nu Îl caută în sine, Îl percepe în afară și refuză neștiința despre Dumnezeu; în lumea gândirii totul trebuie afirmat, nu negat, ori Dumnezeu este tot ceea ce este, dar și tot ceea ce nu este. Este, de fapt, și limita creației literare însăși, alcătuită din cuvinte, dar Dumnezeu se află și la capătul cuvintelor, la începutul tăcerii, în gând și în non- gând. Scriam altundeva despre imposibilitățile creației literare ca experiență mistică completă (Tomoioagă, 2015: 37).

Dan însă a moștenit cuvântul/ formula care întemeiază lumi și gândul pe care i-l cântă îngerii. Dar în opera lui, ca pentru orice artist

propria creație, în lumea pe care a construit-o, într-un gest concurent de reeditare a cosmogoniei, nu este atotputernic și omniscient căci există o limită. În fața ei se poate îndoii de propria creație, de autonomia lui, de puterea cuvintelor sale și chiar de sine însuși ca demiurg. Scriitorul de azi își pune creația sub semnul întrebării, scrie despre limita limbajului și despre imposibilitatea lui de a instaura o realitate care să concureze marea creație. Logosul creator care devine prin rostire nu numai sens, dar chiar referent, devine intangibil. Lui Dan nu-i rămân decât două opțiuni: să se îndoiască de sine și de propria creație, să o nege ca fiind exclusiv rodul puterii sale de fantazare, știind că totul stă sub un control superior care-i permite să creeze – revelația lui Truman; să considere interdicția ca fiind instaurată de el însuși, deci asumată ca fapt al atotputerniciei lui și să se creadă el însuși regizorul absolut, negând existența lui Dumnezeu. Constantin Crișan comentează în acest sens poezia *Eu nu cred nici în Iehova*. Zoe Dumitrescu Bușulenga îi rezumă perspectiva: „Conștiința demiurgică a creatorului genial l-a împins la o independență absolută a gândirii, a cărei condiție era tăgada, tăgada cosmică, escatologic extinsă și permeând întreaga operă a poetului” (Bușulenga, 1999: 7).

Poate chiar dând glas cunoscutei interogații „*Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumne...*” speră la o autointitulare, căci cuvintele sale sunt, în creația sa, făcătoare de lumi, asemenea celor de la Facere, păcătuiind astfel „prin orgoliul ilimitat de a împrumuta bagheta divinității” (Crișan, 1999: 11). Tot aici se poate sesiza că Dionis se află într-un moment de uitare de sine, (Nietzsche, 2018: 33), (căci spune „fără s-o știu”) o stare de extaz dionisiac, o mistică a artei, care-l definește până la capăt, de aici poate și numele personajului. Taina de nerostit, uitarea de sine și tăgada îl vor arunca din nou în istorie. Scena căderii e impregnată de spaima prăbușirii nesfârșite pe care o trăiește personajul, de ceea ce a numit Bianca Osnaga „teroarea gravitației” (2014: 141). Imaginile apocaliptice se derulează succint, prozatorul creând un moment de maximă tensiune. Pasajele căderii au o forță cinematografică deosebită. Cadrele se mută de la zgomot și lumină puternică la întuneric „liniștit, negru-mort” (290) în mijlocul căruia, ca-n cosmogonia din *Scrisoarea I*, mărșica Terrei e un punct de lumină care crește în spirale, din ce în ce mai mare, până devine lună. Momentul e anticipat și de Ruben care-l avertizează că odată taina de nespus descoperită: „se risipesc toate dimprejuru-ți, timp și spațiu fug din sufletul tău, și rămâi asemenea unei crengi uscate.” Visul și închipuirea devin ram neroditor. Vanitatea de tip luciferic duce la secătuire, dar mai ales la îndoială și scepticism, de unde revolta.

Închidem studiul nostru cu câteva concluzii scurte, punctând încă o dată cele mai importante observații cu privire la nuvela în discuție. Este nevoie de o lectură îndeaproape a prozei eminesciene, chiar și a textelor

deja comentate. Prozatorul Eminescu se dovedește a fi cel puțin la fel de debordant precum în textul poetic. Poate, pe alocuri, mai mult decât poezia, proza eminesciană se arată actuală nu atât ca tematică și motive literare, cât mai ales la nivel de tehnică narativă și epicitate. Intertextul, livrescul, utilizarea citatului, includerea epistolei în cursul narativ, înscenarea, regia din culisele operei, apelul la fluxul conștiinței și la bergsoniană durată subiectivă, dinamica cinematografică a cadrelor, toate vorbesc despre un prozator care nu s-a temut să experimenteze și care și-a depășit epoca. În mod special, nuvela *Sărmanul Dionis* poate fi definită și ca artă poetică. Eminescu descrie prin Dionis/ Dan condiția creatorului, riscurile asumării unei astfel de condiții și inefabilul creației a cărui sens final se sustrage întotdeauna, exact așa cum literatura eminesciană se refuză interpretărilor complete.

REFERINȚE:

- Bot, Ioana *Prefață la Mihai Eminescu, Proza literară*, selecție, prefață și note de Ioana Bot, cronologie de Cătălin Cioabă, București: Humanitas, 2022
- Bot, Ioana, *Eminescu explicat fratelui meu*, București, Editura Art, 2012.
- București, Editura Cartex, 2018.
- Bușulenga, Dumitrescu, Zoe, *Prefață la Constantin Crișan Eminescu versus Dumnezeu sau Blestemul în genunchi*, prefață de Zoe Dumitrescu Bușulenga, București, Editura Eminescu, Editura Vinea, 1999.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol I, București, Editura Artemis, 1994.
- Cifor, Lucia, *Mihai Eminescu prin câteva cuvinte cheie*, Iași, Editura Fides, 2000.
- Cimpoi, Mihai, *Dicționar enciclopedic Mihai Eminescu*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Chișinău, Editura Junivias, 2018.
- Ciobanu, Nicolae, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Iași, Editura Junimea, 1994.
- Crișan, Constantin *Eminescu versus Dumnezeu sau Blestemul în genunchi*, prefață de Zoe Dumitrescu Bușulenga, București, Editura Eminescu, Editura Vinea, 1999.
- Dobrescu, Caius, *Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat, imaginarul spațiului public*, Brașov, Editura Aula, 2004.
- Eminescu, Mihai, *Proza literară*, selecție, prefață și note de Ioana Bot, cronologie de Cătălin Cioabă, București: Humanitas, 2022.
- Nietzsche, Friedrich *Nașterea tragediei*, traducere și postfață de Lucian Pricop, Osnaga, Bianca, *Conștiința tragică eminesciană*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014.
- Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978.
- Pohoață, Gabriela, *Ontologie și creație în filosofia lui Eminescu*, ediție bilingvă, Editura Pro Universitaria, 2024.

Simion, Eugen, *Proza lui Mihai Eminescu*, pref. de Bogdan Crețu, Iași, Editura Cartea Românească, 2022.

Tomoioagă, Anca, *Psalmii în literatura română*, București, Editura Contemporanul, 2015.

