

RESCRIEREA EMINESCIANISMULUI DE CĂTRE SCRIITORII ROMÂNI INTERBELICI

Dorina ROTARI

Universitatea de Stat din Moldova

Teoria bloomiană despre canon, care concepe evoluția literară ca un conflict între geniile artistice mai noi și mai vechi, este aplicabilă la cercetarea posterității eminesciene în literatura română. În canonul estetic național, creația marilor poeți (în speță a celor din perioada interbelică: George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga) este rezultatul unei „trădări creatoare” a modelului Eminescu („poetul-tată”), pe care îl depășesc asimilându-l și continuându-l într-o nouă ipostază poetică. Opera acestor creatori este, în termeni bloomieni, o „rea-lectură” și o „rescriere” a eminescianismului, generată de „anxietatea influenței”, care îi ajută să-și identifice propria fizionomie poetică.

Cuvinte-cheie: *canon, anxietatea influenței, eminescianism, rescriere, rele-citiri, filiație, creație poetică, posteritate eminesciană, distanță între texte, poet predecesor, model poetic etc.*

RÉÉCRITURE DE L'ÉMINESCIANISME PAR LES ÉCRIVAINS ROUMAINS D'ENTRE DEUX GUERRES

La théorie bloomienne sur le canon, comme structure inhérente au système de la «tradition» littéraire, conditionné par le combat entre les génies littéraires par-delà le temps, est applicable à l'étude de la postérité éminescienne dans la littérature roumaine. Dans le canon esthétique national, la création poétique des grands écrivains (en particulier, les poètes d'entre deux guerres: George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga) est le bilan des écarts entre l'oeuvre de Mihai Eminescu («poète-père») et les efforts que les «poètes-fils» investissent pour s'en séparer tout en restant fidèles. Leur oeuvre est le résultat d'une puissante «mélecture» et «réécriture» du prédécesseur, poussée par le moteur de «l'anxiété» que son influence exerce sur ces écrivains.

Mots-clé: *canon, angoisse/anxiété de l'influence, éminescianisme, réécriture, mélecture, filiation, création poétique, postérité éminescienne, écarts entre les textes, prédécesseur, model poétique etc.*

Elucidarea *Momentului Eminescu* în literatura română necesită o abordare sistemică/canonică (în sensul dat de teoreticianul american Harold Bloom în *Canonul occidental*), motivată de faptul că poetul nu reprezintă doar un model literar pentru scriitorii de mai târziu, ci și un factor determinant în evoluția sistemului literar românesc și a canonului estetic național. Teza canonică bloomiană stipulează că „orice puternică originalitate literară devine canonică” [4, p.24], că un mare creator este susceptibil de autocanonizare, iar opera sa se deschide posterității și noilor provocări ontologice și estetice, devenind o componentă a mecanismului complex al influenței literare, care duce la perpetuarea canonului. Cazul Eminescu, în canonul estetic românesc, este comparabil cu cel al lui Shakespeare, în canonul occidental (după Bloom), autorul care, asemeni lui Shakespeare, „a scris textul vieții moderne”, „ne-a inventat și continuă să ne conțină” [3, p.13], constituind centrul acestui canon și, prin urmare, o problemă centrală a istoriei influenței poetice în literatura română.

Mecanismul complex al influenței literare este conceptualizat de teoreticianul american în dublu sens: ca influență latentă a autorităților literare („scriitorii puternici nu-și aleg precursorii dintâi; ei sunt aleși de aceștia din urmă...”), dar și ca „anxietate a influenței”, implicând trădarea creatoare a modelelor („tot ei au subtilitatea de a-i transforma pe înaintași într-un fel de compoziții și, deci, parțial, în ființe imaginare” [4, p.13]). Chiar dacă această concepție a cunoscut rezerve din partea exegeților și a creatorilor contemporani, afirmându-se că poetica influențelor este valabilă pentru scriitorii minori, care nu se pot desprinde de modele și nu pot crea decât reiterând ideile și viziunile predecesorilor (cum s-a întâmplat în cazul *Curentului Eminescu*), viziunea bloomiană își justifică valabilitatea tocmai prin raportarea la marii creatori, care „persistă în bătaia cu predecesorii lor puternici” [3, p.51]. Tradiția, în acest sens, „nu este un simplu transfer sau un proces de transmitere benignă”, cum precizează Bloom, ci și „un conflict între vechiile genii și aspirațiile prezente” [4, p.11], care implică „anxietatea influenței” ca factor de triere și selecție valorică. Astfel, poeții puternici construiesc istoria literară și canonul estetic prin „rele-citiri” ale altor poeți, prin rescrieri, care îi ajută să-și identifice propria fizionomie poetică.

Desenarea posterității eminesciene, iar, în sens larg, a istoriei poeziei moderne de după Eminescu, presupune, așadar, identificarea „abaterilor revizioniste” (Harold Bloom) realizate de creatorii români, pornind de la modelul eminescian, orice operă de valoare fiind o replică la operele scriitorilor predecesori, „o rescriere sau un

revizionism ... ce face loc sinelui" [4, p.13], deci originalității. Conceptul de *rescriere* (după Bloom) este intrinsec teoriei despre producția poetică ca rezultat al „angoasei influenței”, văzută ca un act complex de răstălmăcire „tare”, o interpretare creatoare, „mepriză poetică” [3, p.20]. Lărgind sfera de înțelegere a conceptului, Matei Călinescu actualizează ipostaza „cititorului ipocrit” al lui Baudelaire, identificat cu poetul, creatorul, care, citind, „stoarce textul”, în termenii lui Henry James, înțelegând prin aceasta rescriere [5, p.229]. Astfel, acest fenomen constituie mai mult decât o modalitate a jocului literar, este expresia unei viziuni asupra scriiturii în general, a raportului creatorului cu literatura, sau, cum afirmă Matei Călinescu, „într-un sens larg, tot scrisul literar își are rădăcina ultimă într-o astfel de rescriere mentală” [5, p.229].

Ca forme de rescriere a eminescianismului trebuie văzute răspunsurile individuale ale scriitorilor români interbelici (George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga), care, trăind acut „angoasa influenței” și aflându-se în căutarea propriei identități poetice, construiesc o nouă realitate scripturală pe un fundament livresc recunoscut, delimitându-se de modelul eminescian prin continuarea lui într-o nouă ipostază poetică. Acest fapt relevă, pe de o parte, forța de iradiere a operei canonice eminesciene, influența, dar și „anxietatea influenței”, abilitatea de a tempera presiunea modelului și intervenția novatoare a creatorului care modifică obiectul fascinației și anxietății sale.

Din perspectivă canonică, cazul Bacovia este un exemplu elocvent de refuz explicit de a deveni „poet eminescian” (în ciuda afecțiunii personale profunde pentru Eminescu), ajungând, implicit, unul. Rescrierea bacoviană a eminescianismului relevă damnarea în a continua o tradiție în alt mod, explorând alte posibilități. Incidențele modelului eminescian par să fie ținute, uneori, la suprafață, într-un act manifest de exersare stilistică, trădând „anxietatea influenței”, în sens bloomian. Sugestivă este reiterarea tiparelor eminesciene (evidentă chiar din titlu) în textele *Serenadă*, *Ecou de romanță*, *Ca mâine*, *Și dacă*, dar și a unui spectru larg de motive și structuri ale imaginarului: chemarea iubitei pentru a trăi „*clipa cea repede*” (*Matinală*), nostalgia iubirii romantice (*În parc, Romanță*), nevoia de intimitate și liniște interioară (*Decembre*) etc. Bacovia realizează însă un „clinamen” (un tip de „mișcare revizionistă”, „intenționat și involuntar” [3, p.91], definit de Bloom ca „abatere, schimbare într-o nouă direcție” [3, p.60]), poetul interbelic mixând stilul lui Eminescu cu o viziune anti-romantică. În poezia *Egipt*, de exemplu, este reconstituită, în cheie ludică, panorama eminesciană din *Memento mori*, uzitând de recuzita poetului romantic: *teme* și *motive* („deșertul”, „piramidele”, „caravanele”, „Nilul” etc.), *retorică* (invocații, exclamații și interogații retorice, inversiuni sintactice etc.); *sintagme* consacrate de opera lui Eminescu („*taina veacurilor*”, „*somnul de milenii*”, „*ochiul senin*” ș.a.). Alteori, surprindem „insertii lirice” în interiorul unui text alcătuit dintr-o mulțime de microtexte, expresie a unei operații de subvertire parodică a modelului, în consens cu conștiința modernă a „anxietății influenței” (ironia bacoviană la adresa posturii poetului romantic în texte precum *Umbra*, *Pe deal*, *Requiem* ș.a.).

Rescrierea componentei onto-poetice a eminescianismului se realizează printr-o mișcare revizionistă mai subtilă, numită de Bloom „tessera” („împlinire și antiteză” [3, p.97], prin care se completează, antitetic, viziunile poetului precursor. Ea se manifestă printr-o întrețesere fascinantă a viziunilor eminesciene și bacoviene privind statutul creatorului într-o societate care îl condamnă la neînțelegere, indiferență și singurătate (dezvoltată de Bacovia prin asumarea condiției „poetului blestemat” în *Poemă finală*, *Epitaf*); privind condiția umană și zădărnicia efortului de a cunoaște absolutul (or, „*e vis al neființei universul cel himeric*” și „*Veni-vor alții să viseze dacă totul e fals sau nu*”); privind dialectica existențială (Eminescu stând sub semnul „devenirii întru ființă”, în timp ce Bacovia, așa cum susține Mihai Cimpoi, „face dovada unei dialectici răsturnate, începutul pur nefiind pentru el ființa, ci neființa” [6, p.7]). Astfel, Bacovia adâncește, prin „tessera”, criza eului confruntat cu propriile lui limite, cu o lume sfâșiată de contradicții și cu o „transcendență goală” [9, p.12-16], identificată și în creația eminesciană (în viziunile moderne din *Demonism*, de exemplu), cu deosebirea că în opera lui Eminescu această criză alimentă sentimentul tragic, iar la Bacovia – alienarea și nevroza.

Actualizând cele două direcții de abordare a crizei ontologice în modernitate, delimitate de Gianni Vattimo în *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă* (una a „filonului existențialist”, care „tinde să vadă în criza umanismului numai un proces de decădere practică a unei valori, umanitatea”, și a doua, „în sens larg expresionistă”, în care criza „se configurează nu atât ca o amenințare, cât ca o provocare”, aducând o „expresie a «spiritualului» care își face loc cu ajutorul ruinării formelor” [13, p. 38]), constatăm că George Bacovia ilustrează „filonul existențialist” al modernității, poezia lui împlinind antitetic modelul eminescian și fiind, cu preponderență, una a alienării ființei, a singurătății omului într-un univers desacralizat, absurd, în care eul nu-și poate regăsi identitatea interioară. Aceste nuanțări ne permit să suținem afirmația criticului

Mihai Cimpoi că „bacovianismul este, de fapt, o prelungire a eminescianismului, dar un eminescianism extremal, dus până în pânzele cenușii ale neantizării bacoviene” [6, p.35].

Correspondențele dintre creația eminesciană și cea bacoviană pot fi justificate și sub aspectul continuității sistemice, prin perpetuarea sensibilității romantice, ca *forma mentis*, sau a „romanticității” (în termenii lui Paul Cornea), care „acționează subteran, subîntinde manifestări din cele mai felurite, de la simbolism la expresionism și de la suprarealism la existențialism” [7, p.112]. În spațiul cultural românesc, simbolismul (în speță cel bacovian) a fost puternic marcat de ecourile romantismului eminescian, „convenții estetice” diferite, dar nu antitetice (Nicolae Davidescu, în *Estetica poeziei simboliste*, argumentează descendența celor două curente din filosofia idealismului german [8]; iar Hugo Friedrich vorbește despre o „zonă romantică degradată”, zonă temporală de tranziție și de intuiție a formelor moderne [9, p.27]).

Deși nu se identifică cu simbolismul (sfidând abordările consacrate și clișeizate), bacovianismul este definit de Mircea Scarlat, în studiul despre Bacovia din 1987, ca „una din expresiile individualizate ale neoromantismului din prima jumătate a secolului nostru, apărându-ne drept un simbolism «ruinat», ros de nostalgia eminescianismului” [12, p.46]. Sub aspectul continuității tradiției literare, opera bacoviană descinde din modelul romantic eminescian, infuziile romantic-emesciene fiind elocvente (așa cum s-a putut observa) într-o primă etapă de creație. Peste acestea se suprapun însă elemente decadentiste, simboliste, expresioniste, existențialiste, poetul George Bacovia fiind tentat de explorarea noului sub influența școlii decadent-simboliste franceze, ca, ulterior, în special după 1916, să se îndepărteze de „mentalitatea decadentă” și de simbolism și să-și creeze un stil al său, ca suport al bacovianismului. Astfel, opera bacoviană pune în evidență o evoluție surprinzătoare a lirismului prin asimilarea tradiției literare (în speță, tradiția poetică eminesciană) și ilustrarea modernității emeregnte, „registrele” practicate de poet (emescian, neoromantic, decadent-simbolist) reflectând atât dinamica interioară a fenomenului bacovian, până la afirmarea bacovianismului (ca marcă de identificare), cât și parcursul organic de modernizare a literaturii române.

Reprezentativ pentru infidelitățile creatoare în raport cu Eminescu este și cazul Arghezi, poetului interbelic revenindu-i, așa cum arăta Tudor Vianu, „rolul istoric de a depăși eminescianismul, prezent încă în opera atâtoră din poezii generației lui” [14, p.530]. Depășirea eminescianismului s-a realizat în tipare ce trădează, pe de o parte, „anxietatea influenței”, drept conștiință a poetului modern care are de rezistat presiunii modelelor, dar și în sensul „despărțirii creatoare” de un model de mare autoritate în literatura română, printr-un proces simultan de continuitate și de discontinuitate (de „depășire a tradiției” „subsumând-o”, în termeni bloomieni), firesc pentru evoluția organică a sistemului literar.

Tudor Arghezi realizează astfel un proces de încorporare/recuperare a tradiției emesciene prin experimentarea modelului în textele de debut din ciclul *Agate negre (Melancolie, Toamna, Despărțire, Oseminte pierdute)*, dar și în alte poezii cu tonalitate elegiac-sentimentală din volumele de mai târziu, „clinamenul” realizat de poet fiind tipic pentru un scriitor aflat în căutarea propriului ton poetic și implicând, totodată, o acută conștiință artistică. Ulterior, creatorul interbelic operează o rescriere a modelului eminescian prin „tessera”, împlinindu-l printr-o „abatere revizionistă” [3, p.113]. Ca și Eminescu, la care descoperim trăirea acută a crizei ontologice/gnoseologice, poetul Tudor Arghezi trăiește dureros incapacitatea de a se mai rosti pe sine. Surprindem, în ambele cazuri, imaginea unui eu măcinat de contradicții lăuntrice, de tensiunea spre ideal și imposibilitatea de a-l atinge, care generează însă atitudini diferite din partea celor două instanțe poetice: scepticism și ironie de esență metafizică în opera lui Eminescu și alternarea credinței și tăgădei în creația argheziană. Acest tip de rescriere trădează intenția de a corecta idealismul metafizic al precursorului, revolta argheziană împotriva divinității, adulată și contestată concomitent, sugerând tentativa de a se sustrage metafizicii înalte, consacrată de Eminescu, pe care nu reușește să o depășească definitiv, ci doar să o contrabalanseze printr-o metafizică joasă (a beznei și nămolului), exprimată printr-un alt tip de discurs (prozaic și ludic), asumat programatic în *Cuvinte potrivite*. Este, așadar, o împlinire a eminescianismului și, totodată, „o abatere revizionistă”, cuvântul predecesorului (ca suport al viziunii poetice) implicând o resemantizare.

O altă formă de rescriere a eminescianismului propune Lucian Blaga, a cărui metodă de trăire poetică a existenței se revendică tot din modelul onto poetic eminescian, fapt ce consacră ideea unei continuități în alte forme și cu alte mijloace artistice. În sens mai larg, expresionismul românesc, în formula blagiană, se revendică din romantism (modelul german), implicând filiații cu formula eminesciană, care derivă din același model radiant.

Spre deosebire de Bacovia, care rescrie eminescianismul în direcția modernității de tip „existențialist” (după Gianni Vattimo), Lucian Blaga adoptă perspectiva ontologică a modernității „expresioniste”; or, poetul

modern, care nu poate ignora crizele cu care se confruntă, e în drept să aleagă între adâncirea nevrozelor și a spiritului dramatic (cum s-a întâmplat în cazul Bacovia) sau (re)descoperirea transcendentului și a tragicului (la Lucian Blaga). Preferința pentru „filonul expresionist” al modernității, care reînvie tragicul (prezent și în opera eminesciană, care „cucerește, dincolo de pesimism sau optimism, printr-o conștiință tragică a existenței” [11, p.26]), și numeroasele corespondențe sufletești cu romantismul, ca „forma mentis”, este argumentată de poetul interbelic prin distincția dintre „vârsta interioară” a creatorilor de cultură și „vârsta adoptivă” a fiecărei epoci (amprenta stilistică a epocii literare – *n.n.*), „cu care rezonează, într-o succesiune de multe ori deconcertantă, nerespectând ori sfidând evoluția firească a vârstelor biologice” [2, p.346]. Eminescu însuși a resimțit incongruența dintre *vârste*, „adoptând”, în primă fază a creației, „modelul cosmologic platonician”, în virtutea adecvării lui la sensibilitatea și gândirea mitic-metafizică, iar, ulterior, „modelul cosmologic kantian” [11], care înseamnă, efectiv, acceptarea unei noi *vârste*, a modernității, marcată de ruptură, alteritate, criză gnoseologică/ontologică.

Privită în ansamblu, opera celor doi scriitori pune în evidență un traseu asemănător de evoluție, fapt ce sugerează că rescrierea blagiană a eminescianismului se realizează prin „apophrades” (sau „reîntoarcerea morților”), mișcare revizionistă care, după Bloom, creează impresia „de revenire a precursorului”, oferind senzația că „poetul urmaș ar fi scris el însuși opera definitorie a înaintașului” [3, p.62]. În prima etapă a creației blagiene se proiectează avântul ascensional al unui eu stihial (amintind de proiecția eului demiurgic eminescian, subsumată „modelului cosmologic platonician”), tentat, ca și predecesorul, să instituie o relație cu transcendența, printr-un act de repliere lăuntrică. Poezia *Mi-aștept amurgul* prezintă, în acest sens, afinități de viziune cu eminesciana *Mai am un singur dor*, sugerând așteptarea înfiorată a amurgului, cu misterul și revelațiile lui inerente, trădând o sensibilitate tragică, înrudită cu cea eminesciană.

Cea de-a doua etapă a creației blagiene reflectă ruptura între eu și divinitate, prin instaurarea unei bariere ontologice, echivalentă cu „cenzura transcendentă” teoretizată de Blaga în plan filosofic: „Știu că pentru om e un păcat de moarte să se depărteze de Dumnezeu, dar... dar... pentru Dumnezeu n-ar fi tot un păcat de moarte dacă s-ar depărta de om?” (*Tulburarea apelor*), antrenând o singurătate sumbră într-o lume desacralizată și o dezintegrare a eului, care potențează dorul de absolut și de transcendența care se refuză (foarte aproape de criza rupturii, de esență kantiană, trăită acut de Eminescu). Semnele bolii existențiale sunt anunțate de volumul *În marea trecere*, în care se râvnește o imposibilă stăvilire a timpului, cu prețul renunțării la moarte și, implicit, la viață, la iubire: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire –, și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsurăm destrămarea”. Atitudinea eului trădează o sensibilitate tragică de sorginte eminesciană, în sensul în care tragicul eminescian echivalează cu un act de revoltă, de gândire, asumare a finitudinii, confruntare activă cu *limita*, tragicul nefiind posibil „fără tentarea limitei absolute” [10, p.34].

Ca și în cazul lui Eminescu, ruptura existențială antrenează nevoia de evaziune în „spații compensative”: timpul pierdut al copilăriei, arhaic, păstrând legile naturii și ale firii, asociat (ca și textele eminesciene *O, rămâi...*, *Fiind băiet, păduri cutreieram*) spațiului sacru al pădurii cu funcție inițiativă: „Numai sângele meu strigă prin păduri/ după îndepărtata-i copilărie,/ ca un cerb bătrân/ după ciuta lui pierdută în moarte”. Compensarea rătăcirilor eului și rearmonizarea conștiinței bântuite de incertitudini se realizează și printr-o abandonare a somnului/visării, care facilitează regresia spre arhaic, mitic („*Lume demult apusă*”, „*ce gândea în basme și vorbea în poezii*” la Eminescu, tăinuitoare a misterului la Blaga). Somnul/visul (cu un spectru larg de semnificații în opera celor doi poeți: prefigurare liniștitoare a morții, revigorare și rearmonizare a ființei etc.) mediază, în ambele cazuri, regăsirea rădăcinilor ancestrale ale eului: a *archaeului*, în termeni eminescieni, și a „*copilăriei îndepărtate*” a începuturilor la Blaga.

Ruptura definitivă cu transcendența se manifestă prin abandonarea și condamnarea lumii la pieire („*Dumnezeu își vede lumea/ parcă n-ar fi a lui./ În curând totul e împlinit*”), într-o viziune asemănătoare celei din poemul eminescian *Demonism* („... să-și petreacă Dumnezeu / Bătrân cu comica-neputință, / Să rădă-n tunet de deșertăciunea / Viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el”). Atitudinea pe care o adoptă cele două instanțe lirice este demonică, termen care nu se mai asociază maleficului, ca în etica creștină, ci cunoaște un spectru larg de semnificații atribuite de romantism: natură duală, expresie a contrariilor, intermediar între cer și pământ, inadaptare, dilemă, sfidare a limitei, răzvrătire împotriva limitării ființei umane și, implicit, împotriva divinității egoiste, măreție chiar și în înfrângere etc. În opera celor doi autori, demonismul (ca atitudine existențială) transcrie trăirea acută a conștiinței tragicului, dar și nostalgia refacerii rupturii cu transcendența. Forma supremă a revoltei demonice este imprecăția aducătoare de moarte (autoblestemul din eminesciana *Rugăciunea unui dac* și *Ultimul cuvânt* al lui Blaga), care înseamnă, efectiv, un blestem la adresa Demiurgului; or, implorarea

morții de către creaturi echivalează cu negarea creatorului: „*Arendaș al stelelor/ străvechile zodii/ mi le-am pierdut./ Viața cu sânge și cu povești/ din mâini mi-a scăpat./ Cine mă-ndeamnă pe apă?/ Cine mă trece prin foc?/ De paseri cine mă apără?// Drumuri m-au alungat./ De nicăieri pământul nu m-a chemat./ Sunt blestemat!// Cu cânele și cu săgețile ce mi-au rămas/ mă-ngrop./ La rădăcinile tale mă-ngrop./ Dumnezeule, pom blestemat*". Poezii ale tristeții metafizice, cele două texte trădează un ultim efort disperat de refacere a dialogului cu transendența prin moarte, ca expresie a tragicului existențial.

Ultima etapă din creația blagiană marchează regenerarea sub semnul sacrului, ca modalitate de a se sustrage dorului de transcendență (corespunzătoare asumării interiorizate, senine, a tragicului și ironiei, ca modalități eminesciene de depășire a rupturii ontologice). Identitatea sinelui la care aspiră ambii poeți și coborârea în propria interioritate echivalează cu avântul ascensional, în sensul dublei coborâri („în afară” și „înăuntru”, „anabasis” și „catabasis” după Novalis). Printre formele pe care le ia această operație de interiorizare este descinderea în peșteră, cumulând semnificația de spațiu al regresiei (ca în nuvela eminesciană *Cezara*): „*Peșteră, peșteră!// Mi-ai împlânzit iernile și mi-ai dospit trecutul/ sub ocrotirea ta*”, și sugerând, totodată, setea de nelimitat: „*Unde-mi sunt amintirile rănite/ pe care mi le-ai mângâiat până la uitare?/ Dă-mi-le, să fiu din nou răzvrătit!// M-așteaptă soarta,/ nerăbdarea mă sugrumă./ Tremurând, îmi iau viața-n mâni/ și plec spre viitor, spre mâne veșnicul!// ... // O, stânci, de mult ce v-am privit,/ m-am prefăcut și eu în stâncă./ Vajnic mă topesc/ și mă revârs din matca mea, nebun,/ spre șesuri și spre oameni*”.

Acest tip de rescriere nu „sărăcește” însă opera lui Blaga; or, elementele eminescianismului sunt transfigurare în asemenea măsură de viziunea înnoitoare a creatorului modern, încât transcend definitiv vechiul context cultural, certificând intuiția blagiană că „niciodată o doctrină nu renaște fără a fi adaptată la liniile noului stil de viață în care renaște. Un stil acceptă în alcătuirea sa elemente ale trecutului numai după ce și le-a asimilat. Prin procesul de asimilare, vechea doctrină devine, de fapt, o nouă doctrină” [1, p.111]. Afirmarea este în consens și cu explicația bloomiană a conceptului de „apophrades”: „Morții cei puternici se reîntorc, dar în culorile noastre și vorbesc cu vocile noastre...” [3, p.189].

În sens larg, se poate afirma că opera blagiană este o rescriere prin „apophrades” a modelului ontopoetic eminescian, sintetizat în *Oda (în metru antic)*, cu aceleași etape de evoluție a eului (ființei): 1) starea pregenetică de identitate deplină a sinelui, cu semnele eternității și ale identității nefisurate la Eminescu („*pururi tânăr, înfășurat în manta-mi*”) și sub semnul nenumitului („*țara fără nume*”, a celui încă nenăscut) la Blaga; 2) nașterea/viața, însemnând ruptură tragică pentru eul eminescian, „învățare a morții” și trăire la limită a agoniei existențiale („*Jalnic ard de viu*”, „*Pân la fund băii voluptatea morții neîndurătoare*”), și ieșire din mister pentru eul blagian („*De ce m-ai trimis în lume, mamă*”), implicând o interiorizare a lumii prin topirea ei în sânge („*O, lume, lume!/ Aș vrea să te cuprind întreagă/ În piept/ Dogorător/ Să te topesc în sângele meu cald/ Cu tot ce ai*”) și generând, în ambele cazuri, o acută dorință de refacere a identității pierdute („*piară-mi ochii tulburători din cale*”), de redobândire a misterului („*Dar mi-aduc aminte de vremea când încă nu eram / ca de o copilărie depărtată / și-mi pare rău că n-am rămas / în țara fără nume*”); 3) reintegrarea sinelui prin asumarea morții („*ca să pot muri liniștit / pe mine mie redă-mă*”), ca reîntâlnire, fie și onirică, cu misterul („*Când dormim, dormim în Dumnezeu*”).

Se poate concluziona că vitalitatea creatorului Eminescu se manifestă în relațiile cu poezii puternici care îl urmează, frica contaminării de eminescianism (în sensul bloomian al „anxietății influenței”) găsindu-și expresia în diverse modalități de a i se sustrage, implicit în rescrierea acestuia. Fenomenul pune în evidență și un tip de influență în dublu sens; or, între creațiile scriitorilor se realizează un transfer de semnificații, care le face să se îmbogățească reciproc, făcând posibilă lectura lui Arghezi, Bacovia, Blaga prin Eminescu, iar a lui Eminescu prin ei. Totodată, rescrierea eminescianismului de către poezii interbelice a stimulat orientarea discursului și a strategiilor lor retorice la sistemul de cerințe instituit de evoluția poeticului, definind, prin urmare, noi direcții ale poezicității românești.

Bibliografie:

1. BLAGA, L. *Fețele unui veac. În: Zări și etape: Aforisme, studii, însemnări*. București: Humanitas, 2003.
2. BLAGA, L. *Opere 9. Trilogia culturii*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. Studiu introductiv de Al. Tănase. București: Minerva, 1985. 477 p.
3. BLOOM, H. *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei / Traducere și note de Rareș Moldovan*. Pitești: Paralela 45, 2008. 205 p.

4. BLOOM, H. *Canonul Occidental. Cărțile și școala epocilor* / Traducere de Diana Stanciu. Postfață de Mihaela Anghelescu Irimia. București: Univers, 1998. 480 p.
5. CALINESCU, M. *A citi. A reciti: către o poetică a (re)lecturii – cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale* / Trad. din engleză Virgil Stanciu. Iași: Polirom, 2003. 408 p.
6. CIMPOI, M. *Secolul Bacovia*. București: Fundația Culturală Ideea Europeană, 2005. 174 p.
7. CORNEA, P. *Delimitări și ipoteze*. Iași: Polirom, 2008. 320 p.
8. DAVIDESCU, N. Estetica poeziei simboliste. În: *Aspecte și direcții literare* / Prefață de Margareta Feraru. București: Minerva, 1975.
9. FRIEDRICH, H. *Structura liricii moderne* / Traducere de Dietter Fuhrmann. Postfață de Mircea Martin. București: Univers, 1998. 357 p.
10. LIICEANU, G. *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*. Ediția a II-a. București: Humanitas, 1993. 288 p.
11. PETRESCU, I. *Eminescu – Modele cosmologice și viziune poetică* / Ediție îngrijită și prefață de Irina Petraș. Pitești: Paralela 45, 2002. 263 p.
12. SCARLAT, M. *George Bacovia – nuanțări*. București: Cartea Românească, 1987. 110 p.
13. VATTIMO, G. *Sfârșitul modernității – Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă* / Traducere de Ștefania Mincu. Postfață de Marin Mincu. Constanța: Pontica, 1993.
14. VIANU, T. *Studii de literatură română*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1965. 700 p.

Prezentat la 26.09.2014