

DISCURSUL MUZICAL EMINESCIAN ÎN EXEGEZA LUI GEORGE CĂLINESCU

CZU: 821.135.1-1.09

DOI: <https://doi.org/10.52673/18570461.24.3-74.14>Doctorand **Marian MĂRGĂRIT**E-mail: mmargarit_rms@yahoo.comORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-7998-2470>

Școala doctorală Științe Umaniste și ale Educației, USM

THE EMINESCIAN MUSICAL DISCOURSE IN THE EXEGESIS OF GEORGE CĂLINESCU

Summary. The work presents the opinions of the illustrious historian and literary critic George Călinescu about the musicality of Mihai Eminescu's work, as presented in the *History of Romanian Literature from its Origins to the Present* and in his other studies and articles. Their key idea is that Eminescu's *lyrical* discourse is identified with a *musical* discourse. The musical factor is not only manifested through certain poetic techniques, but in complex forms related to three modes: melodic, harmonic, ineffable, contributing to the deepening of the vision of the world and of the Being that enters into relation with it.

Keywords: discourse (lyrical and musical), idea, image, melody, romanticism, romance, time, folklore.

Rezumat. Lucrarea prezintă opiniile ilustrului istoric și critic literar George Călinescu despre muzicalitatea operei lui Mihai Eminescu, expuse în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* și în alte studii și articole ale sale. Ideea-cheie a acestora este că la Eminescu discursul *liric* se identifică cu un discurs *muzical*. Factorul muzical nu se manifestă doar prin anumite tehnici poetice, ci sub forme complexe ce țin de trei moduri – melodic, armonic și inefabil –, contribuind la adâncirea viziunii asupra lumii și asupra Ființei ce intră în raport cu ea.

Cuvinte-cheie: discurs (liric și muzical), idee, imagine, melodie, romantism, romanță, timp, folclor.

George Călinescu identifică discursul *liric* eminescian cu un discurs *muzical*. O asemenea identificare explică secretul succesului estetic al marelui poet despre care criticul vorbește mereu în *Principii de estetică*. Fie că *Glossă*, *S-a dus amorul*, *Cu mâine zilele-ți adaogi* sunt cursive sau discursive, exprimând sentimente sau noțiuni abstracte, au o împletitură tehnică savantă, unind curgerea *noțională* cu cea *sufletească* elementară. „Măiestria lui Eminescu, relevă criticul, constă în faptul de a fi simultan terestru și astral și în acela de neobișnuit, de a ascunde imaginile spre a nu răpi omului simplu voluptatea noțiunilor curente de sentimente, în vreme ce poetul inabil face paradă de metafore” [1, p. 396].

În romanțele devenite foarte populare, criticul remarca frecvența ideilor lirice și structurile cerând numaidecât melodia. Chiar poeziile ce nu denotă particularități evidente de romanță au fost puse de însuși poetul în muzică prin orânduirea silabelor, prin repetarea unei teme, prin cadență, prin refren. A realizat, astfel, „un compromis” între cele două arte.

Călinescu lansează ideea profundă de *universalizare* a emoției, distinctă de cea practică, pe care o obțin marii poeți și compozitori. Opera de artă apare după transcenderea biograficului, acesta fiind valabil numai pentru artist, nominal și după ce acesta își obiectivează

durerea, o filtrează, transformând-o într-un *universal*: „De aceea se vorbește nu rareori, precizează criticul, de «răceala» artistului, ca de o însușire maximă, mai capabilă de a produce comoție decât efuziunea. Mozart, Beethoven au suferit biograficește, însă fiind mari artiști universalizatori au rămas cu o vibrație intensă și calmă, pe care au mânuit-o rece prin arta muzicală. Marele artist vorbește către mine, tine și el, părând că se uită pe sine, dar de fapt a trăit și ca individ ce cântă pentru toți” [1, p. 309].

O atare „răceală” universalizatoare, obișnuită prin arta muzicală, e sesizabilă în gnomismul eminescian ce străbate *Cu mâine zilele-ți adaogi*, dar și o poezie polemică de felul *Criticilor mei*. „El este folosit, demonstrează esteticianul, și în compunerile de atmosferă sentimentală, pe care junimiștii le socoteau cantabile și le cântau în cor. Aceste romanțe, deconcertante prin simplitatea lor, exprimă stări elementare precum mâhnirea de a fi părăsit de iubită din *S-a dus amorul*, comprehensibile și de țăran și de omul de la oraș” [1, p. 395].

Atunci când face cunoscutele diferențe categoriale între romantism, clasicism și baroc, Călinescu citează *Glossă* ca pe un model de trăire a sentimentelor, asociată „contemplației cu un ochi străin”, puse sub semnul eleatizmului, trădând, în ultimii ani, și o orientare a poetului „spre un veritabil clasicism, patetic abstract” [1, p. 361].

Importanța structurii muzicale, ilustrată prin claritatea frazării, este demonstrată (în raport cu „simbolismul” lui Bacovia și Alecsandri) prin cazul lui Mozart: „Specialistul recunoaște în Mozart claritatea frazei, bunele raporturi muzicale, ce se pot verifica prin acea parte a fizicii numită acustică, interesarea pe cale sonică a întregii noastre capacități de sensibilitate auditivă” [1, p. 205].

În cele două subcapitole din *Universul poeziei, Instrumentele muzicale și Ticurile poetice*, G. Călinescu e preocupat de lucrurile care capătă în lirică semnificația cea mai puternică mai cu seamă atunci când se impregnează de ființa noastră. Dintre instrumente, vioara are „o accepție afectivă ce duce gândul la romanțele sfâșietoare cântate de lăutar”, ea „afectează tristețea trivialității însăși”, violina trezește „instinctul nostru melic”, promite un glas pur pentru vorbirea lirică” [1, p. 147]; orga „exprimă elanuri lirice de valoare universală, reprezentând o polifonie de care sufletul nostru are nevoie spre a se transcrie” [1, p. 148]; clopotul „produce un vânt, geometric ondulat, răscolind adâncul nostru liric” [1, p. 150].

Trucurile constau în luarea unei poziții față de lucruri și elemente „din care decurg apoi stări complexe” [1, p. 152]: acestea apar micșorate sau mărite, mișcătoare sau statice, convenționale sau reale, sacerdotale sau profane. Un truc al micșorării este identificabil „în îndepărtarea de orizontul normal”, în „a privi lucrurile a vol d’oiseau, pe vârfuri de munte: «Petrarca a făcut aceasta și după el atâția poeți, printre care Eminescu și Macedonski»” [1, p. 155].

Într-un articol scris în 1930, G. Călinescu reflectează asupra distincțiilor ce se pot face între diferite tehnici poetice bazate pe un examen al structurii poemului: cel mai vechi mod este, conform criticului, acela arhaic al poeziei *academice*, în care emoțiile se tratează în forma lor convențională, adică în noțiunea lor, un exemplu fiind *La steaua*; cel de-al doilea este modul *simbolic*, ilustrat de poezia *Negru* a lui Bacovia, cel de-al treilea este modul *ingenuu*, constând în relatarea nudă a sentimentelor, precum în cazul lui Verlaine sau Camil Baltazar, iar cel de-al patrulea este poezia stărilor muzicale realizat în modul *inconștient* sau *himeric*, „caracterizat prin absența oricărei noțiuni, oricărei determinări de sentimente și oricărui cifru”, din care face parte *Echolalie* de Ion Vinea [2, p. 415].

Într-un alt mic studiu, G. Călinescu face o disocieră dintre muzică, ce reprezintă o artă mecanică, stilistică, precum arhitectura, și poezie care este „o muzică de idei”, o expresie a ideilor și impulsurilor îmbinate într-un sistem propriu: „Muzica în poezie înseamnă contemplativitate, gratuitate, nicidecum absența vieții sufletești organizate” [2, pp. 418-419].

O relectură a capitolului *Mihai Eminescu, poetul național din Istoria literaturii române de la origini până în prezent* ne pune în evidență un aspect important al demonstrației critice: argumentarea calității sale de poet național și de poet universal canonic prin *vraja* și *muzică* [3, p. 466], prin *lirism interior* [3, p. 468], prin *procesul acustic* [3, p. 472] și prin *legănare poporană* [3, p. 473]. Factorul muzical sub formă *melodică, armonică și inefabilă* este introdus în poetica eminesciană pentru a potența viziunea organicistă, naturalistică, panteistică (rousseauistă, îi mai zice exegetul).

O primă secvență din biografia poetului înfățișează mediul rural în care a copilărit, aureolat de armonie, de un aer paradisiac, de însemnele arhetipale ale unei lumi *ce gândea în basme și vorbea în poezii*. Omul eminescian e un copil al firii, e băiatul ce cutreiera păduri și se culca ades lângă izvor auzind „cum apa sună încetișor” și freamătul lin ce trecea din ram în ram, este un *homo rusticus*, scufundat în horatianul *otium*, în *liniștea și tăcerea*, care sunt „caracterul vieții de la sat”, în *duioasa armonie câmpenească*. Toate acestea, afirmă criticul, aduc aminte de „atmosfera lui Sadoveanu presimțite cu câteva decenii înainte” [4, p. 579].

Personajele din nuvelele lui Eminescu sunt plătuite din „instincte ce îmbracă haina poeziei”, trăiesc o „viață ce glorifică automatismul „pe temeiul naturii” [4, p. 591], se cred participanți „la Tot cu autoputer-nicia divină” și creatori ai unui sistem ce ține de „un panteism spiritualist” [4, p. 590]; aspirațiile lor merg către „sănătoasa barbarie a statului arhaic, dăinuind într-o natură sălbatică, în care se aud ecourile codrului de acum cinci secole, străbătut de „glasurile de izvoare ale râurilor reci, „limpegioare, rotitoare” [4, p. 594].

Natura eminesciană este, în percepția istoricului literar, „o entitate metafizică, materia în veșnică alcătuire” [4, p. 595], așa cum apare în poezia scrisă în manieră folclorică *Revedere*. Natura se regăsește, la Eminescu, în chip elementar, priveliștile peisagistice fiind străbătute, ca în *Călin Nebunul*, „de o jale sălbatică” [4, p. 605]. O astfel de natură exercită o apărare ce se cheamă jale. Sub efectul „cântecului dulce ca de vraja” [4, p. 607] al teiului nalt și vechi și al adormirii cauzate de o mireasmă prea tare sau un sunet mai prelung, individul dorește să doarmă sau chiar să moară.

Ca și la marii romantici, „o melancolie grea” trece peste cântecul păsărilor, peste murmurul izvoarelor, peste foșnetele ramurilor. Ideea statornică ce vine și de la filosofii idealști „e cea panteistică”: „La Eminescu e mai mult decât ceea ce numim de obicei sentiment al naturii, e spaima de cosmosul singuratic, inuman, beție panteistică”.

Referirea la viziunile onirice din *Scrisori*, din *Melancolie* sau din *Se bate miezul nopții* îl conduce pe

Călinescu la afirmația, sintetizată, că „originea vrajei eminesciene este în mare măsură capacitatea de dormitare, rarefacția mișcărilor vitale” [4, p. 616], că noțiunea de timp e afectată în somn, „în simpla armonie viața fenomenală e indicată de greierul din sobă sau din grindă, de orologi” [4, p. 617].

Identificând în Eminescu „un poet de concepție”, care i-a stânenit pe unii critici, făcându-i să creadă că poezia sa se va perima, Călinescu afirmă tranșant: „Toată arta lui Eminescu stă în a pface ideile în muzică și metafore, de-a dreptul, fără planuri paralele” [4, p. 619]. În *Mortua est*, citată drept exemplu, amestecul de lumină și ninsoare „dovedește o virtualitate delirantă, care e însoțită de euforie și de o muzică de vifor mistic” [4, p. 619]. În *Memento mori paralelismul ideo-plastic silnic la alți poeți*, apare magistral. În *Povestea magului călător în stele* sau în *Gemenii* sunt identificabile *versuri quasimallarmeeene, o atmosferă preistorică de stâncă și răceală*, „blesteme” aproape folclorice, cu „imagini nu grele și monstruoase, dar pline de tristețe și înfricoșătoare în puțința lor de realizare” [4, p. 624], iar în *Rime alegorice* „o încetinire paradisiacă a mișcărilor de stil dantesce” [4, p. 625]. În *Strigoii* sunt observate „murmurul și legănarea în scena mergerii la groapă” [4, p. 626], în *Mirodoniz* e evident „un arhanghelism muzical mai solemn decât cel mallarmean” [4, p. 627].

Timpul stagnant apare sugerat în *Melancolie* de „ronronuri adormitoare, de cuvinte rotacizante, de imagini de liniște și roadere, de vaiete, troznituri, țârâituri”. Sonetele prezintă și ele, prin exactitatea formei, o limitare a conștiinței, un timp stagnant. Enigma *Odei (în metru antic)* stă „în solemnitate și mândria indiferentă” [4, p. 631]; în *Glossă*, capodoperă a liricii „ideologice, satirice fără obiect” e „o prestidigație sublimă de idei ce figurează «mașinăria lumii»” [4, p. 632], în *Pustnicul* e „un amestec de basm și ironie” [4, p. 634], în *Scrisori* e „multă filosofie” prozaică, dar „filosofia cauzei primare este prin definiție poetică” [4, p. 637], fiindcă se infiltrează „un lirism greu de demonstrat” [4, p. 639]. Poeziile erotice se axează pe o cantabilitate de esență folclorică, poetul orientându-se „spre forme literare comune ca romanța heinistă cultivată de junimiști, căreia i-a dat mișcări de cântec de lume și de populară doină” [4, p. 646].

Luceafărul se impune, prioritar, printr-o „extraordinară plastică a ideilor” [4, p. 662], printr-o unitate a strofelor care „se înfăptuiește muzical”: „Unele strofe tac, altele cântă, în acord cu flautele unei orgi. La sfârșit răsună toate într-un țipăt coral” [4, p. 663].

Călinescu abordează și un alt aspect de o importanță majoră în cadrul relevării surselor muzicalității eminesciene: valorizarea po(i)eticii *doinei*, care-l determină pe critic s-o compare cu doina lituaniană, pe

care o cunoștea prin intermediul referințelor la aceasta din tratatele lui Herder și Lessing sau chiar prin intermediul traducerilor germane consultate și întrebându-se anumite similitudini cu folclorul maghiar.

Subcapitolul *Alte literaturi* din compartimentul *Cultura. Eminescu în timp și spațiu*, al *Descrierii operei în Opera lui Mihai Eminescu* (I) pornește de la atestarea *faustianismului* comun în epocă și a întrebării-cheie a acestuia asupra finalității lumii. Într-un asemenea context de analiză comparată se face o paralelă între structura hronografică a marelui poem sociogonic și cosmogonic *Memento mori* și *Tragedia omului* lui Madách Imre, considerată de natură faustiană, fundată fiind pe o reîncarnare succesivă a lui Adam, primul om al lumii. Atât la poetul maghiar, cât și la poetul nostru se atestă înrudiri în ce privește „înfățișarea unui lung spațiu hronografic, începând la cel dintâi Cer și trecând prin Egipt, Atena, Roma, Bizanț, Praga (sec. XVIII) și, de reținut, prin Revoluția Franceză și epoca burgheză a capitalismului (Londra)” [5, I, p. 330].

În acest context comparat, este descoperit un izvor unguresc al romanței *De ce nu-mi vii*: „Hull a levél, szall a madár, / Itt az ósz, / Galambon a kebelemre, / Mért nem jössz?”, pentru care se dă în subsol și traducerea juxtalinară: „Cade (hull) frunza (a levél), se nalță (szall) păsările (a madár), aici (itt) [este] toamna (az ósz), porumbița (galambon) la (ure) pieptul [meu] (a kebelemn) de ce (mért) nu (nem) vii (jössz)” [5, I, p. 330]. Pe de altă parte, criticul socoate că bunul simț nu vede nicio asemănare cu varianta propusă de Ghiță Pop în *Convorbiri literare* (XXX. 11. 1896): „Frunza cade, se duc păsări, / Toamna e aci, / Puiculiță, în brațul meu / De ce nu-mi vii?” [5, I, p. 330].

Criticul citează poezia *Printre stânci de piatră seacă*, în care poetul vorbește de o daină: „Vezi cum luna înghețată / Printr-al nourilor hău / Trece ca și visul greu / Sună-n noaptea descântată / Cântul trist din ceasul rău. // Este daina cea bătrână / Care cântă noaptea-n crâng, / Pe când stelele se stâng, / Pe când frunzele-abia sună, / Pe când apele-abia plâng!” [5, I, p. 331].

Comentariul călinescian vizează doar cunoașterea de către poet a dainelor lituaniene, de care se va ocupa ulterior D. Murărașu, invocând și alte fapte lămuritoare (conferința lui Hasdeu având subiectul identității de origine a dacilor și lituanienilor, apariția numelui Dainei într-o schiță a poemului *Genaia* și scrierea de către Eminescu a unei doine a Dainei după modelul poeziei lui Schiller *Klage der Ceres* [6, p. 303]: „Oricât s-ar pune această compunere în legătură cu vreo credință din popor, fiind vorba, după chiar însemnările poetului, de lunaticii care «fac luna o zână, dându-i un imperiu de voință și capriciu», este vădit că Eminescu are în minte dainele lituaniene, de care putea lua

cunoștință prin Herder, traducător al câtorva în *Stimmen der Völker in Liedern* (I, pp. 11-18), sau prin Lessing, care într-una din *Literaturbriefe* (XXXIV) citează două daine după traducerea lui Ruhig *Betrachtung der litthaischen Sprache* [5, I, p. 331].

O notă de subsol călinesciană semnaleză și existența a două cântece lituaniene printre poeziile lui Ad. Von Schamisso (*Die Waisse. Treuie Liebe*). În *Odes et Ballades* de Victor Hugo (XVII), adaugă criticul, e citat un *Daino lituanien*.

Ceea ce interesează în studiul nostru nu este stabilirea unor înrudiri tematice sub aspectul faustianismului din epocă, ci sub cel al orfismului caracteristic romantismului și al valorizării bogatului fond muzical al doinei populare românești și al modalității de structurare care, după cum observă George Enescu, ține de mister, de inefabil.

Apropierea de doină a poeziei *De ce nu-mi vii* relevă încă o dată puterea de expresie și adâncimea de viziune pe care Eminescu le obține prin muzicalitate. Supunând unei descrieri analitice evocarea melancoliei generate de toamnă (frunze care cad, brumă, lanuri pustii), repetarea de două ori a invocației *De ce nu-mi vii?* și chemarea amintirilor de dragoste pe care poetul vrea să le retrăiască, Alain Guillerrou consideră această poezie un model de muzicalitate obținută prin sonoritatea confesivă, farmecul imaginilor și schema ritmică ce se bizuie pe versul laitmotiv: „Așa se prezintă acest încântător poem: el seduce nu numai prin tonul de sinceritate și prin farmecul imaginilor, dar și prin ritm și în special prin versul laitmotiv: *De ce nu-mi vii? De ce nu-mi vii?*” [7, p. 567].

Istoricul literar francez adâncește analiza, referindu-se la primul manuscris din 1871 și la cele patru manuscrise ale poeziei din 1882–1883, dar și la un text *Apari să dai lumină* din anii 1879–1880, găsind manifestarea unui sincretism al temelor lirice eminesciene, ce invocă femeia ca o putere cerească („Ea ține de natura stelelor, strălucește întocmai ca și ele, aparține unui alt univers, – pe care nu-l poate părăsi. De unde și tăcerea sa: „Dar n-ai răspuns la al meu glas”), dar și a ceea ce numește „un fel de eroticism religios”, exprimat prin „amestecul de pietate, de imagini și simboluri cvasi mistice, de chemări ale femeii iubite, de evocări senzuale – și transfigurat printr-o specie de litanie liturgică creștină” [7, p. 569].

G. Călinescu, în analiza detaliată pe care o face în subcapitolul dedicat romanței „cantabile”, observă de asemenea insinuarea unei linii melodice, la care nu se mai poate adăuga ceva, melancolia delicată, „lascivitatea” erotică și „destinul erotic” asociat celui general uman.

Urmărind întregul tablou al disocierilor călinesciene, atestăm o observație generală privind structura

melodică, pe „o cădere lungă a imaginilor”, care generează melancolia delicată: „*De ce nu-mi vii* e o romanță adevărată, sau numai lipsită de muzicalitate ideatică proprie care să se acopere de orice muzică adăugată, dar cu o structură cerând numaidecât melodia. E foarte puțin ca toată poezia să nu fie decât textul alcătuit de poet pentru un cântec ce-i suna mereu la ureche. Pentru o romanță curată, fără labirinturi de mitologie poetică, căderea lungă a imaginilor din întâia strofă stârnește melancolii delicate” [5, II, p. 361]: „Vezi rândunelele se duc,/ Se scutur frunzele de nuc,/ S-așează bruma peste vii –/ De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?” [6, p. 232].

Strofa a doua îi creează criticului impresia de ariditate descriptivă lascivă, observată de Guillerrou; ea se impune în ciuda vrajei muzicale și până la un punct chiar a fluidului melodiei „sub care a fost răspândită romanța” [5, II, p. 361]: „O, vino iară în al meu braț,/ Să te privesc cu mult nesaț,/ Să razim dulce capul meu/ De sânul tău, de sânul tău” [6, p. 232].

Readucând problema deschiderii unui alt registru în spiritul sincretismului liric eminescian, Călinescu crede că apare o similitudine cu nota idilică din *Floare albastră*: „Romanța s-ar putea desfășura și așa în chipul unei idile, și într-adevăr, ceva din nebunaticia dragostei câmpenești din *Floare albastră* chicotește în strofa următoare” [5, II, p. 362]: „Ți-aduci aminte cum pe-atunci/ Când ne plimbam prin văi și lunci,/ Te ridicam de subsuori/ De-atâtea ori, de-atâtea ori” [6, p. 232].

Este sesizată, apoi, o contradicție care apare instantaneu în romanță, dintre imaginea idealizată în spiritul angelității medievale și romantice, de care a vorbit însuși criticul: „Femeia eminesciană nu este, spre a ne folosi de vorbele *Ospățului* platonice, Afrodită uranică. Dar nici vulgară. E o Veronă serafică, deși într-un chip demonică, fiindcă ține pe om în legea ei aspră și pentru că dă vieții, prin dragoste, un gust de divinitate. După cum ne mișcăm spre vârsta adolescenței sau spre ceea a bărbăției, dăm, în opera lui Eminescu, de femei cu ținută mai angelică sau mai virlă” [5, II, p. 237], și o definiție „neînsemnată și vulgară”, precum găsea și Alain Guillerrou: „Omul comun va înlătura orice critică adusă strofei ce definește femeia, însă ea este, nu în formă, dar în cuprins, neînsemnată și vulgară” [7, p. 571]: „În lumea asta sunt femei/ Cu ochi ce izvorăsc scânteii.../ Dar oricât ele sunt de sus,/ Ca tine nu-s, ca tine nu-s!” [6, p. 232].

Ținând sub observație linia melodică ascendentă, dar și ideea lirică în desfășurarea scalariformă, criticul remarcă în ultimele două strofe o revenire la imaginea idealizată a femeii, ea simbolizând „concepția destinului erotic”: „Cu toate acestea, tăcând melodia muzicală, va trebui să observăm că cele din urmă două strofe au un foșnet al lor, care dovedește ideea lirică și

într-adevăr, femeia care înseninează o viață și pustiește prin plecarea câmpurilor a început să redevină mitul sub care se ascunde concepția destinului erotic” [5, II, p. 362]: „Căci tu înseninezi mereu/ Viața sufletului meu,/ Mai mândră decât orice stea,/ Iubita mea, iubita mea.// Târzie toamnă e acum,/ Se scutur frunzele pe drum./ Și lanurile sunt pustii.../ De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?” [6, p. 233].

Privite în ansamblu, comentariile exegetice ale lui Călinescu asupra muzicalității operei eminesciene reliefează o construcție piramidală de argumente ce pun în ecuație discursul liric și cel muzical, manifestarea Sentimentului Poetic care se afirmă în Muzică, creând Frumusețea Absolută, după cum releva Edgar Poe [9, p. 231] și demonstrează că nu e vorba doar de utilizare de procedee și de ceea ce Welck și Warren denumesc *figuri* de sunet [10, p. 212], ci de o adâncire a viziunii asupra Lumii și asupra Ființei care intră în raport esențial cu aceasta.

În concluzie putem spune că filonul muzical face parte organică din opera eminesciană, determinându-i specificitatea. Atât G. Călinescu, cât și alți exegeți care au abordat acest aspect fundamental al ei, au remarcat faptul că „starea muzicală”, întrupată în formele artei – cuvânt, culoare, volume, mișcare coregrafică – stabilește, conform prof. George Popa, comuniunea dintre „sufletul ideal” al poetului și „substanța de conturat, dintre eu și lumea dinafară” [11, p. 118]. Prin starea muzicală emoția artistică devine emoție existențială ca atare, expresie a năzuinței firești către plenitudine

existențială: „Pentru Eminescu, la fel ca și pentru autorul anonim al Mioriței, muzica reprezintă mediul de convertire a lumii și eului în ființare poetică, în acea stare de negrăit, în acea iminență de absolut, care ne eternizează” [11, p. 113].

BIBLIOGRAFIE

1. Călinescu, G. Principii de estetică. București: Editura pentru literatură, 1968. 408 p.
2. Călinescu, G. Ulysse. București: Editura pentru Literatură, 1967. 519 p.
3. Călinescu, G. Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Ed. a II-a. București: Minerva, 1982. 1060 p.
4. Călinescu, G. Opere, III, Eminesciune dincolo de monografie. Col. „Opere fundamentale”. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2016. 1423 p.
5. Călinescu, G. Opera lui Mihai Eminescu, I, II. Ed. Ileana Mihăilă. București: Editura Academiei Române, 2000. 435 p; 606 p.
6. Eminescu, M. Poezii, I. Ed. Murărașu. București: Editura Minerva. 1982. 387 p.
7. Guillerrou, Al. Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu. Col. „Eminesciana”. Iași: Junimea, 1977. 607 p.
8. Eminescu, M. Opere alese, I. Ed. de Perpessicius. București: Editura pentru Literatură, 1964. 524 p.
9. Cimpoi, M. Dicționar enciclopedic „Mihai Eminescu”. Ed. a II-a. Chișinău: GUNIVAS, 2018. 800 p.
10. Welck, R., Warren, A. Teoria literaturii. București: Editura pentru literatură universală, 1967. 488 p.
11. Popa, G. Prezentul etern eminescian, col. „Eminesciana” – 48. Iași: Junimea, 1989. 286 p.



Timotei Bătrânu. *Lan de grâu*, 2020, ulei, pânză, 86 × 93 cm.