

Eminescu și fascinația capului căzut: un imaginar al decapitării

Roxana PATRAȘ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Departamentul de Cercetare Interdisciplinar – Domeniul Socio-Uman
“Alexandru Ioan Cuza” University of Iași,
Department of Interdisciplinary Research – Humanities and Social Sciences
e-mail: roxana.patras@yahoo.ro

Eminescu and the Fascination of Severed Heads: an imaginary of decapitation

The article investigates Mihai Eminescu's interest for the insolation of the head's beauty. On the connotative level, this interest is apparent in the techniques of framing the face or the head. On the denotative level, the poet's interest becomes obvious, as he explores in a naturalistic vein, the cruelty of decollation in his early novel "Geniu Pustiu". Departing from recent cultural studies devoted to the head's severance (Larissa Tracy, Jeff Macey, Frances Larson) and from the narrative situation when Ioan is decapitated by his friend, Toma Nour, I endeavor to expand the analysis of decollation in Eminescu's poetry, theatre, and prose. Being ostentatiously looked at – which makes the head almost autonomous with respect to the rest of the human body – the portrait/ the framed face (in pictures, photos or sculptures) represents a sublimation of the body's powers as well as a locus where physics and metaphysics encounter each other.

Key words: decapitation, insolation, portrait, re-personalization, the cult of the head



1. Cultura decapitării și cultul capului ca obiect estetic

Fascinația reginelor însângerate, cu destinele lor complicate de cultură, amor, trădare și sete de putere, traversează întreg secolul al XIX-lea. Este suficient să pomenim aici numele Mariei Stuart, regina Scoției și victima Elisabetei I, ca să înțelegem de ce a devenit mai apoi protagonista scrierilor unor autori ca Walter Scott (*The Abbot*), Friedrich Schiller (*Maria Stuart*), August von Koetzebue (*Edward Stuart în Scoția*) sau Algernon Charles Swinburne (*Chastelard*, *Bothwell*, *Mary Stuart*). Parcurgând toate aceste opere dar și literatura de specialitate (Marie Axton, Larissa Tracy, Jeff Macey, Regina Janes, Frances Larson), ne atrage atenția un interesant fenomen de suprapunere a figurilor ce și-au legat biografiile de poveștile unor decapitări. La această conjuncție contribuie în bună măsură și legenda reginei Margot și a capului contelui de la Molle, ficționalizată de Dumas și Stendhal.

Această serie de regine asociate unui frumos cap tăiat trebuie să fi fost modelată și de cunoscuta scenă în care

Hamlet conversează cu tigva lui Yorick. Nu cred că este necesar aici să subliniem popularitatea acestui personaj în comparație cu altele create de autorul elizabetan; însă trebuie să recunoaștem că, dintre toate *tableaux*-urile teatrului shakespearian, spectatorii din secolul al XIX-lea și dintotdeauna recunosc cel mai ușor secvența când prințul danez vorbește cu un craniu. Cu un cap despărțit de trup, adică. Descărnată și lipsită de elementele fizionomice, cutia craniană este, la rândul-i, o formă sublimată a capului tăiat. Conform sensului amenințătoarei expresii englezești *Heads will roll*, capul „căzut” și „rotit” ar constitui nu numai o imagine concentrată a trupului, ci și o „sferă”, asimilată de G. Durand cu sfera cerească ai cărei ochi sunt aștrii (Durand 1998, 140). Dar aspectul sferic al capului despărțit de trup ne poate duce însă cu gândul și la reprezentările sefroșilor din arborele Kabbalei sau ale monadelor.

*

Revenind la figurile reginelor sângeroase sau însângerate (Maria Tudor, Maria Stuart, Elizabeta I etc.) vom

putea accepta faptul că acestea fuzionează în imaginația artiștilor romantici și decadenți. Se pare că și reginele lui Lewis Carroll din *Alice în Țara Minunilor* au plecat tot de la modelele furnizate de descendentele dinastiei Tudor.

Chiar dacă erau recunoscute drept femei fine și cultivate, ficele lui Henric al VIII-lea, Maria I a Angliei (*Bloody Mary*) și Elisabeta I (*Faerie Queene* sau *Virgin Queen*), moșteneau tenul roșcovan și trăsăturile colțuroase ale tatălui. În schimb, frumusețea incontestabilă a nepoatei lui Henric al VIII-lea, Mary Stuart a Scoției (numită și *La Reine Blanche*), poate intra în competiție cu farmecele doamnelor curții franceze, prezidate în jurul anul 1560 de Caterina de Medici. *Bloody Mary* este, conform scriptelor, prima regină a Angliei, domnia sa devenind celebră din cauza prigonirii și decapitării nobililor protestanți. Prea puțin se cunoaște despre amorul fanatic pentru soțul său, Philip al Spaniei, sau despre disperarea cu care a încercat să producă un moștenitor de sex masculin pentru tronul Angliei. La rândul său, Elisabeta I se ipostaziază ca regină model, ca mamă a națiunii engleze ce îi va transforma fecioria într-un cult politic.

Chiar dacă nu este atât de apreciată în timpul vieții, *La Reine Blanche* câștigă însă simpatia posterității. Îndurând o captivitate de aproximativ 2 decenii, ea este executată, tot prin decapitare, din ordinul Reginei Fecioare. Ca și în primul caz, posteritatea a uitat detaliile de pe reversul biografiei Mariei Stuart: cruzimea cu care Regina Albă însăși și-a trimis la moarte primul iubit (pe poetul Chastelard) sau a complotat la asasinarea soțului său, Lordul Darnley.

Spre deosebire de moartea plebee prin spânzurare sau ardere pe rug, decapitarea constituia o pedeapsă administrată cu precădere aristocraților. Revoluția franceză și ghilotinarea în masă ne-au făcut să pierdem sensul demnității acestui tip de execuție, asemănătoare, într-un cod al nobleții, cu aceea a samurailor. Oricât de crudă ni s-ar părea acum mai ales în cazurile aplicării sale asupra unor figuri feminine, această pedeapsă capitală reprezenta, conform cutumelor, singura cale posibilă pentru doamnele de rang înalt precum Anne Boleyn, Margaret Pole, Catherine Howard sau Mary Stuart.

2. Pagină și contrapagină: Bloody Mary și Iudita

Din perspectiva triumphiului format de Regină-Favorit-Călău, fuziunea figurilor implicate în povești despre decapitare e subliniată în *Prefața* lui Victor Hugo la drama *Maria Tudor*, publicată în 1833: *poser largement sur la scène, dans toute sa réalité terrible, ce formidable triangle qui apparait souvent dans l'histoire : une reine, un favori, un bourreau*. Știind

că propunea publicului un text extrem de îndepărtat de realitatea faptelor, Hugo se simte dator să definească aici tensiunea dintre „măreție” și „adevăr” (istoric), pe care, zice el, numai Shakespeare a fost capabil să le împace. Cum se poate bănuși, ilustrarea supremă a acestui echilibru dramatic (*măreție – adevăr istoric*) se găsește în *Hamlet*. Hugo sugerează că acesta ar fi fost și scopul dramei consacrate Mariei Tudor, deși cu prețul sacrificării imaginii tradiționale a reginei. În orice caz, publicul știa că *Bloody Mary* nu fusese o femeie aventuroasă, ci mai curând una de-o moralitate catolică fanatică, împinsă până la marginele cruzimii și crimei. Fabiano Fabiani, amantul reginei, propus de Hugo ca motor al inexplicabilelor sale porniri sângeroase, seamănă mai curând cu amanții celeilalte Marii, a Reginei Albe, și mai cu seamă de trubadurul Chastelard.

Chiar dacă verosimilitatea intrigii poate fi demontată ușor, drama hugoliană își ia partea sa de glorie. De fapt, intră în circuitele culturii române prin traducerea lui Costache Negruzzi și este jucată la Teatrul din Iași în martie 1877. Eminescu este prezent și scrie o cronică în „*Curierul de Iași*” despre cum ar trebui să joace și să pronunțe actorii:

„Joia trecută s-a reprezentat, în beneficiul d-nei Raiu Stavrescu, piesa *Maria Tudor*, dramă în 4 acte de Victor Hugo, tradusă de Const. Negruzzi. Amintim că d-nul Manolescu, d-na beneficiantă și d-na Conta au jucat bine, dacă vom abstrage de la unele deprinderi de rostire contrare ortoepicii românești și de la unele intonații retorice false [...]” (Eminescu 1980, 337-338).

Tot de la Eminescu aflăm că imediat după *Maria Tudor* se joacă *Iudita și Olofern*, cu muzică de Wachman. Pretențiosul spectator consideră piesa demnă de a fi reluată de mai multe ori în același sezon. Acest detaliu ne poate ajuta să ne imaginăm cum, sub aceeași exergă, poetul pune și reveria figurilor istorice (Maria Tudor, Maria Stuart), și a figurilor mitice (Iudita, Salomeea). Tot în aceeași perioadă (1876), Eminescu definitivează un sonet intitulat chiar *Maria Tudor*, pe care ne permitem să îl cităm în întregime întrucât este mai puțin frecventat:

„De ce cu ochi ncremeniți sub bolte/ De marmur – tu-l privești cu spaimă crudă?/ Pândești ca leii, fruntea ta asudă/ Și pumnu-ți vra mânia-i s'o desvolte.// Secerătorul tău l-ai pus la trudă/ Și snopi de viețe sunt a lui recolte;/ Pentru-al lui cap [s.n.] ai înfruntat revolte/ Și astăzi simți că strângi la piept pe-o Iudă./ Te nnalță n cer invidia vulgară/ Căci știi din lorzii jungheai a face/ Lui Fabiano a mării scară.// Tu ești regină și astfel îți place./ Cine te vede, slab obraz de ceară,/ Știind furtuna



Maria Stuart (Bloody Mary)

Sursa: <http://www.thefamouspeople.com/profiles/images/mary-i-of-england-1.jpg>

vieții tale – tace.” (Eminescu 1952, 248).

Reconstituit de Perpessicius, textul apare în două manuscrise (2287 și 2262). Se pare că ideea încolțește încă din 1873. A doua redactare, cea citată mai sus, conține și alte două strofe:

„Călăul tău e ostenit de trudă/ Bogat e veacul pentru-a lui recolte/ Pentru un om ai înfruntat revolte/ Și astăzi simți c’ai strâns la piept un Iudă// În al tău suflet ura să dezvolte./ Tu îl privești ca lupii, fruntea-asudă/ Și totuși simți adânc iubire crudă/ Tu uiți cu ochi încremeniți sub bolte” (Eminescu 1958, 209).

De reținut, în aceste variante, ambiguitatea genului Iudei („o”, „un”), precum și sugestia urii „dezvoltate” din sămânța iubirii.

În prima elaborare din Ms. 2287, poemul este integrat unui ciclu de 4 sonete format din *Coborârea apelor, Isvor și râu, Veneția și Maria Tudor*. Iată versiunea inițială, precum și câteva bruilloane, considerate de Perpessicius mai „dramatice”. Se vor recunoaște, desigur, intertextele unor titluri shakespeariene („vis de vară”, „furtună”), însă cel mai mult va atrage atenția sugestia genocidului de care

pare capabilă regina pentru un lucru aparent neînsemnat – frumusețea capului amantului:

„Cât vis de vară și câtă furtună! / Un înger ești? Un demon ce deliră? / Acum o vijelie, acum o liră / E inima-ți duioasă și nebună. (cu varianta: *Cât vis de vară și câtă furtună! / Este femeie în a ta simțire / Ce înger roagă – ce demon respiră / Un înger ești, un demon ce cons[piră] / Un înger ești, un demon ce deliră / Acuma, o țipare, acum-o liră / Acum duioasă și acuși — nebună! / Acum o vijelie, acum o liră / E inima-ți duioasă [și] nebună*).

Tu ești femeie. Păru-ți se respiră / Pe ai lui umeri și pierdută, bună / Tu-i săruți vorba de pe gură. Spună / Ce-o spune, tu-i acorzi. Și că se miră / Surâzi. Ca să plătești acea mirare / Din ochi-i dulci și mari, tu ai preface / Întreaga lume-n cimitiriu mare... (cu varianta: *Ce-o spune tu-i acorzi. Și că se miră / Surâzi? / Ca să plătești a lui mirare / Din ochii dulci și mari... tu ai preface / Lumea întreagă ’n cimitiriu mare*).

Căci ești regină – și așa îți place... / Cine te vede-albă, nepăsătoare / Și ști’ furtuna nopții tale – tace!” (Eminescu 1958, 208-209).

De altfel, legătura dintre *Maria Tudor* și *Iudita* se poate reliefa și în textele postume (*Cezara*, de pildă), unde, conform iconografiei care le are ca protagoniste pe Iudita și Salomeea, întâlnim sugestia sugrumării ca desprindere a capului de corp: „Ca o lipitoare, sau ca o boa constrictor în forma unui înger căzut, ea îi ținea capul lui cel frumos în brațe, vrea să-l înădușe cu această singură ‘mbrățișare...” (Eminescu 1977, 265).

Ca să ne întoarcem la contextul anului 1877 și la laboratorul eminescian. Nu trebuie să pierdem din vedere că ambele piese de teatru s-au jucat în aproximativ același interval (martie) la Teatrul Național din Iași. Nu ne rămâne așadar decât să ne întrebăm: 1. Ce anume atrage atenția poetului român în textul lui Victor Hugo? 2. Este drama hugoliană singurul filtru prin care Eminescu ia notă și devine interesat de figura lui Bloody Mary? 3. În fond, cât de multe știa Mihai Eminescu despre adevărata poveste a Mariei Tudor, sângeroasa prigonitoare a protestanților din Anglia, sau despre alte regine din Renaștere?

Este clar că, abia în ultima versiune a poemului *Maria Tudor*, poetul consideră necesar să fixeze referința hugoliană: numele lui Fabiano, fictiva poveste de amor dintre acesta și Bloody Mary, precum și resortul psihologic al cruzimii reginei Angliei (faptul că ea descoperă că a fost înșelată de iubitul său). Este clar că, întorcându-ne la prima versiune a sonetului, vom descoperi mai curând influența unei problematice expuse de scriitorul francez în *Prefața* din 1833; într-adevăr, mai bine conturat aici pare a fi

conflictul între „cele două trupuri ale reginei” (Marie Axton 1977), între feminitate și statutul de regină. Preferând „măreția” și nu „adevărul” istoric la fel ca Hugo, Eminescu închipuie un obraz de ceară („albă”, marmoreană) sub care fierbe, aproape imperceptibil, magma pasiunilor. În fond, chipul de ceară poate fi al oricăreia dintre reginele ce au problematizat relația dintre taina feminității și puterea. Ceea ce atrage atenția – mai ales în versiunea finală a textului eminescian – este interesul pasionat al Mariei Tudor pentru capul iubitului său: „*Pentru-al lui cap ai înfruntat revolte / Și astăzi simți că strângi la piept pe-o Iudă*”. Din primele tușe, Eminescu insistă asupra pletelor lungi ale reginei, figurate ca o funie-ghilotină ce separă acest cap de trup. Imaginea reprezintă o particularizare a celebrului complex Arachne (Durand 1998, 100), de fapt o extensie a teoriei freudiene despre castrare.

În privința relației dintre castrare și decapitare, Regina Janes observă că Freud greșește asimilându-le: din perspectiva simbolisticii, decapitarea nu ar trebui coborâtă la părțile joase ale trupului (Janes 2005, 137). Dimpotrivă, gestul decapitării semnifică eliberarea de povara rațiunii (Janes 2005, 187). Mai ales povara – *masa și densitatea capului* – trebuie luată în considerare atunci când analizăm iconografia decapitării. *Capul Medusei* pe care Perseus îl ridică fără nicio dificultate deasupra capului său și *capul lui Robespierre* pe care mâna abia îl susține în desenul lui Denon atrag atenția asupra următorului detaliu: unele capete își pot transcende propria masă și corporalitate și devin obiecte estetice, în vreme ce altele altele nu reușesc această performanță.

3. Jocul înlocuirilor: portretele lipite

Pe vremea când îl interesa romanul francez și teoriile lui Dumas (adică prin 1869), Eminescu făcea referire la o nuvelă ce îl avea ca protagonist pe un rege scoțian speriat de un *cap îmbălsămat*:

„Printr-o clăie prăfuită de cărți vechi (am o predilecție pentru vechituri), am dat peste un volum mai nou: *Novelă cu șase gravuri*. Deschid și dau de istoria unui rege al Scoției care era să devină prada morții din cauza unui cap de mort îmbălsămat. Închipuiți-vă însă că pe cine l-a pus litograful să figureze în gravuri de rege al Scoției? Pe Tasso! Lesne de explicat: Economia. Am scos întrădins portretul lui Tasso, spre a-l compara. Era el, trăsura cu trăsura. Ce coincidențe bizare pe fața pământului, îmi zisei zâmbind prin visarea mea. Putea-s-ar oare întâmpla unui Tasso o istorie asemenea celeia ce-o citeam?” (Eminescu 1977, 177).

Fragmentul citat mai sus este chiar începutul romanului postum *Geniu pustiu*, intitulat *Tasso-n Scoția*.

Cu toate că ar fi interesant de aflat cine este autorul volumului de nuvele pomenit aici și cine, dintre regii scoțieni, a pățit necazul cu capul îmbălsămat, ne vom opri deocamdată la sublinierea interesului aproape obsesiv pentru *insolitărea frumuseții capului*: la nivelul conotativ, prin procedee de înrămare a chipului/ capului; la nivel denotativ, prin explorarea aproape naturalistă a cruzimii decapitării. Pe scurt, vom urmări imaginarea capului desprins de corp, referindu-ne la situațiile lirice, dramatice sau narative în care portretul, în varianta sa pictată, fotografică sau sculpturală, este fixat cu o atenție estetică ne fluctuantă ce-l face aproape independent de trup.

Naratorul eminescian constată că acel rege scoțian (să fie oare însuși Macbeth?) seamănă izbitor cu o ilustrație reprezentând chipul lui Torquato Tasso. Pe urmă, același portret al lui Tasso – implicit și al regelui Scoției – este regăsit într-un sertar, lipit pe spatele fotografiei lui Toma Nour. Ca atare, destinul eroului, destul de neclar din pricina fragmentarismului romanului, pare proiectat, dintru început, într-o structură duală de exemplaritate: Toma e eroid (asemenea regelui scoțian) și maladiv (asemenea lui Tasso) în același timp. Odată subliniată legătura cu titlul acestui prim capitol de roman, epistola trimisă de Toma Nour din Torino poate căpăta o altă semnificație: este, de fapt, o referință la rătăcirile celebrului poet italian atins de „umor malinconico” prin Ferrara, Urbino, Torino, Napoli, Roma, Veneția. Din același mesaj, naratorul află că va primi „o ciudată moștenire”; fără îndoială, e vorba despre un manuscris-testament de tipul *Gerusalemul eliberat* al lui Tasso. Într-un alt mesaj, Toma Nour susține că e prizonier într-un palat superb, că nu a murit încă, dar că va fi executat în curând (prin decapitare, ne putem imagina noi). Și aici, incidentul e inspirat din istoria lungilor ani de detenție suferiți de poetul italian în castelul D’Este, apoi în mănăstirea Sfânta Anna. Interesul pentru figura lui Tasso transpare și din schematicul text *Contrașpagină*, unde se discută dubla calitate a lui Tasso – de „epic de geniu” și de „idiot” – în raport cu Lumea și Destinul (Eminescu 1977, 317).

Pe scurt, Toma Nour, personajul de tinerețe al lui Eminescu, trebuie tratat ca un avatar al lui Tasso și al unui rege scoțian. După modelul arhetipal, trebuie să înțelegem că regele-poet Toma stă între situațiile „epicului de geniu” și „nebului”.

4. De ce este decapitat personajul Ioan în romanul *Geniu pustiu*?

Când relatează episoadele luptei pentru drepturile românilor din Transilvania, romanul *Geniu pustiu* frizează cruzimi de care nicicând nu l-am fi putut bănuși pe Eminescu al nostru. Iată un Eminescu naturalist:

„A fost fapta unui moment ca să-i tai cu sabia mâna ce se ‘nfipse în pieptul lui Ioan... care căzu jos cu mâna cea moartă cu tot. Conte ‘ndreaptă cealaltă cu pistolul spre fruntea mea... Ioan, ridicat de jos, i-înfinge pumnalul în cot și-o ridică ‘n sus mâna, astfel încât arma pocnește ‘n sus și glonte trece vâjzând prin părul capului meu. Cu cealaltă mână i-apucă gâtul. Maghiarul se pregătise să-l muște ‘n creștet, și cine știe dacă cu dantura nu i-ar fi zdrobit oasele capului, însă Ioan, ridicând pumnalul ce lucea, i-l înfipse drept în țeasta capului, astfel încât cuțitul fugi adânc în creieri. Un urlat înfricoșat, iată tot. [...] Mortul prezintă un aspect înfricoșat. Gura întredeschisă, dinții rânjiți și preparați pentru mușcat... grima vânăta, înfricoșată, cu trăsurile coprinse de turbăciunea rumperei creierilor... măselele părea că râșnise spuma vânăta și ‘nveninată ce se scurgea prin colțurile gurei” (Eminescu 1977, 213).

Cum se ajunsese la o așa încheștare? Dezamăgit în amor, Toma Nour se întorsese în satul natal. Prins în gheara melancoliei, el se înrolează în trupele „pribunului” care luptă pentru drepturile românilor din Transilvania. Dar, surpriză! Toma descoperă că liderul luptătorilor din munți e chiar prietenul său Ioan. Într-o altă încăierare, Ioan este rănit și retragerea „flăcăilor” devine dificilă, astfel încât se ia decizia ca „pribunul” să fie decapitat:

„Mă dezbrăcai de ținută și înfășurai corpul ce părea mort a lui Ioan. [Rana] Nu era decât o gaură mică, neagră – roșie, sub coaste, fără ca să curgă sânge din ea și tocmai asta era cauza letargiei. Îmi apropiu gura de rană și sug o dată cu putere, astfel încât gura toată mi se împlu de sânge. Sânge negru și ‘nchegat curgea și din rană, pulsul începu a bate încet, încet și Ioan își deschise ochii lui cei rătăciți. Fața lui se trăsese, de părea a fi numai piele și oase, albușul ochilor era țesut cu subțiri vine roșii. [...]

A doua zi [*după ce Ioan este decapitat*, n.n.], eu luai un hârleț de-a umăr și plecai mereu la vale până ‘n locul unde murise Ioan. Dușmanii cercetase pe-acolo, însă corpul acoperit [cu] mormanul de frunze și pietre nu-l zărise. În arșița zilei am început să-i sap groapa. Fruntea și pieptul îmi ardea cumplit și cu toate astea picătură de sudoare nu curgea de pe mine. Săpam turbat, ca și când aș fi avut să îngrop o comoară. Când fu destul de adâncă, dezgropai corpul fără cap din pietre și frunze și-l așezai încetinel și cu bagare de samă – ca și când ar fi mai simțit ceva – în lo-

cuinta cea răcoare și eternă. Apoi mă dusei la izvor, unde i se aruncase capul. Soarele se răsfrângea pe fața apei lucii, care tremura ca o unduioasă oglindă de argint, dar în fundul apei clare zăcea capul cel frumos al junelui. Apa, curgând, curățise și dusesese cu sine scursurile de sânge, astfel încât *nu rămase decât capul cel blond, palid, c-o față albă ca argintul, cu buze vinete ca porumba, cu ochii cei mari închiși și cu părul moale plutind și răsfiat în undele apei*. Fața cea palidă și slaba părea că *surâde*. *Luai apă în pumni și-mi spălai alături cu izvorul fața care ardea ca de friguri. Luai încă un pumn de apă și mi-l turnai în sân, care ardea, fundul apei se turbura și deveni sângerat, mă aplecai pe suprafața ei și sorbii în sorbituri lungi din apa turburată cu sângele lui, apoi băgând amândouă mâinile în izvor, scosei capul lui Ioan și-l ridicai în lumina soarelui spre a mă uita lung și cu durere la el. Îl așezai în mormânt asupra corpului [...]*” (Eminescu 1977, 217-218).

Momentul regăsirii capului în râu, al înălțării sale spre cer și apoi al sorbirii apei amestecate cu sânge (din capul tăiat) are o măreție aparte. Lipsit de masă și densitate, așadar lipsit de corporalitate, Toma îl ridică extrem de ușor. Nu gestul tragic de a recompune trupul pângărit și de a-l înmormânta, și nici vădita referențialitate biblică (Ioan Botezătorul) impresionează aici. Atrage atenția mai curând gestul de ridicare, de înălțare a capului. În ciuda bizareriei prin care romancierul alege să dezamorseze climaxul narativ (decapitarea prietenului), tânărul Eminescu investea capul exsangvin al lui Ioan cu alte semnificații: era o modalitate de-a *mineraliza* frumusețea corporală, de-a o fixa într-o postură imobilă. Capul lui Ioan seamănă capului marmorean al lui Antinous, menționat și în nuvela *Cezara* (Eminescu 1977, 121, 146, 156, 169). Acest cap tăiat și cele câteva portrete din alte secvențe ale romanului *Geniu pustiu* configurează tema androginiei sub specia complementarității facultăților intelective, în spiritul filosofiei lui Francis Bacon, care a influențat întreaga dramaturgie elizabetană și, în primul rând, pe Shakespeare.

Nu întâmplător, când își reîntâlnește prietenul, Toma Nour simte nevoia să se culce lângă el. În glumă sau nu, cei doi își atribuie roluri sexuale:

„Ce frumos era el în acea sară... mi-aduc aminte parcă ar fi acu. Cu ținuta îndoită pe la grumaz și dinainte, ast[fel] încât pieptul alb se vedea sub cămașa de in, fața palidă, dar dulce și plină de bunătate, ochii mari, albăstrui priveau cu melancolie, iar părul cel blond și lung îi cădea pe umeri, acoperit de-o largă pălărie neagră... Era într-adevăr frumos ca o femeie, blond, palid, interesant.

— Parcă ești o fată! îi zisei, strângându-l la piept.

— Și tu parcă ești un băiat, zise el râzând nebunește.” (Eminescu 1977, 214).

Desprins de trup, capul își pierde identitatea de gen și poate intra în jocul înlocuirilor. În *Geniu pustiu* dar și în proze ulterioare (*Sărmanul Dionis*, de pildă), portretele personajelor sunt ambigue ca vârstă și gen, așadar interșanjabile. Întreruperea relației cu restul părților anatomice accentuează *valoarea metafizică a capului*. Capul tăiat este un loc de intersecție a fizicii și metafizicii. Ne aducem aminte desigur că nuvela *Sărmanul Dionis* debutează cu un studiu al capului „metafizic” și „pletos” al lui Dionis:

„Esistența ideală a acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel [...] Nu era un cap urât acela a lui Dionis. Fața era de acea dulceață vânăță albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră. Ei înotau în orbitele lor – un zâmbet fin și cu toate astea atât de inocent trecu peste fața lui la spectacolul ce-l privea. [...] Ridicându-și căciula cea mițoasă, vedem o frunte atât de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tânărului meu. Părul numai cam pre lung curgea în vițe până pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului” (Eminescu 1977, 94).

La rândul său, portretul tatălui lui Dionis prelucrează fizionomia fiului, doar că prin accentuarea trăsăturilor feminine: „Era aninat într-un cui bustul în mărime naturală a unui copil ca de vro optsprezece ani, cu păr negru și lung, cu buzele subțiri și roze, cu fața fină și albă ca taiată-n marmură și cu niște ochi albaștri mari sub mari sprâncene și gene lungi negre. Ochii cei albaștri ai copilului erau așa de străluciți, de un colorit atât de limpede și senin, încât păreau că privesc cu inocența, cu dulceața lor mai femeiască asupra spectatorului. Cu toate că acel portret înfățișa un chip îmbrăcat bărbătește, însă mâinile cele dulci, mici, albe, trăsurile feței de o paloare delicată, umedă, strălucită, moale, ochii de o adâncime nespūsă, fruntea uscată și femeiește – mică, părul undoind, cam pre lung – *te-ar fi făcut a crede că e chipul unei femei travestite* [s.n.]. Visătorul Dionis se opri în dreptul aceluia portret care sub lumina plină a lunei părea viu, ochii lui erau plini de o superstițioasă nerozie, el șopti încet și cu glasul înecat de lacrimi: „Bună sară, papa!”, umbra părea că-i surâde din cadrul ei de lemn — el s-apropie și sărută mâinile portretului, apoi fața, gura, ochii cei de foc vânăț” (Eminescu 1977, 96).

Amprentat de mitul celor doi prieteni Damon și Pythias care cu siguranță era cunoscut de Eminescu prin intermediul baladei schilleriene *Die Bürgschaft*, acest por-

tret masculin cu trăsături feminine dispare în final. Însă, în locul său apare Maria în chip de „băiet”. Încă de la începutul secolului al XX-lea, J.F.L. Raschen atrage atenția că mitul lui Damon și Pythias prezintă, ca versiune, și prietenia dintre un bărbat și o femeie din povestea *Blumen der Tugend* (Raschen 1919, 105-109). Maria este așadar un înlocuitor, un om care poate asuma pedeapsa în locul osânditului, o ipostază „înscenată” a figurii feminine a tatălui și, prin urmare, a lui Dionis însuși:

„Adesea în nopți lungi de iarnă, după ce ea de mult devenise tezaurul căsniciei lui, când de bună voia lor trăiau esilați la vun sat spre a se iubi departe de zgomotul lumii, Maria intra deodată în salonul încălzit și luminat numai de razele roșii ale jăriticului din cămin, intra îmbrăcată ca băiet, ca în noaptea aceea când se văzură pentru întâia oară în apropiere. Membrele ei zvelte în bluza de catifea neagră, aceeași pălărie cu margini largi pe părul ei blond și piciorușele cele mai mici din lume în botine bărbătești. [...] Era un contrast plăcut: fața lui trasă și fină din care nu se putuse încă șterge amărăciunea unei tinereți apăsate, ci rămăsese încă într-o trăsătură de nespūsă naivitate în jurul gurei, lângă fizionomia ovală, rătunzită și albă a ei... chipul unui tânăr demon lângă chipul unui înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala” (Eminescu 1977, 112-113).

Departe de trup, capul „cu ochii dulci și mari” pare demn de contemplat, ca un adevărat obiect estetic, ca în vechile culturi celtice sau asiatice. Discutând cultul capului la aceste popoare, Anne Ross și Naoko Shirai atrag atenția asupra faptului că numai capul, dintre toate părțile trupului, este recipientul întregii puteri omenești și are capacitatea să trăiască independent (Ross 1967, Shirai 1997, în Larissa Tracy și Jeff Massey 2010, 3-4). Din interiorul laboratorului eminescian, putem socoti cât de mare poate fi atracția nu pentru trup, cât pentru cap; e suficient să evocăm dragostea personajelor feminine eminesciene pentru chipurile/ capetele unor călugări. După ce a fost desprins de corp și și-a depășit condiția strict anatomică, aceasta poate fi asimilat unei sfere ce sublimează puterile trupului.

Mai interesant însă este faptul că acest cap tăiat își pierde, așa um am demonstrat mai sus, particularitatea generică. Indiferent de trupul cui a fost desprins (bărbat sau femeie), capul tăiat exprimă frumusețea androgenică, frumusețea perenă, însuși Idealul.

5. Tehnici de decupare a chipului: înrămarea prin contrast și re-personificare

Portretul, capul sculptat sau bustul constituie modali-

tăți de insolitare a capului, de înrămare sau, ca să folosim termenul lui Eminescu, de „privazare” a acestei părți anatomice. Metafora tăieturii, a decapitării, pe care o tratează lucrarea lui Frances Larson, rămâne aici activă la un nivel tehnicilor artistice.

5.1. Înrămarea prin contrast

„Privazul”, adică rama, apare și în poemul *Icoană și privaz* (1876), text scris în același an cu sonetul *Maria Tudor*. Acesta se construiește pe un contrast căutat. Nu este vorba despre un contrast fizionomic (între părul brunet și pielea albă), ci despre unul între două materii și două texturi: hainele închise la culoare și chipul pal. Tehnicile contrastului reprezintă, fără îndoială, o modalitate de a atrage atenția asupra chipului și de a-i extrage specificitatea dintr-un fundal întunecat.

Icoană și privaz marchează o gradație a atracției erotice, în funcție de culoarea și materialul rochiei alese pentru realizarea contrastului cu chipul. În catifea neagră femeia le place tuturor, în timp ce mătasea viorie produce un contrast perceput numai de ochiul poetului, conform explicației conținute chiar de versurile următoare:

„De vrei ca toată lumea nebună să o faci,/ În catifea, copilă, în negru să te ’mbraci/ Ca marmura de albă cu fața ta răsari,/ În bolțile sub frunte lumină ochii mari/ Și părul blond în caier și umeri de zăpadă/ În negru, gură-dulce frumos o să-ți mai șadă!// De vrei să-mi plăci tu mie, auzi? și numai mie,/ Atuncea tu îmbracă mătasă viorie/ Ea ’nvinețește dulce, o umbr’ abia ușor,/ Un sân curat ca ceara, obrazul zâmbitor/ Și-ți dă un aer timid, suferitor, plâpând,/ Nemărginit de gingaș, nemărginit de blând” (Eminescu 1958, 286).

Țesătură și culoare regală, mătasea violetă pune umbre expresive pe chip, deci generează efectul de relief, de viață, pe imobilitatea marmoreană a capului. Asociația gustului comun, catifeaua neagră ar scoate în evidență numai o albeață fără tonuri, fără volume. Nimic surprinzător în acest mod de a da expresie capului și chipului. În întreaga operă eminesciană întâlnim suficiente situații unde acuitatea vizuală fixează exclusiv contrastul negru/ întunecime vs paloare: chipul călugărilor contrastând cu rasa cernită sau cu părul brunet, chipul Mariei contrastând cu veșmântul bărbătesc de catifea pe care-l îmbracă în scena din finalul nuvelei *Sărmanul Dionis*, chipurile albe ale cuplurilor Arald-Maria sau Tla-Rodope contrastând cu întunericul fundalului din lumea subpământeană etc.

Într-un text din „Convorbiri literare”, Gisèle Vanhese (Vanhese 2013, 112-113) evocă imaginea unei rochii negre care a aparținut, se pare, Veronicăi Micle. Mărturia

exegetei este, fără îndoială, extrem de valoroasă nu atât dintr-o perspectivă concretă, a interesului pentru obiectul de vestimentație în sine (recuperat de Augustin Z.N. Pop, apoi donat Memorialului de la Ipotești, apoi dispărut fără urmă), cât mai ales prin intuirea tehnicilor de „privazare”/ contrastare care pun în legătură chipul iubitei și rochia întunecată.

Lărgind considerațiile despre contrast, vom putea spune că inclusiv luna – „regina nopții moartă” surprinsă în lunecarea sa „pe bolta lumii” întunecată – seamănă cu un cap frumos desprins de trupul său. „Poarta” deschisă între lumi semnalată de exegeza eminesciană poate avea aici nu numai semnificația spațiului de tranzit, ci și semnificația pur iconică a haloului desenat în jurul unui cap decapitat. Într-un superb studiu asupra „farmecului dureros” și a poeziei contrariilor, Irina Andone observă că toate obiectele poetice centrale au prezintă valorizări organice și anorganice în același timp (Andone 2002, 72). Într-adevăr, legătura între lună și capul tăiat pare chiar mai strânsă, aceasta fiind asociată tipsiei („tablă de aur”, „pavăză”) din reprezentările tăierii capului lui Ioan Boțătorul:

„Stelele mari și aurite încunună frunțile munților de gheață, a căror poale se pierd în valuri etern rebele, etern spumegânde; prin ele vezi câte-un animal de mare ridicându-și capul de femeie și lătrînd dureros, luna e o tablă rotundă de aur, mai mare și mai frumoasă, și câmpiile par a fi întinse, infinite oglinzi de argint sur” (Eminescu 1977, 237).

5.2. Înrămarea prin re-personificare

Un alt mod de actualizare a imaginarii decapitării îl constituie re-personificarea capului/ feței. După ce este desprins de trup, capul reificat trece printr-un nou proces de personalizare: deși într-o formă modificată, chintesențială, el păstrează amintirea sinelui și a persoanei. El devine un *chip* și o *voce*.

În poemul dramatic *Mureșanu* (1876), unde unul dintre personaje este chiar Chipul, reliefat tot prin contrast cu fundalul: „E albă, ’n întuneric văd chipul ei lucind/ Ca pe o tablă neagră o umbră de argint” (Eminescu 1958, 311). Totuși, spre deosebire de celelalte capete căzute, splendide în imobilitatea lor, Chipul are o voce, Chipului i se dau replici. Discursul Chipului din *Mureșanu* trebuie socotit printre primele eboșe ale „vocilor lirice” din *Luceafărul*. Dialogul dintre Călugăr și Chip se derulează după o scenografie cvasi-hamletiană: când se urcă în luntre, Călugărul ține Chipul „de mână” și-i vorbește, cu toate

că, până la didascalii, construcția convergea spre imaginea unui cap vorbitor, desprins de celelalte părți anatomice, ca atare, lipsit de mâini (Eminescu 1958, 313).

Dincolo de imprecizii, legătura dintre apariția Chipului în *Mureșanu* și figurația ritualică din *Avatarii...* poate fi reconstituită din perspectiva re-personificării capului/chipului prin inflexiunile vocii/ dicțiunii lirice. Nu numai Chipul și vocea din spatele vâului lui Isis sunt alcătuite din aceeași esență; însuși faraonul Tlă poartă același „negru talar” ca Regele Somn din *Mureșanu*.

6. Condensarea ființei într-un punct. Capul-sefirot

Dacă precizarea cantităților înseamnă ceva, vom spune că substantivul „cap” are peste 300 de ocurențe în textele eminesciene. Este vorba despre o frecvență destul de mare, mai ales când adunăm la această cifră și ocurențele altor substantive înrudite precum „țeastă”, „craniu”, „creieri”, „minte”. Importanța acordată capului reiese, prin contrast, și din frecvența redusă a referințelor la alte părți anatomice („mâna”, „piciorul”). Este fără îndoială că poetul român era extrem de preocupat de misterul ascuns în cutia craniană, adică de forma materială a minții și cugetării. Nu-i totuna, zice el în *Archaeus*, „capul unui gânsac” „capul unui câne” și „capul lui Kant” (Eminescu 1977, 278).

Fragmentul la care tocmai am făcut referire este probabil la fel de surprinzător ca acela al decapitării lui Ioan. Corpul uman, zice naratorul din *Archaeus*, are o natură elastică: trupul se poate conrage într-un cartof sau se poate lungi ca o prăjină englezească; conform aceleiași logici, capul se poate mări devenind un „teatru” sau se poate conrage în chintesența grăuntelui sau a diamantului. Oare există în spatele tuturor acestor reprezentări o sugestie cabalistică, a monadei sau chiar a capului-sefirot? Între conștiințioasele notițe pe care Eminescu și le făcea încă din timpul studiilor la Viena putem găsi un indiciu al arborelui cabalistic (sms. *Elena*, versiunile la *Mortua est*, în Eminescu 1939, 503), reprezentare sintetică a trupului lumii: seraphul este „puterea”, cântecul este „legea”, „colorile” sunt „legile”, stelele sunt „lumile”, soarele este „universul”, „totul”, iar inima este „complexul lor”.

În această posibilă configurație ezoterică, transcendența condiției trupesti și pășirea peste prag țin mai ales de singularitatea capului.

Bibliografie:

Andone, Irina, „Farmec dureros”. *Poetica eminesciană a contrariilor/ „Farmec dureros”. Eminescu’s Poetics of Contraries*, “Cronica” Publishers, Iași, 2002.

Axton, Marie, *The Queen’s Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*, Humanities Pr, London, 1977.

Eminescu, Mihai, *Opere I. Poezii tipărite în timpul vieții/ Works 1. Poetry published during life*, “Fundăția pentru literatură și artă Regele Carol II” Publishers, edited by Perpessicius, Bucharest, 1939.

Eminescu, Mihai, *Opere IV. Poezii postume/ Works IV. Posthumous poetry*, edited by Perpessicius, “Academia RSR” Publishers, Bucharest, 1952.

Eminescu, Mihai, *Opere V. Poezii postume/ Works V. Posthumous poetry*, edited by Perpessicius, “Academia RSR” Publishers, Bucharest, 1958.

Eminescu, Mihai, *Opere VII. Proză literară/ Works VII. Literary Prose*, edited and prefaced by Perpessicius, “Academia RSR-Muzeul literaturii române” Publishers, Bucharest, 1977.

Eminescu, Mihai, *Opere IX. Publicistică 1870-1877/ Works IX. Press articles*, edited and introduced by Al. Oprea, “Academia RSR” Publishers, Bucharest, 1980.

Janes, Regina, *Losing Our Heads: Beheadings in Literature and Culture*, New York UP.

Larson, Frances, *Severed: A History of Heads Lost and Heads Found*, Granta Papers, London, 2014

Raschen, J.F.L., „Earlier and Later Versions of the Friendship Theme. Damon and Pythas”, în „Modern Philology”, no. 2, June 1919, pp. 105-109.

Tracy, Larissa, Masey, Jeff (eds.), *Heads Will Roll: Decapitation in the Medieval and Early Modern Imagination*, Leiden, Brill, 2012.

Vanhese, Gisèle, „Misterul rochiei negre”/ *The Mystery of the Black Dress*, translated by Roxana Patraș, in “Convorbiri literare”, An. 147, Nr. 7 (July 2013), p. 112-113.