Eminescu şi fascinaţia capului căzut: un imaginar al decapitării

Roxana PATRAŞ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi
Departamentul de Cercetare Interdisciplinar – Domeniul Socio-Uman
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi,
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 insolitation 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, insolitation, portrait, re-personalization, the cult of the head

1. Cultura decapitării şi cultul capului ca obiect estetic

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

Această serie de regine asociate unui frumos cap tăiat trebuie să fi fost modelată şi de cunoscuta scenă în care Hamlet conversează cu tigva lui Yorick. Nu cred că este necesar aici să subliniem popularitatea acestui personaj în comparaţie cu altele create de autorul elizabethan; însă trebuie să recunoaştem că, dintre toate *tableaux*-urile teatrului shakespearian, spectatorii din secolul al XIX-lea şi dintotdeauna recunosc cel mai uşor secvenţa când prinţul danez vorbeşte cu un craniu. Cu un cap despărţit de trup, adică. Descărnată şi lipsită de elementele fizionomice, cutia craniană este, la rându-i, o formă sublimată a capului tăiat. Conform sensului ameninţătoarei expresii englezeşti *Heads will roll!*, capul „căzut" şi „rotit" ar constitui nu numai o imagine concentrată a trupului, ci şi o „sferă", asimilată de G. Durand cu sfera cerească ai cărei ochi sunt aştrii (Durand 1998, 140). Dar aspectul sferic al capului despărţit de trup ne poate duce însă cu gândul şi la reprezentările sefiroţilor 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 Caroll 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, fiicele 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 triunghiului 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 bănui, 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 marginile 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 beneficientă și d-na Conta au jucat bine, dacă vom abstrage de la unele deprinderi de rostire contrare ortoepicii românești și de la unele intonări 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 citățm 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 vieți 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 jungheați a face/ Lui Fabiano a mărirei 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*

vieţii tale – tace." (Eminescu 1952, 248).

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

„Călăul tău e ostenit de trudă/ Bogat e veacul pentru-a lui recolte/ Pentru un om ai înfruntat revolte/ Şi astăzi simţi c'ai strâns la piept un Iudă// În al tău suflet ura să dezvolte./ Tu îl priveşti ca lupii, fruntea-asudă/ Şi totuşi simţi adânc iubire crudă/ Tu uiţi cu ochi încremeniţi sub bolte" (Eminescu 1958, 209).

De reţinut, în aceste variante, ambiguitatea genului Iudei („o", „un"), precum şi sugestia urii „dezvoltate" din sămânţa iubirii.

În prima elaborare din Ms. 2287, poemul este integrat unui ciclu de 4 sonete format din *Coborârea apelor*, *Isvor şi râu*, *Veneţia* şi *Maria Tudor*. Iată versiunea iniţială, precum şi câteva bruilloane, considerate de Perpessicius mai „dramatice". Se vor recunoaşte, desigur, intertextele unor titluri shakespeariene („vis de vară", „furtună"), însă cel mai mult va atrage atenţia sugestia genocidului de care pare capabilă regina pentru un lucru aparent neînsemnat – frumuseţea capului amantului:

„Cât vis de vară şi câtă furtună!/ Un înger eşti? Un demon ce deliră?/ Acum o vijelie, acum o liră/ E inima-ţi duioasă şi nebună. *(*cu varianta: *Cât vis de vară şi câtă furtună!/ Este femee în a ta simţire/ Ce înger roagă – ce demon respiră/ Un înger eşti, un demon ce cons[piră]/ Un înger eşti, un demon ce deliră/ Acuma, o ţipare, acum-o liră/ Acum duioasă şi acuşi — nebună!/ Acum o vijelie, acum o liră/ E inima-ţi duioasă [şi] nebună).*

Tu eşti femee. Păru-ţi se resfiră/ Pe ai lui umeri şi pierdută, bună/ Tu-i săruţi vorba de pe gură. Spună/ Ce-o spune, tu-i acorzi. Şi că se miră// Surâzi. Ca să plăteşti acea mirare/ Din ochi-i dulci şi mari, tu ai preface/ Întreaga lume-n cimitiriu mare... *(*cu varianta: *Ce-o spune tu-i acorzi. Şi că se miră/ Surâzi? Ca să plăteşti a lui mirare/ Din ochii dulci şi mari... tu ai preface/ Lumea întreagă 'n cimitiriu mare).*

Căci eşti regină – şi aşa îţi place.../ Cine te vede-albă, nepăsătoare/ Şi şti' furtuna nopţii tale – tace!" (Eminescu 1958, 208-209).

De altfel, legătura dintre *Maria Tudor* şi *Iudita* se poate reliefa şi în textele postume (*Cezara*, de pildă), unde, conform iconografiei care le are ca protagoniste pe Iudita şi 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 ţinea capul lui cel frumos în braţe*, vrea să-l înăduşe cu această singură 'mbrăţişare..." (Eminescu 1977, 265).

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

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

conflictul între „cele două trupuri ale reginei” (Marie Axton 1977), între feminitate şi statutul de regină. Preferând „măreţia” şi 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 relaţia dintre taina feminităţii şi patima puterii. Ceea ce atrage atenţia – 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/ Şi astăzi simţi că strângi la piept pe-o Iudă”. Din primele tuşe, 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 privinţa relaţiei dintre castrare şi decapitare, Regina Janes observă că Freud greşeşte asimilându-le: din perspectiva simbolisticii, decapitarea nu ar trebui coborâtă la părţile joase ale trupului (Janes 2005, 137). Dimpotrivă, gestul decapitării semnifică eliberarea de povara raţiunii (Janes 2005, 187). Mai ales povara – *masa* şi *densitatea* capului – trebuie luată în considerare atunci când analizăm iconografia decapitării. *Capul Medusei* pe care Perseus îl ridică fără nicio dificultate deasupra capului său şi *capul lui Robespierre* pe care mâna abia îl susţine în desenul lui Denon atrag atenţia asupra următorului detaliu: unele capete îşi pot transcende propria masă şi corporalitate şi devin obiecte estetice, în vreme ce altele altele nu reuşesc această performanţă.

3. Jocul înlocuirilor: portretele lipite

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

„Printr-o claie prăfuită de cărţi vechi (am o predilecţiune pentru vechituri), am dat peste un volum mai nou: *Novele cu şase gravuri*. Deschid şi dau de istoria unui rege al Scoţiei care era să devină prada morţii din cauza unui cap de mort îmbălsămat. Închipuiţi-vă însă că pe cine l-a pus litograful să figureze în gravuri de rege al Scoţiei? Pe Tasso! Lesne de esplicat: Economia. Am scos întradins portretul lui Tasso, spre a-l compara. Era el, trăsură cu trăsură. Ce coincidenţe bizare pe faţa 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 Scoţia*.

Cu toate că ar fi interesant de aflat cine este autorul volumului de nuvele pomenit aici şi cine, dintre regii scoţieni, a păţit necazul cu capul îmbălsămat, ne vom opri deocamdată la sublinierea interesului aproape obsesiv pentru *insolitarea frumuseţii 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 imaginarul capului desprins de corp, referindu-ne la situaţiile lirice, dramatice sau narative în care portretul, în varianta sa pictată, fotografică sau sculpturală, este fixat cu o atenţie estetică nefluctuantă ce-l face aproape independent de trup.

Naratorul eminescian constată că acel rege scoţian (să fie oare însuşi Macbeth?) seamănă izbitor cu o ilustraţie reprezentând chipul lui Torquato Tasso. Pe urmă, acelaşi portret al lui Tasso – implicit şi al regelui Scoţiei – 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 dualã de exemplarităţi: Toma e eroic (asemenea regelui scoţian) şi maladiv (asemenea lui Tasso) în acelaşi timp. Odată subliniată legătura cu titlul acestui prim capitol de roman, epistola trimisă de Toma Nour din Torino poate căpăta o altă semnificaţie: este, de fapt, o referinţă la rătăcirile celebrului poet italian atins de „umor malinconico” prin Ferrara, Urbino, Torino, Napoli, Roma, Veneţia. Din acelaşi mesaj, naratorul află că va primi „o ciudată moştenire”; fără îndoială, e vorba despre un manuscris-testament de tipul *Gerusalemul eliberat* al lui Tasso. Într-un alt mesaj, Toma Nour susţine 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). Şi aici, incidentul e inspirat din istoria lungilor ani de detenţie suferiţi de poetul italian în castelul D’Este, apoi în mănăstirea Sfânta Anna. Interesul pentru figura lui Tasso transpare şi din schematicul text *Contrapagină*, unde se discută dubla calitate a lui Tasso – de „epic de geniu” şi de „idiot” – în raport cu Lumea şi Destinul (Eminescu 1977, 317).

Pe scurt, Toma Nour, personajul de tinereţe al lui Eminescu, trebuie tratat ca un avatar al lui Tasso şi al unui rege scoţian. După modelul arhetipal, trebuie să înţelegem că regele-poet Toma stă între situaţiile „epicului de geniu” şi „nebunului”.

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 bănui pe Eminescu al nostru. Iată un Eminescu naturalist:

„A fost fapta unui moment ca să-i tai cu sabia mâna ce se 'nfipsese în pieptul lui Ioan... care căzu jos cu mâna cea moartă cu tot. Contele 'ndreaptă cealaltă cu pistolul spre fruntea mea... Ioan, ridicat de jos, i-înfige pumnalul în cot ş-o ridică 'n sus mâna, astfel încât arma pocneşte 'n sus şi glontele trece vâjâind prin părul capului meu. Cu cealaltă mână i-apucă gâtul. Maghiarul se pregătise să-l muşte 'n creştet, şi cine ştie dacă cu dantura nu i-ar fi zdrobit oasele capului, însă Ioan, ridicând pumnalul ce lucea, i-l înfipse drept în ţeasta capului, astfel încât cuţitul fugi adânc în creieri. Un urlet înfricoşat, iată tot. […] Mortul prezinta un aspect înfricoşat. Gura întredeschisă, dinţii rânjiţi şi preparaţi pentru muşcat... grima vânătă, înfricoşată, cu trăsurile coprinse de turbăciunea rumperei creierilor... măselele părea că râşnise spuma vânătă şi 'nveninată ce se scurgea prin colţurile gurei" (Eminescu 1977, 213).

Cum se ajunsese la o aşa încleştare? 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 munţi e chiar prietenul său Ioan. Într-o altă încăierare, Ioan este rănit şi retragerea „flăcăilor" devine dificilă, astfel încât se ia decizia ca „pribunul" să fie decapitat:

„Mă dezbrăcai de ţundră şi înfăşurai corpul ce părea mort a lui Ioan. [Rana] Nu era decât o gaură mică, neagră – roşie, sub coaste, fără ca să curgă sânge din ea şi tocmai asta era cauza letargiei. Îmi apropiu gura de rană şi sug o dată cu putere, astfel încât gura toată mi se împlu de sânge. Sânge negru şi 'nchegat curgea şi din rană, pulsul începu a bate încet, încet şi Ioan îşi deschise ochii lui cei rătăciţi. Faţa lui se trăsese, de părea a fi numai piele şi oase, albuşul ochilor era ţesut cu subţiri vine roşii. [...]

A doua zi [*după ce Ioan este decapitat*, n.n.], eu luai un hârleţ de-a umăr şi plecai mereu la vale până 'n locul unde murise Ioan. Duşmanii cercetase pe-acolo, însă corpul acoperit [cu] mormanul de frunze şi pietre nu-l zărise. În arşiţa zilei am început să-i sap groapa. Fruntea şi pieptul îmi ardea cumplit şi cu toate astea picătură de sudoare nu curgea de pe mine. Săpam turbat, ca şi când aş fi avut să îngrop o comoară. Când fu destul de adâncă, dezgropai corpul fără cap din pietre şi frunze şi-l aşezai încetinel şi cu bagare de samă – ca şi când ar fi mai simţit ceva – în locuinţa cea răcoare şi eternă. Apoi mă dusei la izvor, unde i se aruncase capul. Soarele se răsfrângea pe faţa apei lucii, care tremura ca o unduioasă oglindă de argint, dar în fundul apei clare zăcea capul cel frumos al junelui. Apa, curgând, curăţise şi dusese cu sine scursurile de sânge, astfel încât *nu rămase decât capul cel blond, palid, c-o faţă albă ca argintul, cu buze vinete ca porumba, cu ochii cei mari închişi şi cu părul moale plutind şi răsfirat* în undele apei. Faţa cea palidă şi slaba părea că *surâde. Luai apă în pumni şi-mi spălai alături cu izvorul faţa care ardea ca de friguri. Luai încă un pumn de apă şi mi-l turnai* în *sân, care ardea, fundul apei se turbura şi deveni sângerat, mă aplecai pe suprafaţa ei şi sorbii* în sorbituri lungi din apa turburată cu *sângele lui , apoi băgând amândouă mânile* în izvor, *scosei capul lui Ioan* şi-l *ridicai în lumina soarelui spre a mă uita lung şi cu durere la el*. Îl aşezai în mormânt asupra corpului […]" (Eminescu 1977, 217-218).

Momentul regăsirii capului în râu, al înălţării sale spre cer şi apoi al sorbirii apei amestecate cu sânge (din capul tăiat) are o măreţie aparte. Lipsit de masă şi densitate, aşadar lipsit de corporalitate, Toma îl ridică extrem de uşor. Nu gestul tragic de a recompune trupul pângărit şi de a-l înmormânta, şi nici vădita referenţialitate biblică (Ioan Botezătorul) impresionează aici. Atrage atenţia mai curând gestul de ridicare, de înălţare 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 semnificaţii: era o modalitate de-a *mineraliza* frumuseţea corporală, de-a o fixa într-o postură imobilă. Capul lui Ioan seamănă capului marmorean al lui Antinous, menţionat şi în nuvela *Cezara* (Eminescu 1977, 121, 146, 156, 169). Acest cap tăiat şi cele câteva portrete din alte secvenţe ale romanului *Geniu pustiu* configurează tema androginiei sub specia complementarităţii facultăţilor intelective, în spiritul filosofiei lui Francis Bacon, care a influenţat întreaga dramaturgie elizabetană şi, în primul rând, pe Shakespeare.

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

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

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

— Şi tu parcă eşti un băiat, zise el râzând nebuneşte." (Eminescu 1977, 214).

Desprins de trup, capul îşi pierde identitatea de gen şi poate intra în jocul înlocuirilor. În *Geniu pustiu* dar şi în proze ulterioare (*Sărmanul Dionis*, de pildă), portretele personajelor sunt ambigue ca vârstă şi gen, aşadar interşanjabile. Întreruperea relaţiei cu restul părţilor anatomice accentuează *valoarea metafizică a capului*. Capul tăiat este un loc de intersecţie a fizicii şi metafizicii. Ne aducem aminte desigur că nuvela *Sărmanul Dionis* debutează cu un studiu al capului „metafizic" şi „pletos" al lui Dionis:

„Esistenţa ideală a acestor reflecţiuni avea de izvor de emanaţiune *un cap cu plete de o sălbătăcită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel* […] *Nu era un cap urât acela a lui Dionis*. Faţa era de acea dulceaţă vânătă albă ca şi marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, şi ochii tăiaţi în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră. Ei înotau în orbitele lor – un zâmbet fin şi cu toate astea atât de inocent trecu peste faţa lui la spectacolul ce-l privea. […] Ridicându-şi căciula cea miţoasă, vedem o frunte atât de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu faţa într-adevăr plăcută a tânărului meu. Părul numai cam pre lung curgea în viţe până pe spate, dar uscăciunea neagră şi sălbatecă a părului contrasta plăcut cu faţa fină, dulce şi 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 şi lung, cu buzele subţiri şi roze, cu faţa fină şi albă ca taiată-n marmură şi cu nişte ochi albaştri mari sub mari sprâncene şi gene lungi negre. Ochii cei albaştri ai copilului erau aşa de străluciţi, de un colorit atât de limpede şi senin, încât păreau că privesc cu inocenţa, cu dulceaţa lor mai femeiască asupra spectatorului. Cu toate că acel portret înfăţişa un chip îmbrăcat bărbăteşte, însă mânile cele dulci, mici, albe, trăsurile feţei de o paloare delicată, umedă, strălucită, moale, ochii de o adâncime nespusă, fruntea uscată şi femeieşte – 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 acelui portret care sub lumina plină a lunei părea viu, ochii lui erau plini de o superstiţioasă nerozie, el şopti încet şi cu glasul înecat de lacrimi: „Bună sară, papa!", umbra părea că-i surâde din cadrul ei de lemn — el s-apropie şi sărută mâinile portretului, apoi faţa, gura, ochii cei de foc vânăt" (Eminescu 1977, 96).

Amprentat de mitul celor doi prieteni Damon şi Pythias care cu siguranţă era cunoscut de Eminescu prin intermediul baladei schilleriene *Die Bürgshaft*, acest portret 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 atenţia că mitul lui Damon şi Pythas prezintă, ca versiune, şi prietenia dintre un bărbat şi o femeie din povestea *Blumen der Tugent* (Raschen 1919, 105-109). Maria este aşadar un înlocuitor, un om care poate asuma pedeapsa în locul osânditului, o ipostază „înscenată" a figurii feminine a tatălui şi, prin urmare, a lui Dionis însuşi:

„Adesea în nopţi lungi de iarnă, după ce ea de mult devenise tezaurul căsniciei lui, când de bună voia lor trăiau esilaţi la vun sat spre a se iubi departe de zgomotul lumei, Maria intra deodată în salonul încălzit şi luminat numai de razele roşii ale jăraticului 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, aceeaşi pălărie cu margini largi pe părul ei blond şi picioruşele cele mai mici din lume în botine bărbăteşti. […] Era un contrast plăcut: faţa lui trasă şi fină din care nu se putuse încă şterge amărăciunea unei tinereţi apăsate, ci rămăsese încă într-o trăsătură de nespusă naivitate în jurul gurei, lângă fizionomia ovală, rătunzită şi 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 şi 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 şi Naoko Shirai atrag atenţia asupra faptului că numai capul, dintre toate părţile trupului, este recipientul întregii puteri omeneşti şi are capacitatea să trăiască independent (Ross 1967, Shirai 1997, în Larissa Tracy şi Jeff Massey 2010, 3-4). Din interiorul laboratorului eminescian, putem socoti cât de mare poate fi atracţia 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 şi şi-a depăşit condiţia strict anatomică, aceasta poate fi asimilat unei sfere ce sublimează puterile trupului.

Mai interesant însă este faptul că acest cap tăiat îşi pierde, aşa um am demonstrat mai sus, particularitatea generică. Indiferent de trupul cui a fost desprins (bărbat sau femeie), capul tăiat exprimă frumuseţea androginică, frumuseţea perenă, însuşi Idealul.

5. Tehnici de decupare a chipului: înrămarea prin contrast şi 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 nivelul 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 constrast 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 placi 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, plăpând,/ 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. Asociată gustului comun, catifeaua neagră ar scoate în evidență numai o albeață fără tonuri, fără volume. Nimic suprinzător 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 poeticii 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 Botezătorul:

„Stelele mari și aurite încununează 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 tabla 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 imaginarului 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 vălului lui Isis sunt alcătuite din aceeași esență; însuși faraonul Tlà 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 suprinzător ca acela al decapitării lui Ioan. Corpul uman, zice naratorul din *Archaeus*, are o natură elastică: trupul se poate contrage într-un cartof sau se poate lungi ca o prăjină englezească; conform aceleiași logici, capul se poate mări devenind un „teatru" sau se poate contrage în chintesența grăuntelui sau a diamantului. Oare există în spatele tuturor acestor reprezentări o sugestie cabalistică, a monadei sau chiar a capului-sefirot? Între conștiincioasele 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, transcenderea condiției trupești și păsirea 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 pubished during life*, "Fundația 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 Mediaval 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.