

Biblioteca scoli 48  
Iunie 1911

# TEORIA POEZIEI

60501

CU APLICARE LA LITERATURA ROMÂNĂ



DE

**MIHAIL DRAGOMIRESCU**

*Docent și conferențiar de Estetică și literatură comparată  
la Universitatea din București*

254686



152844

BUCUREȘTI  
TIPOGRAFIA „GUTENBERG“, JOSEPH GÖBL

20. — STRADA DOAMNEI. — 20  
(Biserica Kalinderu)

1906

1194

1956

RT TARA  
COT. 60 501

pe 253/02

B.C.U. Bucuresti



C152844

## LĂMURIRE

---

Lucrarea de față este forma definitivă, la care în mod natural a ajuns **Introducerea în Poetică** din 1900, care ea însăși devenise în 1903, **Teoria elementară a poeziei**. Din aceste cărți nu am păstrat într'aceasta mai nimic nerevăzut și nerefăcut, iar la ceea-ce am reținut — vre-o 170 pagini din 370 — am adăos tocmai partea esențială, care îmi dă dreptul să o intitulez „**Teoria poeziei cu aplicare la poezia română**“. În adevăr, în afară de îndreptările și completările privitoare la stil și versificație — schița palidă, germenul încă inform, ce constituia capitolul asupra originalității — am înlocuit-o printr'o cercetare amănunțită, deși tot în forma dogmatică, asupra concepțiunii poetice. În acest studiu, întemeindu-mă pe unele din rezultatele mai sigure ale psihologiei moderne, am căutat, nu numai să stabilesc calea ce trebuie să urmăm pentru ca să pătrundem înțelesul unei opere poetice, dar cu deosebire să dau un sens precis și rațional terminologiei cu ajutorul căreia să se poată descrie operele poetice, în vederea unei clasificări cit se poate mai științifice. Sarcină grea și nouă. Intrucât am izbutit s'o duc la capăt rămîne în seama cititorilor competenți să hotărască.

---

## CAP. I

# POEZIA ȘI PROZA

---

### A. Deosebirea după înțelesul lor propriu.

§ 1. Comparînd, din punctul de vedere al *fondului* sau *înțelesului*, două bucăți, una de proză și alta de poezie, observăm că în bucata de proză autorul *descompune* un fapt sau un obiect, *care există sau a existat în realitate*, în părțile sale constitutive, și are de scop să ne facă să *pricepem* cum se leagă unele cu altele aceste părți ca să alcătuească acel fapt sau obiect. Prozatorul *analizează* lucrurile și ne face să *înțelegem* realitatea lor *obiectivă*.

Intr'o bucată de poezie, poetul *plăsmuește* un fapt sau un obiect *în inchipuirea lui*, cu ajutorul unor amănunte *caracteristice*, și are de scop să ne facă să-l *simțim* în întregimea lui. — Poetul *sintetizează* sau *creiază* din mai multe lucruri, unul singur, și ne face să *simțim* realitatea lui *subiectivă*.

*Prozatorul cercetează lucrurile existente și ne explică adevărul; poetul creiază lucruri posibile (inchipuile) și ne mișcă simțirea prin aparența adevărului.*

Exemplu de bucată în proză e următoarea *nara-*

*țiune istorică*, în care se povestește «lupta dela Grivița»: (1)

« . . . La 30 August se dă, așa dar, a treia bătălie înaintea Plevnei. Noaptea precedentă plouase și dimineța mai ploua, toată înconjurimea Plevnei era în ceață. Atacul fusese hotărât pentru ora 3 după amiază. Dar cu mult înainte, pe la 11 ore, încep a se auzi dela aripa stîngă, din spre Radișova, violente împușcături și o canonadă, care ține cîteva ore. După felul nedisciplinat al generalilor ruși, trupele lui Scobelev atacaseră înaintea orei hotărîte și atrăseseră în luptă și batalioane din corpul lui Krylov. Pripita încercare este respinsă cu mari pierderi pentru Ruși.

Din punctul de observare de-asupra satului Grivița, Principele Carol dă la ora 3 ordinul pentru asaltul general. Ceața se împrăștiase, dar reîncepuse ploaia. De unde se află, Principele poate vedea o mare parte a cîmpului de bătăie; însă pînă la extrema stîngă rusească sînt 16 kilometri. La dreapta, în partea română, obiectul de atac este reduta Grivița. Cu cel mai mare avînt diviziile 3 și 4 năvălesc asupra șanțurilor, dar focul Turcilor le nimicește, granatele plesnesc în pămîntul de lîngă Principe; de două ori trupele înaintează pînă la șanț, de două ori sînt respinse, lăsînd drumul lor acoperit de morți, printre cari maiorul Șonțu și căpitanul Valter Mărăcineanu, ale căror cadavre sînt înfipte de Turci pe parapetul redutei ca trofee! — Pe Principe nu-l mai rabdă la locul de observare; el se repede în mijlocul trupelor sale și le îmbărbătează la un al treilea atac. Acum se înțelesese cauza neizbîndei și a marilor pierderi: nu o singură redută avea Grivița, cum se părea și cum arăta harta rusească, ci două, legate între ele printr'un șanț formînd un fel de cortină, dar a doua, mai spre Răsărit, nu se putea zări decît după trecerea unei văi, de pe o înălțime dinainte-i. — Sînt 5 ore trecute; Principele se îndreptează spre primele ambulante, încă sub focul turcesc; aici primește știrea, că atacul este respins pe toată linia! O singură speranță mai rămînea pentru un succes parțial: rezultatul ultimului atac al Românilor asupra redutei No. 1 dela Grivița. Pentru a patra oară, în amurgul serii, trupele rămase din divizia 4, sub conducerea locot.-colonelului Voinescu și a căpitanului Groza, se aruncă asupra teribilei redute dinaintea căreia Rușii pierduseră a doua a lor bătălie dela 18 Iulie. După cea mai crîncenă luptă, batalionul 2 de vînători (maior Al. Candiano Popescu), regimentele 14 și 16 de dorobanți și 5 de linie, izbutesc să intre în redută, de unde Turcii se retrag pas cu pas în reduta a doua, încercînd în zadar să cîștige poziția pierdută. Un steag turcesc și trei tunuri cad în minile Românilor.

Onoarea zilei este scăpată, valoarea armatei române este de acum înainte dovedită în ochii tuturor; dar pierderile alia-

ților sînt enorme, peste 16000 morți și răniți, dintre cari în partea noastră 2600 cu 59 ofițeri; mai ales brigada 1 a colonelului Ipătescu și în deosebi regimentul 8 (loc.-colonel Poenaru) sînt decimate . . . 1)

Această bucată este de proză, pentru că autorul ia un fapt ce s'a întîmplat: lupta dela Grivița, și-și propune să-l descompună și să-l povestească așa cum s'a petrecut în adevăr. Pentru aceasta ia rînd pe rînd toate întîmplările, *arată legăturile dintre ele* și caută să ne facă să le pricepem că așa s'au petrecut în realitate și nu într'alt fel.

Exemplu de bucată de poezie e următoarea *narațiune novelistică*, în care se povestește aceeași «luptă dela Grivița», dar așa cum autorul *N. Gane* și-o închipue că a simțit-o soldatul Andrei Florea Curcanul. care el însuși e o persoană plăsmuită de autor: (2)

În ziua de 30 August, o mare mișcare domnea în tabăra noastră. Cerul era înnourat, și o ploaie subțire curgea ca prin sită. De cum se ivise zorile, generalii, colonelii, maiorii, alergau călări în toate părțile dînd felurite ordine; trupele noastre se înșirau în linie de bătaie, altele se așezau în coloane la aripi; iar, după ce soarele se ridicase ca de o suliță, începî o groaznică împușcătură de tunuri, care mergea într'un șir ca bătaia darabanei. Erau tunurile noastre, o sută de guri de oțel ghintuite, care salutau pe împăratul Alexandru de ziua lui, improșcînd cu foc în întăririile Griviței. Fiecare lovitură spărgea brazda, detuna părății de pămînt ai dușmanului. Trei ceasuri țînî acest foc înfricoșat, apoi se opri.

Era acum soarele sus. Un mic paraclis se făcu în cîmp; apoi se dădu un prînz în cinstea Împăratului, la care Măria Sa Domnul închină cel dintîiu pahar. Se spune însă că Măria Sa nu a deșertat paharul și că ar fi zis cu tristețe generalului său, de alături :

— Mulți băieți de ai mei n'au să mai vadă asfințitul soarelui!

Apoi se împărți de mîncare la soldați ceva mai mult decît de obicei. Eram toți tăcuți și gînditori ca în apropierea unui ceas de cumpănă; fiecare își amintea cîte un dor de acasă: unul de tată sau de mamă, altul de soție sau de copii; și fiecare, punîndu-și nădejdea în Dumnezeu, zicea în gîndul său: «Cum mi-a fi scris!» Iar eu îmi aduseiu aminte de cuvintele Catrinei, că n'am să mor în răsboiu, și simții atîta încredere

1) T. Maiorescu, «Discursuri parlamentare».

În inimă, încît aş fi înfruntat fără grijă toate boabele duşmane. Ce putea ea să ştie, o biată fată dela ţară? ... nimic... dar eu credeam, şi credinţa mîntue pe om. Poate că era numai o nădejde, o vorbă spusă într'un ceas bun, însă şi aceasta este de ajuns pentru a vărsa mîngăiere în sufletul unui om a cărui viaţă atîrnă într'un fir de păr.

Iar Vasile Grăunte cel posnaş, pe care niciodată nu l-am văzut supărat, îmi zise la ureche:

— Măi Andrei, am semne că am să mor!

Voi să-i răspund, însă el îmi curmă vorba.

— Ascultă, Andrei... adăose el: de-a fi să mor, să nu spui vestea asta mamei aşa deodată; s'o cruţi, sărmana, că e bătrînă, şi să-i dai părăluţele, ce am aici în raniţă adunate din leafă.

— Ia taci măi, îi răspunseiu eu, că nime nu-şi ştie sfîrşitul zilelor.

— N'ai tu grijă, Andrei, că nu-mi fac eu inimă rea pentru atîta lucru. Oiu căuta şi eu să-mi vînd pielea cit se poate mai scump, ca să nu-mi pară rău pe ceea lume c'am fost înşelat.

Vasile, după ce-şi uşurase inima, spunîndu-mi taina lui, intră iar în firea lui obişnuită cu veselia pe faţă şi cu glu-mele pe buze.

Apoi, după ce soarele trecu de amiază, căpitanul veni în faţa noastră şi ne spuse următoarele cuvinte care se pecetluiră în mintea mea:

— Copii!... Vedeţi întăriturile Griviţei din faţa noastră?... trebuie să le luăm din mîna duşmanilor. Voiu merge în fruntea voastră, iar voi să mă urmaţi cu bărbăţie, căci cinstea şi viitorul Ţării stau azi în mîinile voastre... Să nu aveţi grijă de duşman; să nu aveţi decît o singură grijă, ca el să nu ridă de voi. Acei care vor cădea pe cîmpul de luptă vor fi aleşii lui Dumnezeu, căci numele lor va fi pus în rîndul vitejilor Ţării, şi Ţara întreagă şi urmaşii urmaşilor noştri îi vor binecuvînta. Aşa dar, după mine copii şi strigaţi: să trăiască România!...

— Să trăiască! Strigarăm cu toţii într'un glas.

Trîmbiţele dădură semnul de atac.

Căpitanul scoase sabia din teacă şi plecă înainte, iar rîndurile noastre ca valurile apei porniră înspre Griviţa.

Din a dreapta mea era Vasile Grăunte, din a stînga, Petrea Doncilă. Îmi era îndemină între dînşii, căci orcum erau prieteni ai mei dintr'un sat şi, împărţită între prieteni, nevoia se uşurează. — «Să ne ţinem bine, ne zicem între noi, şi ce-o da Dumnezeu!» De ce înaintam, de ce capetele noastre se înfierbîntau, iar Turcii, adăpostiţi în întăririle lor, de unde numai fesurile li se zăreau, ne primiră cu o grindină de plumbi cînd ajunserăm la bătaia puştii lor. Mulţi de-ai noştri căzură.

la cea dintîiu salvă a dușmanului, dar niciunul nu dădu înapoi. Însă, de ce ne apropiam, de ce focul era mai tare. Șuerau glonții pe la ureche, treceau prin căciulă, treceau prin manta, curgeau mai deși decît ploaia de sus, încît s'ar fi zis că iadul se deschisese înaintea noastră. Nu era chip să ne răsufîlăm. Românii cădeau acum ca snopii și ar fi căzut toți pînă la unul, dacă căpitanul nostru, cu sabia goală și cu steagul în mină, n'ar fi prins să alerge în fuga mare spre a scurta calea pînă la dușman.

— După mine, copii... nu-i vreme să ne codim!... strigă el din toate puterile.

Atunci tot șirul nostru începu să alerge cu pas voinicesc și în cîteva minute ajunse la șanțul de lingă păretele Griviței. Cît ai clipi din ochi, șanțul fu umplut cu strujani, cu țarcuri de nuiete, dar mai mult cu trupuri de oameni, apoi sute de scări, aduse în spate, fură lipite la părete, și căciularii noștri, deprinși din copilărie a sări garduri și pîrlezuri, se agătară pe ele ca mițele. Aici priveliștea se făcu îngrozitoare, căci lupta era mai de aproape, mai piept la piept; dar aceasta ne venea și nouă la socoteală, pentrucă pînă atunci noi trăseseam în pămînt, iar Turcii în carne vie. Doamne Sfinte... multe scări de ale noastre se rupse în două, multă dorobănțime căzu în șanț făcînd pod cu trupurile lor, și tot oameni unul și unul, suseni de cei cumpătați la vorbă și răbdători la treabă, însă astădată și dintre Turci mulți căzură ca niște țarci din înălțimile Griviței, fulgerați de flacăii noștri.

Căpitanul era totdeauna în frunte, acolo unde primejdia era mai mare. El se suia acum pe scară în mijlocul unei vijelii de glonți; aproape era să pue piciorul d'asupra și să împlînte steagul în pămîntul dușman, cînd un plumb îl lovi în piept. — „Înainte copii!” strigă el pentru cea din urmă dată, apoi căzu de pe scară în mijlocul nostru. Îmi veniră lacrămile în ochi, cînd îl văzui dîndu-și sufletul, căci fusese om bun căpitanul nostru, dulce și purtător de grijă pentru noi, iar pentru dînsul fără păsare. Îmi adusei aminte de făgăduința, ce-mi dădu-se, că mă va cununa cu Catrina, după ce ne vom întoarce acasă, și, cum îl țineam încă cald în brațe, îmi veni un dor atît de înfocat de a-l răsuna, încît fără voie luaiu steagul din minile lui și mă aruncaiu pe scară în știrea lui Dumnezeu. — Vasile Grăunte și Petrea Doncilă veneau după mine. Din nenorocire însă, scara nu ajungea pînă la muchia păretelui și trebuia să mă agăț cu minile pentru a mă urca sus. Atunci mă simții lovit la mina stîngă de un tăiș de sabie; însă în ferbințelea luptei nu băgaiu de seamă, îmi făcui vînt și sării deasupra.

Turcul, care mă rănise sta gata să-mi mai dea o lovitură, dar, vorba aceea, îi luaiu apa dela moară, pocnîndu-l cu stratul puștii peste scăfirie, de s'a dus dea tăvălicul cum s'ar duce un harbuz în vale. Apoi înfipsei steagul în Grivița.



Năvălise acum ai noștri ca furnicile din toate părțile și, amestecându-se cu Turcii, începură să se lupte piept la piept. Cînd e vorba de luptă dreaptă și de ciomag, apoi las' pe flăcăii noștri că nu li-s minile amortite! Era drept dragul de văzut cum se învîrteau în aer straturile de pușcă lovind cite două, trei titve odată, cum sburau fesurile cu creer cu tot, cum se împlintau baionetele pînă în rădăcină în carne de Turc, încît înădușiți, striviți de puterea noastră covârșitoare, dușmanii căzură pînă la unul. Dar ce-i drept și ei s'au apărat ca niște zăvozi!

— Așa mai înțeleg, zise Vasile Grăunte, care dimpreună cu Doncilă și cu mine apărasem steagul din toate puterile, plătind cu dobîndă loviturile, ce ni se dăduse.

Doncilă căpătase o rană la picior, eu o a doua în coastă, dar mă țineam bine; iar Vasile Grăunte era teafăr ca oul, numai căciula și mantaua lui se făcuse ciur.

— Asta știu că a fost nuntă, nu șagă, adăuse el glumind; păcat că n'am avut și lăutari!

Nu bine însă își isprăvi vorba, că un Turc lovit de moarte, care sta la picioarele lui, oftă din greu. Mîlos cum era, Grăunte se plecă spre el și-l întrebă ce voește, iar drept răspuns Turcul, care mai avea încă o rămășiță de vieață, scoase un pistol dela briu și-l descărcă în pieptul lui Grăunte. Acesta își aținti ochii într'ai mei cu o căutătură pe care nu o voiu uita niciodată, apoi căzu lingă Turc fără suflare.

Sărmanul Grăunte!... cînd mi-a spus că are semne de moarte, a grăit se vede într'un ceas rău.

Dar și în mine s'a rupt ceva, cînd a murit Grăunte, căci deodată puterile m'au părăsit și-am căzut jos leșinat <sup>1)</sup>.

Această bucată este poetică, pentrucă autorul, din amintirile și cunoștințele lui, alegînd pe cele mai caracteristice și plăsmuind în închipuirea lui cu ajutorul lor un soldat care ar fi luat parte la lupta dela Grivița: Andrei Florea Curcanul, își propune în ea să ne arate cum ar fi putut să *vază și să simță* acest soldat în acea crîncenă luptă.

Ca amănunte caracteristice avem: ce-a spus Măria Sa, ce-și închipuiau soldații înaintea luptei, presimțirile lui Vasile Grăunte, cum le-a vorbit ostașilor Căpitanul, cum ei au coprins ređuta, cum vorbeau între dînșii după cucerire, cum a fost ucis bietul Grăunte și cum a leșinat și Andrei Florea din pricina rănii primite.

1) N. Gane, «Novele».

Un alt exemplu de bucată de poezie este următoarea *narațiune epică* în versuri, în care se povestește tot «lupta dela Grivița», dar așa cum poetul V. Alecsandri și-a închipuit că a simțit-o și văzut-o un soldat plăsmuit de închipuirea lui : Peneș Curcanul : (3)

Veni și ziua de asalt  
Cea zi de sînge udă !  
Părea tot omul mai înalt  
Față cu moartea crudă.  
Sergentul nostru, puiu de smeu,  
Ne zise-aste cuvinte :  
„Cît n'om fi morți, voi cinci și eu,  
Copii, tot înainte !“

Făcînd trei cruci noi am răspuns :  
„Amin ! și Doamne-ajută !“  
Apoi la fugă am împuns  
Spre-a Turcilor redută.  
Alelei ! Doamne, cum sburau  
Voinicii toți cu mine !  
Cum ei la șanțuri alergau  
Cu scări și cu fașine !

Iată-ne-ajunși ! încă un pas —  
Ura ! 'nainte, ura !  
Dar mulți rămîn fără de glas,  
Le 'nchide moartea gura.  
Reduta 'n noi repede-un foc  
Cît nu-l încape gîndul ;  
Un șir întreg s'abate 'n loc,  
Dar altul îi ia rîndul.

Burcel în șanț moare sdrobînd  
O tidvă păgînească,  
Șoimu 'n redan cade răcnînd :  
„Moldova să trăiască !“  
Doi frați Călini, ciunțiți de vii,  
Se svîrcolesc în sînge,  
Niciunul însă, dragi copii,  
Niciunul nu se plînge.

Atunci viteazul căpitan  
Cu-o largă brazdă 'n frunte  
Strigă voios : „Cine-i Curcan  
Să fie șoim de munte !“

Cu steagu 'n mîni, el sprintenel  
Apuc'o scară 'naltă;  
Eu, cu sergentul după el,  
Sărim dela olaltă.

Prin foc, prin spăngi, prin glonți, prin fum  
Prin mii de baionete,  
Urcăm, luptăm... iată-ne-acum  
Sus, sus, la parapete!  
„Allah! Allah!“ Turcii răcnesc,  
Sărind pe noi o sută,  
Noi punem steagul românesc  
Pe crîncena redută.

Ura! măreț se 'naltă 'n vînt  
Stindardul României!  
Noi însă zacam la pămînt,  
Căzuți prada urgiei.  
Sergentul moare șuerînd  
Pe Turci în risipire,  
Iar căpitanul admirînd  
Stindardu 'n filfire!

Și eu, cînd ochii am închis,  
Cînd mi-am luat osînda:  
„Ah! pot să mor de-acum am zis,  
„A noastră e izbînda!“  
Apoi, cînd iarăș m'am trezit  
Din noaptea cea amară,  
Colea pe răni eu am găsit  
„Virtutea militară!“<sup>1)</sup>

Această bucată este o poezie, pentru că poetul plămuește un luptător și faptele lui: ce-a văzut, ce-a făcut și ce-a simțit Peneș Curcanul în lupta dela Grivița, și anume combinînd mai multe amănunte caracteristice pe care le-a ales dintre amintirile și cunoștințele sale: cum se simțea omul în fața primejdiei, vorbele sergentului, răspunsurile soldaților, atacul, ucigătorul foc al Turcilor, moartea lui Burcel și a fraților Călini, fapta căpitanului, înfigerea steagului pe reduta turcească, mîndria victoriei, moartea sergentului și a căprarului, leșinul lui Peneș și bucuria lui că s'a văzut decorat, cînd și-a venit în fire.

1) V. Alecsandri, «Ostașii noștri».

## B. Deosebirea după formă.

§ 2. Comparînd, din punctul de vedere al *formei*, o bucată de proză și una de poezie, observăm:

I. În bucata de proză, autorul întrebuițează vorbe și propozițiuni abstracte, care trezesc în minte judecări; el adică se adresează, prin forma vorbirii lui, la puterea noastră de *înțelegere*. În bucata de poezie poetul întrebuițează vorbe și propozițiuni concrete, care trezesc în suflet *imagini*; el adică se adresează, prin forma vorbirii lui, la puterea noastră de *închipuire* sau *imaginație*, și ne atîță *sensibilitatea*.

În bucata de proză, citată mai sus (1), autorul zice, vrînd să arate împrejurările nefavorabile în care s'a întreprins atacul Griviței: «Noaptea precedentă plouase și dimineața mai ploua, și toată înconjurimea Plevnei era în ceață». În narațiunea poetică (2), novelistul zice: «Cerul era *innourat* și o ploaie *subțire* curgea *ca prin sită*». Prozatorul zice mai departe: «Atacul fusese hotărît pentru ora 3 după amiazi» — și *înțelegem* ce zice, dar *nu vedem*. Vrînd să dea aceeași idee, novelistul spune prin gura lui Andrei Florea: «De cum se ivise zorile, *generalii, colonelii, maiorii alergau călări în toate părțile dînd felurite ordine; trupele noastre se înșirau în linie de bătaie; altele se așezau în coloane la aripă*». Din felul cum spune, noi *vedem* mișcările din tabără, simțim că se pregătește ceva, dar *nu înțelegem lămurit* ce s'a pus la socoteală, anume începerea atacului la 3 ore după amiazi, despre care prozatorul ne vorbește lămurit. Prozatorul ne explică apoi că atacul a început mai înainte de vreme de partea Rușilor, care sînt respinși, și tocmai la ora hotărîtă, 3 după amiazi, începe atacul general (4):

«Dar cu mult înainte, pe la 11 ore, încep a se auzi dela aripa stîngă, din spre Radișova, violente împușcături și o canonadă care ține cîteva ore. După felul nedisciplinat al generalilor ruși, trupele lui Scobelev atacaseră înaintea orei hotă-

rîte și atrăseseră în luptă și batalioane din corpul lui Krylov. Pripita încercare este respinsă cu mari pierderi pentru Ruși.

Din punctul de observare deasupra satului Grivița, Principele Carol dă la ora 3 ordinul pentru asaltul general“.

Novelistul nu ne face să pricepem lagăturile acestor fapte; el ne spune numai ceea ce a putut să vadă și să simțā Andrei Florea (5):

„... iar după ce soarele se ridicase ca de o suliță, începū o groaznică împușcătură de tunuri, care mergea într'un șir ca bătaia darabanei. Erau tunurile noastre, o sută de guri de oșel ghintuite, care salutau pe împăratul Alexandru de ziua lui, impropoșind cu foc în întărirea Griviței. Fiecare lovitură spărgea brazda, detuna pāreții de pământ ai dușmanului. Trei ceasuri tinū acest foc înfricoșat, apoi se opri.

„Era acum soarele sus. Un mic paraclis se făcū pe cimp; apoi se dādū un prīnz în cinstea împăratului, la care Măria Sa Domnitorul închinā cel dintiū pahar. Se spune însă că Măria Sa nu a deșertat paharul și că ar fi zis cu tristețe generalului său, de alătura:

— „Mulți băieți de ai mei n'au să mai vadā asfințitul soarelui !..

II. Mai observăm apoi în bucata în proză că propozițiunile sînt de obicei *afirmative* sau *negative*, și se urmează liniștit una pe alta, căci scopul autorului e ca ideile, ce exprimă, să se priceapă și să se lege bine una de alta în mintea noastră. În bucata de poezie din contra, propozițiunile afirmative și negative sînt foarte des intrerupte de propoziții *exclamative* (optative sau emoționale) și *interogative*, și se urmează viu una pe alta, căci scopul poetului e ca imaginile, ce exprimă, să se prindă mai repede de sufletul nostru și cu atît mai mult să ne miște simțirea.

Prozatorul zice (6):

O singură speranță mai rămînea pentru un succes parțial: rezultatul ultimului atac al Românilor asupra redutei No. 1 dela Grivița. Pentru a patra oară, în amurgul serii, trupele rămase din divizia 4 sub conducerea locot-colonelului Voinescu și a căpitanului Groza, se aruncară dinaintea teribilei redute, dinaintea căreia Rușii pierduseră a doua a lōr bătălie dela 18 Iulie. După cea mai crîncenă luptă, batalionul 2 de vînători (Maior Al. Candiano-Popescu) regimentele 14 și 16 de dorobanți și 5 de linie, izbutesc să intre în redută, de unde Turcii se

retrag pas cu pas în reduta a doua, încercînd în zadar să cîştige poziția pierdută....”.

Dar iată cu ce avînt descrie poetul acelaș fapt (7):

Atunci viteazul căpitan  
Cu-o largă brazdă 'n frunte  
Strigă voios: „Cine-i curcan  
Să fie șoim de munte!“  
Cu steagu 'n mîni, el sprintenel  
Apuc'o scară 'naltă!  
Eu cu sergentul, după el  
Sărim dela olaltă!

Prin foc, prin spăngi, prin glonți, prin fum  
Prin mii de baionete,  
Urcăm, luptăm . . . iată-ne-acum  
Sus, sus la parapete!  
„Allah! Allah!“ Turcii răcnesc,  
Sărînd pe noi o sută,  
Noi punem steagul românesc  
Pe crîncenă redută.

Ura! măreț se 'naltă 'n vînt  
Stindardul României!  
Noi însă zacem la pămînt  
Căzuți prada urgiei!  
Sergentul moare șuerînd  
Pe Turci în risipire,  
Iar căpitanul admirînd  
Stindardu 'n fîlfîire!

Aceleași lucruri le descoperim în exemplul (2) și mai cu seamă în dialoguri.

III. În fine, între cele mai multe bucăți de poezie — care sînt și cele desăvîrșite — și între proză, mai observăm, din punctul de vedere al formei, încă o deosebire, și anume faptul că cele d'întîi sînt compuse în *versuri*, au *formă versificată*. Proza însă are forma liberă, neversificată. Aceasta e deosebirea cea mai lesne de observat și mulți socotesc că e destul ca o compoziție să fie în versuri, pentru ca să fie poezie. Versul însă nu este decît un vestmînt, o parte formală, care dă o ultimă perfecțiune poeziei

atunci cînd ea are un fond poetic; el însă nu poate să facă să treacă drept poezie, ceea ce în fond nu este decît proză. O compoziție în versuri, avînd fondul prozaic, — e o compoziție rea.

În exemplul următor (8):

Cu o despărțire de eroi aleasă,  
Din oastea cea bravă a lui Bravul trasă,  
Radu, Stroe, Preda, cei trei frați Buzești,  
Și Stoica și Radu, frați Calomfirești,  
În cîteva ore bat oastea tătară  
Și în două rînduri ei o sfărîmară;  
Apoi pun pe goană hordele barbare,  
Secerînd cununa cea nemuritoare.

În această luptă trei-sute olteni,  
Bravi ca și eroii din Călugăreni,  
Singuri se luptară, bravii mei Români,  
Cu douăsprezece de mii de păgîni:  
Toți într'o unire, bravii mei jurară  
Pe păgîni să 'nvingă, sau cu toți să moară  
. . . . .

Satul Putineul fu în două zile  
Celebra strimtoare dela Termopile,  
În pandurii noștri, eroii Spartani,  
Sufletele-aceilor trei-sute Fabiani  
În Români trecură în acea zi toți,  
Ca să nemurească pe-ai lor strănepoți<sup>1)</sup>.

avem o simplă povestire prozaică cu forma versificată — și deci o rea compoziție, cu atît mai mult, cu cît și fondul prozaic nu e clar.

Nota 1. — În vorbirea obișnuită se dă numele de proză oricărei scrieri, care nu are forma versului, și numele de poezie oricărei bucăți în versuri. Este o mare greșală. Căci pot fi scrieri în proză, care sînt monumente de poezie (Ex. „Comediile“ lui *Caragiale*, „Amintirile“ lui *Creangă*) și pot fi scrieri în versuri, care sînt adevărate compoziții prozaice (De ex. „Doamna Ieremia la bătaie“ de *Bolintineanu*).

1) Ap. T. Maiorescu «Critice».

### C. Aplicație critică.

§ 4. I. Sînt bucăți de proză, în care se găsesc expresiuni concrete, fără ca exactitatea obiectului sau faptului descris să ceară asemenea expresiuni; asemenea sînt bucăți de poezie, în care se găsesc expresiuni abstracte, care nu contribuiesc la întregirea obiectului sau faptului închipuit de poet. În acest caz *expresiunile concrete* din bucata de proză dau pe față *simțirea* (subiectivitatea) autorului; iar *expresiunile abstracte* din bucata de poezie dau pe față *lipsa de imaginație și de simțire* a poetului. Aceste expresiuni desfigurează proza sau poezia — sînt *greșeli*, iar bucățile de proză sau de poezie, ce le coprind, sînt *defectuoase*.

În exemplul (9):

Poetica este «arta» prin ajutorul căreia cunoaștem regulile întocmite după modele *nemuritoare* pentru a face poezie,

pe lângă greșala de fond «Poetica este o artă» (Poetica, fiind o reunire sistematică de reguli și legi abstracte privitoare mai mult la înțelegerea decît la creierea poeziei, este o *știință*), mai găsim greșala de formă: expresiunea concretă «nemuritoare» în care se străvede entuziasmul autorului pentru modelele de poezie — subiectivitatea lui. Vorba «nemuritoare» e de prisos, deoarece operele pe care le califică, din momentul ce sînt modele, trebuie să fie veșnice, nemuritoare, și fără s'o mai spunem noi.

În exemplul (10):

Vara și-apucă sborul spre țărături depărtate,  
Al toamnei dulce soare se pleacă la apus,  
Și galbenele frunze, pe dealuri semănate,  
Simțiri *deosebite* în suflet mi-au adus,

prima strofă, admirabilă în alte privințe, din «Meditație» de Gr. Alexandrescu, se găsește expresia abstractă, prozaică: «deosebite», care nu ne deșteaptă



în minte nicio imagine și nu contribuie întru nimic la exprimarea tristeții, ce constituie fondul acestor versuri.

Și mai mult strică *Alecsandri* efectul unei frumoase strofe din «Groza», punînd ca încheiere, un termen abstract care nu contribuie întru nimic la întărirea imaginii de sărăcie pe care o exprimase minunat mai înainte, printr'o serie de expresiuni concrete (11):

Oameni buni, an-iană, bordeiul mi-arsese  
Și, pe-un ger cumplit,  
Nevasta cu pruncii, pe cîmp rămăsese,  
N'aveam nici de hrană, nici țol de 'nvelit  
Și nicio putere, eram prăpădit.

În acest exemplu expresia «eram prăpădit» e cu atît mai rea cu cît e și o *repetiție* a expresiei «și nici o putere», care, deși abstractă, este necesară, întrucît rezumă ceace s'a spus mai înainte și ne arată pe omul, despre care e vorba, nu numai lipsit de cele absolut trebuincioase (casă, hrană, țol), dar și în neputință de a-și agonisi altele,—adică «prăpădit».

II. Sînt bucăți de proză în care se găsesc propozițiuni exclamative și interogative, inversiuni și grămădiri de expresii, care dau vorbirii un mers repede, fără să aducă nici un folos clarității lucrului, ce ni se explică; tot așa sînt bucăți de poezie, în care mersul vorbirii este greoiu, deși simțirea, ce poetul vrea să exprime, ar cere o vorbire mai vie, cu mai multă mișcare. În aceste cazuri, prozatorul dă pe față subiectivitatea sa, felul simțirii sale, iar poetul lipsa sa de adevărată simțire; unul își strică proza, celălalt poezia.

Astfel în exemplul (12):

Și astăzi ca și în trecut putem face observațiunea următoare: cu cît civilizațiunea se află la o națiune într'o stare mai simplă, într'o vîrstă mai tinără, mai lipsită de cultură și știință ce ni le dau timpul și încercările, cu atît poporul simte pentru epopeele sale naturale, pentru legende, balade, basme într'un cuvînt pentru orice povestire versificată, o iubire, mai mare, mai respectoasă și mai stăruitoare.

repetițiile nefolositoare «mai simplă, într'o vîrstă mai tînără, mai lipsită de cultură și știință»; «mai mare, mai respectoasă și mai stăruitoare», și «pentru legende, balade, basme, într'un cuvînt pentru orice poezie versificată» (care cuprinde și un nou sens, întrucît basmele nu sînt versificate), dau vorbirii o mișcare care ne ametește și ne împiedică de a pricepe ușor și limpede ce vrea să zică autorul <sup>1)</sup>.

În exemplul (15) în care *Gr. Alexandrescu* vrea să cînte «Unirea Principatelor» (13):

Pe antice monumente am văzut ades sculptate  
Acvila, ce poartă crucea, zimbrul țării 'nvecinate  
Subt o mîină, o coroană, întrunite figurînd;  
*Și în vechea Capitală, o mareață minăstire*  
După lupte singeroase, monument de 'nfrățire,  
D'al Moldovei Domn clădită, stă trecutul atestînd.

Ce spun aste suvenire? *Ele-arată c'altădată*  
Înainte-acestor lupte, în vechime depărtată,  
Fii ai Romei cei eterne, *acești populi au fost frați*;  
*C'ale lor restrîși cumplite au izvor în depărtare,*  
*Că la răul ce-i apasă nu pot s'afle lecuire*  
*Decit numai în unirea, către care sînt chemați...*

pe lingă alte defecte — expresii abstracte, prozaice «învecinate», «figurînd», «atestînd, etc., — cel mai mare e că pentru sentimentul de însuflețire, de bucurie, întrebunțează fraze lungi și greoaie, care ne trezesc în suflet tocmai un sentiment contrariu. Cu deosebire propozițiunea: «Și în vechea capitală o mareață minăstire.. stă trecutul atestînd», tăiată în două prin expresiile atributive: «după lupte singeroase, monumente de înfrățire, de al Moldovei Domn clădită» ne obosește și ne face să simțim altceva decît entuziasmul înălțător, ce vrea să exprime. Tot așa avînd o tăietură analoagă, fraza: «Ele arată c'altădată... acești populi au fost frați» împreună cu subordonatele, ce urmează.

<sup>1)</sup> Acest defect, într'o clasică critică literară, a fost numit *beție de cuvînt* (Vezi *T. Maiorescu «Critice»*).

III. Sînt bucăți de proză, în care vorbirea este *ritmată*, adică *accentele tonice ale vorbelor se succed cu regularitate*, fără ca această alcătuire meșteșugită să contribuie cu ceva la lămurirea ideilor, ce autorul vrea să exprime (proza ritmată). Sînt bucăți de poezie în care *succesiunea vorbelor accentuate în vorbire* (ritmul vorbirii) nu se potrivește cu mișcarea avîntului simțirii, ce poetul vrea să întrupeze; sau altele, în care succesiunea accentelor tonice ale vorbelor nu se potrivește cu aceea cerută de regulele versului, în care sînt compuse. Atît proza, care e ritmată, fără trebuință; cît și poezia, care nu ține seamă să potrivească ritmul vorbirii, cu acela al avîntului simțirii, sau care nu respectă ritmul versului, sînt defectuoase.

Exemplul (8), nu e decît o bucată de proză în care accentele cuvintelor se succed cu regularitate, fără ca acest ritm să contribuie la înțelesul frazelor. Din contră ridicarea și coborîrea regulată a tonului e de o monotonie, care adoarme atențiunea, în loc s'o țină deșteaptă spre a urmări legătura precisă dintre judecări. E o proză rea.

În exemplul (14) :

Păi ci-că Alexandru Vodă dete odată hrisov unui *baș-boer* de ăia cu fundul ișlicului *alb*, ca al gugiumanului *domnesc* și cu drept de barbă pînă la rîndul țitelor. Apucatu-s'a acel boer-bașa să facă în țară lucru ce n'a mai fost: fabrică de șaluri. Și dete M. S. Vodă acelei fabrici privilegiu cu hrisov *domnesc*, scris pe piele și cu pecete mare acățată. Și iată că, la hrisovul *domnesc*, ăla *mîndru*, împodobit cu slove roșii și poleite de dascălul Florea dela școala Sfete Gheorghe, scria că numai la fabrica *baș-boerului* să meargă de acum *norodul*, ca să-și vâpsească lina de velințe și de haine.

avem un început de narațiune poetică, în care, ca s'o citim cu înțeles, trebuie să accentuăm vorbele subliniate. Cînd o citim însă pentru prima dată — și cu deosebire aceasta se observă foarte clar la fraza înțfia — sîntem îndemnați de mersul frazei să lăsăm tonul tocmai la acele vorbe: «baș-boer», «alb», «domnesc», etc. Această ciocnire între înțonarea naturală

cerută de mersul frazei și între intonarea silită, artificială, cerută de construcția ei, ne arată că această proză poetică este lipsită de ritmul cuvenit, și prin urmare, din acest punct de vedere, e defectuoasă.

Gr. Alexandrescu, unul din cei mai mari poeți ai noștri, are în poeziile sale multe greșeli și în privința ritmului vorbirii și în privința ritmului versului, mai ales în cele slabe. Se vede aceasta cu deosebire din următorul exemplu (15), care este începutul bucatii «Vieța cîmpenească», ce mai păcătuiește și prin faptul că e *prozaică*:

De parte d'acele locuri,  
Ce poate m'ar fi 'nsuflat,  
De țărăneștile jocuri  
Ce-adesea m'au încîntat:  
Cuprins de nemulțumire,  
De grijă și de mîhnire,  
De soarta mea ocolit,  
În rele ce mă 'mpresoară,  
Ce gînduri, idei omoară,  
Spiritu-și pierde puterea.  
E greu să descrii plăcerea  
Cînd sufletul e mîhnit.

Ca să putem citi această bucată, ținînd seamă de ritmul versului în care e scrisă, ar trebui în loc de: parte, poate, țărăneștile, — să pronunțăm: departe, poate, țărăneștile, etc.

În ce privește ritmul vorbirii, care nu se potrivește cu ritmul avîntului simțirii, ne oprim la ultima frază, în care sentimentul e mai vizibil, și observăm că pentru ca poetul să facă și pe alții să-i simtă cuprinsul, ar fi trebuit să construiască: *Greu e să descrii plăcerea, cînd e sufletul mîhnit*, și să ne silească să pronunțăm mai apăsător cuvintele: *greu, plăcerea, sufletul mîhnit*, ca unele ce sînt mai însemnate din punctul de vedere al simțirii, ce vrea să exprime. Poetul însă ne silește (ținînd seamă de ritmul versului, în care e scris bucată) s'o pronunțăm: «*E greu să descrii plăcerea cînd sufletul e mîhnit*» și face să se piardă o mare parte din efectul simțirii sale.



IV. Sînt scrieri pe care autorul lor le dă drept proză, dar din care nu putem pricepe nimic sau prea puțin în privința obiectului sau faptului existent de explicat; într'însele se străvede starea de confuzie mintală a celui ce le-a compus. Tot astfel sînt scrieri pe care autorul le dă drept poezie, dar din care nu putem prinde în sufletul nostru nicio simțire lămurită; într'însele însă se străvede o lipsă de sentiment sau o stare ciudată sufletească, străină de simțirea omească în genere. Și unele și celelalte din aceste scrieri nu merită să poarte numele, ce-l pretind. Sînt scrieri rele.

G. Sion, vorbind despre unul din poeziile moldoveni dela începutul veacului, Conaki, scrie: (16)

Prima simptomă a perfecționării sufletului lui Conaki fu predilecțiunea sa pentru poezie...

dar îndată mai jos adaogă:

Toți știm cum ajunge cineva poet: el mai întîiu trebuie să se nască cu asemenea predilecțiune.

Din prima propozițiune înțelegem că predilecțiunea pentru poezie a lui Conaki s'a arătat ca un simptom al perfecționării sufletului său, după ce, se înțelege, trăise mai multă vreme fără acest simptom. Din a doua frază înțelegem din contră că predilecțiunea pentru poezie nu vine mai tîrziu în viață, ci se naște odată cu omul. E o contradicție din care nu înțelegem ce vrea să zică autorul.

Acelaș autor continuă: (17)

dela 1806 pînă la 1834 Conaki a fost mereu în funcțiuni;

dar îndată mai jos se contrazice:

dar în intervalul intrerupțiunilor sale din funcțiuni se ocupă cu profesiunea sa de inginer hotarnic.

Un scriitor vrea să ne dea drept poezie, următoarea bucată (18) :

Fiori ușori și rozi danțați  
In roz de lună,  
Teorba sună.  
Voi rozi fiori ușori,  
Ah! rozi fiori,  
Safire vii și verzi sclipiri,  
Țiplnd galant pe dalba baltă,  
In flăcări mari apusul saltă,  
Lachmi  
— La, mi, mi, la.  
Knumu, dar nu. E Ptah.  
Din turn  
Preschimbă zarea 'n moarte sumbră  
Și Hapi, greu trecînd în sbor,  
— Sol.

Se pare că autorul a vrut să ne dea printr'această succesiune de vorbe sentimentul de tăinicie, care ne cuprinde, gîndindu-ne la vechea lume egipteană; în realitate nu ne dă decît o probă că-i lipsește adevărata simțire și își închipue că rostul cuvintelor e de a ne încînta numai cu sunetul, iar nu și cu înțelesul lor.

Cît de clar ne apare un asemenea simțimînt în «Egipetul» lui *Eminescu*, deși cu unele incorecțiuni de limbă și de formă, vedem din următoarele versuri : (19)

.... Ale piramidei visuri, ale Nilului reci unde,  
Ale trestîilor sunet ce, sub luna ce pătrunde,  
Par a fi snopuri *gigantici* de lungi sulite de-argint,  
Toat'a apei, a pustiei și a nopții măreție  
Se unesc să 'mbrace mîndru vechea-acea împărăție  
Și învie în deșerturi șir de visuri ce te mint.

Rîul sfînt ne povestește cu-ale undelor lui *gure*,  
De-a izvorului său taină, despre vremi apuse sure;  
Sufletul se 'mbătă 'n visuri care-alunecă în sbor,  
Palmii risipiți în crînguri aurii de-a lunii *rază*  
'Naltă sveltele lor trunchiuri, noaptea-i clară *luminoasă*,  
Undele visează spume, cerurile 'nșiră nori.

Și în templele mărețe, colonade 'n *marmuri* albe,  
Noaptea zeei se preumblă în vestmintele lor dalbe  
Ș'ale preoților cîntec sună 'n harfe de *argint*;  
Și la vîntul din pustie, la răcoarea nopții brună,  
Piramidele din creștet aiurind și jalnic sună  
Și sălbatic se plîng regii în *giganticul mormint*....

Nota 2. — Deosebirea dintre poezie și proză făcută aci duce la concluziunea că «discursurile», cu care se ocupă Retorica nu sînt nici bucăți de proză nici de poezie.

Proza intrupează rezultatele, pe care le găsește inteligența analizînd, fără părtinire, realitatea lucrurilor; poezia intrupează impresiunile, pe care poetul le primește dela lume, indiferent de folosul, ce-ar putea trage din ele. Proza și poezia, avînd fiecare un fond particular, au o notă comună: și una, și alta sînt *impersonale*.

Oratorul prin discursul său țintește însă să producă o convingere în auditor: el are un scop *personal* în vedere — scopul de a spune voinței sale, voința auditorului. Discursurile nu intrupează dar nici rezultatele, la care ațunge rațiunea cercetînd lucrurile, nici impresiunile ce primește sensibilitatea de la ele, ci impulsunile unei voințe de a modifica alte voințe în folosul său. Discursul este *personal*: este un amestec *sui generis* de proză și de poezie, dar nu este nici proză nici poezie.

---

## CAP. II.

# FONDUL POEZIEI

---

### A. Elementele fondului.

§ 5. Fondul poeziei, precum am văzut (§ 1) constă dintr'un obiect sau fapt, care, deși este subiectiv sau imaginar, ne face totuș impresia că e real, avînd par'că o existență proprie mărginită în timp și spațiu. Aceasta însemnează că fondul poeziei este *ideal*, întrucît e imaginar, și *individual*, întrucît este real. — Fondul poeziei se mai numește *concepțiune*.

Idealitatea fondului poeziei provine din pricină că nu se compune din toate amănuntele unui obiect sau fapt real, ci numai din cîteva amănunte caracteristice, extrase din confuziunea celorlalte; iar individualitatea, din pricină că aceste amănunte caracteristice, atît în elementele proprii, cît și în legăturile dintre ele, sînt atît de vii și de firecî imbinat, că ele par la oaltă un singur lucru, deplin și nedespărțit, și deșteaptă în sufletul nostru o anume stare de sentiment, unică și clară. Atît această unitate a lucrului, cît și starea de sentiment unitară, care-l învâluie ca atmosferă nedespărțită, ne produc o plăcere particulară numită *emoțiune estetică*. Ea e dovadă că concepțiunea poeziei, despre care luăm cunoștință, este o adevărată *creațiune*, adică



e un obiect imaginar sau nereal, dar care are perfecta  
aparență a realității sau adevărului.

Aceste caractere ale fondului poetic le putem desco-  
peri în poezia «Melancolie» de *Eminescu* (20) :

Părea că printre nouri s'a fost deschis o poartă  
Prin care trece albă regina nopții moartă ;  
O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie  
Și în mormînt albastru și 'n pinză argintie,  
În mausoleu-ți mindru, al cerurilor arc,  
Tu adorat și dulce al nopților monarc !  
Bogată în întinderi stă lumea 'n promoroacă  
Ce sate și cîmpie c'un luciul văl îmbracă ;  
Văzduhul scînteiază și, ca unse cu var,  
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar.  
Și țîntîrimul singur cu strîmbe cruci veghează,  
O cucuvae sură pe una se așează,  
Clopotnița trosnește, în stîlpi izbește toacă  
Și străveziul demon, prin aer cînd să treacă,  
Atinge 'ncet arama cu zimți-aripii sale,  
De-auzi din ea un vaet, un aiurit de jale.

Biserică 'n ruine

Stă cuvioasă tristă, pustie și bătrînă,  
Și prin ferestre sparte, prin uși țîue vîntul ;  
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul.  
Năuntru ei pe stîlpii-i, păreți, iconostas  
Abia conture triste și umbre au rămas ;  
Drept preot toarce-un greer un gînd fin și obscur,  
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.

.....  
Credința zugrăvește icoanele 'n biserici —  
Și 'n sufletu-mi pusese povestele-i feerici,  
Dar de-ale vieții valuri, deal furtunii pas  
Abia conture triste și umbre au rămas.  
În van mai caut lumea-mi în obositul creier,  
Căci răgușit, tomnatic, vrăjește trist un greier ;  
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țîu,  
Ea bate ca și cariul încet într'un sicriu.  
Și cînd gîndesc la viața-mi îmi pare că ea cură  
Încet repovestită de o străină gură,  
Ca și cînd n'ar fi viața-mi, ca și cînd n'aș fi fost !...

Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,  
De-mi țîn la el urechia și rid de cite-ascult  
Ca de dureri streine ?... Par'c'am murit de mult !

Fondul acestei poezii constă dintr'un obiect care e sufletesc : sentimentul unui om care a pierdut toate credințele copilăriei, tot farmecul și speranțele vieții și s'a instrăinat atît de mult de ceea ce era odată, că nu se mai recunoaște ; par'că în sufletul său ar descoperi pe altul decît pe sine însuș, par'că el însuș ar fi murit de mult ; iar starea de sentiment clară și unitară ce ne deșteaptă în suflet, este plăcerea ce ne face splendoarea caldă și plastică în care poetul învâluște ca într'un nimb, acest sentiment deprimant de melancolie, fără ca însă să-l turbure.

Acum, dacă cercetăm, vedem că acest obiect sufletesc, ce constituie fondul poeziei, este imaginar, adică e ideal. În adevăr, deși poetul a trebuit să resimtă de multeori în sufletul său în mod real această nemărginită tristețe, totuși, spre a o transforma în fond poetic, el a extras dintr'însa numai amănuntele cele mai limpezi și mai caracteristice, lăsînd la o parte pe cele neînsemnate și turburi. Fondul acestei poezii nu e sentimentul de desnădăjduire și înstreinare de sine însuși, pe care-l va fi simțit poetul în anume loc și în anume timp, ci un simbol, o icoană a tuturor momentelor, în care va fi fost cuprins de această adîncă și nefericită stare sufletească. El dar constituie nu un obiect real, ci unul imaginar, ideal. În acelaș timp însă acest obiect îl simțim totuși ca o realitate, are aparența adevărului. În adevăr amănuntele caracteristice, pe care poetul le-a ales ca să-l compună, par'că le vedem și le pipăim atît pe fiecare în parte, cît și în legătura dintre ele. Astfel ni se înfățișează cu o vioiciune rară mai întiu tabloul bisericii vechi și pustii. Tristă și părăsită, bătută de vînturi și bîntuită de spirite misterioase, ea se înalță în mijlocul unui cimitir, pe cînd în depărtări lucesc rece clădirile albe și cîmpiile brumate, luminate de razele lunii, ce trece printre porțile norilor, și de făcliile miriadelor de stele, sub arcul de mausoleu al cerurilor albastre. Acest tablou atît de viu este închegat din mai

multe tablouri care se succed și se reunesc nesilit unele cu altele: cerurile cu luna, întinsul câmpiilor brumate și casele albe, cimitirul, biserica. Apoi poetul ne înfățișează un al doilea tablou acela al propriului său suflet, în strînsă legătură cu cel dintîiu, tot atît de viu și pipăit ca și acesta, deși avem a face cu impresii nu din lumea externă, ci din lumea sufletească, atît de puțin clară în ființa ei. Precum acea biserică e părăsită și într'însa nu se mai vede nimic din splendoarea slujbei dumnezeiești care o umplea altădată de lumină și de credincioși, tot așa sufletul lui, din care a perit credințele și iluziunile copilăriei, și-a pierdut înțelesul și rostul, în el nu mai lucește lumina bucuriei, ci întunericul desgustului și al morții. Sufletul său a devenit străin și necunoscut de propriul său stăpîn.

Dindu-ne seamă de tabloul extern care simbolizează așa de viu starea sufletească de desnădăjduire, ce constituie obiectul propriu al concepțiunii, noi simțim că aceste elemente deosebite fac unul și acelaș lucru; pe de altă parte observăm că această unitate este desăvirșită, prin lumina vie, ce răsare din fiecare amănunt, prin contururile precise ce le au și prin căldura sinceră și severitatea maistoasă și totuși familiară ce se resimte pretutindeni. Conștiința reunirii într'o singură impresiune a tuturor acestor elemente constituie emoțiunea estetică, ce ne produce această poezie.

§ 6. De aci rezultă că elementele, ce constituie fondul poeziei sînt:

1. Un obiect sau un fapt ideal cunoscut sau necunoscut material sau sufletec care ne apare real și ale cărui particularități pot fi reduse la o singură idee. Este ceea ce am putea numi *conținutul* sau materialul poetic al poeziei.

2. O simțire *sui generis*, nedeslipită de toate elementele acestui obiect și care îi dă o strălucire nouă, originală, și unitară. Este *fondul propriu* zis sau *originalitatea*.

3. Emoțiunea estetică, ce derivă din *conștiința uni-*

*tăfii* acestor două elemente și care este semnul că ele există cu adevărat în concepțiunea poetului.

În adevăr, în lucrarea poetică de mai sus am descoperit mai întâiu un obiect sufletesc, mai mult sau mai puțin cunoscut: desnădăjduirea înstrăinării de sine însuși, care, ideal prin amănuntele ce conține, ne face totuși impresia realității. În al doilea rînd, am descoperit că acest obiect atît de trist este învăluit totuși într'o atmosferă de strălucire caldă și plastică, care deosebete această concepțiune de toate concepțiunile, care ar avea acelaș obiect: originalitatea lui Eminescu. În al treilea rînd am constatat că, deși obiectul este trist, totuși dîndu-ne seama de sinteza elementelor ce conține, simțim o plăcere ideală și superioară, ce caracterizează emoțiunea estetică.

§ 7. Originalitatea reprezintă esența intimă a sufletului poetului: felul său propriu de a fi, cu care s'a născut și care poate fi distrus de împrejurări, dar nu poate fi creat de ele. Ea se poate înfățișa sub două forme: 1) sub forma *incompletă* sau pasivă (receptivitatea sufletească) și 2) sub forma *completă*, plastică sau activă (imaginația propriu zisă sau fantazia).

§ 8. Se numește *originalitate pasivă, necompletă* sau *de intuiție* acea strălucire particulară, ce descoperim în scrierile marilor scriitori, fie poeți, fie oratori sau prozatori. Ea constituie farmecul poetic al prozei și discursurilor, farmec care lipsește sau e cu totul însemnat în operele de *imitație*. Ea provine din felul caracteristic în care poetul, prozatorul sau oratorul își leagă în mod natural ideile, sentimentele și pornirile sale, cînd voeste să intruzeze, să explice sau să susțină o idee. Ea reprezintă realitatea perceptibilă a sufletului scriitorului, *frumusețea* lui, independent de frumusețea, ce ar deriva din ideile sale. Ea este cea mai adîncă, cea mai stabilă caracteristică din sufletul nostru, căci ea poate persista chiar în scrierile fără valoare ale unui mare scriitor: ea constituie ultima licărire ale unui geniu ce și-a pier-

dut puterea de creațiune. Sub influența ei, ideile orcît de abstracte ar fi dobîndesc relief și viață, pentrucă ele fac atunci parte integrantă din sufletul scriitorului și par oarecum ca niște simple organe de exteriorizare al lui.

Să cităm, spre a ne convinge, cîteva exemple. In opusculul «Progresul Adevărului», d. *T. Maiorescu* caută să ne convingă că «aceia sînt adevărați scriitori, care în momentul lucrării se gîndesc numai la perfecția aceluia lucru, uitîndu-și interesele lor personale». Iată ce relief și viață răsare din felul particular, în care își formulează, își rînduește, și-și dezvoltă deosebitele judecăți în legătură cu această idee: (21)

Mulți scriu și multe se scriu în literatura lumii; multe idei trecătoare, foarte multe păreri greșite, unele adevăruri și din cînd în cînd o creațiune frumoasă.

Regele egiptean Thamus, după spusa lui Plato (Pheadrus LIX), din adîncă vechime își arătase temerea, că mare stricăciune va aduce scrierea între oameni, slăbindu-le memoria, desvătîndu-i dela proprie gîndire și deprinzîndu-i mai mult cu părerile altora despre înțelepciune decît cu însaș înțelepciunea.

La noi, ce e drept, se scrie mai puțin, dar tot se scrie cîte ceva, și poate nu se va găsi de prisos ca să ne întrebăm odată într'un mod mai general: pentruce scriem ?

Scriem pentru a răspîndi gîndirea mai departe decît o duce vorba. Vorba nu poate trăi mult nici în timp, nici în spațiu. Rostită acum, ea amuțește apoi; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude și își aduce aminte de ea, o poartă din loc în loc. Dar tot numai este vorba dintîiu: aducerea aminte e necredincioasă, vorba purtată de altul nu e gîndul vorbitorului, ci graiul purtătorului.

De aceea sunetul trecător caută a se transforma în literă statornică și ideia astfel întrupată, spărgînd marginile spațiului și momentului, tinde a străbate în depărtarea locurilor și în viitorul timpurilor.

Dar ce idee merită această transformare ? Ce simțire poate fi menită a eși din marginea firească a simplului graiu și a se răspîndi într'un popor întreg, poate în lumea întregă din generație în generație ?

Numai acea idee și acea simțire care, prin cuprinsul ei și din chiar izvorul ei s'a înălțat peste interesul strimt al individului și a găsit în capul celui ce-o produce acel prisos al concepțiunii, care îi dă valoare universală.

Nu scopul de a ajunge la un folos individual prin scriere ; nu deșertăciunea de a te vede trecut printre autori ; nu ambițiunea de a întrece pe alții — nu aceste impresii personale îți dau dreptul de intrare în literatură. Numai entuziasmul impersonal pentru ceea ce știi că este adevărat în gândirea ta și pentru ceea ce simți că este frumos în închipuirea ta, numai aceasta îți pune pe frunte semnul celor chemați. Și dacă un tânăr cu minte și cu inimă, dar care se îndoeste încă de sine, ne-ar întreba „prin ce să cunosc, dacă sînt dintre cei aleși ?” i-am răspunde repetînd un aforism zis bunică : Acela are vocațiune care în momentul lucrării se uită pe sine.

Căci ceea ce împiedecă pe atîția oameni, de altminteri inteligenți, de a vedea bine, de a gândi adevărat și de a scrie frumos, și ceea ce-i condamnă de a rămîne totdeauna mediocri, este tocmai mărginirea mediocrității lor în interese exclusiv individuale. Prin negura egoismului, nu străbate lumina adevărului, nici căldura frumosului.

Așa dar : entuziasmul impersonal — iacă semnul hotărîtor al celor chemați<sup>1)</sup>.

În această bacată vedem că, spre a desvolta ideia dată, autorul ne arată mai întîiu, în cîteva judecăți limpezi și par'că împreunate printr'o căldură concentrată, cîte lucruri de prisos se scriu în lume : (22)

Mulți scriu și multe se scriu în literatura lumii : *multe idei trecătoare, foarte multe păreri greșite, unele adevăruri și din cînd în cînd o creațiune frumoasă.*

Dacă un altul s'ar fi mulțumit să zică, cu aparență de mai mare claritate : (23)

În literatura univărsală se scriu foarte multe scrieri rele și prea puține scrieri bune,

ideia ar fi pierdut acea limpezime și căldură care îi dă relief și viață reală, și pe care autorul le obține enumerînd într'o *gradație ascendentă-descendentă* din punctul de vedere al cantității («multe», «foarte multe», «unele» și «din cînd în cînd o») și într'o *gradație descendentă-ascendentă* din punctul de vedere al calității («idei trecătoare», «păreri greșite», «adevăruri», «creațiune frumoasă»), cuprinsul caracteristic al acelor deosebite scrieri.

1) T. Maiorescu «Critice».

După ce ne arată cîte lucruri de prisos se scriu în lume, autorul ne amintește, în judecăți ceva mai reci, dar tot așa de luminoase, că încă «din adîncă vechime» oamenii se temeau că scrierea are să aducă o «mare stricăciune».

E natural acum, după ce știm «marea stricăciune» a scrierii cu orice preț, ca să se întrebe: «pentru ce scriem?» Și acea căldură concentrată și limpede, ce constituie originalitatea sa de intuiție, cu deosebire în acest pasagiu se simte: ideile au un relief și o vieață aproape proprie, ca într'o adevărată poezie: (24)

Vorba nu poate trăi nici în timp, nici în spațiu. Rostită acum, ea amuțește apoi; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude și își aduce aminte de ea, o poartă chiar din loc în loc. Dar tot nu mai este vorba dintîiu: aducerea aminte e necredincioasă; vorba purtată de altul nu e gîndul vorbitorului, ci graiul purtătorului.

Acelaș lucru l-am fi putut exprima, poate tot așa de clar pentru minte, dar de-o claritate rece și lipsită de caracter, adică de originalitate de intuiție: (25)

Vorba dispăre îndată ce am pronunțat-o; ea nu se aude decît la o mică distanță împrejurul nostru și nu se poate păstra pentru viitor. Uneori cel ce o aude o spune și la alții, dar o spune în mod schimbat pentrucă memoria nu poate reproduce perfect ceea ce a immagazinat. Ea nu se mai potrivește cu gîndul celui ce-a spus-o întii, pentrucă e modificată de cugetarea celui ce-o comunică.

Comparînd aceste două bucăți vedem îndată deosebirea dintre ele și pricepem că superioritatea celei dintîiu constă, în abundența sau strînsa legătură a judecăților, în modul lor particular de succesiune, și în întrebuintare de expresii, care înlesnesc nu numai claritatea judecăților, dar ne face să simțim că ideile ce exprimă fac parte integrantă din sufletul autorului, sînt realități ale sufletului său. Urmînd această analiză dovedim acelaș lucru, că întreaga compozițiune, deși are fond prozaic, întrucît autorul într'însa ne explică adevărul unei idei, totuși în acest fond des-

coperim o căldură și strălucire proprie, care nu provine de altundeva decât din frumusețea reală a sufletului autorului, din unitatea caracteristică ce constituie deosebita idei, sentimente și tendințe ale acestui suflet. Iar pricepera intimă a acestei unități este însoțită de o plăcere, care avind aceeași tonalitate ca emoțiunea estetică, are aproape aceeași calitate și intensitate ca și dînsa. Este o emoțiune estetică *necompletă* derivată dintr'o originalitate pasivă.

Pentruca să ridiculizeze pe oamenii politici care, amînînd afacerile Statului de azi pe mîine, nu ajung să săvîrșească nimic folositor, *Gr. Alexandrescu* compune fabula : «Lișița, Rața, și Gîsca» : (26)

Spun că 'n vara trecută, o lișiță și-o rață  
Ai lebedei de baltă consilieri privați,  
Sub președința gîstei s'au strîns de dimineată  
Pe lac la Cismigiu — Acolo invitați  
Erau din înalt ordin, a hotări în sfat

O pricină de stat,  
Adică prin debateri adînci să chibzuiască  
Pentru un pește mare cu ce sos să gătească.

Căci lebăda gîtoasă  
Vroia să dea o masă.  
Mare le fu gilceava și lungă convorbirea.

Prezidentul le zise : „Fraților senatori,

„Să lăsăm chibzuirea.  
„Pricina, cum se vede, e foarte delicată  
„Și dup'a mea părere trebuie aminată ;  
„Veniți mîine în zori“.

Propunerea aceasta cu toți o-aplaudară

Și pentru 'ntîia oară  
Pe gîscă lăudară  
Pentru a ei ideie ; apoi, se risipiră  
Și-a doua zi iarăși l'acelaș loc veniră.  
Pînă a doua zi însă știți ce s'a întîmplat ?

Fiind vară și soare și o căldură mare,  
Peștele s'a stricat,  
Și racii l-au mîncat.

În această bucată se dă pe față decadența completă a talentului acestui mare poet al nostru. Personagiile animale, ce vrea să creeze și acțiunea, la



care le pune să ia parte, n'au nici un înțeles temeinic. Lebăda, care vrea să afle cu ce sos să gătească un pește, n'are nicio noimă. Gîsca, nedînd nici o motivare semnificativă propunerii de amîinare din care să vedem starea ei sufletească, nu ne înfățișează nimic, și cu atît mai puțin Lișița și Rața, despre care numai știm că au aplaudat și au lăudat pe Gîscă, fără să știm pentruce. Cu alte cuvinte elementele, ce constituiesc conținutul concepțiunii acestei fabule, nu simțim că se îmbină în mod necesar între ele și nu dau naștere unui fapt sau obiect unitar. Puterea activă, originalitatea plastică, despre care poetul a dat dovadă n alte fabule și bucăți poetice, nu se simte de loc în «Gîsca, Lișița și Rața»; și de aceea acțiunea și caracterele, ce închipue că iau parte la ea, deși nu sînt împrumutate de nicăeri, deși adică (după accepțiunea curentă și neexactă a cuvîntului) sînt *originale*, — nu au nicio valoare poetică. Dar dacă în această bucată nu se revelă originalitatea plastică, totuși într'însa descoperim cu evidență farmecul originalității pasive sau incomplete. Limpedea simplitate, repezițiunea și bogăția de idei naturală cu care înfățișează faptele, seriozitatea ironică și totuși ușoară, ce caracterizează uneori umorul lui *Gr. Alexandrescu*, sînt tot atîtea elemente care vădesc felul de a fi, frumusețea sufletului acestui poet, originalitatea lui de intuiție. Din pricina ei, cele mai multe opere fără valoare, datorite acestui premergător al adevăratei poezii în literatura noastră, au totuș mai multă valoare decît scrierile multor din contemporanii săi, chiar cînd acestea dovedesc că au mai multă originalitate plastică.

§ 9. Se numește *originalitate activă, plastică sau creatoare*, energia proprie a unui poet de a transforma datele realității, de a le combina în obiecte sau fapte noi, unitare, fără să le facă să piardă aparența realității. Sentimentul estetic, ce ne provoacă asemenea creațiuni este necomplet, dacă odată cu originalitatea activă nu se dă pe față și originalitatea pasivă; e

complet însă, dacă în creațiunea, ce se datorește originalității active, se revelă și originalitatea pasivă, formînd unitate cu ea.

Originalitatea plastică are deosebite grade, după cum este mai puternică și mai adîncă, după cum adică este mai liberă sau mai semnificativă în combinațiile sale. Din acest punct de vedere e posibil ca un poet să aibă o originalitate plastică slabă și totuși adîncă, sau din contră să aibă o originalitate plastică puternică și totuși superficială. Idealul, un poet îl atinge, cînd odată cu originalitate pasivă, limpede și precis caracterizabilă, posedă o originalitate plastică, puternică și adîncă în acelaș timp.

Spre a lămuri aceste idei, să facem aplicațiune la cîteva exemple.

1. Intre poeziile lui *Eminescu* se găsește și «La Steaua» (27), care par'că e tradusă cuvînt cu cuvînt după «Der Stern» a lui *Gottfried Keller* (28). Le punem amîndouă față în față :

La steaua care-a răsărit  
E-o cale-atît de lungă,  
Că mii de ani a trebuit  
Luminii să ne-ajungă.

Siehst du den Stern im fernsten Blau  
Der sterbend fast erbleicht?  
Sein Licht braucht eine Ewigkeit  
Bis es dein' Aug' erreicht.

Poate de mult s'a stîns în drum  
În depărtări albastre,  
Iar raza ei abia acum  
Luci vederii noastre.

Vielleicht vor tausend Jahren schon  
Zur Asche stob der Stern  
Und doch seh'n seinen lieblichen Schein  
Wir dort noch still und fern.

Icoana stelei, ce-a murit,  
Încet pe cer se sue,  
Era, pe cînd nu s'a zărit  
Azi o vedem, și nu e.

Dem Wesen solchen Scheines gleicht,  
Der ist und doch nicht ist,  
O Lieb, dein anmutsvolles sein,  
Wenn du gestorben bist<sup>1)</sup>.

Tot astfel, cînd al nostru dor,  
Peri în noaptea-adîncă  
Lumina stînsului amor  
Ne urmărește încă.

1) Vezi tu steaua, care murind  
Aproape pălește în depărtatul albastru?  
De-o vecinicie 'ntreagă are nevoie lumina-i,  
Ca să ajungă la ochiul tău.

Poate de mii de ani steaua  
S'a și prefăcut în cenușă  
Și totuș noi îi vedem încă drăgălașu-i chip  
Acolo în tăcere, departe.

Cu o asemenea licărire  
Ce este și totuși nu este  
Seamănă, o dragă, gingașu-ți ființă,  
Cînd tu vei fi murit.

Deși poezia lui *Eminescu* pare că nu e decît aceea a lui *Keller*, totuși se găsesc între ele însemnate deosebiri. Lăsînd la o parte deosebirea în ce privește originalitatea pasivă, care e mult mai vie și totuși mai duioasă la *Eminescu*, poetul nostru, arătînd în această ocazie puțină libertate a originalității sale plastice, a dovedit totuși în destul adîncimea ei mai mare decît a poetului german. În adevăr, *Eminescu*, refăcînd poezia lui *Keller*, a făcut următoarele schimbări: 1) A legat impresia nu de chipul unei anumite ființe iubite, căreia *Keller* îi amintește în mod crud că va muri înaintea lui, ci numai de sentimentul iubirii, ce ne-ă cuprins vreodată sufletul — i-a dat adică o semnificație mai puțin materială și mai generală, și în acelaș timp mai delicată și mai pătrunzătoare. 2) A adîncit mai mult imaginea stelei, care a perit și totuș dăinuște, și din această adîncire a eșit admirabila strofă III, care la *Keller* se regăsește într'un singur vers, sub forma unei atributive (ce este și totuși nu este). Atît prin rafinarea impresiei dela primul punct, cit și prin adîncirea ei, poetul nostru a dat dovadă originalității sale plastice și a ridicat poezia inferioară a lui *Keller* la rangul de adevărată operă de artă. Poezia lui *Eminescu* «La steaua» e precum vedem, un caz de originalitate plastică slabă, dar adîncă <sup>1)</sup>.

Mult mai liberă decît originalitatea plastică a lui *Eminescu* în această poezie, dar tot atît de profundă, ca și a lui, față cu modelul din care s'a inspirat, este originalitatea plastică ce descoperim în fabula lui *Gr. Alexandrescu* «Toporul și Pădurea», pe care fiind destul de cunoscută n'o mai cităm. Spre a ne convinge de calitățile fabulei poetului nostru, n'avem decît s'o comparăm cu fabula, din care s'a inspirat, «La forêt et le Bûcheron», pe care *La Fontaine* însuși, autorul ei, o împrumutase dela alți fabuliști anteriori : (29)

---

1) Cf. și *G. Pop*, *Eminescu și Gottfried Keller*, «Conv. lit. XXX».

Un bûcheron venait de rompre ou d'égarer  
Le bois dont il avait emmanché sa cognée.  
Cette perte ne put sitôt se réparer  
Que la forêt n'en fût quelque temps épargnée.  
L'homme enfin la prie humblement  
De lui laisser tout doucement  
Emporter une unique branche  
Afin de faire un autre manche :  
Il irait employer ailleurs son gagne pain ;  
Il laisserait debout maint chêne et maint sapin  
Dont chacun respectait la vieillesse et les charmes.  
L'innocente forêt lui fournit d'autres armes.  
Elle en eut du regret. Il emmanche son fer.  
Le misérable ne s'en sert  
Qu'à dépouiller sa bienfaitrice  
De ces principaux ornements.  
Elle gémit à tous moments :  
Son propre don fait son supplice.  
Voilà le train du monde et de ses sectateurs :  
On s'y sert du bienfait contre les bienfaiteurs.  
Je suis las d'en parler. Mais que de doux ombrages  
Soient exposés à ses outrages  
Qui ne se plaindraient la dessus ?  
Hélas ! j'ai beau crier et me rendre incommode,  
L'ingratitude et les abus  
N'en seront pas moins à la mode.

Lăsînd la o parte perfecțiunea formală, care nu ne preocupă aci, și mărginîndu-ne numai la concepțiune, observăm că, în afară de faptul că și *Gr. Alexandrescu* în fabula sa ne înfățișează ca și *La Fontaine* pe un om care n'avea la topor coadă, și o pădure dela el care putea s'o împrumute, — încolo poetul nostru este absolut original. *La Fontaine* vrea, cu ajutorul unor personaje închipuite, să plăsmuiască un fapt, care să pună în relief ideia că adesea binefacerea se întoarce în contra binefăcătorului ; *Gr. Alexandrescu* ia datele aceluiaș fapt, dar le modifică, prin originalitatea sa plastică, pentru ca să exprime ideia cu totul nouă, că cele mai multe rele ne vin nu dela vrășmași, ci dela prieteni. În *La Fontaine* omul, care n'avea la topor coadă este un tăietor de lemne și ne este înfățișat ca un viclean, care dobîndește prin șiretlic lemnul tre-

buincios dela pădure, și-apoi fi răsplătește binefacerea, tăind-o; la *Gr. Alexandrescu* e vorba de un țăran din vremile cînd toporul n'ar fi avînd coadă și care, în neștiința lui, se apucă să taie din pădure lemne de casă, dar nu izbutește, pînăce nu-i vine în ajutor chiar unul din copacii pădurii, care se face «coadă la topor». Din aceste schimbări rezultă altele, care dau fabulei lui *Gr. Alexandrescu* un farmec poetic, care lipsește mai de tot în fabula franceză. Astfel, originalitatea plastică a lui *La Fontaine*, foarte dezvoltată în alte fabule, este prea puțin vizibilă aci. E adevărat, tăietorul ne este înfățișat îndestul de individual, căci îl vedem luîndu-se bine cu pădurea, prin măguleli caracteristice șiretului nu prea deștept: (30)

L'homme enfin la prie humblement,  
De lui laisser tout doucement  
Emporter une unique branche....  
Il irait employer ailleurs son gagne pain  
Il laisserait debout maint chêne et maint sapin  
*Dont chacun respectait la vieillesse et les charmes...*

dar faptul că el, om, este nevoit să se roage de... pădure nu este de loc motivat prin vreo caracteristică *reală* a acesteia. («L'innocente forêt» nu ne spune nimic), așa încît creațiunea tăietorului viclean rămîne izolată fără să formeze o unitate cu celelalte elemente ale concepțiunii. Mult mai puternică și mai adîncă este originalitatea plastică a lui *Gr. Alexandrescu*, în fabula corespondentă. În adevăr, poetul nostru a priceput că relația pur imaginară dintre un om și o pădure, așa cum reiese din datele primitive ale fabulei, nu putea fi concepută fără contradicție de impresie, dacă ar fi admis, ca *La Fontaine*, că omul, despre care se vorbește, a fi un simplu tăietor real și actual, care-și rupsese ori își pierduse coada dela topor. De aceea el presupune cu mult umor că faptul s'a întîmplat într'o vreme legendară cînd toporul ar fi existat, dar fără coadă: (31)

Trebue să vă spun însă și pot să dau dovadă  
Că pe vremea aceea toporul n'avea coadă.

Dar pentruca să accentueze și mai mult unitatea  
de impresie, ce trebue să ne facă aceste împrejurări  
așa de ideale, ce se obișnuiesc în fabulă, el face o în-  
troducere cu acelaș umor caracteristic, în care se  
aliază așa de bine nota cultă cu nota populară: (32)

Minuni în vremea noastră nu văz a se mai face,  
Dar că vorbeau odată lemne și dobitoace,  
Nu rămîne îndoială; pentrucă, de n'ar fi  
Nici nu s'ar povesti  
Și caii lui Ahil, care prooroceau  
Negreșit că au fost — de vreme ce-l trăgeau.

Și-apoi :

Intîmplarea ce-o știu și voiui s'o povestesc  
Mi-a spus-o un bătrîn pe care îl cinstesc,  
Și care îmi zicea  
Că și el o știa  
Dela strămoșii lui,  
Care strămoși ai lui ziceau și ei c'o știu  
Dela un alt strămoș, ce nu mai este viu  
Și p'ai cărui strămoși, zău, nu pociu să vi-i spuii.

Din momentul ce, prin această introducere, a fixat  
așa de clar unghiul sub care trebue să privim faptul,  
ce va avea să povestească, poetul își poate îngădui  
să ne vorbească de vremea «cînd toporul n'avea  
coadă» și cînd copacii pădurii grăiau ca și niște  
oameni. Cu toate acestea, pentru a păstra unitatea  
de impresiune, suprimă situația falsă principală din  
*La Fontaine* și orice situație care ar implica o con-  
vorbire între om și pădure, și o înlocuește cu alta care  
se potrivește minunat cu acea atmosferă ideal-legen-  
dară de pînă acum: copacii văd de departe pe țaran  
venind și-și comunică unii altora impresiile: (33)

Tufani, paltini, ghindari se îngroziră foarte:  
— „Tristă veste, prieteni, să ne gătăm de moarte:  
„. . . . . toporul e aproape!  
„În fundul unei groape, țaranu-o să ne'ngroape“.

— „E vreunul din ai noștri cu el ca să-i ajute?...  
Zise un stejar mare ce avea ani trei sute  
Și care era singur ceva mai la o parte.  
— Nu. — Așa! Fiți în pace: ast' dată avem parte:  
Toporul și țăranul alt n'o să izbutească  
Decît să ostenească“.

Expresiile, atît de naturale, pe care poetul le întrebuințează, sînt potrivite și cu sentimentele ce exprimă (frică rezignată și liniște prevăzătoare) și cu caracterul copacilor (unii tineri și neexperimentați, și altul bătrîn și senin). Originalitatea plastică a poetului, care modifică atît de fericit elementele false ale fabulei model, se dovedește a fi și în crearea caracterelor, dacă nu atît de fină și totuși concentrată, ca aceea a lui *La Fontaine*, cel puțin tot atît de vie și adevărată. Aceste calități întemeiază superioritatea acestei opere a lui *Gr. Alexandrescu* asupra fabulei franceze, cum și superioritatea sa, asupra sa însuși din alte fabule neizbutite, cum ar fi de ex. citata «Gisca, Lișița și Rața»<sup>1)</sup>.

Din această analiză vedem că fabula «Toporul și Pădurea» vădește o originalitate plastică mult mai puternică decît aceea, pe care am descoperit-o în «La Steaua» de *Eminescu*, fără ca totuși să fie superficială.

În amîndouă aceste poezii, originalitatea plastică este însoțită de originalitate pasivă, căci în «La Steaua» descoperim acea pătrunzătoare și totuși luminoasă tristețe, plină de sinceritate și căldură, pe care am descoperit-o în «Melancolie»; iar în «Toporul și Pădurea», găsim aceeași limpede simplitate și aceeași rezecziune și bogăție de idei firească, la care se adaogă acelaș cunoscut umor, amestec de seriozitate și glumă ușoară, ce caracterizează mai adeseori operele poetice ale lui *Gr. Alexandrescu*. Și caracterul uneia, și al celeilalte, se armonizează admirabil cu elementele prin a căror combinație se revelă originalitatea plastică, și de aceea emoțiunea estetică, ce ne produc aceste lucrări poetice, este completă.

<sup>1)</sup> Cf. și *Pompiliu Eliade*, *Gr. Alexandrescu*, în «Revue de deux mondes» LVII IV.

3. In unele din poeziile d-lui *Vlahuță*, care în lucrările sale mai însemnate are și originalitate pasivă, nu descoperim decât urme slabe din această originalitate. In acest caz este următorul sonet, care totuși e unul din cele mai frumoase ale acestui poet : (34)

Din tot ce ne-a fost drag mai înainte  
Povești rămîn și cîntece 'nvechite;  
Ne fură clipele, pe nesimțite;  
Din flori, mirosul — sensul, din cuvinte.

Și 'n liniștea 'nserării ce ne'nghite,  
Ca frunzele uscate pe morminte,  
Se scutură aducerile-aminte  
Pe inimile noastre ostenite.

Ruini sintem, — și orice gînd ne doare,  
Căci e făcut din temeri și regrete.  
Te blestemăm, — și totuși cu ce fețe

Intindem buzele tremurătoare,  
Vrăjita-ți unda să ne mai îmbete,  
Vieață — pururea fermecătoare.

Obiectul acestei poezii este o stare de sentiment proprie poetului : Simțirea melancolică a omului, care constatînd nefericirile ce-i aduce vieța, totuși mărturisește dorul nesfîrșit ce-l împinge spre dînsa. Intruparea lui dă pe față desigur o originalitate plastică, și vedem că această putere se exercitează într'un material de imagini cam șterse și lipsite de culoarea și preciziunea, ce întîlnim în poeziile analoage ale lui *Eminescu*. Dar prezența acestei originalități plastice nu împiedecă lipsa celei pasive. Tonalitatea ei melancolică, căldura și — unde și unde — muzicalitatea versului par'că le-am auzit alt undeva, — le știm din operele lui *Eminescu* — nu sînt proprii ale poetului. Această lucrare poetică, deși originală în privința conținutului, este o simplă reproducere mai ștearsă, în privința fondului sentimental, ce constituie originalitatea pasivă. Ea e o simplă poezie de imitație, iar emoțiunea estetică, ce ne produce, este necompletă.



## B. Originalitatea de intuiție.

§ 10. Din momentul ce operele poetice nu pot fi complete fără să vădească o originalitate pasivă sau de intuiție bine caracterizată, studiul ei se impune. Originalitatea de intuiție se prezintă însă cu foarte multe forme, după cum se revelă în nenumăratele feluri de activitate omenească; dar, firește, în cele ce urmează noi ne vom mărgini numai la studiul aceleia, care e proprie poeziei.

Originalitatea de intuiție proprie poeziei consistă dintr'o sinteză caracteristică a puterilor noastre sufletești intelectuale, afective și voliționale, cu *preponderența moderată a afectivității asupra intelectualității și energiei*. Originalitatea de intuiție e compusă dar din aceleași elemente ce se găsesc în senzațiunea brută, care, după cum se știe din psihologie, pe lângă elementele sensibile (durerea sau plăcerea, ce-o însoțește), cuprinde și elemente intelectuale (calitatea de culoare, sunet, tact, etc.) și elemente voliționale (intensitatea sau energia, cu care se produce). Se deosebesc însă de senzațiune prin trei caractere: 1) este durabilă, căci constituie mai mult sau mai puțin fondul permanent al sufletului; 2) are o existență oarecum independentă de excitantele externe și interne ce-o provoacă, întrucît prin analiză și reflecțiune, o putem deosebi și studia separat de ele; și 3) este exprimabilă, întrucît cineva și-o poate vădi cu ajutorul unui material extern, și anume în poezie, prin cuvînt.

§ 11. Deosebitele caractere și înfățișări ale organizației de intuiție pot fi cercetate în operele poetice, în care se găsește bine caracterizată, din două puncte de vedere: 1) din modul, cum se rapoartă ea la *obiect*, adică la senzațiile sau imaginile, care au provocat-o și pe care originalitatea plastică le întrunește în obiectul sau faptul, ce constituie concepțiunea; și 2) din modul cum se rapoartă la *expresie*, adică la mijloacele, pe care le-a întrebunțat poetul spre a da o

formă pipăită concepțiunii sale. Ceeace ne interesează deocamdată — deoarece acum ne ocupăm cu fondul poeziei — este raportarea originalității de intuițiune la obiect. Raportarea ei la expresie este o chestiune, cu care ne vom ocupa cînd vom studia forma poeziei.

§ 12. Originalitatea de intuiție, cuprinzînd aceleași elemente ca și senzațiunea, poate fi studiată, ca și ea, din punctul de vedere al *intensității*, *calității*, și *tonalității*<sup>1)</sup>. Astfel originalitatea de intuiție în raportarea ei la obiect se va înfățișa cu deosebite caractere după calitățile, pe care le vom descoperi în *intensitatea*, *calitatea* și *tonalitatea* ei față de excitantele senzaționale, interne sau externe, care o provoacă.

§ 13. Din punctul de vedere al *intensității*, originalitatea de intuiție, în raportarea ei la obiect, se poate înfățișa în trei feluri mai caracteristice. Intensitatea însemnează energie, și cînd vorbim de intensitatea originalității de intuiție în poezie, vorbim de energia sufletească, de reacțiunea proprie a poetului — de pornirea lui — față de excitantele externe sau interne. Nu toți poeții reacționează tot așa de puternic față de aceleași excitante. Studiind deosebitele lor opere poetice, observăm că în unele, imaginile din care se compun obiectul lor, sînt par'că aci spulberate, aci siluite de avîntul sufletesc al poetului, care le-a întrebuițat. Par'că reprezentările, din care au provenit, nu au avut timpul să pătrundă pînă în suflet: reacțiunea energetică proprie acestuia s'a produs prea repede la contactul lor, și originalitatea plastică n'a avut vreme cînd să le transforme în imagini poetice definitive. Aceste imagini prin urmare, nu reprezintă rezultatul perfecteii contopiri a materialului senzațional, cu adîncul sufletesc al poetului, ce le-a primit; orcît de strălucitoare sau colorate și orcît de precise ar părea ele de altminteri, ele apar ca ceva exterior sufletului, care în adevăr a căutat să le asimileze,

---

1) W. Wundt, «Physiologische Psychologie».

dar numai superficial. Aceasta însemnează că intensitatea originalității de intuiție este în acest caz mai puternică decât aceea a obiectului, care o provoacă. Originalitatea de intuiție care are acest caracter se numește *retorică*.

Cunoscuta «Vinătoare pe Bărăgan» de Al. Odobescu este o bucată poetică, în care la fiecare pas simțim originalitatea de intuiție *retorică* a scriitorului, în afară de partea dela sfârșit, care e tradusă după poetul rus Gogoli și în care retorismul nu se mai simte de loc (35).

Dar însă și eu am crescut pe cîmpul Bărăganului. *Et in Arcadia ego!* Și eu am văzut cîrdurile de dropii, cutreerînd cu pas măsurat și cu capul ațintit la pază, acele șesuri fără margini, prin care aerul resfîrat în unde diafane, sub arșița soarelui de vară, oglindește erburile și bălăriile din depărtare și le prefăce dinaintea vederii fermecate, în cetăți cu mii de minarete, în palate cu mii de încintări.

Din copilărie și eu am trăit cu Tămădăienii, vînători de dropii din baștină, care neam de neamul lor au rătăcit prin Bărăgan, pitulați în căruțele acoperite cu covergi de rogojină și, minînd în pas alene gloabele lor de călușei, au dat roată, ore, zile și luni întregi, împrejurul falnicilor dropioi, cărora ei le zic Mitropoliți, — sau cînd aceștia, primăvara, se întetesc în lupte amoroase, sau cînd, toamna, ei duc turmele de pui să pască țarinele înțelenite.

*Eu n'am uitat nici pe răposatul Caraiman, veselul și pri-ceputul staroste al vînătorilor Tămăduieni, carele putea să înghiță în largele sale pîntece atîtea vedre cit și o butie dela dealul mare, nici pe iscusitul moș Vlad, în căruța căruia ai dormit tu adesea, pe cînd el, cu ochi de vulpe, zărea creștetul delicat al dropiei, mișcînd printre fulgii coliliei, nici pe bietul Gherghie Giantă, cel care cu o rugină de pușcă pe care orce vînător ar fi asvirilit-o în gunoiu, nimerea mai bine decât altul cu o carabină ghintuită, și care pe mine nemernicul m'a adus de multe ori cu vînat, la conacul de amiazi.*

*În cartea-ți plină de reguli tehnice și de învățături doctrinare, tu vorbești, amice, cu un dispreț superb despre toate acele petreceri cinegetice, în care vînătorul n'are nevoie să umble pe jos, să caute vînatul ajutat de cinele său și să lovească pasărea în fugă sau în sbor. Nu tăgăduesc; în principiu trebuie să ai dreptate. Dar ce-i faci firii? căci mie unuia, dacă cumva mi-a plăcut vreo vînătoare, apoi a fost tocmai de acelea în care picioarele și minele au mai puțin de lucrat.*

*Și în adevăr, să ședem strîmb și să grăim drept*: oare ce desfătare vînătorească mai deplină, mai nețărnută, mai senină și mai legănată în dulci și duioase visări, poate fi pe lume decît aceea care o gustă cineva cînd, prin pustiile Bărăganului, căruța în care sta culcat abia înaintează pe căi fără urme? Dinainte-i e spațiul nemărginit; dar valurile de earbă, cînd înviate de o spornică verdeată, cînd oflitate sub pîrlitura soarelui, nu-i insuflă îngrijirea nestatornicului ocean. În depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează ca mușuroaie de cîrțițe uriașe, movilele a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății. Dela movila Neacșului de pe malul Ialomiței pînă la movila Vulturului din preajma Borcei, ele stau semănate în prelargul cîmpiei, ca sentinele mute și girbovite sub ale lor bătrîneți. La poalele lor cuibează vulturii cei falnici cu late pene negre, precum și cei suri, al căror cioc ascuțit și aprig la pradă răsare hidos din ale lor grumazuri jupuite și golașe. E groaznic de a vedea cum aceste jivine se reped la stîrvuri și se îmbuibă cu mortăciuni, cînd prin sohaturi pică de bolesne cîte o vită din cirezi!

Dar căruța trece în lături de acea priveliște scîrboasă, ea înaintează încetinel și rătăcește fără de țel după bunul plac al mîrtoagelor arominde sau după prepusul de vînat al Tămădăianului căruțaș.

De cu zorile, atunci cînd roua stă încă aninată de firele de iearbă, ea s'a pornit dela conacul de noapte, dela coliba unchiașului mărunț, căruia-i duce acum dorul Bărăganul întreg, și tocmai cînd soarele e d'asupra amiezului, ea sosește la locul de întîlnire al vînătorilor. Mai adesea acest loc e o cruce de piatră, strîmbată din pîua ei, sau un puț cu furcă, adică o groapă adîncă de unde se scoate apă cu burduful. Trebuie să fii la Paicu, în gura Bărăganului, sau la Cornățele, în miezul lui, ca să găsești cîte o mică dumbravă de vechi tufani sub care se adăpostesc turmele de oi la poale, iar mii și mii de cuiburi de ciori printre crăcile copacilor. În orice alt loc al Bărăganului, vînătorul nu află alt adăpost, spre a îmbraca sau a dormi ziua, decît umbra căruței sale. Dar ce vesele sînt acele întruniri de una sau două ore, în care toți își povestesc cîte izbînzii au făcut sau mai ales erau să facă, cum i-a amăgit pasărea vicleană, cum i-a purtat din loc în loc și cum în sfîrșit s'a făcut nevăzută în sboruri prelungit.

După repaus colinda prin pustii reîncepe cu aceeași plăcere. Vînătorul improspătat prin somnul, prin mîncarea și prin glumele dela conac, se aprinde din nou de ispita norocului; el cu ochii caută vînatul, cu gîndul sboară poate către alte doruri; dar simțirele-i sînt în veci deștepte; inima-i veghiată este mereu în mișcare și uritul fuge, fuge departe, dincolo de nestatornica zare a nemărginitei cîmpii.

Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serii începe

a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pe fața pământului, din adierea vântului prin er-buri, din țîriitul greerilor, din mii de sunete ușoare și nedesu-lușite ca o slabă suspinare eșită din sinul obosit al naturii. Atunci, prin înălțimile văzduhului, sboară, cîntînd ale lor doine lungi șire de cocori, brîne șerpuiunde de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde spre a-și de-plînge restriștea, gingașa lui Francescă :

*E come i gru van cantando lor lai  
Facendo in aer di se lunga riga ;  
Così vid'io venir traendo guai  
Ombre portate dela detta briga 1).*

Dar cîte una, una căruțele sosesc la tîrlă sau la stîină unde vînătorii au să petreacă noaptea ; un bordeiu acoperit cu paie — trestia și șovarul sînt scumpe în Bărăgan, — cîteva saiele și olumuri pentru vite, o ceată de dulăi țepeni, lătrînd cu în-versunare, și în toată împrejurimea un miros greu de oaie, de ceapă și de rachiu : iată adăpostul și streaja, ce le poate oferi baciul dela Rădana sau cel dela Renciu. Din acestea cată vî-nătorii să-și întocmească culcuș și cină, dacă cumva n'au avut grijă a-și aduce așternut și merinde în căruțe. Pe cînd însă, pe sub șure și la vatra bordeiului, ospățul și paturile se gătesc, după cum pe fiecare-l taie capul, limbile se desmortesc și, prin glume, prin rîsuri cu hohote, ele răscompără lungile ore de tăcere ale zilei.

*Spune tu, ce vei voi despre superioritatea vînătorii cu prepe-licarul și despre plăcerile inteligente și alese ce resimte omul în unica societate a unui cine dresat după regulele artei ; cit despre mine, eu rămîn tot bine incredințat că cele mai dulci mulțumiri ale vînătoarei sînt acelea în care trupul nu se află osindit la pedeapsa jidovului rătăcitor, și apoi încă acele care izbucnesc cu veselie printre niște buni tovarăși, în-truniți la un loc, după o zi petrecută în emoțiuni izolate.*

*Dar chiar și în căruță, vînatul oboșește  
Și dup' o cină scurtă și somnul a sosit 2).*

---

1) Dante, Divina commedia, L'Inferno, cant. V:  
«Și precum cocorii merg cîntînd ale lor doine,  
Făcînd prin aer din sine lungi șire,  
Așa văz viind trăgînd vaete  
Umbre purtate de pomenita suflare».

2) *Eliad*, zice în «Sburătorul» său :  
«Dar cîmpul și argeaua săteanul oboșește,  
Și după cină scurtă și somnul a sosit».

Vinători și căruțași, mirtoage și dulăi, culcați toți la pământ, dorm acum duși, la târlă!

«Singure <sup>1)</sup> stelele nopții se uită pe cer la dînșii; ei aud cu urechile toată acea nenumărată lume de insecte ce se strecoară prin erburi, țîrîind, scîrîind, fluerînd, șuerînd, și toate acele mii de glasuri se înalță cu răsunset potolit în tîria nopții, se lipezesc în aerul ei răcoros și leagănă în somnie auzul lor aromit. Cînd însă vreunul se deșteaptă și clipește ochii, cîmpia i se înfățișează luminată de scînteile strălucitoare ale licuricilor: uneori cerul se încinge, pe alocurea, în depărtare, de o vilvoare roșiatică, provenită din pîrjol și un stol întunecat de păsări se strecoară prin noapte <sup>2)</sup>».

Pasagiile subliniate nu sînt de loc poetice, ci retorice: deși într'însele se revelează aceeași originalitate de intuiție ca și în celelalte pasagii, în afară de cel tradus: — acelaș umor elegant pînă la afectatie, — totuși mersul și înțelesul cugetării dă pe față în mod covîrșitor pornirea autorului de a proba ceva. Cu alte cuvinte în originalitatea de intuiție a acestor pasagii elementul volițional, deși făcînd o sinteză caracteristică cu elementul intelectual și cu cel afectiv, le domină, pe cînd după cele spuse mai sus, în originalitatea de intuiție dintr'o poezie elementul precumpănitoresc trebuie să fie cel afectiv. Dacă lăsăm la o parte pasagiile retorice, și citim numai pe celelalte, observăm că într'acestea preocuparea de demonstrare, ce dă pe față tendința, rămîne în umbră, și în locu-i ese în relief o stare de sentiment — entuziasmul pentru vînătorile pe Bărăgan — ce răsare din imbinarea într'un singur obiect a unor imagini a căror origine se găsește în amintirile sau reprezentările cîștigate de scriitor în copilărie. În aceste pasagii, originalitatea de intuiție devine poetică, pentru că sentimentul covîrșește tendințele și noțiunile, cu care se găsește imbinat. Dar pornirea din părțile retorice, nu se pierde cu desăvîrșire în cele poetice. Cînd și cînd apare la suprafață, mai mult sau mai puțin vizibil. Astfel bunioară

1) De aci pînă la sfîrșit e traducere din *Gogol*.

2) *Al. Odobescu, Ψευδοκρυπτικός.*

În locurile unde autorul ne dă să înțelegem că nu descrie o *anume* vânătoare, ci vânătorile în genere («Mai adesea...») sau în acelea, în care el vrea să precizeze prea mult amintirile sale. Aceste particularități ne dovedesc că sufletul scriitorului nu e deplin *absorbit* de imaginile ce-a primit de la Bărăgan, și nu face sinteză cu ele, că adică scriitorul nu este preocupat *numai* de obiectul, ce-i solicită imaginația, ci și de altceva — și anume de gîndul de a demonstra frumusețea vânătorii ce se face pe Bărăgan cu căruța. Originalitatea de intuiție este dar retorică. Ea dovedește că reacțiunea sufletească e mai puternică decît imaginile, că le stăpînește și tinde să le întrebunțeze nu ca scop, ci ca mijloc, adică nu se lasă a fi stăpînit cu desăvîrșire de ele.

Tot retorică, deși mai puțin vizibilă, este originalitatea de intuiție, ce se revelă în pastelul «Bărăganul» de *Aleksandri*. În această poezie, «Bărăganul» ne este înfățișat ca un (36)

Lung Ocean de earbă, necunoscut în lume,

o imagine vădit exagerată, ca și altele, prin care poetul mai mult vrea să ne arate decît ne înfățișează în adevăr, cît de «îngrozitor» ar fi această cîmpie. Pricina se explică prin strofele finale, în care poetul își arată entuziasmul pentru ziua, cînd Bărăganul va fi străbătut de drum de fier, și firește i s'a părut că n'ar fi avut dreptul să se entusiasmeze de aceasta, dacă n'ar fi avut grija să arate în descrierea sa, grozăvia cîmpiei. De aceea acest pastel ne satisface mai puțin decît alte pasteluri ale lui *Aleksandri*; motivul stă în retoricismul lui.

§ 14. În poeziile populare, în lucrările poetice dela începutul literaturilor, descoperim din punctul de vedere al intensității, o originalitate de intuiție cu caractere contrarii celei retorice. Ceeace ne izbește cu deosebire în aceste opere de poezie nu sînt particu-

laritățile individuale ale sufletului autorului : ele, deși de autori deosebiți, par'că sînt făcute de unul singur. Marele poeme epice elene «Iliada» și «Odisea» sînt compuse din fragmente datorite puterii de creațiune a deosebiți poeți <sup>1)</sup>. Cu toate acestea, într'atît de puțin observabilă este originalitatea de intuiție a acestor poeți ce le-au compus, că pînă la sfîrșitul secolului XVIII, nimeni nu o bănuise cu temei. În literatura medievală, deși produsă de scriitori de deosebite neamuri, totuși cu greu se distinge individualitatea scriitorilor și cu atît mai puțin naționalitatea lor <sup>2)</sup>. Cărțile biblice, care se datoresc multor scriitori din deosebite epoce, au pretutindeni acelaș farmec. Poezia noastră populară revelă pretutindeni aceeaș originalitate de intuiție, ca și cînd ar fi opera unui singur cîntăreț popular, deși sînt datorite multora și din deosebite timpuri. În aceste lucrări poetice es în relief cu vioiciune, nu particularitatea oglinzii sufletești, în care se resfrîng imaginile, ci aceste imagini însele. Lucrurile par'că vorbesc ele singure, fără intervenirea cuiva. Ele n'au cerut vestmînt de exprimare, pentrucă poetul a *vrut*, ci pentrucă poetul nu *putea* face altfel : ele izvorăsc natural din *prisosul* sufletului său <sup>3)</sup>, care servește par'că mai mult ca vehicul inconștient, decît ca organ conștient de elaborațiune. Cu alte cuvinte, în aceste lucrări se simte mai mult energia lucrurilor externe și a sentimentelor, ce constituie obiectul concepțiunii, și mai puțin energia proprie a sufletului care le primește. În ele se revelă un nou fel de originalitate de intuiție, căreia îi putem zice *primitivă*.

În admirabila baladă «Miorița», găsim un exemplu tipic de acest fel de originalitate. Citez finalul : (37)

---

1) F. A. Wolff, Prolegomena, ap. Otfried Müller, Geschichte der griechischen Litteratur Croiset, Hist. de la litt. grecque.

2) Cf. Brunetièrre, Histoire de la littérature française.

3) Cf. T. Maiorescu Critice «Poeziile populare», de V. Alecsandri.



Iar dacă-i zări  
Dacă-i întâlni  
Măicuța bătrână  
Cu briul de lână,  
Din ochi lăcrămînd,  
Pe cîmpi alergînd  
Și la toți zicînd :  
„Cine-a cunoscut,  
„Cine mi-a văzut;  
„Mîndru ciobănel,  
„Tras printr'un inel,  
„Fețișoara lui,  
„Spuma laptelui;  
„Mustăcioara lui,

„Spicul grîului;  
„Perișorul lui,  
„Pana corbului;  
„Ochișorii lui,  
„Mura cîmpului; —  
Tu, Mioara mea,  
Să te 'nduri de ea  
Și să-i spui curat,  
Că m'am însurat  
C'o fată de crai  
Pe-o gură de raiu.  
Iar la cea măicuță  
Să nu-i spui, drăguță,

Că la nunta mea,  
A căzut o stea.  
C'am avut nuntași,  
Brazi și păltinași.  
Preoți, munții mari,  
Pasări, lăutari,  
Păsărele mii,  
Și stele făclii 1).

Deși această poezie a fost în unele locuri îndreptată de *Aleksandri*, după cum va fi fost modificată de mulți dintre cei ce și-au trecut-o din gură în gură pînă a ajuns să fie culeasă de el, totuși într'însa nu se simte originalitatea de intuiție proprie acestui poet, cum nu se simte nici aceea a înaintașilor lui. Lucrările succesive, la care această bucată poetică va fi fost supusă, nu se văd, cum ar fi fost de așteptat, ca o peritritatură de deosebite culori; ele par'că s'au eliminat una pe alta, spre a lăsa să easă cu atît mai în evidență imaginile caracteristice, ce exprimă seninătatea duioasă și înaltă, cu care ciobanul moldovean, despre care se vorbește aci, privește moartea sa în sînul naturii. Aceste imagini din care se cristalizează un tablou sublim atît de bogat și colorat, se adaogă totuși una la alta, ca ceva necesar, prin simpla atracție interioară a ideii fără nici o urmă de sfortare sau de intenție de compoziție din partea celui care a creat-o :

1) Colecția de «Poezii populare» de *V. Aleksandri*.

frescul desăvârșit. Portretul ciobanului, așa cum s'ar zugrăvi în mintea mamă-sei, din care sînt eliminate toate verbele și adjectivale și care nu conține decît substantive : (38)

Fețișoara lui,  
Spuma laptelui;  
Mustăcioara lui,  
Spicul grîului;  
Perișorul lui,  
Pana corbului;  
Ochișorii lui,  
Mura cîmpului.

ca și măreața alegorie a morții pe care o compară cu nunta — unde cu toată vastitatea tabloului de-abia se găsesc trei-patru adjective și verbe, — sînt proba evidentă că ceace a rămas din succesivele îndreptări ale poeziei, sînt numai imaginile cele mai tari — și anume acele care vin cu deosebire dela lucruri. Ele dau relief sentimentului și ele constituiesc farmecul covârșitor al bucății: originalitatea plastică e atît de desăvârșită, că par'că nu mai are trebuință de originalitate de intuiție, pentru ca să producă în sufletul nostru o emoțiune estetică completă. De fapt, originalitatea de intuiție există, dar ea par'că e un *reflex* al imaginilor, nu un izvor de lumină pentru ele — este înfățișarea ei *primitivă*.

§ 15. În fine, din punctul de vedere al intensității, originalitatea de intuiție se mai prezintă cu o formă, pe care am putea-o numi *echilibrată* sau *ponderată*, și anume cînd individualitatea sufletului poetului, energia lui proprie, se cumpănește cu energia proprie a imaginilor; amîndouă dau naștere la o impresiune unică și superioară, în care nu se pierde nici caracteristica proprie a lucrurilor nici frumusețea particulară a sufletului receptiv al poetului. În lucrările, în care se revelează această originalitate și care sînt în deosebi acelea ce constituiesc efflorescența marilor epoce literare (tragedia greacă, epopeea latină și cea italiană,

drama shakspereană, teatrul clasic francez), opera poetică, deplină în ea însăși, este nedeslipită de numele autorului ei. Ea e completă în ea însăși, ca și când ar fi născută singură, dintr'o necesitate a naturii, dar în ea totuși descoperim vie energia proprie a unui anume om care prin munca sa conștientă i-a dat toată perfecția formală, cu care se înfățișează. Este imbinarea perfectă a două perfecte manifestări.

Dacă cercetăm poezia lui *Eminescu* «Ce te legeni codrule», cea dintîiu impresiune e că avem a face cu o poezie populară, care are originalitate de intuiție primitivă : (39)

Ce te legeni codrule,  
Fără ploaie fără vînt  
Cu crengile la pămînt ?  
— De ce nu m'aș legăna  
Dacă trece vremea mea !  
Ziua scade, noaptea crește  
Și frunzișul mi-l rărește ;  
Bate vîntul frunza 'n dungă —  
Cîntăreții mi-i alungă ;  
Bate vîntul dintr'o parte —  
Iarna-î ici, vara-î departe !  
Și de ce să nu mă plec,  
Dacă pasărilor trec !

Peste virf de rămurele,  
Trec în stoluri rîndunele,  
Ducînd gîndurile mele  
Și norocul meu cu ele.  
Și se duc pe rînd, pe rînd,  
Zarea lumii 'ntunecînd.  
Și se duc, ca clipele,  
Scuturînd aripele,  
Și mă lasă pustiit,  
Vestejit și amorțit,  
Și cu dorul singurel,  
De mă 'ngîn numai cu el.

Dar dacă o comparăm cu variantele populare, care au servit poetului ca material primitiv de inspirație, observăm îndată că în această poezie numai forma e populară, pe cînd concepțiunea — și deci și originalitatea de intuiție — este a poetului și se prezintă cu caracteristicile ei proprii, pe care le cunoaștem din analizele de mai sus (§§ 5, 9). Iacă variantele ce le găsim în însăși colecțiunea de poezii populare a poetului 1) (40) (41) :

1. Ce te legeni plopule ?  
Fără ploaie, fără vînt  
Cu crengile la pămînt ?  
Dar eu cum să nu mă leagăn ?

Că ei că s'au vorovit,  
Trei băieți din Baia Mare  
Ca pe mine să mă tae,  
Să mă tae 'n trei sfirtaie,

1) Ediția *Chendi* - Minerva.

Să mă pue pe trei cară,  
Să mă ducă 'n Temișoară,  
Să mă facă-un fus de moară.

2. . . . .	Cu securi și cu topoare,
De ce voi vă clătinați	Ca pe noi să ne doboare,
Și mereu vă legănați,	Să ne 'ncarce pe trei care,
Cu vînt și fără de vînt	Să ne ducă 'n jos la țară,
Cu crengile la pămînt ?	Să ne facă temnicioară,
— Cum să nu ne clătinaăm,	Temnicioara robilor,
Și să nu ne legănaăm,	Lacrima drăguțelor,
Cînd vin meșteri dela țară	Și blestem măicuțelor.

În amîndouă aceste variante, ceea ce ne izbește mai întîiu e seninătatea și chiar umorul, cu care, atît plopul cît și copacii pădurii, își spun povara gîndului. Această seninătate, în care duioșia aproape lipsește cu desăvîrșire, este înlocuită în poezia lui *Eminescu* cu acea melancolie deprimantă, pătrunzătoare și blîndă, particulară acestui poet, cu atît mai caracteristică, cu cît codrul său are mai puțin motiv de desnădăjduire : el nu se înduioșează, gîndindu-se, ca plopul și brazii poeziei populare, la moartea ce s'apropie și la suferințele după moarte, ci numai și numai că l-au părăsit pasările și a rămas singur așteptînd viscolul ernei. În al doilea rînd, ne mai izbește în variantele populare obiectivitatea sentimentului : par'că n'are nici o legătură cu sufletul poetului, par'că nu indică nici o preocupare particulară a lui. Faptul că brazii au să fie tăiați și făcuți temniță, tot mai ar putea avea raport cu o ură a cîntărețului — și încă depărtată — în contra închisorilor ; dar, că plopul are să fie făcut fus de moară, în ce-ar putea preocupa aceasta pe poet ? În contrast cu obiectivitatea acestor doine, poezia lui *Eminescu* conține o stare sufletească, incisiv subiectivă. Codrul e poetul, și singurătatea, care-l frămîntă, e singurătatea lui. Aceste două note fac din concepția lui *Eminescu* ceva cu totul deosebit de concepțiile populare, și spre a da relief sentimentului său cu ajutorul aceluiaș material inițial — codrul care se legăna de vînt — poetul a trebuit să adîncească cu

intenție artistică imaginile, ce se leagă în mod natural cu el. Această lucrare l-a făcut să găsească, între altele, imaginea așa de caracteristică a rîndunelor, care părăsesc codrul: (42)

Peste vîrf de rămurele  
Trec în stoluri rîndunele,  
Ducînd gîndurile mele  
Și norocul meu cu ele...

și al cărei efect este dus la maximum prin perfecția formală, pe care a știut să i-o dea: (43)

Și se duc pe rînd, pe rînd  
Zarea lumii 'ntuncînd  
Și se duc ca clipele  
Scuturînd aripele ...

Astfel deplinătatea imaginilor, ce exprimă sentimentul lui *Eminescu*, nu este independentă de lucrarea lui intenționată asupra lor, dar nu este nici stînjinită de ea. Frumusețea imaginilor se resfrînge asupra strălucirii sufletești a poetului, dar la rîndul său această strălucire se resfrînge asupra frumuseții imaginilor, făcînd una cu dînsa. Această sinteză *echilibrată* este caracteristică originalității de intuiție despre care vorbim.

§ 16. Originalitatea de intuiție se prezintă din punctul de vedere al *calității*, iarăși cu trei înfățișări mai caracteristice. O imagine poate să facă o impresiune mai vie, mai strălucitoare, mai colorată decît excitantul extern sau intern care a provocat intuiția, din care ea a luat naștere; dar poate să facă o impresie mai ștearsă sau tot cam atît de luminoasă ca și acel excitant. Acelaș lucru se poate observa la originalitatea de intuiție față de materialul întrebuițat în concepțiunea poetică. Cînd originalitatea de intuiție apare mai strălucitoare și mai colorată decît elementele sufletești sau fizice, în care poetul își intrupează sentimentele, ea învâlue întreaga operă poetică într'o atmosferă mult mai ideală, ca de obicei, și lucrurile

apar mai mult imagine decît reale. Impresia de idealitate precumpănește asupra celei de realitate, fără ca s'o nimicească. Este efectul propriu cu deosebire al comediilor lui *Shakspeare*. În acest caz originalitatea de intuiție poate fi numită *imaginativă*.

Iată în ce chip sensibiliază *Eminescu* frica celui ce fuge în întunericul nopții. E vorba de fuga lui Făt-Frumos cu fiica Miezii-Noptii, din «Făt-frumos din lacrimă»: (44)

. . . A doua zi de dimineață i se împlinise lui Făt-Frumos. Baba trebuia să-i dea unul din cai și apoi să-l lase să plece cu Dumnezeu. Pe cînd prînzeau, baba eși pînă în grajd, scoase inimile din cîte-și șapte caii, spre a le pune pe toate într'un tretin slab, căruia-i priveai prin coaste. Făt-Frumos se sculă dela masă, după îndemnarea babei, se duse să-și aleagă calul ce trebuia să și-l iee. Caii cei fără inimi erau d'un negru strălucit, tretinul cel cu inimile sta culcat într'un colț pe o movilă de gunoiu.

— Pe acesta-l aleg eu, zise Făt-Frumos, arătînd la calul cel slab.

— Da cum, Doamne iartă-mă, să slujești tu de geaba? — zise baba cea vicleană — cum să nu-ți iei tu dreptul tău? Alege-ți unul din caii ăștia frumoși. . . . Orcare ar fi, ți-l dau.

— Nu, pe acesta îl voi, zise Făt-Frumos, ținînd la vorbă. Baba scrișni din dinți ca apucată, dar apoi își strînse moara cea hîrbuită de gură, ca să nu easă prin ea veninul ce-i răscolea inima peștiță.

— Hai, ia-ți-l, zise 'n sfîrșit.

El se urcă pe cal cu buzduganul de umere. Părea că fața puștiului se ia după urmele lui și sbura ca un gînd, ca o vijelie printre volburile de nisip, ce se ridicau în urmă.

Intr'o pădure îl aștepta fata fugită. El o urcă pe cal după dînsul și fugea mereu.

Noaptea inundase pămîntul cu aerul ei cel negru și răcoare.

— Mă arde în spate, zise fata. Făt-frumos se uită înapoi. Dintr'o volbură înaltă verde, se vedeau nemîșcați doi ochi de jăratie, ale căror raze roșii ca focul ars pătrundeau în rărunchii fetei.

— Aruncă peria, zise fata.

Făt-Frumos o ascultă. Și deodată în urmă-le văzură că se ridică o pădure neagră, deasă, mare, înfiorată de un lung fremăt de frunze și de un urlet flămînd de lupi.

— Înainte! strigă Făt-Frumos calului, care sbura asemenea unui demon urmărit de un blestem prin negura nopții. Luna

palidă trecea prin norii suri, ca o față limpede prin mijlocul unor vise turburi și seci.

Făt-Frumos . . . sbura necontentit.

— Mă arde 'n spate! zise fata cu un geamăt apăsător, ca și când s'ar fi silit mult, ca să nu spue încă.

Făt-Frumos se uită și văzî o bufniță mare și sură, din care nu străluceau decît ochii roșii, ca două fulgere lăntuite de un nor.

— Aruncă cutea, zise fata.

Făt-Frumos o aruncă.

Și deodată se ridică din pămînt un colț sur, drept, neclintit, un uriaș împietrit ca spaima cu capul atingînd de nori.

Făt-Frumos vîjîia prin aer așa de iute, încît i se părea că nu fuge, ci cade din înaltul cerului într'un adînc nevăzut.

— Mă arde, zise fata.

Baba găurise stîncă într'un loc și trecea prin ea prefăcută într'o funie de fum, al cărei capăt din 'nainte ardea ca un cărbune.

— Aruncă năframa, zise fata.

Făt-Frumos o ascultă.

Și deodată văzură în urmă-le un luciul întins, limpede, adînci în a cărui oglindă balaie se scâldea în fund luna de argint și stelele de foc.

Cale de două ceasuri, pierdută în 'naltul cerului, plutea încet, încet prin albastrul tării Miază-noapte bătrîna cu aripile de aramă.

Cînd baba înnota smintită pe la jumătatea lacului alb, Făt-Frumos aruncă buzduganu 'n nori și lovi Miază-noapte în aripă. Ea căzu ca plumbul la pămînt și croncăni jalnic de douăsprezece ori.

Luna se ascunse într'un nor și baba cuprinsă de somnul ei de fier se afundă în adîncul cel vrăjit și necunoscut al lacului. Iar în mijlocul lui se ridică o carbă lungă și neagră. Era sufletul cel osîndit al babei.

— Am scăpat, zise fata.

— Am scăpat, zise calul cel cu șapte inimi.....<sup>1)</sup>

Imaginile din această bucată poetică se imbină ca să dea un simțimînt real: frica. Imbinarea lor e firească și nu ne izbește în mod neplăcut ca un neadevăr; trecem dela una la alta așa de ușor și le legăm una de alta așa de bine, ca și cînd s'ar petrece în lumea reală — ele au adică aparența adevă-

---

1) M. Eminescu, «Nuvele».

rului. <sup>1)</sup> Vedem pe Făt-Frumos alegînd pe tretinul cel plin de inimi (45) și care

sta culcat într'un colț pe-o movilă de gunoiu;

vedem pe Miază-Noapte cum scrișnește din dinți ca apucată, și cum apoi își strînge «moara cea hîrbuită de gură»; vedem pe Făt-Frumos urcîndu-se pe cal «cu buzduganul de-a umere» și amețim închipuîndu-ni-l cum călărește de par'că (46)

fața pustiului se ia după urmele lui, și sbura ca un gînd, ca o vijelie printre volburile de nisip, ce se ridicau în urmă-i.

Simțim apoi noaptea cum cade înecînd pămîntul «cu aerul ei cel negru și răcoare», și par'că ne arde și pe noi frica fetei, care presimte cum Miază-Noapte vine cu furie în urmă: (47)

doi ochi de jăratîc, ale căror raze roșii ca focul ars pătrundeau în rărunchii fetei.

Vedem așa de bine pădurea, în care se prefăcuse peria: (48)

neagră, deasă, mare, înfiorată de un lung freamăt de frunze și de un urlet flămînd de lupi.

și ne cuprinde spaima cînd Miază-Noapte se face (49)

bufniță mare și sură, din care nu străluceau decît ochii roși, ca două fulgere lăntuite de un nor;

sau cînd o vedem găurînd stînca și trecînd prin ea (50)

prefăcută într'o funie de fum, al cărei capăt dinainte ardea ca un cărbune,

sau, și mai mult, cînd zărim cum: (51)

pierdută în înaltul cerului, plutea încet, încet prin albastrul tăriei Miază-Noaptea bătrînă cu aripele de aramă.

Și după ce Făt-Frumos o lovește cu buzduganul și Miază-Noapte «cade ca plumbul» moartă și «se afundă

1) F. Th. Vischer, Aesthetik.



în adîncul cel vrăjit și necunoscut al lacului» — par'că ne vine și nouă să strigăm, plini de bucurie, împreună cu fata: «am scăpat»!

E păcat însă că pe unele locuri imaginile nu sînt așa de bine imbinat, încît să ne facă impresia realității. Așa bunioară în aliniatul: (52)

— Înainte, strigă Făt-Frumos calului care sbura asemenea unui demon urmărit de un blestem prin negura nopții. Luna palidă trecea prin norii suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise turburi și seci,

impresia e puțin reală pentrucă comparația cu demonul ce fuge de blestem nu este potrivită pentru Făt-Frumos, pe care-l iubim, ci pentru Miează-Noapte; și al doilea, pentrucă comparația cu fața limpede care trece «prin mijlocul unor vise turburi și seci» nu ne-o putem clar închipui.

Dar chiar dacă n'ar exista niciuna din aceste pete și toate imaginile ar fi perfect imbinat între dîsele, totuși sentimentul realității, ce ne produce sinteza lor, rămîne covîrșit de impresia de idealizare ce ne-o fac atît personagiile cît și combinația esențială de fapte, ce le pune în prezență. Lumea în care se mișcă aceste ființe este absolut imaginară: e lumea basmelor. Baba Miază-Noapte își arată răutatea, viclenia și ura ei reală, dar și-o arată scoțînd inimile dela șapte cai și punîndu-le într'unul slab, sburînd și prefăcîndu-se cînd în bufniță, cînd în funie de fum, cînd în pasăre cu aripi de aramă. Făt-Frumos și fata își arată în mod real curajul amestecat cu frica, ce-i paște din urmă, dar ei călăresc pe un cal ce zboară, aruncă în urma lor o perie care se preface în pădure, o gresie care se face în zid, o năframă care se întinde lac luciu și adînc. Impresiile și suferințele lor sînt reale, dar sînt provocate de impresiile unei lumi covîrșitor nereale, ce aruncă o strălucire ideală asupra tuturor amănuntelor, chiar cele mai aieve. Origi-

nalitatea de intuiție, ce se vedește în această bucată, este *imaginativă*.

Acelaș fel de originalitate îl descoperim în «Răz-bunarea lui Statu Palmă» de *Alecsandri*: (53)

Uriășul Strîmbă-Lemne cu-al său gemin Sfarmă-Piatră  
Au văzut căzînd potopul ș'au trecut potopu 'n not;  
De cînd sunt povești în lume și se spun pe lingă vatră,  
Ei duc zile cu piticul Statu-Palmă-Barba-Cot.

Amîndoi pe-o vale verde, la picioarele — unui munte,  
Lungiți, unul lingă altul, stau grăind în limba lor,  
Dar ei sînt în neastîmpăr. Cînd și cînd pe a lor frunte,  
O gîndire 'ntunecată se întinde ca un nor.

— „O cunoști pe Trestiana, frate?“ zice Strîmbă-Lemne  
— „O cunosc! . . . cînd se arată, soarele îi face semne,  
„Căci de cînd Ileana mîndră n'a văzut el așa floare . . .  
„Ca Ileana Cosinzeana, fata-i ruptă chiar din soare!“

— „Bine zici, dar nu-mi stă 'n minte cum l'asa frumoasă fată  
„Buturuga Statu-Palmă a putut să fie tată!“  
— „Pomul 'nalt, frumos răsare din sămînța cea mărunță.—  
„Ș'apoi știi tu că Pepelea, vornicel i-au fost de nuntă! . . .

Urieșii, stînd pe coate, au trîntit un hohot mare,  
Cît s'au răsunit pămîntul într'o lungă depărtare,  
Și toți vulturii din codrii ridicîndu-se pe vînt,  
S'au 'nălțat în nori să vadă ce minune-i pe pămînt?

Apoi iar, căzînd pe gînduri, Sfarmă-Piatră zice: „Frate,  
„Cîte stînci de aur pline și de pietre nestimate  
„Le-aș da toate Trestianeii, toate zestre ca să-i fie,  
„De-ar voi cu mine, frate, să se lege 'n cununie“.

— „Ca și tine, zice grabnic Strîmbă-lemne, ca și tine,  
„Cîte lunci, păduri și codrii de cîntări și de flori pline,  
„Cîte pasări vii, măestre, șoimi și pajuri năzdrăvane,  
„Păuni mîndri, fulgi de soare, dulci minuni aeriane,  
„Ciți lei, pardosi, căprioare, cerbi cu coarnele de aur,  
„Cuiburi de privighetoare, cuiburi scumpe de balauri,  
„Frunzi și fructe, umbra dulce și codreana armonie,  
„Toate-ar fi a Trestianeii de-ar voi a mea să fie!“

— „A ta!“ strigă Sfarmă-Piatră în văzduh făcînd un salt  
Ș'apucînd în a sa mină un gigantic bolovan.

- „A mea!“ strigă Strîmbă-Lemne ridicînd un stejar 'nalt  
Și 'nvîrtindu-l pe deasupra-i ca un groaznic buzdugan.

Iată că un răcnet jalnic sus pe munte se aude!  
Urieșii se 'ntorc iute, părăsind armele crude,  
Și zărind pe Statu-Palmă dealungul pe deal sărind,  
Și 'ncurcat în a sa barbă ca un ghem rostogolind.

Sfarmă-Piatră-i ține calea și-l ridică 'n cet pe palmă.  
— „Săriți, voi, urgia lumii! săriți! . . . țipă Statu-Palmă,  
„Răsturnați copaci în codrii, măcinați dealuri și stînci,  
„Astupați cărări și drumuri, turburați apele-adînci,  
„Puneți stavili ne 'ntrecute sus, din ceruri pînă jos . . .  
„Trestiana, Trestiana, mi-a răpit-o Făt-Frumos!  
— „Făt-Frumos pe Trestiana!“ . . . strig' turbații urieși  
Alergînd, unul spre codrii, celălalt spre munții pleși.

Atunci lumea îngrozită crezu că-i pieri norocul! . . .  
Sfarmă-Piatră, cu largi pasuri, calcă munte după munte,  
Trece rîuri fără poduri și prăpăstii fără punte,  
Lăsînd urme de cutremur la tot pasul, în tot locul!

Unde vede-o stîncă 'naltă el o macină cu palma,  
Bolovanii sub picioare dau de-a dura, dau de-a valma  
Și cu piatra măcinată și cu petrele-aruncate  
El ezește, bate, umflă riurile turburate.

Culmele trec peste șesuri, apele trec peste maluri;  
Valuri mari se sparg în sgomot, repezite, peste dealuri,  
Dar nici clocotul lor aprig, clăbucînd, ferbînd în spume,  
Nici chiar troncățul de sdraveni bolovani în rostogol  
Nu'ngrozesc ca urieșul ce s'arată crud la lume  
Cu fălci negre scîrșnitoare, cu ochi roși, cu peptul gol.  
El apare pe sub nouri ca un munte de turbare,  
Ce amenință pămîntul să-l turtească 'n răsburare!

Ca și dinsul Strîmbă-Lemne, uragan de vijelie,  
Intră'n lunci, păduri și codri ducînd viscol, ducînd larmă:  
Plopul 'nalt l'a lui suflare ca o creangă se mlădie,  
Ulmul cade, fagul crapă și ștejarul gros se darmă.

El pătrunde prin desime, trece iute prin zăvoaie,  
Și sub brațul său puternic totul pîrîie, trosnește,  
Tot se rupe, se răstoarnă, se sucește, se îndoae  
Ș'un troian de crengi, de arbori pe-a lui urmă se clădește.

Iată însă mîndrul soare că se'ntunecă de-un nor!  
Urieșii stau buimatici, fumegînd de-a lor sudoare,

Rădic'ochii, și pe ceruri văd trecînd în sbor, drept soare,  
Făt-Frumos cu Trestiana pe-un cal sprinten sburător.

Trestiana, răsturnată ling'un sîn plin de iubire,  
Strălucea zîbind în aer ca un vesel meteor.  
Făt-Frumos cu păr de aur se părea că 'n fericire  
Duce raiului din stele al pămîntului odor.  
Pept la pept, gură la gură, ochi în ochi duios privind  
Se ducea, perechea dulce, ca prin vis călătorînd.

Urlă 'n vaiet urieșii!.. Amîndoi, cuprinși deodată  
În virtej de nebulie, se fac Dunăre turbată  
Și 'n văzduh încep s'arunce, improșcînd ca doi vulcani,  
Cei mai groși ștejari din codri, cei mai sdraveni bolovani.

Sbor copacii către soare, stîncile prin nouri sbor,  
Și din cer, ca să-i sdrobească, ele cad pe capul lor!

Spun poveștile c'atuncea Statu-Palmă dintr'un plop  
Chicoti... apoi călare sări pe-un epure schiop  
Și privind la urieșii, morți pe munte și pe vale,  
Zise: „Mica buturugă carul mare mi-l prăvale!...“ 1)

În această bucată poetică, urieșii Strîmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră, piticul Statu-Palmă, ca și fie-sa Trestiana și voinicul Făt-Frumos ne sînt înfățișați că vorbesc și lucrează după firea lor și potrivit cu sentimentele ce le provoacă împrejurările în care se află; vorbele și faptele lor se imbină așa de firesc, că ne mișcă întocmai ca și cînd am ști că sînt adevărate.

Mai întîiu urieșii iubesc pe Trestiana. Vedem aceasta din îngrijirea lor, din entuziasmul, ce-l arată pentru frumusețea fetei, din vorbele lor. Cînd Sfarmă-Piatră pare că se îndoeste că piticul Statu-Palmă a putut să-i fie tată, amîndoi încep să ridă, dar să ridă, ca niște adevărați urieși ce sînt: (54)

.... stînd pe coate au trîntit un hohot mare  
Cît s'a răsunit pămîntul într'o lungă depărtare,  
Și toți vulturii din codri, ridicîndu-se pe vînt,  
S'au 'nălțat în nori să vadă, ce minune-i pe pămînt?

---

1) V. Alecsandri, «Legende».

Darurile pe care le-ar face, dacă ar avea parte să ia pe Trestiana de soție, sînt potrivite cu puterea și averea lor. Sfarmă-Piatră i-ar da «stînci de aur» și «pietre nestimate», iar Strîmbă-Lemne toate minunile din păduri și poiene; iar cînd se iau la ceartă, din gelozie, Sfarmă-Piatră se înarmează cu «un gigantic bolovan», iar Strîmbă-Lemne cu «un stejar nalt». Și ce bine ni se înfățișează Statu-Palmă (55)

dealungul pe deal sărînd  
Și'ncurcat în a sa barbă ca un ghem rostogolînd,  
mai cu seamă cînd Sfarmă-Piatră (56)

ii ține calea și-l ridică'n cet pe palmă.

Și faptele uriașilor, cînd sînt înșelați de Statu-Palmă, sînt potrivite cu firea fiecăruia. Sfarmă-Piatră: (57)

Cu largi pasuri calcă munte peste munte,  
Trece riuri fără poduri și prăpăstii fără punte,  
Lăsînd urme de cutremur la tot pasul în tot locul.  
Unde vede-o stîncă 'naltă el o macină cu palma  
Bolovanii sub picioare dau de-a dura, dau de-a valma  
Și cu piatra măcinată și cu pietrele-aruncate  
El izbește, bate, umflă riurile turburate . . . . .

Iar Strîmbă-Lemne: (58)

Plopul 'nalt l-a lui suflare ca o crangă se 'mlădie  
Ulmul cade, fagul crapă și stejarul jos se darmă . . . .  
Tot se rupe, se răstoarnă, se sucește se îndoaie  
Și-un troian de crengi, de arbori pe-a lui urmă se clădește.

Cu o deosebită limpezime ni s'arată apoi Făt-frumos  
fugînd cu Trestiana: (59)

Iată însă mîndrul soare că se 'ntunecă de-un nor.  
Urieșii stau buimatici, fumegînd de-a lor sudoare,  
Ridic' ochii, și pe ceruri vād trecînd în zbor, drept soare,  
Făt-Frumos cu Trestiana pe-un cal sprinten zburător.

Mai puțin clar însă vedem — și de aceea și partea  
aceea e mai slab închiegată de imaginația poetului —  
în partea în care ni s'arată cum stă Trestiana în bra-  
țele lui Făt-Frumos. Urieșii se uită și-i zăresc drept

soare; dar drept soare nu putea să-i vadă așa de bine cum vrea să ne încredințeze poetul. Aparența adevărului din acea parte lipsește și odată cu ea și poezia. Căci, deși, izolat luate, versurile: (60)

Piept la piept, gură la gură, ochi în ochi duios privind,  
Se ducea perechea mîndră, *ca prin vis călătorind,*

ne dau impresiunea fericirii supraomenești a acestor doi eroi, ele nu fac unitate cu întregul: legătura acestui tablou cu restul nu are aparența realității. Aceeași lipsă o constatăm cu evidență și în felul cum enumără Strimbă-Lemne bogățiile, ce i le-ar da Trestianei, precum și tabloul, cam încărcat și încurcat al prăpădului, ce-l face Sfarmă-Piatră. Dar cea mai caracteristică lipsă — unde se dă pe față slăbiciunea de concepție în această poezie — este faptul că poetul nu ne motivează îndeostul înlănțuirea deosebitelor momente ale acțiunii și mai cu seamă legătura lor causală cu ideia fundamentală, «răzbunarea lui Statu-Palmă»: el nu ne lămurește deloc de ce acest pitic a vrut să se răzbune pe cei doi uriași.

Dar chiar dacă toate sentimentele și impresiunile de amănunt ar avea perfecta aparență a realității, ele încă n'ar putea covârși impresia de idealitate ce ne face întreaga bucată. Ca și în «Făt-Frumos din lacrimă», toate imaginile acestei concepții sînt în strînsă legătură cu o lume absolut imaginară: monștrii urieși Sfarmă-Piatră și Strimbă-Lemne, care cutreeră munții și codrii în mersul lor, și întunecă cerul cu bolovanii ce-i aruncă, piticul Statu-Palmă, care umblă călare pe un epure șchiop, și Făt-Frumos, care zboară cu Trestiana, nu se găsesc în lumea reală. Poetul care și le-a însușit n'a putut face aceasta decît din pricina originalității sale de intuiție imaginativă. Sufletul său s'a simțit încîntat de această deformare a impresiunilor reale, ce se găsește de obicei în basme, le-a prins cu ușurință și apoi a căutat să le dea o întrupare, fapt pe care un alt poet cu altă originalitate de

intuiție nu numai nu l-ar fi făcut, dar l-ar fi și disprețuit.

Realitatea originalității de intuiție imaginative se constată și dacă comparăm această bucată cu «Făt-Frumos din lacrimă». Deși amîndouă întrebunțează elemente din lumea ideală a basmelor și deși în poezia lui *Alecsandri*, combinația incidentelor se datorește propriei lui originalități plastice, iar imaginile sînt multiplicatc cu intenția de bogăție, totuși strălucirea colorată, ce se vede din deformarea incisivă a amănuntelor, este cu mult mai mare în *Eminescu* decît în *Alecsandri*. Imagini ca «dintr'o volbură înaltă și verde se vedeau nemișcați doi ochi de jărătic, ale căror raze roșii ca focul ars pătrundeau în rărunchii felei»; «o bufniță mare și sură, din care nu străluceau decît ochii roșii, ca două fulgere lăntuite de un nor»; «se ridică un colț sur, drept, neclintit, un uriaș impietrit ca spaima, cu capul atingînd de nori»; «baba găurise stîncă într'un loc și trecea prin ea prefăcută într'o funie de fum, al cărei capăt dinainte ardea ca un cărbune»; «văzură în urmă-le un luciu întins, limpede, adînc, în a cărui oglindă bălăe se scâlda în fund luna de argint și stelele de foc»; «pierdută în înaltul cerului, plutea încet, încet prin albastrul tării, Miază-noapte Catrina cu aripile de aramă»; «baba coprinsă de somnul ei de fier se afundă în adâncul cel vrăjil și necunoscut al lacului», — imagini care ne arată cît de original în constituția sa intimă e sufletul — poetului nu se găsesc în *Alecsandri*, în care descoperim imagini deformate mai mult prin voința poetului decît prin originalitatea lui plastică. Aceasta însemnează că originalitatea de intuiție a lui *Eminescu* este mai imaginativă decît a lui *Alecsandri*.

§ 17. Originalitatea de intuiție se poate prezenta din punctul de vedere al calității cu însușiri contrarii celei imaginative și anume cînd ea se revelă cu toată puterea în imagini în care se descoperă mai mult gîndirea poetului decît imaginația lui. Sufletul poetului

cu asemenea originalitate de intuiție primește dela obiect nu atât elemente în legătură cu înfățișarea lor intuitivă, care, fiind puțin consistentă, ușor o poate transforma originalitatea plastică, cât elemente în legătură cu înțelesul lor abstract, care e mult mai concentrat și mai statornic. Astfel ele apar în poezie mai puțin strălucite și colorate decât senzațiile din care derivă: sînt șterse și abstracte, iar, spre a simți farmecul înfățișării lor, cititorul trebuie să-și încordeze atențiunea în mod deosebit, ca pentru un lucru mai mult de înțeles decît de simțit. Originalitatea de intuiție care se revelă mai mult în combinații de imagini intelectuale, o putem numi *abstractă*. Ea se găsește cu deosebire în poezia didactică sau în poezia literaturilor de imitație. Tragedia clasică franceză, care se datorește mai mult studiului altor literaturi decît studiului naturii, se realizează de obicei într'un material de imagini în care nu strălucirea inspirației de la natură este esențialul, cât partea intuitivă a gândirii poetilor care s'au hrănit din literaturile clasice și au scos ceva nou reflectînd cu sîrguință asupra lor. De aceea creațiunile acestui teatru par mai palide, dar în acelaș timp mai concentrate, de cât creațiunile romantice, în care se revelă cu deosebire originalitatea de intuiție imaginativă.

Originalitatea de intuiție abstractă se întîlnește în satirele și epistolele lui *Gr. Alexandrescu*. Iaca bu-nioară «Epistola marelui logofăt I. Văcărescu»: (61)

Tu care-ai fost din pruncie al muzelor favorit,  
Și ca strămoșească-avere geniul ai moștenit,  
Cîntător al Primăverii, ce ai darul a plăcea  
A fi 'nalt cu deslușire, simplu fără a cădea;  
Care lucruri mici de sine știi să le mărești frumos,  
Și să nu zici niciodată cuvînt ce-ar fi de prisos;  
Dacă mai gîndești și astăzi cum atuncea socoteai,  
Cînd destinat de natură să fii poet mă credeai,  
Făr' a-ți vorbi de folosul bunelor tale poveți,  
La a mea nedeslușire alerg încă să mă 'nveți.



Cînd ne 'nțeleasa natură, din sinu-i cel roditor,  
Cu talentul poeziei naște pe un muritor,  
(Fără să mergem departe, atît aş dori să-mi spui)  
Hotărăşte deodată şi felul scrierii lui?  
Mulţi îmi zic cum că aceasta nu e de tăgăduit,  
Şi că tot omul s'apleacă la ce este mai pornit;  
Că acela ce 'n tragèdii face patimi a vorbi,  
Nu poate şi 'n elegie chinurile a descri;  
Dacă iar în cea din urmă ştii frumos să zugrăveşti  
Plăcere, melancolie, amor, chinuri sufleteşti,  
Al odei cei înfocate ton înalt nu poţi să-l ţii,  
Nici să alergi p'ale slavei pline de sînge cîmpii.  
Felurile-s osebite şi voesc osebit dar:  
Cine 'n mai multe se cearcă, osteneala-i e 'n zadar.

Eu dar, ce din cruda-mi vîrstă, de cînd ochii am deschis,  
Cînd a 'nceput pentru mine al vieţii amar vis,  
Am iubit deopotrivă tot ce mi-a părut frumos,  
Tot ce sufletul înaltă şi e minţii de folos,  
Poet cum pociu a mă crede, cînd al lirei Dumnezeu,  
Încă nu vrea să-mi arate care este felul meu?  
Tot ce-mi place mă aprinde, şi 'n minutul ce citesc,  
A putea lucra întocmai, deocamdată socotesc.  
Apoi vine cugetarea: Pe-al meu spirit întreb: ştii,  
Dacă tu în felu-acesta eşti născut sau nu să scrii?  
Cîte planuri astă aspră idee mi-a stînjinit!  
Şi din ce cărări plăcute, cu putere m'a oprit!  
Eu aseamăn a mea stare cu a unui călător,  
Care, neştiindu-şi calea, fără povăţuitor,  
Se opreşte pe-o cîmpie, şi, cu totul intristat,  
Drumuri vede, dar nu ştie care e adevărat;  
Pleacă, se întoarce 'ndată, se porneşte iar pe loc,  
Pierde vremea preţioasă şi aleargă 'ntr'un noroc.  
Astfel sînt şi eu, ca dînsul totdeauna rătăcit,  
Ca să nu-l pierd, lăsînd drumul, poate cînd l-am nemerit.  
Apoi nu ajunge-atîta, ci şi chiar cînd mă pornesc,<sup>1</sup>  
A lucra cu hotărîre, pe un plan ce îmi croesc,  
Nu pociu păzi cuviinţa, nici c'un umblet măsurat,  
La sfîrşit s'ajung deadreptul, fără să mă mai abat.  
Dacă descriu o pădure, suma de copaci îi las  
Şi la un stejar mai mare trec cu un repede pas.  
Dacă sînt într'o grădină, pe la flori de rînd nu merg,  
Ci la trandafir îndată şi apoi la crin alerg.  
Depărtarea cea mai mare şi ocolul cel mai lung,  
Un ceas nu mă zăboveşte, fac trei pasuri şi ajung.  
Mărunţişurile-mi scapă, şi ideile ce-mi vin,  
Dacă 'ncep cu o zîmbire, se sfîrşesc cu un suspin.

Aplicarea îmi lipsește și n'am darul însemnat  
A strica și a preface cite sînt de îndreptat.  
Fără astă slăbiciune ceva tot a-și izbuti ;  
Osteneala și răbdarea pot orce a dobîndi,  
Însă eu, ca să mă apăr, las un lucru început,  
Și 'ntr'un sfert stric cîteodată ce 'ntr'o lună am făcut.  
De pămînt trîntesc condeiul, meseria o urăsc,  
Și să nu-l mai iau în viață, eu mă jur și hotărăsc.  
Dar, precum Boileau zice: un astîmpăr ne'nțeles  
Ne 'ncetat se 'mpotrivește hotărîrii ce-am ales ;  
De urechi par'că mă trage, din somn noaptea mă deștept  
Și cu multă plecăciune rima mîndră o aștept.  
Patîma inimii mele, chiar și străine nevoi,  
A le pune pe hîrtie, sînt silit fără să voiu.  
Apoi, cînd în elegie destul nu pociu să vorbesc,  
Și s'arăt fără sfială toate cite socotesc,  
Vreun dobitoc îndată vine înaintea mea  
Și-mi ridică cu 'nlesnire sarcină orcît de grea :  
Lupii, urșii îmi fac slujbă, lei chiar mi se supun,  
Adevăruri d'un preț mare, cînd le poruncesc, ei spun.  
Socotesc că putem zice, fără să ne îndoim,  
Că e prea bun pentru fabuli secolu 'n care trăim,  
Măcar că se află oameni care nu pricep deloc,  
Cum a putut să vorbească un sălbatic dobitoc,  
Și care vin să te 'ntrebe, dacă e adevărat.  
Că în vremea veche cîinii au vorbit așa curat ?  
Însă, cum știi foarte bine adevărul desvelit,  
Fără mască, între oameni lesne nu e priimit ;  
Și sub feluri de podoabă, dacă nu îl tăinuești,  
Ne 'nțeleapta lui ivire poate scump să o plătești.

Tu dar, care-ai zis odată cum că națiile 'ncep  
Prin poezie ființa și-a lor stare de-și pricep,  
Slăbiciunea minții mele, vino a o îndrepta ;  
Căci, de scriu astăzi în versuri, asta este vina ta.  
Tu amorul poeziei mîe mi l-ai insuflat,  
Și exemple îndestule de ce e frumos ai dat.

Așa cînd viitorimea, al nostru judecător,  
Care, fără de sfială, aspru, nepărtinitor,  
L'al său tribunal supune pe răsboinicii vestiți,  
Pe despoți și pe miniștri, scriitorii străluciți,  
Va voi să cerceteze pe acei care întii,  
Stătură începătorii romîneștei poezii, —  
În rîndul celor de frunte, numele tău va găsi,  
Și a 'ntemeierii cinste dela ea vei dobîndi.  
Sînt mult mai vrednici de slavă acei care au făcut,

În științe sau în arte, fericitul început,  
Decît cei ce după dînșii, și de dînșii îndreptați,  
Au ajuns desăvîrșirea de exempluri ajutați<sup>1)</sup>.

Sentimentul intrupat în această bucată poetică este nedumerirea caracteristică, ce-o are poetul, în privința naturii proprii a originalității sale, și anume în privința genurilor de poezie în care ar trebui mai cu seamă să se exerciteze. Acest sentiment, fiind de natură intelectuală, poetul nu-l poate sensibiliza decît printr'un obiect care să conțină multe imagini luate din lumea gîndirii abstracte și anume din firea propriei sale personalități creatoare. Spre a le putea și mai bine îmbina într'un obiect unitar, el le leagă de o situație concretă: își închipue anume cum el — cu caracterul și firea lui intelectuală și afectivă — cere sfaturi în privința nedumeririi sale dela marele boer Iancu Văcărescu, poet și el, care îl lăudase odată și-i acordase protecțiunea. Astfel mai întîiu, el întemeiază însăși realitatea acestei situațiuni, descriind calitățile de scriitor pe care le-ar fi avînd Văcărescu: (62)

Tu . . . . ce ai darul a plăcea,  
A fi 'nalt cu deslușire, simplu fără a cădea;  
Care lucruri mici de sine știi să le mărești frumos  
Și să nu zici niciodată cuvînt de prisos.

Dela un asemenea poet, negreșit, că tînărul începător care mai primise poveți dela el, putea să mai ceară și altele. Mai 'nainte de a trece mai departe observăm că în chiar această descriere se desinează bogăția de idei, limpezimea și simplitatea naturală, vioiciunea familiară, ce caracterizează originalitatea de intuiție a lui *Gr. Alexandrescu*. Și precum vedem, ea se revelă cu evidență cu ocazia unor imagini în care culoarea și strălucirea e înlocuită în mare parte cu preciziunea înțelesului abstract și șters. Aceeași originalitate de intuiție, cînd mai vie, cînd mai puțin

---

1) *Gr. Alexandrescu*, Scrieri în versuri și proză, 1898.

vie, și cînd subliniată de un fel de veselie conținută proprie sufletului acestui poet, se străvede mai departe în tot șirul gîndurilor, în care se intrupează sentimentul, și învâlue obiectul poeziei în acea atmosferă particulară și uniformă care contribuie la unitatea de impresie, ce trebuie să ne facă o adevărată lucrare poetică. După ce a întemeiat situația, ce va contribui la îmbinarea cît mai naturală a ideilor sale într'un obiect unitar, poetul începe să-și schițeze propria personalitate, formulînd nedomirirea într'o serie de imagini ceva mai colorate la început și par'că într'adins alese pentru ca să se simtă realitatea întrebării dela sfîrșit, cu toată abstracția ei : (63)

Cînd ne'nțeleasa natură din sinu-i cel roditor  
Cu talentul poeziei naște pe un muritor,  
(Fără să mergem departe, atît aș dori să-mi spui)  
Hotăraște deodată și felul scrierii lui ?

Naturalul, cu care e făcută această întrebare ne evocă par'că, împreună cu înțelesul, întreaga realitate sufletească a poetului, firea lui, ca și cînd ar fi vorba de un personajiu care dă replica într'o operă dramatică. Această impresie se mărește din ce în ce cu cît înaintăm în citirea operei, individualitatea încîntătoare a poetului nedomirit de propria vocație se înalță din ce în ce mai mult din seria imaginilor mai mult abstracte, în sufletul nostru ;—și într'aceasta stă farmecul particular al acestei bucăți poetice. Astfel ni se înfățișează poetul mai întîiu îndrăgit de tot ce e frumos și avînd părerea că ar putea să creieze în toate genurile de poezie : (64)

Eu dar, ce din cruda-mi vîrstă....  
Am iubit deopotrivă tot ce mi-a părut frumos,  
Tot ce sufletul înalță și e minții de folos,  
Poet cum pociu a mă crede, cînd al lirei Dumnezeu  
Încă nu vrea să-mi arate care este felul meu ?  
Tot ce-mi place mă aprinde șîn minutul ce citesc  
A putea lucra întocmai deocamdată socotesc.

Apoi, neîncrezător în drumul, pe care trebuie să-l apuce, el zice întrebuițind imagini mai concrete (65)

Eu aseamăn a mea stare cu a unui călător  
Care, neștiindu-și calea, fără povățuitor,  
Se oprește pe cîmpie și cu totul întristat,  
Drumuri vede dar nu știe care e adevărat.

Dar chiar dacă își găsește drumul, el are un fel particular de a creia, care — ne spune el cu acelaș umor conținut — nu-l mulțumește. Caracterizarea aceasta a propriei sale originalități, e admirabilă: (66)

Dacă sînt într'o grădină, pe la flori de rînd nu merg,  
Ci la trandafir îndată și apoi la crin alerg  
Depărtarea cea mai mare și ocolul cel mai lung  
Un ceas nu mă zăbovește: fac trei pasuri și ajung  
Mărunțisurile-mi scapă, iar ideile ce-mi vin  
Dacă 'ncep cu o zîmbire se sfîrșesc cu un suspin.

Cu mai mult umor și cu o sobrietate și un farmec realist ce nu se găsește în *Boileau* din care se inspiră, poetul ne înfățișează apoi individualitatea sa poetică, cînd își ia hotărîrea să nu mai scrie: (67)

De pămînt trîntesc condeiul, meseria o urăsc  
Și să nu-l mai iau în viață, eu mă jur și hotărăsc.  
Dar precum Boileau zice: un astîmpăr ne 'nțeles  
Ne 'ncetat se 'mpotrivește hotărîrii ce-am ales;  
De urechi par'că mă trage, din somn noaptea mă deștept  
Și cu multă plecăciune, rima mîndră o aștept!).

Toate aceste stări sufletești se imbină și ne dă imaginea vie a sufletului său de poet; dar orcît de vie ar fi această imagine — care, reală întrucît simțim adevărul ei, este imaginară întrucît poetul reproduce

1) Cf. *Boileau*, Satire II.— E vorba de rimă:

De rage quelquefois, ne pouvant la trouver  
Triste, las et confus, je cesse d'y rêver;  
Et, maudissant vingt fois le démon qui m'inspire,  
Je fait mille serments de ne jamais écrire,  
Mais quand j'ai bien maudit et Muses et Phébus  
Je la vois qui paraît, quand je n'y pense plus.  
Aussitôt malgré moi, tout mon feu se rallume  
Je reprends sur le champ le papier et la plume,  
Et de mes vains serments perdants le souvenir;  
J'attends de vers en vers qu'elle daigne venir.

numai părțile ei caracteristice — ea e rezultată mai mult din imagini, care par'că s'au stins prinzîndu-se de sufletul poetului. Ele nu numai nu au strălucirea imaginilor din poezia lui *Eminescu*, care par mai puternic colorate de cît obiectele reale, dar nici măcar lumina acestora. Deși originalitatea plastică a creat o stare sufletească vie, ea a făcut aceasta cu ajutorul unor elemente în care se străvede o originalitate de intuiție *abstractă*.

§ 18. Cînd calitățile senzaționale ale obiectelor nu se exagerează nici nu se moderează prin receptivitatea sufletească a poetului, atunci, firește, imaginile apar aproape cu aceleași calități senzaționale, ca și acelea ale simplei lor percepțiuni. În opera poetică, ele apar atunci ca niște simple *amintiri*, ca niște produse mai mult ale memoriei reproductive, decît ale imaginației plastice. Originalitatea de intuiție în acest caz se numește *reprezentativă* — și ea caracterizează adevăratele opere clasice, în care poeții se inspiră direct dela natură și căreia, în elaborațiunea imaginațiunii lor, caută să-i rămînă cît mai credincioasă. Originalitatea de intuiție reprezentativă o putem studia foarte bine în «*Amintirile*» lui *Creangă*. Să analizăm buniocară următorul pasagiu, în care autorul ne povestește faptul întîmplat în adevăr «cum unii din candidații la preoție, ce învățau la Fălticeni, fiind mai fără grijă de ei însiși, prind ciudă pe ceilalți care se arată prea egoiști, și cum din această pricină ajung să fie isogنیți cu toții de gazda lor, Pavel Ciubotaru» : (68)

Ei, ei, toate bune și frumoase la vremea lor, dar de acum trebuie să ne punem și pe cîte o leacă de carte, căci mine, poi-mine vine vacanța de Crăciun și noi stricăm pînea părinților de geaba; nimic fără cheltuială, și banii nu se iau din drum.

Unul cu altul la un loc aveam acum la începutul postului vreo patru cinci ulcioare de oloiu, trei patru saci de făină de păpușoiu, cîteva ocă de pește sărat, perje uscate, fasole, mazăre, bob, sare și lemne pentru cîteva săptămîni, căci stam la masă toți împreună, făcînd mîncare cu rîndul, fiecare dintr'al său pentru o zi. Inșă Oșlobanu, care mîncă cît șaptesprezece, ne cam pusese pe gînduri. Tată-său, popa Nicolae, nu-i vorbă,

avea de unde să-i trimeată; dar „ce-i în mină nu-i minciună”.

Multe sînt de făcut și puține de vorbit, dacă ai cu cine te înțelege. Mă sfătuesc eu într'o zi cu Gitlan, c'aici ar trebui ceva de făcut, să putem scăpa de cițiva mincâi, căci tovrășia nu ni se părea dreaptă. Și găsim un mijloc nu se poate mai nemerit: noaptea, cînd vor adormi toți, să punem poștă la talpe, cui vom socoti noi, mai ales că vreo cițiva adormeau duși, cum începea moș Bodringă a spune la povești. Și, după ce-am pus la cale unele ca aceste, pîdim cînd erau ceilalți duși de acasă și ne apucăm de făcut poște, ca s'avem pe mai multă vreme. Cîteva pături de hîrtie lipite una peste alta cu seu de luminare topit pe lingă foc, puse încet la talpe, cînd doarme omul greu, și aprinse c'un chibrit, mai sfînt lucru nici că se poate!... Și fiindcă pe Oșlobanu toți aveau ciudă mai mare, lui i-am făcut pocinog întîiu. Și, cînd l-a ajuns arsura la os, a sărit din somn răcnînd ca un taur și nu-și găsea loc prin casă de usturime. Dar, neaflînd care-i vinovatul și nebizuindu-se în putere a se bate cu toți, se puse la făcut mătănii și ne blăstăma de-i curgea foc din gură.

Noi însă, cu toate blăstămele lui, mai punîndu-i în alte nopți cîteva poște și, făcîndu-i-se talpele numai o rană, a fost nevoit să-și ia tîlpășița spre Humulești, lehametîndu-se de popie și lăsînd toate merindele sale în stăpînirea noastră. Îndată după asta, Gitlan scrisese lui Oșlobanu :

*Iubite Oșlobene,*

— Mă închin cu sănătatea dela golătate, despoietii din urmă.  
De n'aveți ce mîncea acolo, poftim la noi să postim cu toți.  
Al tău voitor de bine,

*Zaharia,*

Mare căpitan de poșta

Peste vre-o cîteva zile, am mai tăiat gustul de popie unuia care venise în gazdă la noi din proaspăt: Nică a lui Constantin a Cosmei, din Humulești, se duse și el cu talpele beșicate pe urma lui Oșlobanu. Și cu atîta mai bine; căci tot își pierdeau vremea în zadar. Iar Trăsnea, fiind mai chilos și mai tare de cap, rabdă el cît rabdă și, dacă vede că-l răsbum cu poștele, se mută la altă gazdă, luîndu-și și partea de merinde. Și, cu astă rînduială, am rămas noi acum numai trei la Pavel Ciubotarul: eu, Gitlan văru meu Ioan, poroclit Mogorogea și moș Bodringă pe deasupra. Văru-meu, care văzuse de patima celorlalți, luase obicei în toată sara. la culcare a-și coase mînicela contășului, și virîndu-și picioarele într'insele, dormea fără grijă; vorba ceea :

Paza bună trece primejdia rea.

Aproape de Crăciun, Pavel făcu o pereche de ciupote de iuft vărului meu Ioan, cu care era prieten unghie și carne. Doi icusari plătise Mogorogea lui Pavel pentru ciubote. Dar, ce-i

drept, făceau paralele acele ; căci pusese piele bună, de fund, și erau cusute de tocmală. Numai scîrți uitase Pavel să pue.... și pentru asta rău s'a stricat inima lui Mogorogea.... Noroc mare că era o earnă geroasă și omătul ajuta la scîrțit.

În vacanție ne ducem acasă, ș'apoi, vorba țiganului, cu „Crăciunul sătul . . .“ Costițe de porc afumate, chiște și buft umplut, trandafiri usturoeți și slănină de cea suptire, făcute de casă, tăiete la un loc, fripte bine în tigaie, și cu mămăliguță caldă se duc unse pe gît. Mai face el țăranul și alte feluri de mîncări gustoase, cînd are din ce le face. Și, mulțumită Domnului, părinții noștri aveau de unde ; căci sărăcia nu se oploșise încă la ușa lor, pe cînd știu eu. Și să nu-mi uit cuvîntul : petrecem noi sărbătorile frumos la părinți, în Humulești, și după Bobotează, ne întorcem iar în Fălticeni la Pavel, gazda noastră. Pe la școală mai dam noi așa cîteodată, de formă. Dar, la drept vorbind, nici n'aveam ce căuta, căci bucheaua poate s'o învețe și acasă, cine vrea. Iar cine nu, ferice de dînsul ! Și eu, unul, eram dintr'acei fericiți ; cînd e vorba de credință, ce-ți mai trebuie învățătură ? Dela moș Bodringă zic și eu că aveai ce învăța ; fluerul său te făcea să joci fără să vrei, și poveștile lui nu-ți dau vreme de dormit. Afară de asta, mai aveam noi cu ce ne trece vremea, cînd voiam : țencușa, ba tăbăcăreasca sau concina, ba alte ori, noaptea, ne puneam la taclale pînă se făcea ziua albă. Iar în sărbători o luam hăbăuca prin cele sate, pe unde știam că se fac hori. În Rădășeni, sat mare, frumos și bogat, am jucat la trei jocuri într'o singură zi ; unul, de flăcăi tomnatici, la care venise fetele cele mai tinere ; altul, de flăcăi tineri, la care venise fetele cele stătute ; iar al treilea, de copilandri, la care venea cine poftea. Flăcăii abia se legănuu în joc și hora se învîrtea foarte încet. Fetele nu așteptau rugate, ca pe aiurea, ci fiecare desprindea mîinile a doi flăcăi, unde-i venea la socoteală, spunea bună ziua ! și urma jocul înainte. Văru-meu, fudulindu-se cu ciobotele cele nouă, juca numai lingă fata vornicului, soră cu crișmărița cea frumoasă din Folticeni. Și Gitlan, care juca lingă mine, îmi spuse la ureche :

— Las'că-i vedea tu ce-am să-i fac lui Mogorogea ; de i-a tîhn ziua de azi, păcat să-mi fie !

— Taci, măi, zic eu, ce mai vorbești în bobote ; că se mînie omul și s'a duce și el acasă.

— Ei, ș'apoi ? Ce mare pagubă ! Vorba ceea : «Dacă s'a da baba jos din căruță d'abia i-a fi mai ușor epei». Și jucam înainte.

Seara ne întorcem la gazdă și Mogorogea, băiat grijuliv, își curăță ciubotele frumos și le pune la uscat pe vatră, cum făcea totdeauna. A treia zi după asta, ciubotele văru-meu se rup hăbuc în toate părțile.... și el, supărat la culme, se leagă de Pavel, să-i facă altele în locul aceloră, ori să-i dea banii îndărăt numaidecît.



— Mi-ai pus piele scoaptă, cîrpaciule, zise Mogorogea înfuriat; așa fel de prieten îmi ești? haiti! alege-ți una din două: căci altfel, dai cinstea pe rușine; îți trîntesc ciubotele de cap. Auzitu-m'ai?

Pavel, neștiindu-se vinovat, zise cu dispreț:

— Ia ascultă, dascăle Mogoroge, nu te prea întrece cu vorba că nu-ți șede bine; pe cine faci cîrpaciu? După ce ai purtat ciubotele atîta amar de vreme, umblind toată ziua în podgheazuri și le-ai scrombăit pe la jocuri și prin toate corhanele și coclaurile, acum ai vrea să-ți dau și banii înapoi, ori să-ți fac în loc altele nouă? Dar știi că ești ajuns de cap! Nu-ți e destul că m'ai amețit punîndu-ți sfîrloagele pe calup, trăgîndu-le la șan și ungîndu-le aici pe cuptor, la nasul meu, în toate diminețile? Ba de cîte ori mi-a pus și poște la picioare și eu, ca omul cel bun, tot am tăcut și ți-am răbdat. Imi pare rău că ești gros de obraz! Ei las, că te-oi sluji eu de acum, dacă ți-e vorba de așa!

— Ce spui, cîrpaciule, zise văru-meu; și tu mă mogorogesti? d'apoi numai în ciubotele tale am stat eu, bicisnicule? Incă te obrăznicești? Acuș te-oi otînji cu ceva, de nu te-i putea hrăni toată viața!

— Pînă ce mi-i otînji, zise Pavel, eu acuș te cinătuesc frumuseț cu dichiciul: înțeles-ai?

Văzînd noi că era cît pe ce să se încaere la bătae, ne punem la mijloc și îi împăcăm cu mare greu: Ion să mai dea un irmilic lui Pavel, iar el să-i căputeze ciubotele, și pace bună.

Mai glumeau ei după aceasta cîne-cînește, dar lui Mogorogea nu-i eșea dela inimă afrontul ce i-l făcuse Pavel. În săptămîna hărții sau cîrneleaga, Moș Vasile, viind la Folticeni, între alte merinde, aduce feciorului său și trei purcei grijjiți gata.

— Bine ai venit, sănătos, tată; zise Ion, sărutîndu-i mîna. Așa-i că ne-ai nimerit?

— Bine v'am găsit sănătoși, măi băieți, răspuse Moș Vasile. D'apoi vorba ceea: nimeresc orbii Suceava și eu nu era să vă nimeresc? Apoi din vorbă în vorbă ne întrebă: Ei, ce mai zice Mecetul despre popia voastră? Are de gînd să vă dea drumul de grabă? căci eu, drept să vă spun, m'am săturat de atîta sdrucen și cheltuială.

— Nu se zice Mecet, ci Catihet, tată, răspuse Ion rușinat.

— Na, na, na, Măria-ta! par'că astă grijă am eu acum? Vorba ceea: nu-i Tanda, ci-i Manda; nu-i teiu-beleiu ci-i beleiu-teiu de curmeiu. Și ce mai atîta înconjur? Mecet, Berechet, Pleșcan, cum s'o fi chemînd, Ioane, știu că ne jupește bine, zise Moș Vasile. Ș'apoi ci-că popa-i cu patru ochi! Ia mai bine rugați-vă cu toată inima Sfîntului Hărașc <sup>1)</sup> Nicolai dela Humulești, doar v'o ajuta să vă vedeți popi odată; și apoi atunci ați scăpat

1) Ierarh.

și voi de-asupra nevoii : bir n'aveți a da, și havalele nu faceți ; la mese ședeți în capul cinstei și mâncați tot plăcinte și găini fripte. Iar la urmă vă plătește și dințaritul. Vorba ceea : picioare de cal, gură de lup, obraz de scoartă și pintece de capă se cer unui popă, și nu-i mai trebuie altă-ceva. Bine ar fi, Doamne eartă-mă, ca fețele bisericesti să fie mai altfel ! dar veți fi auzit voi, că popa are mină de luat, nu de dat ; el mănincă și de pe viu și de pe mort. Vedeți cit de bine trăește Mecetul fără să muncească din greu ca noi. Numai dă... darul se cinstește !

Ioane, eu ți-am și ochit un potcapic, zise Moș Vasile, la pornire. Cată de nu te lăsa pe tînjeală ; pune mîna pe așistat <sup>1)</sup> mai repede și vin acasă, căci Ioana lui Grigoraș Roșu, dela noi, așteaptă cu nerăbdare să-ți fie preuteasă. Mai rămîneți cu sănătate, dascăle Zaharie și nepoate, că eu m'am dus.

— Mergeți sănătos, Moș Vasile, zicem noi, petrecîndu-l pînă în colo ; și vă rugăm spuneți părinților, din partea noastră, că ne aflăm bine și li dorim.

După ce se duce Moș Vasile, eu zic lui Ion cu binișorul :

— Vere, ia să frigem în astă seară un purcel de ceea, că tare mi-i dor !

Mogorogea, nătîng și sgîrcit cum era, începe a striga la mine :

— Mă ! ia ascultați, eu nu-s Nică Oșlobanu, să mă suciți cum vreți voi... Cu ce mă hrăniți, cu aceea am să vă hrănesc. Nu vă dau nici o bucățică de purcel, măcar să crăpați.

— Iar de nu, cel ce zice, răspunde Gitlan.

— Amin ! bleștesc eu, cu jumătate de gură.

— Și eu mă anin, spuse Pavel de după sobă.

— Amin, neamin, ștergeți-vă pe bot despre purcei, zise Mogorogea cu ciudă ; înțeleș-ați ? Nu tot umblați după bună-tăți ; mai mâncați și răbdări prăjite, că nu v'a fi nimica.

— Ia lăsați-l încolo, măi, sta-i-ar în gît pe ceea lume, zise Zaharia. Și ne punem, dragă Doamne, la învățat. Inșă, fie vorba între noi, nu ne era a învăța, cum nu-i e cînelui a linge sare. În sobă arsese un foc strașnic, îl învelisem și astupasem, căci era ger afară. Moș Bodrîngă se încurcase nu știu pe unde în sara aceea, și Pavel, neavînd de lucru ca alte dăți, se culcase de vreme. Iar Mogorogea, nădăjduindu-se în potcapicul tătîne-său, adormise înaintea lui Pavel, cu picioarele în minicile contășului, după obicei, și horăia sdravăn. Vorba ceea : „lasă-mă să te las !“. Mai tîrziu stingem și noi lumînarea și ne culcăm ; inșă nu puteam adormi, gîndindu-ne la purcel.

— Măi Zahario, nu mai ai tu oare vreo poștă de cele unde-va ? zic eu încet.

— Nu bre, răspunse Zaharia și mai încet, și Doamne ! ce bine ar fi să trîntim una lui Mogorogea. Dar pînă la poștă, pînă la nu știu ce, na cuțitașul meu, tae încet cusutura de

1) Atestat.

la mînica lui Mogorogea în dreptul unei talpe, dă-i o pirleală bună cu niște chibrituri de este, care ard mocnit, și las, dacă i-a mai ticni purceii..... Numai cată de nu te mocoși atita...

— Adă cuțitașul încoace, zic eu, și la toată întîmplarea, cred că nu mă vei da prin șperlă și nu-l vei lăsa să mă bată!

— Nici vorbă nu mai rămîne, zise Zaharia, dă-i pirleală înainte, fără grijă.

Atunci..., îmi ieu inima în dinți și fac tocmai așa, cum fusesem povățuit de Gitlan: tai cusutura încetșor, și țin citu-ți-i smocul de chibrituri aprinse la călciul vărui-meu, unde era pielea mai groasă, pînă ce-l răsbește focul. Și cînd răcnește odată cit ce poate, eu svirrr! chibriturile din mînă, tuști! la spatele lui Zaharia, și începem a horăi, de par'că dormeam cine știe de cînd... Ion însă, împedecat cu picioarele în mînele contășului, căzuse alivanta la pămînt, svircolindu-se ca șerpele și blăstămîndu-ne, cum îi venea la gură.

— Vai osîndi-v'ar Dumnezeu, să vă osîndească, soiuri ticăloase, ce sinteți! Nimeni n'are cap să se odihnească în casă de răul vostru! Cine oare mi-a făcut șotia? Pe Zaharia și Nică îi aud horăind și nu cred să fi îndrăznit..... Numai că hoțomanul de Pavel mi-a făcut-o., be-l'ar tăunii să-l bee, cînd i-a fi somnul mai dulce! și încă se preface că doarme. ticălosul! Ia să-l învăț eu a-și mai bate altă dată joc de om.

Și repede ia cu cleștele un cărbune aprins din vatră, și cu dînsul pe cuptor la Pavel. Și cum dormea, sărmanul, cu fața în sus, îi pune cărbunele pe peptul gol, zicînd:

— Na! satură-te de făcut șagă cu mine cîrpaciule!

Atunci se aude un răcnit spăimîntător și odată cu răcnitul, Pavel isbind cu picioarele în sobă, o și dărîmă la pămînt. Și în buimăceala ceea, trezindu-se cu Ion față în față, unde nu se încinge între dinșii o bătaie crîncenă, ș'apoi stă de-i privește, dacă te rabdă inima...

— Sai, Zaharie, că se face moarte de om în casa asta, și noi avem să dăm seamă, zic eu tremurînd ca varga de frică.

— Ho, mă! ce vă este, zise Zaharia sărînd ca un vultur între dinșii. Casă de oameni de treabă se cheamă asta?

Iar eu, amandea pe ușă afară plîngînd și încep a răcni cît îmi lua gura, strigînd megieșii. Oamenii săriră, buimaci, care din cotro, crezînd că e foc ori ne tae cătanele, Doamne ferește! căci era oștire nemțească în Folticeni pe vremea aceea. După ce se mintue clăcușoara asta, lumea ne lăsă în cît ne-a găsit și se împrăștie huiduindu-ne. Să fi văzut ce blăstămăție și gălămoz era în casă. Ferestrele sparte, soba dărîmată, smocuri de păr smuls din cap, sînge pe jos, Pavel cu peptul ars și Ion cu călciul fript, ședeau la o parte gîfiind; eu cu Zaharia, de alta, mirîndu-ne de cele întîmplate... iar nevinovații purcei, fiind spînzurați în tindă la răceală, nu se știe ce s'au făcut!.....

Zaharia, de la o vreme, voind a curma tăcerea zise:

— Cîntă-le de acum, Ioane, «cei fără prihană, aleluia!» și nu mai tînji atîta după dinșii; se vede că așa le-a fost scris, mititeii !....

— Ia nu mai clempăni și tu din gură, măi, răspunse Ion, plin de năduf; ați tot strigat asupra lor și iacă vi s'a făcut pe voie.

În vorbele aceste, viind și moș Bodringă chiurluiut, începe a-și face cruce dela ușă.

— Ei moșule, zic eu: place-ți cum ne-ai găsit?

Pavel, care pînă atunci șezuse ca mut, uitîndu-se prin casă amărit, zise:

— Ia ascultați, dascălilor: ca să se mîntue toată dihonnia, cărăbăniți-vă dela mine și mă lăsați în pace....<sup>1)</sup>

Faptele povestite în această bucată s'au întîmplat în adevăr: sînt niște simple «amintiri» ale scriitorului. Ele dar ar trebui să constituie conținutul unei bucăți de proză, nu de poezie. Și așa ar fi, dacă amănuntele acelor fapte n'ar fi pătruns în sufletul poetului și n'ar fi dat naștere la imagini, în care, fără să se piardă înfățișarea naturală a lucrurilor, se revelă strălucirea proprie a receptivității lui sufletești, originalitatea lui de intuiție *reprezentativă*.

Aceste amintiri, în adevăr, se grupează în mod unitar pentru ca să scoată în relief un sentiment: ciuda, pe care în mod firesc o provoacă egoismul, «grijuliv» și cu rost numai pentru buna lui stare, în sufletul altora, care sînt mai lăsători cu grijile vieții. Faptele, ce se întîmplă sînt par'că alese ca să arate deosebitele grade ale acestui sentiment pînă la completa lui sleire. Astfel vedem mai întîiu cum Nică a lui Ștefan a Petrei (care e însuși scriitorul Creangă, pe cînd era candidat la preoție în Fălticeni) și Zaharia Gitlan vor să scape de cîțiva tovarăși «mîncăi» și cum, pentru aceasta, le pun poște, mai întîiu lui Oșlobanu care «mîncea cît șaptesprezece», apoi lui Trăsnea și lui Nică a lui Constantin a Cosmei, și-i fac să părăsească gazda, unde locuiau cu toții. Ar fi vrut ei să scape și de cel mai egoist dintre toți, Mogorogea, dar acesta, ajutat

1) Creangă, «Scrieri» II.

de firea lui practică, nu se dă. În adevăr, Mogorogea se ia bine, ca să-și poată face cu temei treburile, cu Pavel, gazda lor, și, ca să scape de arsura poștelor, își vîră, cînd e să doarmă, picioarele în minicele contășului. Dar tocmai această fire, deosebită de a celorlalți doi, care duc o viață fără păsare, de rîs, de joc și de cîntec cu moș Bodringă, va fi menită să provoace ciuda acestora pînă la maximul, ce-l îngăduie împrejurările.

Această ciudă se arată sub o formă mai vie, mai întiu cu prilejul frumoaselor cisme, pe care Pavel le face lui Mogorogea Minunate și făcute ca pentru un bun prieten trebuie să fi fost ciubotele acelea, despre care *Creangă* ne spune : (69)

Doi icusari plătise Mogorogea lui Pavel pentru ciubote, căci pusese piele bună, de fund, și erau cusute de tocmală.

Iar Mogorogea, fudulindu-se în ciuda celorlalți cu ele (70)

juca numai lingă fata vornicului, soră cu crăsmărița cea frumoasă din Fălticeni.

Atît, firește, îi este lui Gitlan pentru ca să le pună gînd rău. În adevăr Mogorogea, (71)

băiat grijuliv, își curăță ciubotele frumos și le pune la uscat pe vatră cum făcea totdeauna;

dar, cînd autorul ne spune apoi că (72)

a treia zi, după asta, ciubotele văru-meu se rup hăbuc în toate părțile,

presimțim cu claritate că trebuie să fi fost împinse prea spre foc de Gitlan. E natural ca Mogorogea, care e un egoist, să uite toată prietenia «unghie și carne» ce-o avea cu Pavel, să-i arunce vina că nu i-a pus piele bună și să-și ceară îndată banii înapoi; dar din răspunsul lui Pavel simțim bine pe de o parte cît e de nevinovat, iar pe de alta că știe minunat să caute pricini firești (deși în cazul de față neexacte) ruperii ciubotelor și mai cu seamă să scoată la iveală egoismul lui Mogorogea : (73)

— Ia ascultă, dascăle Mogoroge, nu te prea întrece cu vorba că nu-ți șede bine. Pe cine faci cîrpaci? După ce-ai purtat ciubotele atît amar de vreme, umblind toată ziua în podgheazuri și le-ai scrombăit pe la jocuri și prin toate corhanele și coclaurile, acum ai vrea să-ți dau și banii înapoi, ori să-ți fac în loc altele nouă? Nu ți-e destul că m'ai amețit, punîndu-ți sîrloagele pe calup, trăgîndu-le la șan, și ungîndu-le pe captor, la nasul-meu, în toate diminețile?...

Se împacă ei, dar din împăcare se vede că Mogorogea știe totdeauna să rupă dela altul și să-și facă treburile. El dă numai un irmilic lui Pavel, iar aceasta îi căputează din nou ciubotele.

Dar cel mai mare grad al ciudei, ce constituie fondul sentimental al bucății, e provocat de un nou incident: venirea tatălui lui Mogorogea, Moș Vasile, care după ce-i înfumură mintea cu vise frumoase de viitor, îi mai aduce și trei purcei grijii gata. Toată convorbirea lui moș Vasile cu fiu-său, deși se pare de prisos, ea face în realitate pe Mogorogea să se umfle și mai mult în penele egoismului său. Gîndul că va fi în curînd popă, care numai ia și căruia după ce mîncă în fruntea mesei, i se mai plătește și «dințaritul»; «potcapicul» și «Ioana lui Grigoraș Roșu» pe care i le făgăduiește Moș Vasile, — și, pe lîngă ele, cei trei purcei — fac pe Mogorogea să se creadă un fel de ființă extraordinară, care se poate purta orcum cu tovarășii lui, ce n'aveau perspective de așa noroc. E natural dar, ca această împrejurare să-i dea pe față întreaga lui fire antipatică: (74)

— Mă, ia ascultați; eu nu-s Nică Oșlobanu, să mă sucii cum vreți voi..., Cu ce mă hrăniți cu aceea am să vă hrănesc. Nu vă dau nici o bucățică de purcel, măcar să crăpați.

— Iar de nu, cel ce zice, răspunde Gitlan.

— Amin, blestesc eu cu jumătate de gură.

— Și eu mă anin, răspunse Pavel de după sobă.

Și din momentul ce Mogorogea se arată astfel față de tovarășii săi, ne așteptăm ca el să pată ceva de la ei, căci toți îi sînt și trebuiesc să-i fie înpotrivă. Și, în adevăr, noaptea pe cînd moș Bodringă e dus

și Pavel culcat, Gitlan învață pe Nică cel fricos, dar plin de curaj când e sub apărarea lui Gitlan, să tae contășul lui văru-său, și în lipsă de poște, să-i ardă talpa cu chibrituri. Și sîntem pe deplin convinși că cele ce ni se spune că s'au întîmplat, așa s'au întîmplat: (75)

Atunci... îmi iau inima în dinți și fac tocmai așa, cum fusem povățuit de Gitlan: tai cusutura încetisor, și țin cîtu-ți-i smocul de chibrituri aprinse la călciul văru-meu, unde era pielea mai groasă, pînă ce-l răzbește focul. Și cînd răcnește odată cît ce poate, eu svirr! chibriturile din mîni, tuștiu la spatele lui Zaharia, și începem a horăi de par'că dormeam cine știe de cînd!... Ion însă, împiedecat cu picioarele în mincile contășului, căzuse alivanta la pămînt, svircoliindu-se ca șarpele și blăstămîndu-ne, cum îi venea la gură.

Și pentrucă lui Mogorogea «nu-i eșea de la inimă afrontul ce i-l făcuse Pavel» cînd cu stricarea ciubotelor, negreșit pe Pavel trebuia să-i cadă prepusul că l-a pîrlit cu chibriturile. Și iarăși pentrucă Mogorogea ținea așa de mult la sine, negreșit că răsburarea lui trebuia să fie nesăbuită și să dea pe față firea lui, prevăzătoare în caz de liniște, dar necumpănită în caz de turburare... (76)

Și repede ia cu cleștele un cărbune aprins din vatră, și cu dînsul pe cuptor la Pavel, și cum dormea, sărmanul, cu fața în sus, îi pune cărbunele pe pieptul gol, zicînd:

— Na, satură-te, de făcut șagă cu mine, cîrpaciule!

Atunci se auzi un răcnit spăimîntător și odată cu răcnitul, Pavel, izbind cu picioarele în sobă, o și dărîmă la pămînt. Și în buimăceala ceea, trezindu-se cu Ion față în față, unde nu se încinge între dinșii o bătae crincenă; ș'apoi stă de-i privește dacă te rabdă inima...

Intervenirea lui Zaharia; țipetele lui Nică ce atrag pe vecini; huiduiala acestora, după ce văd că țipetele erau pentru nimica toată; «blăstămăția» și «gălămozul» din casă; dispariția faimoșilor purcei; vorbele lui Gitlan: (77)

cîntă-le de acum, loane, „Cei fără prihană aleluia“ și nu mai tînji atîta după dinșii; se vede că așa le-a fost scris mititeii —

apoi venirea lui moș Bodringă, care «începe a-și face cruce dela ușă», toate duc către desnodămînt: izgonirea lor de către Pavel. Acest fapt este efectul firesc al egoismului lui Mogorogea și al ciudei celorlalți pe dînsul, și el trebuia să sîrșească bucata.

Toate aceste amintiri, deși ar trebui să ne intereseze ca orice fapt petrecut, prin *adevărul* lor, ne interesează totuși mai mult prin *aparența* că sînt adevărate: sînt așa de bine îmbinate, că ne par că au o existență pur imaginară. Din mulțimea amintirilor, ce *Creangă* va fi avut, s'au ales în mintea lui și s'au cristalizat într'un tot numai acelea care au putut pune în relief părțile caracteristice ale oamenilor despre care vorbește și care au putut da vieață unui sentiment fundamental. De aceea, aceste amintiri, deși reprezentînd cu fidelitate o realitate, sînt parcă simple creațiuni ale fantaziei, adevărate imagini poetice. Aceste imagini însă au tocmai caracteristica de a nu fi nici abstracte, și mai șterse decît realitatea, nici mai colorate și mai strălucitoare decît ea. Ele nu fac impresia nici că derivă dintr'o lume absolut ideală, nici dintr'o lume elaborată de reflexiunea discursivă a unui om. Ele adică revelă într'insele existența originalității de intuiție *reprezentativă*, ce provine din faptul că *memoria*, prin vioiciunea și plasticitatea ei, ține locul fantaziei.

Exemple tipice de această originalitate de intuiție, sînt unele descrieri ale lui *Gr. Alecsandrescu*, precum cea din «Răsăritul lunii la Tismana», și precum comediile lui *Caragiale*.

§ 19. Originalitatea de intuiție din punctul de vedere al *tonalității* — al rezonanței triste sau vesele, pe care se simte că a avut-o sufletul poetului față de elemente obiective din care și-a compus poezia — se poate prezenta iarăși cu trei înfățișări caracteristice. Astfel sînt poeții, al căror suflet veșnic tînjește, și care, chiar în momentele lor de veselie, trădează un fel de oboseală, de greutate de a suporta impre-



siunile, care le vin, fie dela obiectele din afară, fie dela sentimentele lor proprii. Acestor poeți le putem aplica versurile, pe care *Gr. Alexandrescu* și-l aplică — deși nu cu același înțeles — sieși: (78)

. . . . . și ideile ce-mi vin,  
Dacă 'ncep cu o zîmbire, să sfîrșesc cu un suspin.

Sufletul e mai puțin puternic decît impresiunile ce le trimit lumea dinăuntru sau dinafară și nu se pot armoniza pe deplin cu ele, fără o suferință tainică. Originalitatea de intuiție, ce vădește un astfel de suflet, se numește *deprimantă*.

Din contră, sînt poeți cu sufletele puternice, sănătoase, care chiar în momentele de zdrobire sufletească, îi simțim mai tari decît impresiunile lumii, ce-i necăjesc. Aceste suflete se armonizează cu durerile, ce-i izbesc, și ne fac să simțim puterea reală pe care o au de a se lupta cu ele și de a le învinge, chiar atunci cînd ei ne spun că sînt covîrșiți de ele. Originalitatea de intuiție, ce vădește un asemenea suflet, se numește *exultantă*.

Să comparăm un sonet în care *Eminescu* își exprimă fericirea calmă a iubirii lui, cu o elegie în care *Gr. Alexandrescu* izbutește pînă la un punct să întrupeze nefericirea viforoasă a dragostei lui. Și mai întîiu poezia lui *Eminescu*: (79)

Afară-i toamnă, frunză 'mprăștiată,  
Iar vîntul svîrle 'n geamuri grele picuri;  
Și tu citești scrisori din roase plicuri  
Și într'un ceas gîndești la viața toată.

Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,  
N'ai vrea ca mine 'n ușa ta să bată;  
Dar și mai bine-i cînd afară-i sloată  
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri,  
Visez la basmul vechiu al zînei Dochii  
În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri —

Deodat'aud foşnirea unei rochii,  
Un moale pas abia atins de scinduri,  
Iar mâni subţiri şi reci mi-acoper ochi.

Negreşit poetul este fericit: iubeşte şi este iubit, şi niciun nor nu se iveşte, nici pe departe, ca să întunece tihna acestei fericiri; cu toate acestea, melancolia reflexivă, moliciunea gravă şi armonia tristă se simte în fiecare vers, în fiecare întorsătură de frază, aproape în fiecare imagine. Deşi avînd motive de a-şi lumina sufletul cu o vioiciune veselă, poetul se cufundă într'o toropială duioasă: originalitatea lui de intuiţie din punctul de vedere al tonalităţii este *deprimantă*.

Să cităm şi din elegia «Cînd dar o să guşti pace» partea în care *Gr. Alexandrescu* se arată cu ade-vărat poet. După ce caută fără să izbutească — să-şi exprime dispreţul pentru dragostea, care-l chinuete şi care-l înjoseşte, îşi arată zădărnicia luptei lui în felul următor: (80)

Eu lanţurile mele le sguđuiu cu mînie,  
Ca robul ce se luptă cu'n jug neomenos,  
Ca leul ce izbeşte a temniţei tărie  
Şi geme furios.

Dar rana e adîncă şi patima cumplită  
Şi lacrăma de sînge obrajii mei arzînd  
Răsfrînge frumuseţea, icoana osîndită,  
Ce o blestem plîngînd.

O văd ziua şi noaptea seara şi dimineaţa;  
Ca un rănit de moarte, simţ în piept un fier greu  
Voiu să-l trag: fierul ese, dar însă cu vieaţa  
Şi cu sufletul meu.

Accentul cu care poetul nostru ne zugrăveşte durerea lui; energia susţinută şi aproape sălbatică ce se simte în toate imaginile, de care se serveşte; curajul, cu care-şi spune fără tînguire, dar cu un fel de plăcere amară şi sănătoasă — sînt tot atîtea semne, din care inducem vigoarea sufletului poetului şi stăpînirea reală, pe care o are asupra impresiunilor du-

reroase, ce-i vin dela lume. Poezia vădește dar o originalitate de intuiție *exultantă*, și ne arată marea distanță ce este din punctul de vedere al tonalității între *Gr. Alexandrescu* și *Eminescu*.

§ 20. Cînd tonalitatea dureroasă sau plăcută a imaginilor dintr'o operă poetică nu este nici mărită, nici micșorată, nici modificată de receptivitatea particulară a sufletului poetului, acea operă poetică zicom că se caracterizează printr'o originalitate de intuiție *senină*. Poetul, care are asemenea originalitate, redă *impresia dureroasă sau plăcută fără să exagereze efectul natural al celei d'intîiu și fără să modifice pe cea de a doua, fără adică să le sublinieze cumva prin vreo nuanță de durere, provenită din alte cauze anterioare (fie ereditare sau altfel) și reținută ca element mai mult sau mai puțin permanent în sufletul său.*

Intr'aceasta el se deosibește de cel cu originalitate de intuiție deprimantă. De asemenea el redă impresia plăcută sau dureroasă fără să mărească pe cea d'intîiu și fără să schimbe pe cea de adoua, adăogîndu-le vreo nuanță de bună dispoziție, pe care ar fi contractat-o în receptivitatea lui sufletească din vre-o împrejurare (ereditară sau altfel) de mai 'nainte. Și intr'aceasta se găsește deosebirea dintre el și cel ce are originalitatea de intuiție exultantă.

Deși exultant în bucata citată mai sus, *Gr. Alexandrescu*, mai cu seamă în bucățile sale poetice izbutite, este de obicei senin. Aceasta se vede cu deosebire în satirele, epistolele, fabulele precum și în cea mai frumoasă poezie lirică a sa «Anul 1840», în care seninătatea este accentuată chiar prin sentimentul particular ce se intrupează într'însa : (81)

Să stăpînim durerea, care pe om supune,  
Să așteptăm în pace al soartei ajutor ;  
Căci cine știe oare și cine îmi va spune  
Ce-o să aducă ziua și anul viitor ?

Miine, poimîine, poate, soarele fericirii  
Se va arăta vesel pe orizont senin ;

Binele ades vine pe urmele mîhnirii  
Și o zimbire dulce dup'un amar suspin.

Așa zice tot omul ce'n viitor trăește,  
Așa zicea odată copilăria mea ;  
Și-un an vine, trece, alt an îl moștenește  
Și ce nădejdi dă unul, acelălalt le ia.

Puține-aș vrea iubite, din zilele-mi pierdute,  
Zile ce 'n vecinicie și-iau repede le sbor ;  
Puține suvenire din ele am plăcute,  
A fost numa 'n durere varietatea lor !

Dar pe tine an tînăr, te văd cu mulțumire !  
Pe tine te dorește tot neamul omenesc !  
Și eu sînt mică parte din trista omenire  
Și eu a ta sosire cu lumea o sâlvesc !

Cînd se născu copilul ce s'aștepta să vie,  
Ca să ridice iarăși pe omul cel căzut,  
Un bătrîn îl luă 'n brațe, strigînd cu bucurie ;  
'Sloboade-mă stăpâne, fiind-că l-am văzut !

Astfel dreptii ar zice, de ar vedea 'mplinite  
Cite într'al tău nume ne sînt făgăduite,  
O an prezis atîta, măreț reformator !  
Incepi, prefă, răstoarnă și îmbunătățează,  
Arată semn acelor ce nu voesc să crează ;  
Ado, fără zăbavă, o turmă și-un păstor.

A lumii temelie se mișcă, se clătește ;  
Vechile-i instituții se șterg, s'au ruginit ;  
Uu duh ferbe în lume și omul ce gîndește  
Aleargă către tine, căci vremea a sosit.

Ici umbre de noroade le vezi ocîrmuite,  
De umbra unor pravili călcate, siluite  
De alte mai mici umbre, neînsemnați pitici.  
Orcare sentimente înalte, generoase,  
Ne par ca niște basme de povestit frumoase,  
Și tot entuziasmul, izvor de idei mici.

Politica adîncă stă în fanfaronadă,  
Și știința vieții în egoism cumplit,  
De-a omului mărire nimic nu dă dovadă,  
Și numai despotismul e bine întărit.

An nou ! aștept minunea-ți ca o cerească lege,  
Dacă însă păstorul, ce tu ni l-ai alege,  
Va fi tot ca păstorii, de care-avem destui,  
Atunci..... lasă în stare-i bătrîna tiranie ;  
La darurile tale eu nu simt bucurie,  
De 'mbunătățiri rele cît vrei sîntem sătui.

Ce bine va aduce o astfel de schimbare ?  
Și ce mai rău ar face o stea, un comet mare,  
Care să arză globul și-ai lui locuitori ?  
Ce-i pasă bieteii turme, în veci nenorocită,  
Să știe de ce mină va fi măcelărită,  
Și dacă are unul sau mulți apăsători ?

Eu nu îți ceiu în parte nimica pentru mine,  
Soarta-mi cu a mulțimii aș vrea să o unesc :  
Dacă numai asupra-mi nu poți s'aduci vr'un bine,  
Eu riz de-a mea durere și o desprețuesc.

După suferiri multe inima se 'mpietrește ;  
Lanțul, ce 'n veci ne-apasă, uităm cît e de greu ;  
Răul se face fire, simțirea amorțește,  
Și trăesc în durere ca 'n elementul meu.

Dar aș vrea să văd ziua pămîntului vestită,  
Și să respir un aer mai liber, mai curat ;  
Să perd idea tristă, de veacuri întărită,  
Că lumea moștenire despoților s'a dat !

Atunci dac'a mea frunte palidă, obosită,  
Dacă a mea privire s'o 'ntoarce spre mormînt,  
Dac'a vieți-mi tristă făclie osîndită,  
S'o 'ntuneca, s'o stinge de-al patimilor vînt.

Pe aripile morții celei mîntuitoare,  
Voiu părăsi locașul, unde-am nădăjduit ;  
Voiu lăsa fericirea acelu care-o are,  
Și a mea suvenire acelor ce-am iubit ! 1).

Ceeace e de remarcat în această admirabilă operă poetică este schimbarea tonalității, după schimbarea naturii imaginilor, prin care se exprimă sentimentul ei fundamental. Acest sentiment este ardenta dorință

---

1) Gr. Alexandrescu, Scrieri în versuri și proză, 1893.

de a vedea omenirea scăpată de relele sociale, ce o bîntue, și de a se îndeplini acest ideal, chiar cu prețul nefericirii poetului. Acest sentiment care face unitatea poeziei, poetul îl întrupează cu ajutorul altor sentimente secundare de deosebite tonalități, care însă nu turbură tonul solemn al întregii bucăți. În adevăr, poetul își începe poezia arătînd cu o gravitate mai întii reflexivă, apoi sentimentală, temeiul speranței sale în îndeplinirea idealului dorit: (82)

Să stăpînim durerea care pe om supune,  
Să așteptăm în pace al soartei ajutor....  
Binele ades vine pe urmele mîhnirii,  
Și o zîmbire dulce dup' un amar suspin.

Dar tonalitatea gravă a poeziei se coboară pînă la duiosie, îndată ce poetul și-amintește zădărnicia speranțelor sale de copilărie: (83)

Puține-aș vrea iubite din zilele-mi pierdute....  
A fost numă 'n durere varietatea lor.

Zădărnicia acelor speranțe, care privesc numai soarta particulară a poetului, nu poate însă răci entuziasmul pentru speranța că idealul omenirii se va îndeplini în anul prevestitor. Tonalitatea se ridică iarăși, odată ce speranțele poetului se întetesc, de vine exultantă ca și credința poetului că ele se vor realiza odată: (84)

Dar pe tine an tinăr, te văd cu mulțumire,  
Pe tine te dorește tot neamul omenesc....  
O an prezis atîta măreț reformator,  
Incepi, prefă, răstoarnă și îmbunătățează,  
Arată semn acelor ce nu voesc să crează,  
Ado, fără zăbavă, o turmă și-un păstor.

.....  
A lumii temelie se mișcă se clătește,  
Vechile instituții se șterg s'au ruginit ;  
Un duh fierbe în lume și omul ce gîndește,  
Alergă către tine, căci vremea a sosit.

Dar la amintirea lucrurilor, ce sînt de îndreptat, imaginile devin crude, încărcate cu ură și cu dispreț, — și, odată cu exprimarea lor, tonalitatea își schimbă caracterul: tonul solemn, se concentrează și se întuneacă de durerea, pe care vederea răului o produce în sufletul poetului: (85)

Ici umbre de popoare le vezi o cîrmuite  
De umbra unor pravili călcate siluite  
De alte mai mici umbre, neînsemnați pitici...

Gîndul că s'ar putea întîmpla prefaceri, fără să se aducă nici o îmbunătățire reală, îl indignează dar mai mult îl induioșează asupra soartei omenirii: tonalitatea ia inflecțiuni melancolice: (86)

Ce-i pasă bieteii turme în veci nenorocită  
Să știe de ce mîină va fi măcelărită  
Și dacă are unul sau mulți apăsători ?

Solemnitatea tonului se ridică iarăși cînd arată cît de puțin egoism se cuprinde în dorința lui de îndreptare a omenirii. El s'a obișnuit cu durerea; nu se mai teme de ea și n'are de așteptat nimic dela noile prefaceri: (87)

După suferiri multe, răul se 'mpietrește  
Lanțul, ce 'n veci ne-apasă, uitam cît e de greu;  
Răul se face fire, simțirea amorțește  
Și trăiesc în durere ca 'n elementul meu.

Dar, după ce par'că i se luminează gîndul la speranța îmbunătățirii omenirii: (88)

Dar aș vrea să văd ziua pămîntului vestită,  
solemnitatea versului devine iar duioasă, pentruca să se termine cu o seninătate deplină, cu gîndul că moartea sa a lăsat în urmă omenirea fericită: (89)

Pe aripele morții celei mîntuitoare  
Voiu părăsi locașul unde-am nădăjduit !  
Voiu lăsa fericirea acelu care-o are,  
Și a mea suvenire, acelor ce-am iubit.

Această schimbare a tonalității după natura sentimentelor secundare, din a căror sinteză răsare sentimentul fundamental, caracterizează originalitatea de intuiție *senină*. Și această originalitate se vede că e caracteristică acestei poezii.

### C. Originalitatea plastică

§ 21. Originalitatea plastică se revelă în chipul nou în care un poet își plăsmuește imaginile individuale și le combină în imagini complexe (cadru, acțiuni, caractere) spre a da o consistență definitivă concepțiunii sale. Ea este rezultatul, sau al *fantaziei*, (în virtutea căreia poetul combină în mod firesc datele realității în construcții *imposibile*) sau al *imaginației* (în virtutea căreia poetul combină în mod firesc datele realității în construcții imaginare, dar *posibile*) sau chiar al *memoriei imaginative* (în virtutea căreia poetul reproduce pur și simplu combinații de fapte reale, din care exclude tot ceace nu este caracteristic). După cum se datorește uneia sau alteia dintre aceste funcțiuni sufletești, originalitatea plastică ia înfățișări deosebite, și după această împrejurare, între altele, se disting cele trei tipuri mai însemnate de artă și deci și de poezie: *romantismul* ca produsul mai mult al *fantaziei*, *clasicismul*, al *imaginației* propriu zise, și *realismul*, al *memoriei imaginative*. Dar aceste forme caracteristice de artă, în care felul originalității plastice joacă rolul principal, nu pot fi determinate în ființa lor concretă decît studiind mai de aproape deosebitele înfățișări ale acestei originalități, în relație cu elementele conținutului poetic și cu deosebire, cu originalitatea de intuiție, de care ea, mai cu seamă în marile producții poetice, este strîns legată.

§ 22. Originalitatea plastică se poate revela în factorii conținutului, din care poetul își alcătuește concepția, și anume: 1) în *imaginile simple* sau *izo-*



late; 2) în combinațiile lor, din care rezultă *imaginile complexe*. Imaginile complexe se pot prezenta sub diferite forme. În poezia lirică, unde obiectul constă dintr'o stare sufletească, pe care n'o putem înțelege cu adevărat decît dacă o raportăm la persoana poetului, imaginile complexe, în care se revelă originalitatea plastică, constituie: 1) *cadrul sau situația*, în care se închipue că se desfășoară sentimentul; 2) *mișcarea de desfășurare* a acestui sentiment, și 3) *momentele* în care se descompune această mișcare de desfășurare. În poezia epică și dramatică, unde obiectul constă dintr'o stare sufletească încorporată în personajii și pusă în relief prin evenimente, imaginile complexe constituie, pe lângă cei trei factori din poezia lirică, alți doi factori: *intriga* sau *combinările de fapte* din care se alcătuește evenimentul principal, și 2) *caracterele personajilor* ce iau parte la acest eveniment. Atît imaginile izolate, cît și deosebitele forme ale imaginilor complexe, sînt — mai cu seamă în operele nedesăvîșite — mai mult sau mai puțin independente unele de altele; așa că deosebitele specii de originalitate plastică, ce vom determina mai jos, nu trebuie puse totdeauna în legătură cu *întreaga* concepțiune a operei poetice, ci de multeori numai cu unul sau cu mai mulți din factorii conținutului ei, mai sus enumerați.

§ 23. Studiind *imaginile simple*, din punctul de vedere al originalității plastice, ce revelează, putem deosebi mai multe specii:

1. *Imagini plastice propriu zise*, prin care poetul ne sugerează cu deosebire relațiunile spațiale ale lucrurilor, forma lor limpede și precisă. Aceste imagini sînt provenite din reziduurile reprezentative ale senzațiilor vizuale, și mai cu seamă al celor motorii <sup>1)</sup>.

Astfel, cînd *Eminescu* ne arată un apus de soare în «Satira III», zicînd: (90)

---

1) Ribot, «Essai sur l'imagination créatrice».

fulger lung incremenit  
Mărginește munții negri în întregul asfințit,

întrebuințează o imagine plastică, în care senzațiile vizuale: «fulger lung, munții negri» sînt unite indisolubil cu senzațiile motorii «incremenit» și «mărginește», care fixează forma impresiei, după ce i se determinase culoarea.

Tot acelaș fel de imagini, în care se simt și mai mult reziduul senzațiilor motorii unite însă cu reziduuri auditive, se găsește în strofa din «Nunta Zamfirii», în care *Coșbuc* ne descrie hora: (91)

Trei pași la stînga binișor  
Și alți trei pași la dreapta lor,  
Se prind de mîini și se desprind  
Și bat pămîntul tropotînd  
În tact ușor.

Din acest exemplu se vede că imaginile plastice pot cuprinde și multe reziduuri de senzații auditive; dar în acest caz ele trebuiesc bine determinate și fixate prin reziduuri de senzații motorii și vizuale. Aceasta se vede și mai clar din următoarea strofă a poetului *St. O. Iosif*: 1) (92) E vorba de trei haiduci călătorind prin munți:

Dar cînd ajung  
La cotituri,  
Un chiot lung  
Din mii de guri  
*Dărimă stinci...*

Haiducii mei  
Doinesc toți trei  
Și clocotesc  
Și hohotesc  
*Păduri adinci.*

Efectul acestei imagini stă cu deosebire în versurile subliniate, cel d'întîiu cuprinzînd senzații motorii, iar cel din urmă, senzații motorii și vizuale.

---

1) «Patriarhale», Doină.

2. *Imagini difluente*, prin care poetul ne sugerează cu deosebire stări de sentiment, fără ca să întrebuinteze elemente vizuale sau motorii care să le dea o formă hotărâtă. Ele nu redau relațiuni spațiale, dar cu atât mai mult ne fac să simțim pe cele de succesiune, proprii producerii sentimentului.

Astfel în strofa aceluiaș poet : 1) (93)

E mult de atunci... e mult, nepoate,  
Și ca prin vis le văd pe toate...  
Hei ! să te miri, să te cutremuri  
De câte au fost 'nainte vremuri  
    Și-i mult, e mult de atunci nepoate !

Deși sentimentul de duiosie e foarte clar, el nu este sugerat de imagini plastice, ci mai mult de succesiunea ideilor și de repetiția lor. Acelaș lucru îl observăm în ultimele două versuri din strofa : (94)

Dă din cap zîmbind, clipește  
Și îngină veteranul :  
„Le-oi mai apuca eu oare  
    Și la anul ?“ 2)

Nici n'avem trebuință să știm de ce se îndoeste să mai apuce veteranul : efectul sentimental e complet prin însuși accentul particular, ce poetul îl pune în desfășurarea ideii.

3. *Imagini intensive*, prin care poetul ne sugerează o stare sufletească clară prin energia particulară ce cuprinde, independent de conținutul lor sensațional. Astfel, bunioară, versul lui *Gr. Alexandrescu* din «Anul 1840» : (95)

Politica adincă stă în fanfarondă,

nu e frumos nici prin coloritul sensațional ce ar conține, nici prin succesiunea imaginilor, ci cu deo-

---

1) Ibid. «E mult de atunci».

2) Ibid. «Cucoarele».

se bire prin energia incisivă, cu care este încorporată ideia.

4. *Imagini noționale*, prin care poetul ne sugerează o stare de sentiment printr'o caracteristică reu-nire de noțiuni reci și abstracte. De aceste imagini nu se găsesc mai de loc în *Eminescu*, deși el e cel mai filozof dintre poeții noștri, dar se găsesc numeroase în *Gr. Alexandrescu*, care, deși e mai puțin gânditor, e totuși mai intelectual. Imaginile prin care acest poet caracterizează talentul lui Iancu Văcărescu în cunoscuta «Epistolă» sînt de natură tipic noțională : (96)

(Tu)... ce ai darul a plăcea,  
A fi 'nalt cu deslușire, simplu fără a cădea,  
Care lucruri mici de sine, știi să le mărești frumos  
Și să nu zici niciodată cuvînt ce-ar fi de prisos...

§ 24. Din momentul ce găsim aceste patru feluri de imagini în adevărate concepțiuni poetice, și din momentul ce știm că orce imagine se datorește originalității plastice sau active a poetului, urmează că, întrucît se revelează în imagini simple, originalitatea plastică poate fi de patru feluri : 1) *propriu zisă* ; 2) *difluentă* ; 3) *intensivă* și 4) *noțională*. Aceste patru feluri de originalitate plastică, întîlnindu-se în imagini izolate, trebuie să se întîlnească și în imagini complexe. Astfel operele poetice ale lui *Eminescu* și multe ale lui *Coșbuc* se caracterizează în genere prin originalitate plastică propriu zisă ; operele poetice ale tînărului *St. O. Iosif* se disting prin originalitatea lor, aci plastică, aci difluentă ; originalitate plastică intensivă găsim în «Anul 1840» de *Gr. Alexandrescu*, în *Cîntarea Romîniei* de *Al. Rusu*, în odele lui *Alecsandri* («Deșteptarea Romîniei», «Oda la statuia lui Ștefan, etc.)) ; originalitate plastică noțională găsim, în afară de *Alexandrescu*, în operele lui *Caragiale*.

§ 25. Fie propriu zisă, fie difluentă, intensivă sau

noțională, originalitatea plastică poate avea două înfățișări, după cum este de sine stătătoare sau dependentă de o idee exterioară, de la care-și dobîndește adevăratul său sens. În primul caz ea este pură sau liberă; în al doilea, ea este alegorică, simbolică sau adherentă<sup>1)</sup>. Aceste două înfățișări ale originalității plastice nu pot fi evidente decît în *imagini complexe*. În citata poezie de Eminescu, «Melancolie», în primul moment care servește în acelaș timp și de cadru, în care oarecum se prinde și se reliefează sentimentul fundamental — găsim originalitate plastică propriu zisă în descrierea bisericii pustii; aceeași originalitate o găsim în al doilea moment în care poetul își descrie sentimentul, împrumutînd imagini dela cel d'întîi; dar în cel de al treilea și cel din urmă moment: (97)

Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost  
De-mi țiu la el urechea și rîz de cîte ascult,  
Ca de dureri străine? Par'c'am murit de mult—

originalitatea plastică devine *difluentă*.—Ca să înțelegem sensul acestei poezii nu mai avem trebuință de nici o altă idee exterioară. Căci, deși biserica pustie pare un simbol al însăși stării sufletești fundamentale, totuși ea e numai un cadru exterior, un receptacol obiectiv al sentimentului; și așa ne-o și înfățișează poetul în al doilea moment, în care compară starea sufletului său cu starea bisericii pustii. Rolul ei în concepție ne este dar pe deplin explicat, și înfățișarea ei încetează, odată cu această explicare, de a fi simbolică. Dacă poetul ar fi sîrșit poezia cu primul moment, descrierea bisericii ar fi devenit alegorică. Dar atunci mișcarea de desfășurare a sentimentului n'ar fi fost completă și ar fi lipsit acel moment de culminare dela sîrșit, care, deși fără imagini plastice propriu zise, precizează totuși atît de incisiv sentimentul. Aceasta însemnează că, în însăși concepția poeziei, înfățișarea bisericii pustii nu e un simbol, ci numai un cadru

1) Cf. și Kant, «Kritik der Urtheilskraft».

care conține în acelaș timp momentul inițial al stării sufletești ce se desfășură. De aci urmează că originalitatea plastică propriu zisă din primele două momente și cea difluentă din ultimul moment se prezintă, în concepțiunea acestei poezii, sub forma *pură sau liberă*.

Nu tot astfel stau lucrurile cu admirabila poemă «Luceafărul» de acelaș poet. În această operă, *Eminescu* ne povestește : cum Hiperion, luceafărul, se îndrăgostește de fata de împărat, Cătălină, care-l pîdea în fiecare seară în răsăritul lui peste mări ; cum, la rugămintele ei, el se scoboară s'o mîngieie în vis ; cum ea-i cere, în schimbul iubirii, să se facă om muritor, cum el călătorește abisurile nemărginirii, ca să roage pe Domnul Atotputernic să-i ia nemurirea și să-i dea în locu-i muritoarea iubire, și cum, în fine, Domnul îi arată greșala pasului său, făcîndu-l să zărească din depărtările albastre pe Cătălina drăgostindu-se tot așa de duios ca și cu dînsul, cu un Cătălin, muritor ca și ea, sub farmecele tainice ale lunii. Orcite frumuseți ar cuprinde această poemă, ea prin ea însăși nu poate însă să ne satisfacă sufletul. Ea prin ea însăș ni se înfățișează ca o poezie epică, în care, drept cadru am avea palatul unui împărat, cu cerul și mările lui Hiperion și drumul infinitului pînă la locașul veșniciei dumnezeești ; — drept eveniment cu deosebitele lui momente, am avea îndrăgostirea lui Hiperion de Cătălina, hotărîrea lui de a-și lepăda nemurirea în schimbul dragostei și întoarcerea lui dela această hotărîre cînd Domnul Atotputernic îi arată poetica, dar pieritoarea nestatornicie a Cătălinei ; — drept mișcare de desfășurare a sentimentului, am avea evoluția stărilor sufletești ale lui Hiperion în decursul acestui eveniment ; — iar drept caractere, am avea pe sglobiul și șagalnicul Cătălin, pe sentimentala naivă Cătălina, pe ardentul pasionat Hiperion și pe Atotștiutorul alcătuitor ar lumilor, Dumnezeu. Dar cu aceste elemente — dacă vrem s'o pricepem ca o lucrare epică, toată poema ia caracterul unui basm frumos, dar

un basm—și nimic mai mult. Această bucată poetică însă este mult mai adîncă și deci mult mai importantă decît o simplă poveste, dar această adîncime n'o putem pătrunde decît dacã, în loc s'o pricepem ca o poezie epicã, îi dãm înțelesul, pe care-l are în adevăr, de poezie lirică, adică de poezie în care sentimentul fundamental îl raportãm la poet. Istoria lui Hiperion simbolizeazã însãși desfășurarea vieții sentimentale a poetului : e o alegorie. În acest caz, firește, tot ceace constituie evenimentul, cum și caracterele, nu mai au însemnătatea de fapte și ființe care ne farmecã prin însãși viața lor proprie, ci sînt un simplu cadru epic pentru exprimarea mai strălucită și mai adîncă a unui sentiment liric. — În cazul cînd înțelegem astfel poema — și așa trebuie s'o înțelegem pentru ca sã simțim adîncul ei realism filozofic—originalitatea plasticã, ce descoperim într'însa, se compune din douã elemente suprapuse : unul vizibil, poema însãși, care, singur luat, are în adevăr o frumusețe, dar fãrã adîncime ; și altul inteligibil, care, fãrã frumusețe în el însuși, dã relief elementului vizibil, schimbîndu-i fizionomia, cînd este pus în legăturã cu el. Elementul vizibil este cel alegoric și dependent, elementul inteligibil este elementul exterior și independent. Originalitatea plasticã din aceastăpoemã, implicîndu-le pe amîndouã, este alegoricã, adherentã sau simbolicã.

În literatura noastrã, gãsим originalitate plasticã alegoricã, în prea puține opere poetice. E și greu de realizat, fãrã ca poetul sã nu cadã în artificialitate. Exemple de originalitate plasticã alegoricã mai mult sau mai puțin consistentã gãsим d. ex. în «Sentinela romãnã» de *Alecsandri*, în balada «Stefan Vodã și Codrul» de acelaș, în opera dramaticã «Pe malul girlei» de d. *Ollãnescu-Ascanio*, dar cu deosebire în fabulele lui *Gr. Alexandrescu*, între care cea mai tipicã este «Boul și Vițelul», deoarece poetul ne întãrșeazã evenimentul și personagiile, fãrã sã mai adaoge nici o explicație. Cel

mai strălucit exemplu însă îl găsim în literatura populară și anume în «Miorița», care, ca poezie epică, după cum de obicei e considerată, n'are nici o noimă, dar care, înțeleasă ca poezie lirică, dobîndește tocmai din pricina elementelor epice ce-i servesc de cadru, o strălucire și o adîncime extaordinară.

§ 26. Originalitatea plastică, în afară de aceste forme pe care le-am întîlnit studiind-o în legătură numai cu conținutul concepțiunii, mai se prezintă și cu alte forme caracteristice, dacă o studiem în legătură cu originalitatea de intuiție, cu care, în marile creațiuni, precum am zis mai sus, este strîns imbinată. Căci, în adevăr, în aceste opere, în care unitatea trebuie să fie desăvîrșită, originalitatea plastică par'că nu se revelează decît ca un fel de înfățișare *dinamică* a originalității de intuiție, care la rîndul ei n'ar fi decît înfățișarea *statică* a originalității plastice. E firesc dar, în acest caz, ca această originalitate să se prezinte cu specii analoage cu acelea ale originalității de intuiție, fie în raportarea ei la obiect, fie în raportarea ei la expresie (§ 11). Dar originalitatea plastică, realizîndu-se în elemente mai concrete și mai analizabile — în chiar conținutul concepțiunii, iar nu ca originalitatea de intuiție în sinteza puterilor sufletesti—se înțelege că termenii prin care dezignăm felurile de înfățișare ale acestei din urmă, nu pot fi întrebuițați fără improprietate și la felurile de înfățișare ale celei dintîiu. Totuși toate speciile originalității plastice, ce stau în strînsă legătură cu originalitatea de intuiție au o notă comună, care le deosebete de speciile fixate pînă acum. Căci, ceea ce distinge între dînsule originalitatea plastică propriu zisă, difluentă, intensivă și noțională este conținutul deosebit pe care l-au. Și tot natura conținutului distinge originalitatea plastică pură de cea alegorică. Speciile originalității plastice, ce vom stabili îndată, ca corespondente ale deosebitelor specii de originalitate de intuiție, se disting însă nu după con-



ținut, ci după modalitatea înfățișării acestui conținut. De aci urmează neapărat că toate speciile de originalitate plastică cunoscute pînă acum pot fiecare lua deosebitele înfățișări ale speciilor de originalitate plastică, ce vom determina acum, acestea nefiind decît niște modalități speciale ale acelorora.

§ 27. Din punctul de vedere al *intensității* (§ 13) originalitatea plastică fie plastică, propriu zisă, difluentă, intensivă sau noțională, fie pură sau alegorică — se poate prezenta cu trei modalități caracteristice, corespunzător celor trei feluri de originalitate de intuiție stabilite mai sus (§ 13 sqq.). Astfel originalității de intuiție, retorică îi corespunde originalitatea plastică *artificială* sau *ingenioasă*; celei ponderate, originalitatea plastică *artistică*; celei primitive, originalitatea plastică *naturală* sau *brută*.

Lucrările poetice, în care combinațiunea deosebitelor imagini simple sau complexe se arată mai complicată decît aceea pe care o oferă în mod natural materialul concepțiunii, dovedesc firește, din partea poetului, o imaginațiune grăbită de a se afirma ea însăși, fără ca să fi avut răbdarea să asimileze pe deplin impresiunile primite. Aceste combinațiuni, orcît de măiestrit ar fi făcute și orcît de unitare ar fi, ne impresionează totuși ca ceva gol și nereal, din pricină că par'că simțim cum scapă din rețelele lor mare parte din esența materialului, ce unifică. Cele mai tipice forme ale acestei originalități plastice le găsim în literatura noastră, nu atît în literatura poetică, cît în cea științifică: astfel studiile de filologie și de istorie ale d-lui *Hasdeu* produc, cititorului profan în materie, cea mai mare plăcere, tocmai prin ingeniozitatea, pe care o desfășură scriitorul, în combinarea teoriilor sale; dar cu atît mai mult supără pe filolog și istoric, care vrea să afle mai mult ființa adevărului, decît puterea de construcție a autorului. În literatura poetică, cazuri tipice de această originalitate plastică se mai găsesc în unele schițe de *Caragiale*,

ca bunicară «C. F. R.» și mai cu seamă «Două loturi»<sup>1)</sup>); găsim foarte rar și în *Eminescu*, de exemplu, în poezia «Inger de pază», în care poetul, își descrie iubita, dar se preface că-și descrie «ingerul de pază». Versurile de la sfârșit: (98)

Ori poate...! O 'nchide lungi genele tale,  
Să pot recunoaște trăsurile-ți pale —  
Căci tu... tu ești el,

ne lămuresc deplin artificiful de combinație caracteristic originalității plastice ce studiem. La ce fel de producții poetice poate duce predominarea excesivă a acestei originalități se poate vedea din următoarea lucrare, una din cele mai bune în acest gen al autorului: (99)

Sint ape 'n în ale căror unde	În riul lacrărilor mele,
Albastre d'un azur ceresc,	Ce-acum să curgă-a contenit,
Cînd punem florile plăpînde,	Simt, din bătăile ei grele,
Cu vremea, dinsele 'mpietresc.	Că biata inima 'mpietrit.

Să n'o atingeți însă iară;  
Lăsați-o 'n nesimțirea ei;  
Ați face-o, moartă, să tresară,  
Căci și din piatră sar scînteii<sup>2)</sup>.

§ 28. Lucrările poetice, în care combinațiunea deosebitelor imagini nu e desăvîrșită, așa încît concepțiunea apare necompletă în unele din elementele sale mai mult sau mai puțin esențiale, dovedesc că imaginațiunea poetului nu s'a exercitat îndeajuns față cu materialul poetic ce avea de combinat. Aceste lucrări se caracterizează prin originalitate plastică *brută* sau *naturală*. Un exemplu tipic este balada «Miorița» în care elementele cadrului epic, în care este turnat fondul liric, nu sînt bine închiegate. Poetul ne înfățișează pe cei trei ciobani — Ungureanul, Vrinceanul și Moldovanul — coborîndu-se din munți, ne arată că cei doi d'intîi s'au sfătuit să ucidă pe cel de-al

1) Caragiale, «Momente».

2) Radu Rosseti, «Valuri».

treilea, dar, după această înnodare de fapte, el le pierde cu desăvîrșire din vedere, spre a ne povesti convorbirea dintre Miorița și Moldovanul, fără ca să se îngrijească măcar ca să dea un desnodămînt acestui fapt. Absorbit de sentimentul, pe care el îl simbolizează prin sufletul Moldovanului, uită să închege evenimentul, pe care începuse să-l schițeze, cu atît mai mult cu cît și-a dat seama, că cu sfaturile, pe care Moldovanul le dă Mioriței, întreg sentimentul fundamental și-a găsit intrupare. Este de observat însă că această neglijență nu ne impresionează în mod neplăcut, ca o greșeală reală. Innodarea acțiunii începute nu se prezintă ca un element esențial, pe care concepțiunea l-ar cere în mod necesar. Neglijerea ei e o lipsă de rotunjire artistică, iar nu un defect de concepțiune. Originalitatea plastică, ce se revelă dar în această operă poetică, este veritabilă, însă este numai brută, în stare, cum am zice, naturală.

X § 29. Cînd combinațiunea ce întîlnim între deosebitele elemente ale unei opere poetice are toate însușirile pozitive ale originalității plastice brute unite cu acelea ale originalității ingenioase, cînd adică este interesantă ca originalitatea artificioasă și plină de vieață, ca originalitatea plastică firească, atunci ea poartă numele de originalitate plastică artistică. Tipică în acest fel este înlanțuirea evenimentelor din citatul «Luceafăr» al lui *Eminescu*, comparată cu aceea din «Miorița». Tot așa de tipică este intriga din «O scrisoare pierdută» de *Caragiale*, comparată cu aceea din schițele citate mai sus. Căci, deși pierderea scrisorii de către «coana Zoița» și găsirea ei de către Cetățeanul Turmentat, și apoi pierderea ei de către Cațavencu, ce-o sustrăsese Cetățeanul Turmentat, și găsirea ei tot de către acest din urmă, care o dă în fine «Coanei Zoița» — deși această înnodare de fapte are aparența artificialității; — și deși această impresie ar trebui să fie mărită prin faptul că Agamiță Dandana se alege deputat tot din pricina găsirii unei scri-

sori, întocmai cum ar fi vrut să se aleagă și Cațavencu, eroul comediei — cu toate acestea întreaga combinație de fapte, așa cum ni se prezintă, în chiar desfășurarea acțiunii nu e artificială, pe deoparte din pricină că deosebitele momente ale intrigei nu sînt complicate și se petrec în împrejurări simple și firești, iar pe de alta — și mai cu seamă — din pricină că fiecare din ele pun în relief caracterul personajilor ce iau parte la acțiune. Cu alte cuvinte momentele intrigei nu sînt imaginate independent de fondul concepțiunii, ci fac parte integrantă din ele. Pierderea scrisorii și găsirea ei de către Cațavencu dau prilej poetului să ne înfățișeze toate rezorturile sufletești ale eroilor săi : ambiția politică și necinstea îndrăzneată a lui Cațavencu, iuțimea necugetată a lui Tipătescu, patima rezonabilă a «Coanei Zoitichii», oarba încredere a lui Trahanache, servilitatea lui Pristanda. Regăsirea ei de către Cetățeanul Turmentat pune într'un relief definitiv firea cinstită, deși vițioasă, a acestuia, dar mai cu seamă fondul de bunătate ce are «Coana Zoitica» și lașitatea lui Cațavencu. În fine, scrisoarea lui Agamiță Dandanache servă admirabil spre a sublinia și adînci caracterul lui Trahanache, cu nepilduita lui încredere. Așa fiind, intriga acestei comedii pierde caracterul artificiei și devine operă în adevăr a unei minți pline de inteligență artistică, iar nu de ingeniozitate seacă.

§ 30. Din punctul de vedere al *calității*, originalitatea plastică se prezintă iarăși cu trei înfățișări caracteristice, ca și originalitatea de intuiție, și anume : Originalitatea *fantastică* corespunde originalității de intuiție imaginative ; cea *incisivă*, precisă sau uscată, celei abstracte ; și cea *realistă*, celei reprezentative.

Lucrările poetice, în care combinația dintre deosebitele imagini simple sau complexe înfrînge relațiunile cauzale cunoscute ale lucrurilor (așa încît lumea, în care ni se înfățișează obiectele sau faptele, ce constituie conținutul poetic pare cu desăvîrșire

ideală) dovedesc că poetul, ce le-a compus, are o putere de fantazie superioară simțului realității. Deși intuițiile, ce-i vin dela lume, pătrund pînă în adîncul sufletului său, el are totuși puterea să le disocieze în fel și chipuri, potrivit viziunii sale interne, și să le recompună în tablouri ce pot întrupa cu desăvîrșită claritate sentimentele sale. Impresiile lumii interne sînt pentru acești oameni mai vii decît cele din lumea externă, și clădirile, ce fac, prin fantazia lor, dintr'însele, sînt mai strălucitoare decît cele reale <sup>1)</sup>. E caracteristica originalității plastice *fantastice*.

Exemple de această imaginațiune în literatura noastră avem, în afară de basme, «Strigoii» și cu deosebire novela «Sărmanul Dionis» (în care, condus de ideea metafizică a apriorității timpului, *Eminescu* ne înfățișează viața unui om care trăește în acelaș timp în secolul XV și XIX); «Legendele» și unele balade de *Alecsandri*; unele novele de *Delavrancea* («Trubadurul»).

§ 31. *Realistă* este originalitatea plastică, care se revelă în combinații care țin cît mai mult seamă de relațiunile cauzale ale lucrurilor. Lumea imaginară ce se descoperă în operele poetice cu originalitate plastică realistă, parcă e o reproducere a lumii reale: relațiile dintre deosebitele imagini au aparența exactității prozaice. Literatura noastră este bogată cu deosebire în opere cu acest fel de originalitate plastică. Teatrul lui *Caragiale* și chiar al lui *Alecsandri*, unul *artistic* și altul *artificial* din punctul de vedere al intensității, se caracterizează din punctul de vedere al calității prin originalitate realistă. Și mai tipice în această privință sînt «Amintirile» lui *Creangă*, care însă din punctul de vedere al intensității revelează o originalitate plastică primitivă. Caracteristică este acest fel de originalitate și în unele opere ale lui *Eminescu*. În «Luceafărul», ce se caracterizează în genere prin originalitate plastică fantastică, găsim

---

1) Cf. *Ribot*, *Ibidem*.

totuși scena din palat dintre Cătălina și Cătălin, în care predomină originalitatea plastică realistă.

§ 32. Combinațiile, care se constată într'o operă poetică, pot avea uneori preciziunea, ce aduce aminte teoriile geometrice sau alte construcțiuni pur intelectuale. Concepția poetică din asemenea lucrări are o aparență schematică, logică, în care nu descoperim nici libertatea desăvirșită a originalității fantastice, nici relativă libertate a celei realiste, ci necesitatea gândirii reci și abstracte. Este caracteristica originalității plastice *incisive*, *precise* sau *logice*, care adesea din pricina stilului este dezințată prin numele de eleganță, sau subsumată pe nedrept sub originalitatea plastică propriu zisă, cu care dealtminteri se poate uni.

Exemple de bucăți poetice, în care descoperim originalitate plastică *incisivă*, se găsesc în «Legendele române» de *Bolintineanu*, în «Epistolele» și «Sati-rile» lui *Gr. Alexandrescu*, în schițele și novelele lui *Caragiale*. Cu toate elementele lor realiste și fantastice, «La hanul lui Minjoală»<sup>1)</sup> și «O făclie de Paști» cu deosebire acest fel de originalitate plastică revelă. Cele mai multe din poeziile lirice ale lui *Duiliu Zamfirescu* și *Vlahuță* — deși în grade deosebite — se disting prin aceeași însușire. Un exemplu din cele mai tipice este 'n *Palinodie* de *Duiliu Zamfirescu*: (100)

Cînd toate trec, cînd anii fug,  
Cînd ce-am dori nu se mai poate,  
De ce ne chinuim pe rug,  
Cătînd cuvîntul lor la toate ?

Ce-a fost s'a dus, ce este — e  
Și va mai fi ce se cuvine.  
Nu te munci să știi de ce,  
Căci nici nu poți și nici nu-i bine.

Ursita noastră e să fim  
Himera dorului de-a fi;  
Că sîntem ne închipuim,  
Din dorul de-a ne 'nchipui.

---

1) *Caragiale*, «Momente».

Atingeți degetul de gură  
Și suflă 'n vînt o sărutare.  
Atîta e. Orce făptură,  
O năzuință spre urmare. 1)

§ 33. În fine, din punctul de vedere al *tonalității*, originalitatea plastică se poate prezenta, ca și din punctul de vedere al intensității și calității, cu trei înfățișări mai caracteristice. E adevărat că la tonalitate, fiind vorba de tonul dureros sau plăcut ce-l pot avea imaginile, pare imposibil a fixa specii de plasticitate determinate în mod esențial, unele de durere și altele de plăcere. Trebuie să observăm însă că stările noastre afective sînt ființări sufletești evolutive, avînd un început, o complicațiune și un sfîrșit, au adică o mișcare de desfășurare ușor precizabilă și care se constată în mod direct în poeziile lirice, care au de obiect imediat sentimentele poetului. Această mișcare de desfășurare implică un principiu plastic, întrucît imaginile unei concepțiuni se pot grupa, orientîndu-se sau, ca să zicem astfel, polarizîndu-se într'un sens sau altul; iar acest principiu se dovedește a fi tocmai starea stenică sau astenică a imaginațiunii poetului, adică starea în legătură cu puterea ce implică plăcerea sau cu slăbiciunea ce implică durerea. Astfel se dovedește că în unele opere poetice orientățiunea plastică a imaginilor, ce realizează mișcarea de desfășurare a sentimentului, se face în profunzime. Imaginile, în care elementul sensorial e mai dezvoltat, se subordonează imaginilor în care predomină reflecția; avîntul celor d'întîiu par'că este oprit printr'un act de inhibițiune de cele de-al doilea, iar efectul acestei polarizări a imaginilor oarecum *din afară înăuntru* este însoțit de obicei de o tonalitate gravă și dureroasă. Originalitatea plastică, ce se revelă în acest fel de combinație a imaginilor, o putem numi *inhibitivă* sau *reflexivă*. În alte opere poe-

---

1) *Duiliu Zamfirescu*, «Poezii nouă».

tice se observă că orientațiunea plastică a imaginilor, ce realizează mișcarea de desfășurare a sentimentului, se face oarecum în înălțime. Imaginile, în care elementul sensorial e mai viu își subordonează pe cele intelectuale și reflexive, și le tirăște cu sine într'un fel de exploziune *din năuntru în afară*; iar efectul acestei prolarizări a imaginilor spre partea mai vie, mai mișcătoare și mai plină de lumină a conștiinței noastre este însoțit în genere de o tonalitate vioae și plăcută. Originalitatea plastică, ce descoperim în acest fel de combinație a imaginilor, o putem numi *explozivă*. În fine, în alte opere poetice găsim o orientare sau polarizare a imaginilor în partea oarecum mediană și calmă a conștiinței, din care vedem că lipsește acea mișcare de inhibiție în spre partea mai statornică, mai profundă, mai gravă a sufletului, și acea mișcare de avânt în spre partea mai superficială, mai vioae și mai mobilă a lui. Este combinațiunea ce relevă o originalitate plastică *calmă* sau *contemplativă*, din care durerea și plăcerea *excesivă* lipsesc, și unde predomină acea stare sufletească intermediară, în care Epicur găsea suprema fericire, iar Aristotel izvorul acțiunilor virtuoaase <sup>1)</sup>.

Spre a ne da seamă de aceste înfățișări ale originalității plastice, să comparăm, bunioară, «Melancolie» de *Eminescu* cu «Din Prag» de *Vlahuță*. Una din superioritățile celei d'întiu asupra celei de al doilea este faptul că, pe cînd în «Melancolie» se vede cu perfectă claritate originalitatea plastică *inhibitivă*, în «Din Prag», originalitatea plastică *explozivă*, care se revelă într'însa, nu are aceeași desfășurare clară în toate momentele ei. În «Melancolie» *Eminescu* pleacă dela zugrăvirea splendidă a cerului plin de nori, dar luminați de lună, se coboară la descrierea întinderilor pămîntești, își restrînge din ce în ce cercul atențiunii la înfățișarea cimitirului și apoi a bisericii pustii,

---

1) Cf. *Ciceronis* «De finibus».



pentruca în fine să pătrundă în propriul său suflet, mai întâiu în elementele, care sînt în directă legătură cu imaginile lumii externe, și apoi să ajungă la momentul final, cel mai inhibitiv și mai adînc, care se termină cu lugubra și semnificativa reflecțiune : « par' că-am murit de mult ». Mișcarea generală a desfășurării sentimentale în « Din Prag » e contrarie. Poetul reflectează asupra vieții lui nefericite, asupra binelui ce l-ar putea găsi în moarte, dar, la imaginea morții și mai cu seamă a veșniciei ei, și-aduce aminte de viață și se avîntă definitiv spre stăluțirea ei. În primul moment, ce se degajază în mod natural din restul concepțiunii, poetul se adresează morții : (101)

Înțeleg, împărăția ta, cu veșnica-i odihnă  
Este singura-mi scăpare. O să fiu acolo 'n tihnă :  
Nici uri, nici dor ; nici cobeza neprielniceilor gînduri  
N'or mai răscoli cenușa rece, ținuită 'n scînduri.  
În sicriu dormi somn de piatră. Niciun sgomot, nicio grijă ;  
Viermii nu te mai întrebă de-ai fost aur, de ai fost schijă...

Și continuă aceeași idee : (102)

Poate-o lacrimă pe piatra ce-mi va coperi mormîntul  
Va cădea din ochii mamii — poate scutura-va vîntul  
Mișșorii vr'unei sălcii peste groapa mea — tot una :  
Plîns de mamă, plîns de creangă, tot nimic eu nu voi ști,  
Fie că 'n senin ori nouri, va sta soarele ori luna  
Fie că va da zăpada, ori că earba va 'nverzî.

Poetul se apropie cu imaginile tot mai mult de viața strălucită din afară pentru ca să izbucnească într'o primă protestare : (103)

Să nu mai reviu în viață niciodată ? Niciodată ?  
O-i grozavă vorba asta ! Limbă ne mai desghetață,  
Humă ne mai încălzită de simțuri și de idei :  
Nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei.

În al doilea moment reflecția pleacă nu dela imaginea întunecoasă, profundă a morții, spre a ajunge la aceea a vieții, ci dela imaginea posomorită și adîncă a traiului său nefericit, la imaginile înviorătoare ale vieții, către a cărei cupă își întinde însetatele-i buze : (104)

Viforoasă mi-e viața, și deșartă, și amară.  
Ce trudit mă simt sub cruda suferințelor povară!  
Mi-i greu capul, ca de-o noapte lungă, dusă 'ntr'o orgie.  
Par'c'aș fi de-un veac pe lume . . . O paragină pustie . . .  
Spulberatu-mi-s'a pîn' și scrumul visurilor mele,  
Ș'acum gindurile toate, ca de plumb, mi le simt grele.  
Mi-a rămas inima rece și 'mpietrită de durere,  
Și mi-i silă de-un prieten, de-un cuvînt de mîngiere,  
De-o privire, ce-mi zîmbește veselă, — de mine însumi.  
Ca un vînt—printre ruine - simt că-mi vijie 'ntre tîmple . . .  
E 'ntuneric și cenușă . . . — Tot aștept să mi se 'ntimple . . .  
Vr'o nenorocire crudă, ca să mă mai miște-o leacă,  
Să mai fulgere în noapte-mi, ca uritul să-mi mai treacă.

Ca să mor! . . . Să mă 'ntunec pe vecie? . . . Prea e crud.  
Să nu mai gîndesc nimica, nici să văd, nici să aud?  
Să nu mai privesc vîpaia soarelui de primăvară,  
Ori să-mi răcoresc viața la un amurgit de sară  
Și s'ascult, pe gînduri, doina — trișca dela tîrlă,  
Sau duiosul plîns al apei șopotînd noaptea pe gîrlă?

A, e negrăit de lesne să-ți repezi un glonț în creier,  
Dar pe cer schintee luna, dar în earbă cînt'un greier,  
E-o mișcare, e un farmec, care 'n veci nu se mai curmă...  
Și cînd te întoreci și cugeți, lung privind ce lași în urmă,  
Simți că nu-i chip să te sature, *c'a trăi i-o fericire.*  
Primești orce suferință — *dar eterna nesimțire,*  
*Nu. — Durerea are-un capăt. — Moartea-ți zice: „Niciodată”*

În mișcarea de desfășurare a sentimentului său,  
poetul a mai făcut un pas. Cel de al treilea pas îl  
face plecînd dela imagini în legătură cu gloria ce  
rămîne după moarte și ajungînd la afirmarea defini-  
tivă a dragostei de viață: (105)

Bine e să știi, la moarte, că o dungă lași — un nume,  
C'ai săpat la zidul nopții — c'ai muncit să-ți scoți în lume  
Din al creerului sbucium, că pe-un diamant, ideia.  
Urma fii-va-ți cunoscută pe-unde ți-ai purtat scînteia . . .  
Ș'o scînteie 'n alergare — e o rază . . . Mîngiere! . . .  
Dulce-i să ți-o știi la fundul vieții pline de durere.  
Ah! fugiți gînduri nebune, soli ai negrului mormînt!  
Nu mă 'ndur.—Pe cer sînt stele,—flori și pasări pe pămînt.  
Ș'apoi . . . e mișelnic lucru, singur zilele să-ți curmi . . .  
Ți-i zadarnică ispita, moarte, — o, de geaba-mi scurmi  
Și-mi mai vînturi mîntea,—'n lături, fugi cu neagra ta povață!  
*Înainte morții mele, moartea dragostei de viață!*

Din această analiză se vede că polarizarea imaginilor în direcția din afară înăuntru, dela profunzime spre înălțime, nu se face în mod unit și continuu cum se face în «Melancolie» de *Eminescu*. Poetul revine neconținut înapoi și cu greu merge înainte,—dar merge. Semnele originalității plastice explozive, care se recunosc destul de clar în fiecare moment, se recunosc —dar mai puțin limpede—și în mișcarea de desfășurare a întregului sentiment, și explozia finală hotărăște cu evidentă sensul în care s'au polarizat, în combinația lor, imaginile concepției. De altă parte, cu toată tristețea adâncă a acestor imagini, ele se desfășoară totuși în curentul unui sentiment stenic, optimist, și acesta este semnul definitiv că originalitatea plastică, vizibilă în această poezie, este explozivă.

Două exemple în care recunoaștem în mod tipic originalitatea plastică inhibitivă și explozivă sint pastelurile «Veneția», datorit lui *Eminescu*, și «Earna», lui *Aleksandri*. Deși în «Veneția» *Eminescu* începe cu niște imagini în care reflecțiunea tristă și profundă se revelă cu putere : (106)

X S'a dus vieța falnicei Veneții...

totuși polarizarea imaginilor se face tot în adâncime și aceasta ne-o probează imaginea, cu care încheie: (107)

Preot rămas din a vechimii zile  
San Marc sinistru miezul nopții bate ;  
Cu glas adânc, cu graiul de Sibile,  
Rostește lin în clipe cadente:  
Nu 'nvie morții e 'n zadar, copile!

În pastelul său, *Aleksandri* începe cu niște imagini posomorite și potrivite cu tonalitatea obiectului : (108)

Din văzduh cumplita earnă cerne norii de zăpadă,  
dar ajunge la sfârșit la o imagine atît de vioaie, că  
par'că nici n'ar face parte din bucata care începuse  
așa de sinistru : (109)

Iat'o sanie ușoară care trece peste văi;  
In văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi.

In poeziile tinărului poet *Goga* se desinează o originalitate plastică explosivă, care se afirmă din ce în ce mai mult, mai cu seamă în poeziile cu caracter național. Caracteristic, pentru originalitatea sa plastică inhibitivă este și admirabilul pastel «Vara» de *Duiliu Zamfirescu*: (110)

Cu firea ei cea arzătoare  
Sosit-a vara înapoi;  
Toți pomii sînt în sărbătoare,  
In tei stă floare lingă floare....  
E dulce vara pe la noi!

Cînd dimineța se ivește  
Din al văzduhurilor fund,  
Tot cîmpul par'că 'ntinereste,  
Iar, deșteptată de pe prund,  
Cireada satului pornește..

In urma ei un roi de grauri,  
Ca niște valuri cenușii  
S'amestecă prin bălării,  
S'așează 'n coarne pe la tauri,  
Fac fel de fel de nebunii;

Pînă ce 'n zarea depărtată  
Spre lacul trist se pun pe drum,  
Și cum se duc, — acum și-acum,  
Se mai zăresc încă o dată,  
Ca rămășița unui fum.

Imaginea «lacului trist» și a «fumului», cu care s'a-seamănă stolul graurilor, contrastează cu imaginile vesele ale începutului și ne deschide în suflet o perspectivă melancolică, care e și impresia definitivă a bucății.

Ca exemple de originalitatea plastică *calmă* sau *contemplativă* putem cita unele poezii de *Eminescu*, ca bunioară «Crăiasa din povești» și cu deosebire «Somnoroase păsărele»: (111)

Somnoroase păsărele  
Pe la cuiburi se adună,  
Se ascund în rămurele—  
Noapte bună!

Doar izvoarele suspină,      Trece lebăda pe ape  
Pe cînd codrul negru tace,      Intre trestii să se culce;  
Dorm și florile 'n grădină— Fie-ți îngerii aproape,  
Dormi în pace.                      Somnul dulce!

Peste-a nopții feerie  
Se ridică mîndra lună;  
Totu-i vis și armonie  
Noapte bună!

Duioșia liniștită și pătrunzătoare a sufletului poetului — originalitatea lui de intuiție *deprimantă* — par'că se repauzează în imaginile — unele gingașe, altele grave și chiar maiestose — ale serii: semnul cel mai evident al contemplației. Sentimentul poetului nici nu ne tîrăște prin mișcarea lui inhibitivă spre adîncimea tristă a cugetării, nici nu le avîntă spre înălțimile voioase ale vieții pline de speranțe. E într'un fel de nemișcare (*ἀταραξία*) în care farmecul lumii din afară și seriozitatea lumii din năuntru se îmbină fără predominare a durerii asupra plăcerii, sau a plăcerii asupra durerii. De aci impresia de *fericire sui generis*, la care probabil se gîndea *Schopenhauer*, cînd vorbind de individul ce contemplă frumosul, zicea că el în această stare «este subiectul pur, fără vrere, fără gîndul timpului și fără *durere* al cunoștinței», cel care absoarbe<sup>1)</sup>. Această impresie în care durerea și plăcerea nu se simt decît ca asociații mai mult sau mai puțin depărtate, este caracteristica originalității plastice *contemplative*. Exemple tipice, în care găsim aceasta originalitate caracteristică, sînt unele pasteluri de *Alecsandri*, «Noapte de vară» de Coșbuc, unele din poeziile lui *St. O. Iosif*. În literatura clasică, un admirabil tip al acestei originalități este «Oedip la Co-

1) *Schopenhauer*, «Die Welt als Wille und Vorstellung».

lona» de *Sofocle*, iar în literaturile moderne «Visul dintr'o noapte de vară» de *Shakspeare*.

§ 34. Rezumînd deosebitele înfățișări ale originalității fie de intuiție, fie plastică, avem următorul tablou :

### Originalitatea poetică

I		II	
Originalitatea de intuiție		Originalitatea plastică	
A. După conținut	{ afectivitate precum- păniitoare energie claritate intelectuală } ...	1. după fond	{ a. pură b. alegorică
		2. după imagini	{ a. plastică pro- priu zisă b. difluentă c. intensivă d. noțională.
B. După modalitate :			
1 După intensitate	{ retorică . . . . . ponderată . . . . . primitivă . . . . .	{ artificioasă artistică naturală	
2 După calitate	{ imaginativă . . . . . reprezentativă . . . . . abstractă . . . . .	{ fantastică realistă incisivă	
3 După tonalitate	{ exultantă . . . . . senină . . . . . deprimantă . . . . .	{ explosivă contemplativă inhibitivă	

Nota 2. — Spre a studia toate elementele fondului, ar mai trebui, în afară de originalitate, să studiem conținutul sau materialul brut al concepțiunii și emoțiunea estetică. Materialul brut al concepțiunii, care mai e cunoscut și sub numele de izvoare de inspirațiune, este însă ușor de determinat, și fără niciun studiu special. Că un poet se inspiră din alți poeți sau direct din natură ; că se folosește de evenimente istorice sau de cele contemporane ; că și ia materia din viața uneia sau altei clase sociale, din viața cutărui sau cutărui popor ; că se inspiră din literatura cultă sau din literatura populară ; că este religios sau profan ; că dă preferință sentimentelor intime sau sociale, sănătoase sau bolnăvicioase, exotice sau băstinașe, imorale sau morale ; că contemplă mai mult lumea exterioară sau conștiința, sentimentele particulare sau cele generale — toate, puncte de vedere în legătură cu materialul brut al operei poetice — sînt, firește, lucruri interesante, dar constituiesc caractere accidentale ale concepțiunii. Cu ajutorul lor se poate caracteriza mai ușor individualitatea unui poet nou apărut, dar această caracterizare este numai exterioară și superficială. No

tele privitoare la conținutul unei opere poetice nu devin interesante și importante pentru clasificarea ei, decât dacă sînt puse în raport cu notele derivate din originalitate. Căci aceasta este partea esențială a fondului poeziei, și în acelaș timp cea mai grea de determinat. De aceea, studiind elementele concepțiunii, ne mărginim numai la studiul originalității.

Pe de altă parte emoțiunea estetică, a cărei natură se studiază cu deosebire în Estetică, este numai un rezultat al actului, prin care luăm cunoștință de sinteza elementelor concepției, - numai un semn că concepția este o adevărată creațiune. Dar, pe lingă aceasta, emoțiunea estetică, ce rezultă din unificarea elementelor fondului, nu este completă, decât cînd i se adaogă conștiința perfecte potriviri dintre fond și formă. Așa fiind, emoțiunea estetică în teoria fondului poetic, nu este susceptibilă de un studiu special, așa cum am făcut cu originalitatea. Singurul lucru ce este de observat e că, în judecata unei opere poetice, să ne ferim de a confunda această emoțiune senină și încîntătoare, cu plăcerea, ce derivă din sentimentul exprimat în opera poetică. Sentimentul amicieii, bunioară, ne impresionează totdeauna plăcut, dar această plăcere nu ne impresionează totdeauna estetic ci numai decît cînd avem conștiința că elementele din care a fost întrupat acest sentiment sînt perfect unificate nu numai în concepțiune, dar și în legătura lor cu forma.

§ 35. Spre a determina caracterele celor mai însemnate tipuri de poezie, cunoscute sub numele de romantism, clasicism, realism, împreună cu varietățile lor pseudoclasicism, idealism, misticism, simbolism, naturalism, romantism german, romantism francez sau englez, etc., ne putem servi de caracterele, cu care am văzut că se prezintă originalitatea, fie plastică fie de intuiție. Fiecare din acele tipuri întrunesc o sumă din aceste caractere, dar acestea nu sînt unite indisolubil în fiecare tip și pot lipsi cînd unul, cînd altul, fără ca totuși caracterul general rezultat din îmbinarea celorlalte, să se schimbe în mod esențial. În această determinare putem procede sau *deductiv*, hotărînd în mod aprioric, care *ar trebui* să fie caracterele clasicismului, romantismului sau realismului, și apoi căutînd conform acestei determinări, să arătăm care dintre producțiunile poetice au dreptul să intre sub una sau alta dintre aceste categorii; sau *inductiv*, cercetînd mai întîi cu ce caractere de originalitate se prezintă deosebitele

opere literare, care au fost spontan rubricate sub un tip sau altul; și al doilea, fixînd aceste tipuri, după caracterele comune ce prezintă producțiile subsumate sub acelaș tip. Și una și cealaltă din aceste metode este legitimă. Metodul deductiv e legitim, întrucît aceste deosebite tipuri literare au fost judecate totdeauna din punctul de vedere al unui ideal, puindu-se un fel de ierarhie între ele: clasicism, romantism, realism; metoda inductivă, la rîndul său e și el legitim, întrucît trebuie să ținem în seamă nu numai preferințele noastre individuale, ci și determinările mai mult sau mai puțin spontane ce au intrat pînă la un punct în convingerea generală. O împreunare a amîndorora se impune — și anume fixînd mai întîiu în mod deductiv caracteristicile celor trei tipuri, și apoi indulcînd schematismul, ce rezultă din această determinare, prin cercetarea corectă a deosebitelor opere poetice rubricate de criticii sau de istoricii literari sub o categorie sau alta. Această lucrare însă e prea particulară și e din cadrul cărții de față, care studiază numai poezia în general. Pe de altă parte, cu toate că am fixat atîtea specii de originalitate, o cercetare mai specială ne arată că aceste specii sînt numai niște înfățișări prea generale ale originalității și că ele sînt susceptibile de foarte multe varietăți particulare, determinabile din alte puncte de vedere decît cele ce am introdus noi în studiul nostru. Și numai după determinarea acestor varietăți am putea fixa în mod mai complet caracterele tipurilor poetice, de care ne ocupăm. Cu toate acestea — și lăsînd pentru altă ocazie această cercetare specială — putem încerca, cu ajutorul caracterelor știute, să determinăm noțiunile de clasicism, romantism și realism.

§ 36. Procedînd în mod deductiv, am putea zice că operele poetice *clasice* ar trebui să aibă: 1) o originalitate *de intuiție*, a) ca *conținut*, afectivă fără să fie lipsită de o energie precisă și o intelectualitate clară, iar b) ca *modalitate*: o originalitate de intuiție cu tona-



litate *senină*, calitate *reprezentativă* sau *abstractă*, și intensitate *ponderată*; și 2) o originalitate *plastică*; a) ca *conținut*: pe deoparte, *propriu zisă* ori *noțională*, iar pe de alta *pură* ori *alegorică*; iar b) ca *modalitate*: originalitate *plastică* cu tonalitate *contemplativă*, calitate *realistă* ori *incisivă* și intensitate *artistică*. Reunirea acestor două din urmă calități fac ca opera clasică, deși «realistă», să nu fie totuși rubricată sub eticheta realismului, care din punctul de vedere al intensității are mai mult originalitate *plastică brută* sau *naturală*.

— Operele poetice *romantice* ar trebui să aibă: 1) o originalitate *de intuiție*, a) ca *conținut*, afectivă, predominând însă mai mult decât în cea clasică asupra energiei și elementului noțional; iar b) ca *modalitate*: tonalitate *deprimantă*, calitate *imaginativă*, și intensitate *retorică*; și 2) o originalitate *plastică*: a) ca *conținut*: pe deoparte, *propriu zisă* ori *disfluentă* ori *intensivă* și pe de alta *pură* ori *alegorică*; b) ca *modalitate*: tonalitate *inhibitivă*, calitate *fantastică* și intensitate *artificioasă*.

Operele poetice *realiste* ar trebui să aibă: 1) o originalitate *de intuiție*, a) ca *conținut*, afectivă dar aproape covârșită de energie și intelectualitate; iar b) ca *modalitate*, tonalitate *exultantă*, calitate *reprezentativă* sau *abstractă*, și intensitate *primitivă*; și 2) o originalitate *plastică*, a) ca *conținut*, pe deoparte *propriu zisă* ori *noțională*, iar pe de alta *pură*; b) ca *modalitate*: tonalitate *explozivă*, calitate *realistă*, intensitate *brută*.

§ 37. Procedind acum inductiv, să ne mărginim să facem, drept probă, o aplicațiune la unul dintre scriitorii noștri, care e și cel mai cunoscut și cel mai studiat, și care a fost clasificat, de mai toți criticii și istoricii literari, printre romantici, *Eminescu*. La acest poet descoperim o originalitate de intuiție care, ca conținut, este *afectivă* cu afectivitatea prea pronunțată față de elementul noțional și de cel intensiv (conținutul

originalității de intuiție romantice); ca modalitate, ea este, din punctul de vedere al tonalității, *deprimantă*, iar din al calității, *imaginativă*. Și aceste două caracteristici le găsim între acelea, prin care am determinat noțiunea de romantism. Din punctul de vedere al intensității însă, originalitatea de intuiție a lui *Emineescu* nu e retorică decât în scrierile lui în proză (articole sau studii politice); în operele lui poetice, ea este *echilibrată* sau *ponderată* și această caracteristică îl apropie de tipul clasic. Dacă trecem acum la determinarea originalității lui plastice, observăm că conținutul ei e la el de obicei, pe de o parte *pur* (afară de aceea din câteva opere, cum sînt «Luceafărul» și «Ce te legeni codrule»), iar pe de altă parte *plastic*; amîndouă note ce se găsesc și în noțiunea, determinată mai sus, a romantismului. Privită în modalitatea ei, originalitatea lui plastică apare din punctul de vedere al tonalității, acî *inhibitivă*, acî *contemplativă*, mai rar, foarte rar, *explozivă*; din punctul de vedere al calității, uneori este *fantastică*, dar de cele mai multe ori *realistă*, foarte rare ori *incisivă* (Ex. «Glosa»); în fine, din punctul de vedere al intensității, este sau *primitivă* (cum e bunioară în primele poezii) sau *artistică*, foarte rar *artificioasă* (citatul exemplu, «Inger de pază»). Mai cu seamă dar prin aceste două din urmă însușiri (realismul lui artistic) *Emineescu* se depărtează de tipul romanticului și se apropie de cel al clasicului. În totalitate luat, *Emineescu* intră dar sub categoria romantismului, fără să reprezinte tipul pur, iar prin calitățile, ce se depărtează de romantism, dintre care unele sînt foarte însemnate, el se apropie mai mult de clasicism decât realism. Această caracterizare precisă nu e esențial deosebită de cea mai mult sau mai puțin confuză care se dă de obicei originalității lui *Emineescu* și acest fapt e dovadă că formula tipului romantic cum și a celorlalte fixate deductiv mai sus pot fi privite ca mai mult sau mai puțin definitive.

#### D. Aplicațiune critică.

§ 38. Elementele concepțiunii: obiectul sau materialul, originalitatea (de intuiție și plastică) și emoțiunea estetică—cele d'intii două constituind cauza și cel din urmă efectul lor—nu pot fi considerate ca adevărate elemente într'o concepțiune dată, dacă 1) nu sînt stringent *izolate* de toate elementele sufletești ce constituie conștiința poetului în momentul concepțiunii; și dacă 2) nu sînt — după ce au fost izolate — îmbinate într'o unitate cit mai aproape de perfecțiune. Această unitate, de care-și dă seama cel ce ia cunoștință de o concepțiune, provine din faptul că *adevăratul* poet, capabil de o *adevărată* concepțiune, a putut printr'un special act de atențiune, numit *contemplațiune*, să izoleze, din noianul de fenomene ale conștiinței sale — și să îmbrățișeze fără sfortare într'un singur act suflesc — *numai* și toate elementele din care se alcătue concepțiunea sa. Pentru el, în acest act, nu există nici tezaurul de impresii, gândiri, tendințe ale conștiinței sale, ce rămîn de o parte, nici acea diferențiere, dintre materialul suflesc sau extern, dintre formele speciale de originalitate plastică sau de intuiție, și dintre emoțiunea estetică, ce rezultă din combinația nesilită a celorlalte două elemente; *pentru el nu există decit sinteza acestor elemente într'o singură impresie*. În această sinteză completă și izolată de restul conștiinței, — sinteză datorită unui nesilit și unitar act de atențiune, stă puterea de creațiune a poetului, *genialitatea* lui. În sufletul unui asemenea om — cînd și cînd — o parte din materialul primit dela lumea externă sau internă — reprezentările, judecățile, raționamentele — se unesc în mod natural și indisolubil cu o parte din energia, ce decurge din voința lui (tendințele sau pornirile lui) și amîndouă aceste elemente — cel de cunoștință și cel de voință — se su-

bordonează unificându-se tot așa de natural și indisolubil unei anume stări sufletești fundamentale, unui anume sentiment. Această unificare de elemente sufletești, ce se face în mijlocul haosului de reprezentări, tendințe și sentimente, ce rămân neunificate în conștiința unui poet, seamănă cu un fel de fecundare sau de cristalizare<sup>1)</sup>, al cărui rezultat — ovulul sau cristalul-concepțiune<sup>2)</sup> — rezumă în sine toate caracterele esențiale ale sufletului poetului, dar nu ale întregului lui suflet, ci *numai intrucit acest suflet se manifestează în actul contemplațiunii*. De aci urmează, că personalitatea artistică a unui poet, pe care o cunoaștem din operele lui adevărate<sup>3)</sup> poate fi absolut deosebită de personalitatea lui omenească, adică de aceea, pe care o cunoaștem din activitatea lui practică și teoretică. Un exemplu izbitor în această privință este însuși cel mai adânc, deși poate nu cel mai durabil, poet al nostru, *Eminescu*. Pe cât de combativ și de personal—pe cât de convins și de retoric—se arată el în toată activitatea lui politică; pe atât de senin și impersonal,—pe atât de contemplativ și echilibrat,—se arată el în toată activitatea lui poetică. Naționalistul înfocat, acerb, consecvent și chiar strimt, polemistul mîndru de sine și neîndurător cu adversarii,—nu se simte ca *atare*, nici chiar în prea puținele lui — puține de tot — producțiuni poetice cu caracter național și politic. Aceasta e atât de adevărat că «Sa-

1) Cf. *Ribot*, «Psychologie des sentiments».

2) Dacă actul creațiunii fizice (procreațiunii) e conceput ca un act de prelungire a existenței individului — ca un act de *durabilitate* — atunci între fenomenul *cristalizării* în lumea anorganică, acela al *reproducerii* în lumea organică și acela al *creațiunii artistice* în lumea superorganică s'ar putea stabili o relațiune ceva mai serioasă decît o simplă analogie întimplătoare. Toate aceste fenomene n'ar fi decît unul singur — de conservare a speciei—dar cu forme deosebite, din pricina deosebirii, ce există între lumile, în care fiecare se produce. Creațiunile artistice par a fi adevărate tipuri sufletești, care tind să se perpetueze în evoluția ulterioară a sufletului omenirii, precum nașterea unei noi ființe organizate, ca și cristalizarea unui mineral, sînt reprezentanții tipului speciei sau mineralului, care tînde la dăinuire.

3) Să se ia în considerațiune că ac e vorba *numai* de acele opere care sînt *adevărata creațiuni*, nu și de operele, ce se datoresc meșteșugului, unde nu poate fi vorba decît de *talent*.

tira III», în care după aparență *Eminescu* atacă *nominal* și cu o rară vehemență un întreg partid politic, n'a putut fi considerat ca *un atac de partid* de nici unul dintre adevărații iubitori de poezie, chiar cînd vreunul din ei ar fi făcut parte din acea grupare politică. Personalitatea are o individualitate artistică proprie, și caracterizările, prin care se poate determina ea, nu se potrivesc și la personalitatea omenească. Și tot așa, firește, personalitatea omenească are o individualitate tot așa de proprie și cunoștințele, ce putem dobîndi asupra ei nu pot decît să turbure imaginea sau noțiunea, ce ne-am făcut-o despre personalitatea artistică. Din deosebirea dintre personalitatea artistică și cea omenească rezultă că, întrucît poetul este adevărat poet, el este *impersonal*, adică nu are legătură cu preocupățiunile personalității lui omenești.

§ 39. Din momentul ce concepțiunea este rezultatul unui act de atențiune care concentrează în strimtul său focar un număr mai mare sau mai mic de impresii sufletești, ca și cînd n'ar fi decît o singură impresiune, se înțelege că cu cît acest act va fi mai puternic cu atît va subsuma mai multe și mai adînci elemente sufletești, și cu atît deci și concepțiunea va fi mai adîncă și mai bogată. Și deoarece această putere de contemplațiune variază dela om la om, și chiar la acelaș individ—de la moment la moment,—se înțelege că concepțiunile poetice se vor prezenta cu o infinită varietate de forme, dela cele mai simple și mai superficiale, pînă la cele mai bogate și mai adînci. Și, fiindcă ceea ce face esența actului de contemplațiune și-l deosebete de ațele ordinare de atențiune, este *intensitatea* sau *tăria* lui, se înțelege iarăși, că cele mai *adevărate*, mai proprii concepțiuni poetice, vor fi acelea, care vor rezulta din cele mai *intense* acte de contemplațiune. Așa fiind concepțiunile cele mai bogate pot fi în acelaș timp foarte slabe, dacă nu vor fi adînci; iar concepțiunile cele

mai simple pot fi în acelaș timp foarte importante, dacă vor dovedi adîncime. Cu alte cuvinte, ceace revelează adevărata valoare a unei concepțiuni nu este extensiunea, ci adîncimea ei. Faptul că, cu toată bogăția producției lui, *Alecsandri* a început de mult să fie considerat mai prejos de *Eminescu*, și acum chiar mai prejos de *Gr. Alexandrescu*, își are temeiul în lipsa lui de profunzime.

§ 40. Din momentul ce concepțiunea este rezultatul unui act de atențiune nu numai intens, dar și *nesilit*,—spre deosebire de actele ordinare de atențiune, care implică o sfortare — urmează că acea concepțiune va fi mai adevărată, care va fi fost rezultatul unei *mai libere* activități de contemplațiune. Nu e vorba aci de însăși întruparea concepțiunii poetice în vorbire, în formă materială. Exprimarea unei concepțiuni poate fi foarte grea și penibilă. În privința aceasta, manuscriptele lui *Eminescu*, bunioară, sînt dovada vie, cită muncă încordată depunea el, pentru ca să dea forma definitivă unei concepțiuni, ce-l urmărea de multă vreme. Aci e vorba însă de însăși zămslirea concepțiunii în mintea poetului. Cu cit această, zămslire va fi mai *spontană*, cu atît ea e rezultatul unui act de atențiune mai liber, și cu atît este mai de valoare. Dar, din momentul ce condiția unei concepțiuni poetice perfecte, pe lingă adîncime, este și spontaneitatea, se înțelege dela sine că cele mai de valoare concepțiuni vor fi acelea care vor întrupa nu numai partea mai durabilă, și mai adîncă a sufletului omenesc, dar dintr'însa anume partea care oarecum se desprinde mai ușor, partea *mai obiectivă* a sufletului omenesc. Cu alte cuvinte, concepțiunea, care, rămînînd cea mai adîncă și cea mai liberă, va fi în acelaș timp și cea mai accesibilă celorlalți oameni, ea va fi cea mai de valoare: *idealul* poeziei din punctul de vedere al concepțiunii. Din acest punct de vedere, firește, clasicismul, așa cum l-am definit mai sus, prin seninătatea, ponderația și plastici-

tatea lui artistică, e tipul cel mai înalt de poezie. Din acest punct de vedere *Gr. Alexandrescu*, și chiar *Alexandri* care însă e mai mult exultant decât senin, ar avea o preeminență covârșitoare asupra lui *Eminescu*, dacă ar fi tot atât de adânci ca și dînsul. Cu cit un poet reprezintă mai adînc sufletul umanității, cu atât este mai de valoare.

§ 41. Din momentul ce actul de atențiune participă la alcătuirea concepțiunii ca principiu unificător, atunci firește, că din doi poeți care au aceeași adîncime și aceeași spontaneitate naturală, —și lăsînd la o parte forma, de care nu ne ocupăm — cel mai însemnat va fi acela care va avea concepțiunea mai unitară. Dar, spre a putea judeca unitatea unei concepțiuni poetice, — ca de altminteri și adîncimea și spontaneitatea ei — trebuie să căutăm, mai întîiu de toate să realizăm în sufletul nostru *aceleași condițiuni ideale de contemplațiune*, pe care le-a îndeplinit poetul, cînd a izolat din haosul impresiunilor sale sufletești, numai pe acelea, care puteau fi subsumate într'o singură impresiune prin actul său de contemplațiune. Prin urmare, trebuie să depărtăm din gîndul nostru orice preocupări practice sau teoretice, care ar putea veni în contradicție cu vreunele din elementele întrebuințate de poet în concepțiunea sa, precum a trebuit să le depărteze el însuși, cînd și-a robit întreg sufletul numai actului contemplativ. În al doilea rînd, după ce ne-am liberat gîndul de preocupări streine, adică am devenit *impersonali* (§ 38) ca și dînsul, trebuie să căutăm a ne însuși concepțiunea poetică (prin citire sau ascultare) așa încît pe de o parte s'o putem urmări cu atențiune în sufletul nostru, atât în amănuntele sale, cît și în mișcarea spontană a acestor amănunte de a se grupa împrejurul impresiei centrale; iar, pe de alta, fixîndu-ne atențiunea asupra impresiei centrale, să simțim reproducîndu-se în noi, cu oarecare spontaneitate, amănuntele ei esențiale și subordonîndu-se în mod firesc, actului nostru de

atențiune. În această lucrare, care nu se poate efectua definitiv decât printr'o stăruință specială vom ajunge — în caz când concepțiunea este adevărat poetică — să avem conștiința: 1) a unei caracteristice îmbinări între puterile sufletești fundamentale ale sufletului autorului: semnul originalității lui de intuiție; 2) a unei îmbinări caracteristice a materialului brut cu puterea de imaginațiune din care rezultă imaginile complexe (cadru, momente, mișcare de desfășurare, acțiune, caractere) ale concepțiunii: originalitatea plastică a poetului, și 3) a unei îmbinări între aceste două. Cu alte cuvinte, cunoștința deplină a unei adevărate concepțiuni cere o cunoștință a unei sinteze subiective, a unei sinteze obiective și a unei sinteze subiectiv-obiective. Realizarea unei asemenea cunoștințe ne dă impresia adevărului poetic al operei, întocmai precum realizarea cunoștinței analitice a unui raționament întemeiat, ne dă impresia adevărului științific al lui. Conștiința acestei cunoștințe este *emoțiunea estetică*, și ea este în ordinea afectivă ceea ce *certitudinea* este în ordinea intelectuală.

Constatarea și caracterizarea rezonată a acelor trei sinteze caracteristice constituie lucrarea *critică*, ce putem face unei asemenea concepțiuni poetice. E o critică *pozitivă*, care de obicei este însoțită de entuziasmul criticului pentru puterea de creațiune a autorului. Iar această putere de creațiune, ce se revelă într'o concepțiune prin acea sinteză finală a celor trei sinteze caracteristice, poate fi dezignată cu numele de *genială*, fără ca totuși să avem dreptul — căci e vorba numai de o singură concepțiune — a califica pe poet cu numele de *geniu*.

Dacă se întâmplă însă ca concepțiunea dintr'o lucrare să nu fie desăvârșită, vom procede în cercetarea valorii ei, în acelaș chip ca și față de o concepție deplină. În această lucrare însă, după o suficientă reflexiune, asupra imaginii, ce ne-a lăsat în minte



concepțiunea de judecat, vom începe să observăm, sau că amănunțele concepțiunii nu converg decît în parte spre impresia fundamentală; sau că, deși aceste amănunte converg și se încheagă în mod exterior într'o oarecare impresie, nu toate revelează aceeași originalitate plastică; sau că originalitatea plastică prezintă vreo caracteristică care contrazice caracterul propriu al poeziei, cum ar fi de ex. covirșirea elementului afectiv de către cel motor sau de către cel noțional; sau că, deși amănunțele se contopesc într'o idee și revelă o caracteristică originalitate plastică, impresia ce rezultă din această contopire nu se potrivește cu aceea, ce răsare din originalitatea de intuiție; sau că sinteza stărilor sufletești ale autorului nu este caracteristică, — nu dă naștere unei originalități de intuiție; sau că această originalitate prezintă vreo calitate ce convine mai mult prozei sau discursului, decît poeziei, etc. Observarea uneia sau mai multora din aceste lipsuri și întemeierea lor cu probe constituie, pe lângă critică pozitivă, care arată calitățile, critica *negativă*.

Să aplicăm aceste principii critice la oarecare exemple. Să supunem criticei, bunioară concepțiunea dintr'un fragment din «Țiganiada»<sup>1)</sup> lui Budai Deleanu, în care ni se povestește, cum Vlad Vodă, — după ce dăduse merinde Țiganilor și-i trimisese cu toții spre munte, ca să nu fie ispitiți de Turcii, ce intraseră în țară, — vrea să le pună la încercare credința; cum se îmbracă, pentru aceasta, împreună cu soldații săi, turcește, și cum le ese pe neașteptate înainte. Ne vom opri cu deosebire asupra concepțiunii ce răsare din discursurile faimosului Neicu, care este oratorul Țiganilor față de Vlad Vodă. Cînd s'arată Vlad Vodă cu ceata lui, Țiganii tocmai discutau cum să se lupte cu Turcii, dacă s'ar întîlni cu ei. Deodată s'aude grozavul strigăt: «Turcii, Turcii vin iacă», și atunci Țiganii,

---

1) Citatele din ediția V. O. Brașov.

firește, uită și vitejie și tot, «toți își uită limbile în gură și cată la tufa deasă». Dar, văzînd că nu e loc de fugă, cad cu toții la pămînt și întind brațele și grumazii «milă cersînd cu lacrimi amară»! Numai unul dintre dînșii, Neicul care «osebite țări umblase și avea socoteli bune în sine» își păstrează cumpătul și ese întru întîmpinarea presupușilor Turci, ca să-i înduplece să nu nimicească «țigănia săracă»: (112)

.....Acesta luînd cu sine  
Oarecite persoane bătrîne,

Oștilor merse întru 'ntîmpinare.  
Muntenii, văzînd așa turburată  
Țigănia și auzînd vuet mare,  
Steteră 'n loc. Iar, dacă bărbată  
Solia veni, plînd ei se miră,  
Așa Neicu pricina resfiră :

«Domnilor Turci, dăh ! fie-vă milă  
De țigănia noastră săracă.  
Nu de bună voie, ci de silă  
(Ca mai rău doară să nu petreacă)  
Au trebuit armele să 'mbrace,  
Neavînd de nevoie ce mai face.

«Ertăți dară ! luna să. v'ajute,  
Mahomet mulți ani să vă trăiască !  
Hie uitate hele trecute,  
Că zău ! Dumnezeu să ne trăznească  
Nu sîntem noi vină într'ahastă,  
Ci iacă a fost pe noi o năpastă.

«Tot Vlad Vodă e ahăstor de vină ;  
Numa D-zeu lui să-i plătească,  
Căci el ne-a băgat în hastă tină ;  
Dar vița noastră țigănească  
Cu toată lumea vrea să hie în pace,  
Și zău că bătalia nu-i place».

Atunci : (113)

Vlad Vodă, lucru fără ispravă  
Țigănesc văzînd și mișelie,  
Poruncă dete fără de zăbavă,

Ca toți ostașii gata să fie,  
Făcînd să bucine de bătaie,  
Par'că pe toți ar vrea să-i taie.

Țigani, negreșit, se înspăimîntă grozav—«slăbiră la inimă de frică», — totuși Neicul, deși cu fața plină de jale și «trăgînd adînci suspine», nu-și pierde de tot cumpătul și ține un al doilea discurs : (114)

«Dăh ! nu vă lăcomiți într'atîta  
La țigane suflete mișele,  
Luati-ne averea toată și pita,  
Desbrăcați-ne pîn'la cămașă,  
Numa ne lăsați de mîngiere  
Vieață, copii și muiere.

«Știți bine, că și la voi săracii  
Țigani trăesc numai din milă  
Făcînd slujbă și plătînd aracii,  
Dar aceasta fu pe noi o silă :  
Inșă ertati-ne-acum deodată  
Să vă erte Maica preacurată.

«Și ce folos, de-acolo vă este,  
Dacă ne luați dulcea vieață,  
Și a noastre vor rămînea neveste  
Cu mititeii copilași în brațe,  
Noi om muri (ce-i drept) dar ele  
Purta-vor după noi lungă jele.

Negreșit după acest discurs, nu se putea ca Vlad Vodă să nu izbucnească, împreună cu ceata ostașilor săi, într'un rîs omeric. Aceasta îl face pe Neicu să mai prinză inimă și deci cu atît mai mult să-și continue discursul mîntuitor, dar Vlad Vodă îi închide pliscul, detunînd în mijlocul hohotului : (115)

....«Dară

Voi mișei și oameni de nimică,  
Așa vă băteți voi pentru țară ?  
Pentru aceasta v'am dat eu bucate  
Și vă hrănesc ? Cioare blestemate !

Iată că vă ert acum deodată,  
Dar d'eți mai face-adoua oară,  
Voiu porunci să spînzure toată

Țigănia, nici să vă pară  
Glumă! — Aceasta Vlad Vodă vă zice,  
Carele cu voi grăește aice».

Țiganiii scapă deodată de groaznica frică, dar cu  
atît mai mult îi cuprinde mirarea : (116)

Totîi caută unul la altul și se miră  
Cum și-au schimbat Muntenii veșmintul ;

iar Neicul, care își păstrase cumpăna minții lui țigănești în vremea groazei, și-o păstrează și în vremea uimirii celorlalți, — și-i mai trîntește lui Vlad Vodă un discurs : (117)

«Să erte Măria Ta, (el zise),  
Noi sintem fără nicio vină,  
Căci cine-ar fi socotit să ni se  
Intîmple una ca aceasta, și să vină  
Pe noi Muntenii îmbrăcați turcește,  
Insuși Măria Ta socotește !

Însă, de-am fi priceput noi, cum că  
Nu sînteți Turci ; doar și moarte  
Se intîmpla ; că de voi nicio pruncă  
Nu s'ar fi temut ; apoi ce soartă  
Urma între noi — încă nu se știe,  
Destul că s'alegea de voinicie !

Și poetul termină acest moment al epopeii sale  
eroico-comice, astfel : (118)

Rise Vlad Vodă ; nici se mai dede  
În vorbe cu dîșii, nătîngie  
Văzîndu-le ; ci pe loc purcede  
Și le poftorește cu tărie :  
Cît mai de grabă drumul s'apuce,  
Dacă le-i voia să mai îmbuce.

Ca să apreciem valoarea poetică a acestui fragment epic — și făcînd abstracțiune de formă și de corelațiunea lui cu restul epopeii — trebuie mai întîiu să realizăm condițiunile cerute de actul de contemplațiune, și anume să luăm cunoștință de conținut și de originalitatea, cu care este intrupat, *izolindu-l* de toate

preocupațiunile noastre teoretice și practice. Vlad Vodă, de care este vorba aci este Vlad Vodă Tepeș, unul din cei mai sîngeroși — și după unii istorici — unul din cei mai antipatici domni ai Munteniei. Dacă s'ar întîmpla să avem aceste păreri și dacă am căuta să ținem cu orice preț la ele, firește, că ne-am indigna de faptul că BudaiDeleanu înfățișează pe acest Domn cu o culoare așa de simpatică, cu o fire așa de bună și șăgalnică, în severitatea ei aparentă. În acest caz, nu sîntem în stare să pricipem poezia acestei bucăți, și nici nu putem avea dreptul s'o judecăm *obiectiv*: părerea noastră nu poate avea decît o valoare strict individuală — și deci *fără valoare critică*. Acelaș lucru s'ar întîmpla, dacă, pornind dela ideia morală că toate popoarele sînt egale înaintea lui Dumnezeu, ne ar supăra faptul că poetul batjocorește pe Țigani, și ei — ca și noi toți — creaturi ale aceleiași deopotrivă iubitoare și atotputernice Ființe; sau, dacă, fiind socialiști și internaționaliști, n'am vedea cu ochi buni lupta lui Vlad Vodă pentru țară și am interpretat-o ca o luptă egoistă pentru asigurarea bunului traiu a unei singure clase — clasa aristocratică — în paguba celorlalte, din care fac parte și bieții Țigani, care desigur n'ar merita din acest punct de vedere, să fie atît de sîngeros batjocoriți; — sau, iarăși, fiind partizani ai călătoriilor, care îmbogățesc așa de mult sufletul omului și-i lărgesc așa de mult perspectiva, ne-am lăsa să fim izbiți în mod neplăcut de faptul că poetul își ride așa de cu haz de Neicul, care «osebite țări umblase»... Orce preocupare teoretică sau practică, ce-ar veni în contradicere cu *materialul* sufletesc întrebuintat în concepție, trebuie înlăturată, căci numai întrucît ajungi să poți face această operațiune de eliminare înăuntrul propriei tale conștiințe, poți fi în stare să realizezi condițiile cerute de actul de contemplațiune, care a prezidat la generațiunea concepțiunii poetice.

A doua operațiune este să luăm de elementele

fondului poetic o cunoștință așa de adâncă, încît să putem reproduce în imaginația noastră, — firește, cînd anume acel fond se datorește unei adevărate creațiuni — acea impresie fundamentală, căreia i se subordonează toate amănuntele, care servesc la încorporarea ei. Făcînd această operațiune, față de acest fragment, realizăm ceea ce am putea numi *înțelegerea lui sintelică* și dobîndim temeiul criticei, pe care i-am putea-o face. Asupra acestui precipitat sufletesc, ne concentrăm apoi reflecțiunea cu gîndul de a-l cerceta și a dovedi existența celor trei sinteze din a căror unificare rezultă impresia definitivă a concepțiunii întrupate în acest fragment poetic. Și mai întîiu, dovedim că această concepțiune vădește o limpede și caracteristică originalitate de intuiție de natură poetică, adică o caracteristică sinteză a puterilor sufletești fundamentale — inteligență, voință, sensibilitate — cu predominarea covîrșitoare, nu însă și copleșitoare, a acestei din urmă. Ridiculul, intrucît luăm cunoștință de el, este o stare afectivă, și el este acela care se străvede în situația Țiganilor față de Vlad Vodă, în toate momentele discursului lui Neicu și în acelea ale răspunsului temutului Voevod. Cînd citim această lucrare poetică acest sentiment ne interesează, el este fundamentul ei. Dar cu toată importanța, ce-o are în concepțiune această stare afectivă, totuși ea se realizează cu o claritate și cu o energie, în care simțim limpede atît prezența elementului intelectual, — și anume în înlănțuirea judecăților, — cît și a celui volițional, — și anume în ritmul sufletesc puternic, cu care se desfășoară această înlănțuire de judecăți. Toate judecățile — fie că fac parte din povestirea directă a poetului, fie din discursul lui Neicu, fie din răspunsul lui Vlad Vodă, — sînt perfect de clare; și din toate simțim tot așa de limpede sensul pornirii fiecăruia dintre aceste personaje. Nu numai știm ce cugetă poetul, Neicul și Vlad Vodă, dar știm cu desăvîrșită limpezime și ce vor. Această claritate în judecată și precizie în pornire nu turbură senti-

mentul propriu concepțiunii, ci îl măresc subordnându-i-se. Atît judecățile clare cît și pornirile precise nu sînt puse în această bucată, nici ca să ne lămurească un adevăr, nici ca să ne impună un scop, ci ca să dea consistență unei realități afective — ridiculului. Poetul, în această lucrare poetică, vedește dar o originalitate de intuiție poetică, pe care, dacă reflectăm asupra ei (operațiune analoagă cu observațiunea din științele naturale) putem s'o caracterizăm, atît din punctul de vedere al obiectului cît și din acela — care nu ne privește deocamdată — al expresiei. Astfel originalitatea de intuiție ce se străvede din această concepție este, raportată la obiect, *primitivă* din punctul de vedere al intensității, *abstractă*, din punctul de vedere al calității, și *exultantă*, din punctul de vedere al tonalității.

Dar în afară de sinteza caracteristică a puterilor sufletești, se mai revelează în această concepțiune și o sinteză caracteristică a materialului obiectiv, sinteză, ce constituie originalitatea plastică. Atît evenimentul, cît și caracterele, atît cadrul, în care se desfășoară ele, cît și momentele și mișcarea de desfășurare a sentimentului întrupat, ne fac impresiunea realității, deși știm că toate sînt imagine. Ele se prezintă ca ceva individual și real pe deoparte, iar pe de alta, ca ceva general și idealizat. Să arătăm aceasta de pildă, la cele trei discursuri ale lui Neicu. Aceste discursuri concretizează în adevăr stări sufletești care, deși ideale, apar totuși reale, nu numai din punctul de vedere al situațiunii în care se produc, dar și din punctul de vedere al caracterului unei anume rase și unui anume individ ce reprezintă această rasă. Astfel, în primul discurs, Neicu cere îndurare presupușilor Turci pe temeiul că nu ei sînt de vină că sînt înarmați, ci Vlad Vodă; că ei sînt un popor pașnic și nu vor să se împotrivescă cu forța nimănui. Ce e mai natural dară decît ca Turcii să-i lase în pace ca pe unii ce nu le pot face nici un rău,

ba care, la adică, le-ar putea face și bine! Argumentația este potrivită cu situația, e convingătoare, are însușirile unui adevărat discurs care vrea să-și ajungă scopul — și 'n aceasta se vădește cu deosebire acel element intelectual și volițional caracteristic originalității de intuiție. Dar acest discurs, care ca discurs n'ar avea nici o valoare poetică, dă pe față o realitate sufletească, un caracter, a cărui construcție se datorește originalității plastice. Cit de tipic pentru caracterul țigănesc — plin de umilire jalnică — nu este exordiu! : (119)

Domnilor Turci, dăh! fie-vă milă,  
De țigănia noastră săracă!

Și cum, din această trăsură tipică pentru poporul țigănesc nu lipsește nici caracteristica individuală a vorbitorului, care «osebite țări umblase»! Neicu, în adevăr întrebuițează interjecțiunea concesivă «dăh» și apelațiunea «*Domnilor Turci*», care arată oarecum sentimentul de superioritate individuală a oratorului, căci el fi «domnește», dar nu-i prea «mărește». Aceste caracteristice se continuă și în restul discursului; și, înăuntrul caracterizărilor privitoare la rasă, se poate ușor determina partea de îngîmfare caracteristică proprie lui Neicu, și nu fără legătură cu firea țigănească, umilă cu cei mari, îndrăsneată cu cei mici. Astfel vorbele lui : (120)

Nu de voie bună, ci de silă,  
Au trebuit armele să 'mbrace,  
Neavînd de nevoie ce mă face,

caracterizează rasa, iar parentezul după al doilea vers : (121)

Ca mai rău doară să nu petreacă...

caracterizează pe Neicu, care precum se vede, caută să facă pe auditori să simță că el este în stare să dea și explicațiuni. Și mai departe, în strofa următoare,



în mijlocul jurămintelor și obsecrațiunilor țigănești,  
versul: (122)

Hie uitate hele trecute...

ne indică cu precizie cât de țațoș este Neicu. Aceste două caracteristici, una cu deosebire a rasei și alta cu deosebire a individului, sînt minunat îmbinate în ultima strofă, unde umilirea țigănească este îndulcită prin îngîmfarea țigănescului orator. În adevăr, Neicu îndrăznește să acuze și să blesteme pe o persoană nu tocmai de desprețuit: (123)

Tot Vlad Vodă e ahăstor de vină  
Numai Dumnezeu lui să-i plătească;

iar la sfîrșit, ajunge să enunțe o adevărată profesiune de credință (principială!) care contribuie să ușureze gravitatea mișeliei poporului «murgiu» și care de altminterea nu ne face de loc să uităm că ea vine din partea unor Țigani: (124)

Dar vița noastră țigănească  
Cu toată lumea vrea să hie în pace,  
Și zău că bătălia nu-i place.

În al doilea discurs, momentul situației se schimbă, și cu ea, și tonul, și conținutul discursului. Pericolul e iminent. Vlad Vodă dăduse ordin ostașilor să nimicească laia țigănească. Neicu trebuie să găsească argumente supreme, spre a preîntîmpina un dezastru. Ce putea el să facă mai bine decît să arate Turcilor că, ucizîndu-i, nu vor trage dintr'aceasta niciun folos și că, din contră, lăsîndu-i în viață, vor putea să se folosească de dinșii? În adevăr, el îmbie mai întîiu pe vrăjmăși cu toată averea lor. Apoi le oferă ca să le facă slujbe și să le plătească haraci, ca și ceilalți Țigani din Țara Turcească. Și, în sfîrșit, le arată, că, de-i vor ucide, nu numai vor pierde aceste ademenitoare daruri, dar că vor aduce și o jale mare—perorațiune sentimentală!—în sufletele nevinovate ale nevestelor

și copiilor lor, care, firește, vor plinge moartea lor. Discursul este iarăși foarte convingător. Oratorul arată, și partea bună, și partea rea, a actului ce presupușii Turci stau să săvârșească, se adresează și la mintea și inima lor, după cuviință. Negreșit, averea, ce le oferă Neicul : (125)

Luați-ne averea toată și pita  
Desbrăcați-ne pîn'la cămașă,

nu e mare lucru și tocmai contrastul dintre seriozitatea intențiunii și neseriozitatea ofertei, ne produce impresia comicului, dar argumentul în sine este cît se poate de potrivit scopului întregului discurs. Dar, odată cu originalitatea de intuiție, cu care se prezintă acest discurs și care e aceeași, ca și în cel precedent, numai ceva mai sentimentală, — se revelă și originalitatea plastică, și discursul din retoric devine poetic reprezentînd starea sufletească a unui popor și a unui individ ce face parte din acest popor. În adevăr, în această parte se întîlnesc cu deosebire cele două caracteristice ale neamului țigănesc: naivitatea și sentimentalismul. E încîntător din acest punct de vedere argumentul citat mai sus (125) ca și următorul : (126)

Insă ertați-ne acum deodată  
Să vă erte Maica Preacurată !

Tot atît de admirabil este sentimentul ce răsare din argumentul : (127)

Și a noastre vor rămînea neveste  
Cu mititeii copilași în brațe  
Noi om muri (ce-î drept), dar ele  
Purta-vor după noi lungă jele.

În acelaș timp, Neicu face să răsune la fiecare moment notele sale particulare, care se împletesc și se imbină cu celelalte caracteristice generale, fără să le turbure. Astfel în exordiuul : (128)

Deh ! nu vă lăcomiți într'atita  
La țigane suflete mișele,

observăm că rugăciunea are aproape tonalitatea sfatului. Mai de parte Neicul își arată, pe nebăgate de seamă, știința lui de om umblat : (129)

Știți bine că și la voi săracii  
Țigani trăesc numai din milă  
Făcînd slujbă și plătînd haracii.

Iar la sfîrșit, tocmai în mijlocul perorațiunii sentimentale, intercalează un parantes : (130)

Noi om muri (ce-i drept !) dar ele...

din care vedem caracteristica lui de cumpănire judicioasă, chiar în momentele cele mai mișcătoare. Adevărul stărilor lui sufletește se învederează și mai clar prin faptul, că, deși își păstrează mai mult cumpătul, lasă totuși să se străvadă în mersul cugetării lui, efectele amenințării lui Vlad Vodă ; după ce urase, în primul discurs, în naivitatea lui țigănească, ca Mahomet să trăiască ani mulți, în al doilea discurs, uită pe Mahomet și vorbește Turcilor de... «Maica Precurată».

În fine, în cel de al treilea discurs, momentul situațiunii e schimbat cu desăvîrșire, și cu el și tonul și conținutul dicursului. Acum Țigani știi că Turcii nu sînt Turci, ci sînt ostașii lui Vlad Vodă. Deși amenințați de Vlad Vodă cu spînzurătoarea, dacă se vor mai arăta pe viitor tot așa de mișei, ei știi că de astădată sînt scăpați și că se vor bucura încă multă vreme de «dulcea vieață». Ce altceva putea să conțină acest de al treilea discurs al lui Neicu, decît, pe de o parte, o îndreptare a mișeliei lor descoperite, iar, pe de alta, o dovedire a curajului lor ? Îndreptarea era necesară față de mînia actuală a lui Vlad Vodă ; dovedirea curajului era necesară față de speranța, pe care Vodă o pusese într'înșii, cînd le dase arme și merinde. Și tocmai aceasta este și conținutul discursului. Odată cu aceasta însă, discursul dă pe față, ca și discursurile anterioare, atît caracteris-

tica neamului țigănesc, cît și a oratorului, ce-l reprezintă, și negreșit, și una, și alta, potrivit cu noua situație. Caracteristica Țiganului, cînd e lipsit de grijă, este să fie exuberant, «voinicos», și întregul discurs într'adevăr respiră această sentimentalitate. Din pricina aceasta, caracteristica lui Neicu, care chiar în împrejurări grele își păstrează sentimentul valorii sale personale, se confundă aci cu caracteristica, pe care Țiganii trebuiau s'o aibă în această situațiune; totuși Neicu nu încetează de a fi Neicu, nici aci, și argumentele sale «să erte Măria Ta», «că cine ar fi socotit să li se întîmple una ca aceasta», «însuți Măria Ta socotește!» ne arată îndestul sentimentul valorii personale, ce distinge pe acest orator al neamului țigănesc. Efectul comic, ce rezultă din această izbucnire a voiniciei sale, este irezistibil prin naivitatea, de care această pretinsă voinicie este însoțită, și care desăvirșește imaginea tipică și totuși individuală a Țiganului în gerere. Această naivitate este scoasă în relief cu deosebire tocmai prin silința lui Neicul de a se arăta grozav: (131)

Noi sîntem fără nicio vină,  
Căci cine ar fi socotit să ni se  
Întîmple una ca aceasta și să vină  
Pe noi Muntenii îmbrăcați turcește!

și mai departe: (132)

Însă, de am fi priceput noi, cum că  
Nu sînteți Turci; doară și moarte  
Se întîmplă.....

Din această analiză, pe care am făcut-o atît de amănunțit, pentru ca să arătăm pe cîte impresii de amănunt se reazămă în adevăr o caracterizare care are dreptul să se pretindă justă, se dovedește ce puternică originalitate plastică dovedește poetul în concepțiunea acestui fragment epic. Acelaș lucru se poate dovedi în privința situațiunii, care tot din pricina adevăratei originalități plastice care a imaginat-o, ni

se pare atît de naturală ; apoi în privința mișcării de desfășurare a sentimentului, care are un început, o desfășurare (cele două discursuri d'întîi ale lui Neicu) și un desnodămînt (cel din urmă discurs), în care comicul ajunge la culminarea lui firească ; — și tot așa în privința momentelor (fiecare dintre acele discursuri și răspunsurile lui Vlad Vodă), care reprezintă cu o claritate rară, atît o anume stare sufletească, cît și caracteristicile personajilor, care au această stare ; — și, în fine, în privința evenimentului, care este atît de simplu și mai cu seamă caracteristic, întrucît numai prin ajutorul unui asemenea eveniment, se putea descoperi cu așa evidentă ridiculul unor apucături esențiale ale sufletului țigănesc. Situațiune, eveniment, caractere, momente sentimentale, și desfășurarea lor, — toate au o viață proprie, toate se confundă într'o imagine nouă a unei existențe plăsmuite, pe care o simțim trăind prin efectul comic atît de firesc, ce-l face asupra noastră ; toate vădesc o adevărată originalitate plastică, ce caracterizează adevăratele creațiuni.

Dacă vrem acum să mergem mai departe, vom căuta să caracterizăm această originalitate plastică. Ea, precum se vede la o reflectare atentivă, care s'ar putea justifica print'o amănunțită analiză, este din punctul de vedere al conținutului, mai întîiu *simplă pură* și mai mult *noțională*, decît *plastică propriu zisă*. Din punctul de vedere al modalității, această originalitate plastică se prezintă cu o tonalitate *explozivă*, cu o calitate *incisivă* și cu o intensitate mai mult *brută* decît artistică, de oarece, deși situația este clară, cadrul mai cu seamă în ce privește sfîrșitul (plecarea lui Vlad Vodă fără să mai zică nimic Țiganilor) nu este destul de desăvîrșit, e oarecum nud și fără contururi precise în armonie cu sentimentul fundamental.

Așa dar atît sinteza subiectivă : originalitatea de intuiție, cît și cea obiectivă, originalitatea plastică, ce organizează materialul — sînt desăvîrșite.

Această desăvîrșire se constată și în sinteza subiectiv-obiectiv ce le reunește. În adevăr, o simplă inspecțiune a caracterelor, cu care se prezintă originalitatea de intuiție și cea plastică, ne dovedește că aceste caractere sînt corespondente: exultantă una, explozivă cealaltă; abstractă cea dintîi, incisivă, cea de-a doua și în fine, primitivă una, și brută sau naturală cealaltă. Unitatea concepțiunii din acest fragment este deplină. și aceasta este dovadă că fondul lui poetic este rezultatul unei adevărate creațiuni *geniale* (§ 41), și efectul ce ne face conștiința unității deosebitelor elemente, ale concepțiunii este o adevărată emoțiune estetică. Într'aceasta stă critica *pozitivă* a fondului poetic din acest fragment epic.

Să cercetăm acum o concepțiune poetică, nedesăvîrșită și să-i facem critică *negativă*. Pentru aceasta să luăm «Umbra lui Mircea la Cozia» de Gr. Alexandrescu : (134)

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate  
Către țărmlu din potrivă se întind, se prelungesc ;  
Și-ale valurilor mîndre generații spumegate  
Zidul vechiu al minăstirii în cadență îl izbesc.

Dintr'o peșteră din stîncă noaptea ese, mă 'mpresoară :  
De pe muche, de pe stîncă, chipuri negre se cobor.  
Muschiul zidului se mișcă.... p'între earbă se strecoară  
O suflare, care trece ca prin vine un fior.

Este ora nălucirii: un mormînt se desvelește ;  
O fantomă 'ncoronată din el ese... o zăresc...  
Ese.. vine către țărmluri... stă... în preajma ei privește,  
Rîul înapoi se trage... munții vîrful își clătesc.

Ascultați! marea fantomă face semn... dă o poruncă.  
Oștiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez...  
Glasul ei se 'ntinde, crește, repetat din stîncă 'n stîncă,  
Transilvania l-aude, Ungurii se înarmez.

Oltule, care-ai fost martor vitejiilor trecute,  
Și puternici legioane pe-a ta margine-ai privit,  
Virtuți mari. fapte cumplite, îți sînt ție cunoscute,  
Cine oar'poate să fie omul care te-a 'ngrozit ?

Este el, cum îl arată sabia lui și armura <sup>1)</sup>,  
Cavaler de ai credinței, sau al Tibrului stăpîn,  
Traian, cinste a Romei, ce se luptă cu Natura ? <sup>2)</sup>  
Uriaş e al Daciei, sau e Mircea cel bătrîn ?

Mircea ! îmi răspunde dealul ; Mircea ! Oltul repetează ;  
Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc,  
Unul altuia îl spune, Dunărea se 'nștiințează,  
Ș'ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

Sărutare umbră veche ! priimește 'nchinăciune  
Dela fii ai României, care tu o ai cinstit.  
Noi venim mirarea noastră la mormintu-ți a depune ;  
Veacurile ce 'nghit neamuri al tău nume l-au hrănit.

Rîvna-ți fu neosebită, îndelung' a ta silință :  
Pînă l'adînci bătrînețe pe Români îmbărbătași ;  
Inșă, vai ! n'a ertat soarta să 'ncununi a ta dorință,  
Ș'al tău nume moștenire libertății să îl lași.

Dar cu slabele-ți mijloace faptele-ți sînt de mirare ;  
Pricina, nu rezultatul, laude ți-a cîștigat :  
Intreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare,  
De aceea al tău nume va fi scump și nepătat.

In acel locaș de piatră, drum ce duce la vecie,  
Unde tu te gîndești, poate, la norodul ce-ai iubit,  
Cită ai simțit plăcere cînd a lui Mihaiu soție <sup>3)</sup>  
A venit să-ți povestească fapte ce l-au strălucit !

Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură.  
Ce un uriaș odată în răsboaie a purtat ;  
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,  
Ne 'ndoim dac'așa oameni întru adevăr au stat.

Au trecut timpii aceia, timpii de fapte strălucite,  
Inșă triste și amare ; legi, năravuri se 'ndulcesc :  
Prin științe și prin arte națiile înfrățite,  
In gîndire și în pace drumul slavei îl gălesc.

---

1) In biserica dela Cozia, Mircea este zugrăvit în costum de cruciat (Nota poetului).

2) Pe malul drept al Oltului se vede drumul făcut de Traian. (Idem).

3) Doamna Florica soția lui Mihaiu este îngropată în acelaș mormînt cu Mircea, după cum arată inscripția după piatră (idem).

Căci războiul e biciu groaznec, care moartea îl iubește ;  
Și ai lui singerați dafini națiile îi plătesc ;  
E a cerului urgie, este foc care topește  
Crîngurile înflorite, și pădurile ce-l hrănesc.

.....

Dar a nopții neagră mantă peste dealuri se lățește,  
La apus se adun' norii, se întind ca un veștmînt ;  
Peste unde și 'n tărie întunericul domnește :  
Tot e groază și tăcere... umbra intră în mormînt.

Lumea e în așteptare... turnurile cele 'nalte,  
Ca fantome de mari secolii pe eroii lor jelesc,  
Ș'ale valurilor mîndre generații spumegate,  
Zidul vechiu al minăstirii în cadență îl izbesc 1).

Recitînd de mai multe ori această poezie și rîndînd asupra concepțiunii ei, observăm că nu e cu putință să subsumăm într'o singură impresiune toate imaginile ce cuprinde. Se vede dar că poetul, în plămuirea fondului poetic, nu a putut să se concentreze numai asupra elementelor proprii concepțiunii, nu a izbutit, din haosul ideilor, tendințelor și sentimentelor conștiinței sale, să izoleze în mod limpede pe acelea ce conveneau unei singure stări sufletești, ci a lăsat să se strecoare printre ele elemente streine de ea. Actul său de contemplațiune n'a fost complet. Așa fiind, este evident că, dacă vrem să judecăm valoarea poetică a acestei concepțiuni, noi avem dreptul, reproducînd actul de contemplațiune, să-l restrîngem numai la acele imagini care se sintetizează în mod firesc într'o singură stare sufletească și să considerăm cu hotărîre ca o greșală introducerea, de către poet în concepțiune, a celorlalte imagini nepotrivite. Izolarea, pe care n'a putut-o face el, sîntem în drept, în lucrarea noastră critică, s'o facem noi, și să rotunjim noi actul de contemplațiune neîmplinit al poetului. Făcînd această operațiune, observăm că senti-

---

1) Gr. Alexandrescu, «Suenire și impresii», 1847.



mentul fundamental împrejurul căruia se grupează *cele mai multe* din imagini, fie ele de natură plastică, fie de natură difluentă, intensivă sau noțională, este admirația entusiastă a poetului pentru Mircea cel Bătrîn, marele Domn al Munteniei. Acest sentiment are un cadru potrivit cu natura lui : mai întâiu, măreția naturii în preajma minăstirii unde este îngropat Domnul : (135)

Ale turnurilor umbre peste unde stau calcate ;  
Către țărnul din potrivă se întind, se prelungesc ;  
Și-ale valurilor mîndre generații spumegate  
Zidul vechiu al minăstirii în cadență îl izbesc.

După aceasta : căderea tainică a nopții, care se coboară din peșterile munților, pe cînd poetul veghiază cuprins de-o înfiorare din ce în ce mai mare ; apoi, apariția măreței umbre a Domnului, în fața căreia (136)

Rîul înapoi se trage, munții vîrful își clătesc ;

semnul misterios al umbrei, care e în stare să scoată împrejurul-i armii fără număr, și glasul ei, care pătrunde, repetat din stîncă 'n stîncă, pînă în Transilvania și pînă la Ungurii, care cuprinși de grijă, se înarmează de luptă ; mai pe urmă,—la întrebarea plină de un maiestros entusiasm, pe care poetul o face Oltului, — răspunsul de admirație pentru Mircea, pe care-l dă dealul, pe care-l repetă și-l repercutează riul ducîndu-l pe valuri pînă la Dunăre și mare ; și în fine, salutarea de închinăciune admirativă a poetului, acoperirea cerului de nori ce întunecă cu desăvîrșire noaptea, dispariția umbrei și închiderea cadrului cu acelaș tablou măreț dela început al naturii, dar modificat potrivit momentului : (137)

Lumea e în așteptare... *Turnurile cele 'nalte*  
*Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc,*  
Și-ale valurilor mîndre generații spumegate  
Zidul vechiu al minăstirii în cadență îl izbesc.

Toate elementele acestui cadru respiră sentimentul sublimului, nota nedeslipită a sentimentului de ad-

miratie entusiastă care în cazul de față constituie adevăratul obiect al concepțiunii.

Nu tot așa stă lucrul cu mișcarea de desfășurare a sentimentului în acest cadru. E adevărat calmul sublim ce se străvede din măreția tabloului de la început (136), se desvoltă în mod natural, devenind mai întiiu fiorul misterios al umbrelor ce se ivesc, apoi fiorul sublim al apariției umbrei marelui Voevod și a nenumăratelor oști ce se ridică spre apărarea patriei, culminarea lui în admirația pură și entusiastă din întrebarea poetului și mai cu seamă din răspunsul Oltului, și în fine recăderea lui în calma măreție a salutării poetului, care se sfârșește așa de firesc cu aceea a tabloului ultim (137). Dar, în mișcarea de recădere a sentimentului, se introduc trei stări sufletești, din care unele calme, în adevăr prea calme, dar care nu au a face cu sentimentul a cărui potolire o reprezintă. Ele contrazic sentimentul, nu-l continuă, și de aceea nu se pot încorpora într'insul. În adevăr, după ce poetul și-a exprimat admirația : pentru marele Domn: «Sărutare, umbră veche... veacurile ce 'nghit neamuri al tău nume l-au hrănit», entuziasmul lui se răcește dintr'odată și într'atît, încît nu numai par'că are nevoie de argumente, dintre care unele puerile, ca să și-l întemeieze, dar mintea lui, secată de sentiment adevărat, aci îl îndeamnă să le slăbească, aci să le întărească.

Argumente : (138)

Rivna-ți fu neobosită, îndelung'a ta silillntă.  
Pină l'adînci bătrînețe pe Români îmbărbătași.

Rezerve sentimentale: (139)

Însă vai! n'a ertat soarta să 'ncununi a ta dorință  
Și-al tău nume moștenire libertății să îl lași.

Reîntărirea argumentelor, amestecată totuși cu rezerve : (140)

Dar cu slabele-ți mijloace faptele-ți sint de mirane :  
*Pricina nu rezultatul*, laude și-a cîștigat :

Intreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare  
*De aceea* al tău nume va fi scump și nepătat.

De aceea, nu pentru altceva! — Poetul admirase pe Mircea pentru gloria lui militară, pentru eroismul ce el desfășurase întru apărarea neamului său, care e și acela al poetului; dar în acest act de contemplație, în care admirația era punctul central, poetul lasă să se introducă pe furis preocupări scumpe lui, dar streine de însuși acest act. Mircea, deși s'a luptat cu eroism în contra vrășmașilor, n'a putut «să lase numele său moștenire libertății», nu a putut păstra neatîrnarea care era visul poetului și al tuturor contemporanilor săi luminați. Putem să-l admirăm, par'că ne zice poetul, dar... cu moderație. El n'a cîștigat libertatea neamului său, deci nu-i putem da toată admirația, de care sufletul nostru e capabil. Sentimentul însă prin natura sa e absolut și, deși, poate fi mai slab sau mai puternic, mai calm sau mai violent, el nu-și schimbă prin potolire natura sa de sentiment absolut. Cînd dar, în mișcarea de descreștere a sentimentului său de admirație, poetul introduce rezerve raționale, ca cele de mai sus, sentimentul nu se calmează, ci dispare cu desăvîrșire sub rețeaua raționamentelor: proza ia locul poeziei.

Dar pe lîngă acest moment strein de concepție, poetul mai introduce încă alte două. Unul, în care, vînd să se ridice iar la admirație entusiastă, simte nevoia să amintească de «plăcerea(?) pe care va fi resimțit-o Mircea, cînd Florica(?) soția lui Mihai Viteazul, îi va fi povestit (din mormînt!) faptele soțului ei, — și acest moment ne face impresia ridiculului, probabil pentru ca să justifice adagiul că dela sublim la ridicul nu e decît un pas; — și al doilea, cînd revenind iar la preocupările prezentului, poetul laudă cultura și condamnă războiul și gloria militară, pentru care totuși admirase atît pe Mircea. Iar între aceste momente se află intercalat un moment care exprimă sentimentul de admirație: (141)

Noi privim luptele voastre cum privim vechea armură  
Ce un uriaș odată în răsboae a purtat...

dar, care, așa izolat cum e, nu se leagă nici cu momentele false, nici cu cele adevărate de mai înainte. El adică nu formează sinteză desăvârșită cu acestea, spre a se subordona împreună, impresiei fundamentale, din pricină că, în actul contemplațiunii, el a fost oarecum îndepărtat de elementele, cu care s'ar fi legat în mod firesc, — prin chiar acele idei, sentimente și tendințe scumpe personalității *omenești* a poetului, dar streine de personalitatea lui *artistică*. Nefiind făcută prin actul de contemplație acea operațiune de izolare, de disociere, a elementelor proprii fondului poetic, nu s'a putut face nici completa unificare între aceste elemente însele.

Studiul concepțiunii acestei poezii este cu deosebire interesant prin faptul, că dintr'însa se vede că poetul a procedat față cu concepția sa, întocmai ca un critic, care nu este în stare să lepede preocupățiunile sale teoretice și practice, când judecă o lucrare poetică. Un astfel de critic, care ar fi avut aceleași idei despre libertate și despre răsboiu, ca și *Gr. Alexandrescu*, ar fi putut, judecând concepția din poezia acestuia, să o critice pentru că slăvește un Domn, care a încheiat un tractat de vasalitate cu Turcii și care, în acelaș timp, în loc să-și cultive poporul, l-a decimat în răsboai, de cele mai multe ori, poate, nefolositoare. Pentru ca să satisfacă un asemenea critic, *Gr. Alexandrescu* a introdus acele rezerve și și-a stricat concepțiunea. Ca să întâmpine o critică falsă, a nemulțumit critica adevărată, care cere dela o poezie mai întâi de toate sentimente unitare și adânci, și nu idei, opinii sau tendințe care, deși adevărate sau folositoare în ele însele, devin false și vătămătoare când sînt introduse într'o concepțiune streină de conținutul lor.

Defectele concepțiunii «Umbrei lui Mircea la Cozia» es la iveală, îndată ce vom căuta să vedem dacă în-

X tr'insa se realizează cele trei sinteze din care trebuie să răsară unitatea caracteristică oricărei creațiuni poetice complete. Prima sinteză — aceea a puterilor sufletești fundamentale din care rezultă originalitatea de intuiție — se găsește evident în această concepție, dar fără să prezinte aceleași caractere în toate momentele concepțiunii. În originalitatea de intuiție poetică, predominarea trebuie s'o aibă neconținut afectivitatea. Însă originalitatea de intuiție din concepția acestei poezii nu păstrează acest caracter în unele din momentele false analizate mai sus: în strofele «Rîvna-ți fu neobosită» și cu deosebire «Dar cu slabele-ți mijloace» și «Au trecut vremile-acelea» elementul retoric și cel intelectual — judecata și raționamentul pus în serviciul unei tendințe — predomină asupra celui afectiv. De aci efectul prozaic, pe care-l fac. În celelalte momente, originalitatea de intuiție este evidentă: energia și claritatea gândirii sînt puse în serviciul acelui sentiment de admirație, ale cărui deosebite momente esențiale le-am analizat mai sus. Tonalitatea gravă și susținută, exultantă, pe care se detașează acest sentiment și care e caracteristică multor opere poetice ale lui Gr. Alexandrescu, este semnul constant al acestei originalități de intuiție, care din punctul de vedere al calității este reprezentativă, dar cu oarecare tendință abstractă («Este el cum îl arată sabia»... «Noi venim mirarea noastră la mormîntu-ți a depune!»); iar din punctul de vedere al intensității, este echilibrată, dar cu oarecare tendință retorică («Ascultați!...» «Oltule, care-ai fost martor!... »).

Originalitatea plastică, din punctul de vedere al conținutului, este *alegorică*. Cadrul este epic, dar în înțelegerea noastră, nu-l putem realiza, fără să nu fim izbiți în mod neplăcut, *ca epic*. Că poetul a văzut umbra lui Mircea; că a auzit-o dînd poruncă, de a răsunat pînă în Transilvania și s'au înarmat Ungurii; că ar fi apostrofat Oltul, care împreună cu dealul din apropiere i-ar fi răspuns; că a salutat umbra, care

la ivirea norilor, ar fi intrat reintrat în mormînt — toate acestea sînt fapte, pe care nu trebuie să le înțelegem ca fapte, ci numai ca mijloace epice, prin care poetul a căutat să-și pună cît mai în relief sentimentul său liric. Din acest punct de vedere, momentele false din concepție se mai disting prin faptul că nu fac parte din acest cadru epic, sînt puse astfel încît trebuie să fie înțelese ca *pure* nu ca *alegorice*—și aceasta dovedește încă odată că nu fac unitate cu celelalte. Originalitatea plastică din punct de vedere al imaginilor este plastică propriu zisă : imaginile vizuale («ale turnurilor umbre... se întind se prelungesc», «valuri spumegate», «ziduri vechi», «chipuri negre», «fantomă 'ncornorată...»), dar mai cu seamă motorii («valurile izbesc în cădență», «noaptea *ese*, mă 'mpresoară», «chipuri se cobor», «muschiul zidului se mișcă», «se strecoară o suflare», «o fantomă *ese*, vine, stă», «rîul înapoi se trage», «munții vîrful își clătesc...»), abundă. Uneori este, mai cu seamă în părțile slabe, intensivă. («Uriaș e al Daciei sau e Mircea cel bătrîn?») «Pricina nu rezultatul, lauda ți-a cîștigat») și mai cu ceamă abstracte («Noi venim mirarea noastră la mormîntu-ți a depune», «virtuți mari îți sînt cunoscute...», «rîvna-ți fu neobosită», «îndelung a ta silință», «îmbărbătași pe Români», «faptele-ți sunt de mirare»,—și mai toate imaginile din momentele false). Urme de difluență nu se găsesc decît în strofa : «In acel locaș de piatră, drum ce duce la vecie», în care simțirea se exprimă fără nicio imagine justă. Cu alte cuvinte, și din punctul de vedere al imaginilor, momentele false se dovedesc prin conținutul lor abstract sau difluent că contrastează în mod neplăcut cu restul.

Modalitățile originalității plastice, ce se găsește în această concepțiune, sînt iarăși deosebite, după cum e vorba de partea adevărată a concepției sau de partea ei cea falsă. Din punctul de vedere al tonalității, ea este *explosivă*, dar devine inhibitiv reflexivă în momentele false—nu însă în ele însele, ci în raport cu

celelalte : entuziasmul admirativ pentru gloria războinică a lui Mircea este în adevăr *impiedecat* în mișcarea lui explosivă de entuziasmul, el însuși explosiv, pentru libertate și cultură. Din punctul de vedere al calității, originalitatea plastică este realistă în ce privește impresiile naturii, dar fantastică în plăsmuirea situației principale : de aci un fel de nesiguranță de impresie, care se simte chiar în partea adevărată a concepției. Totuși originalitatea plastică realistă rămâne dominantă întrucît poetul nu dă faptul înțimplat ca o realitate, ci ca o simplă închipuire : «Este ora nălucirii...» În fine, din punctul de vedere al intensității, originalitatea plastică a acestei concepțiuni luată în totalitate este artistică, dar cu tendință naturală, întrucît în cadrul imaginat se introduc acele momente false, ce fiind pricepute ca pure nu ca alegorice, es dintr'insul și-i dau aparența de neîngrijire artistică, ce nu dispăre, nici chiar dacă suprimăm momentele false. Pe de altă parte, deși se pare ingenioasă, nu este astfel în realitate, de oarece toate momentele situațiunii sînt caracteristice pentru mișcarea de desfășurare a sentimentului fundamental. Toate aceste caractere ne fac să vedem în concepția acestei bucăți poetice un tip de producție mai mult clasică decît romantică, iar defectele ce are ne fac să vedem într'insa o creațiune numai *parțial genială*. Și în relevarea acestor lipsuri stă critica ei *negativă*.

---

### CAP. III.

## FORMA POEZIEI

---

### A. Elementele formei

§ 42. O concepțiune poetică completă sau incompletă, adevărată sau falsă, pentru ca să existe și pentru alții, nu numai pentru poet, acesta trebuie s'o întrupeze într'o *formă*, adică să o concretizeze într'un material care să cază sub simțurile noastre. Prin ajutorul formei se transmite sufletului nostru ceea ce s'a plăsmuit în sufletul poetului. Această formă, ca să poată mijloci această transmitere, trebuie să aibă două calități: 1) să întrupeze în mod desăvârșit concepțiunea, orcum ar fi ea, a poetului; și 2) să fie înțeleasă de aceia, pe care poetul vrea să-i miște cu concepțiunea lui.

1. Mulți din noi ne simțim sufletul mișcat de afecte gândiri, tendințe, care se contopesc într'un tot, într'o stare sufletească vagă, dulce și încântătoare. În aceste momente, sîntem cu totul absorbiți de această simțire, sîntem furați de plăcerea ei ideală, și uităm cu totul de noi înșine — de grijile și necazurile vieții reale. Această stare de uitare de sine, de topire în sentimentul ce ne cuprinde sufletul, este condiția premergătoare a actului de contemplațiune ce determină concepțiunea. Orce poet trebuie s'o aibă—și de aceea



se și zice că poetul este *impersonal* sau *desinteresat*, căci în momentul cînd concepțiunea poetică se zămislește în sufletul său, este stăpînit numai de această concepțiune: nicio preocupare străină, *personală* sau *interesată* nu o turbură. Această stare, pe care o putem avea toți, este însă nedeslușită, fără rînduială, informă, Simțim dar nu ne dăm seama limpede despre ceea ce simțim, și de aceea, cînd sîntem în această stare zicem că sîntem *dispuși* spre poezie, dar nu că sîntem și poeți.

2. La unii, această concepțiune vagă și incîntătoare se limpezește. Elementele contopite: gîndirile, simțirile, tendințele se lămuresc, deosebindu-se unele de altele și rînduindu-se într'o ordine statornică. Prin această lămurire și orînduire, toate elementele sufletești contribuiesc să scoată la iveală o simțire fundamentală, iar această simțire, la rîndul ei, contribuiesc să scoată la iveală fiecare element sufletesc: totul se lămurește prin amănunte și amănuntele prin tot. Această lămurire și orînduire a elementelor sufletești într'un tot este actul contemplațiunii. Orice poet trebuie să-l aibă — și de aceea se zice că poetul *vede* concepțiunea din sufletul său mai înainte de a-i da o formă pricepută și de alții. *El nu numai simte desinteresat ceea ce simte, dar și își dă seama limpede de ceea ce simte.* În această stare, concepțiunea este poezie, dar numai întru cît este cunoscută de poetul care o are—este o poezie care deocamdată are valoare numai pentru autorul ei. Ea rămîne îngropată în sufletul lui; acolo se plămădește, naște și crește; acolo poate muri, fără să știe nimeni de adîncimea și dulceața ei. Ea nu este încă un element de cultură pentru ceilalți, ea poate fi pierdută pentru omenire; ea, deși este, e ca și cînd n'ar fi.

3. Dar rareori poetul își păstrează concepțiunea în această stare. Și să vrea s'o păstreze i-ar fi greu s'o facă. În adevăr elementele sufletești din care se alcătuește concepțiunea, își au izvorul în contactul, pe

care l-au avut simțurile cu lumea materială cunoscută de toți. Dela această lume a primit poetul impresiuni de care și-aduce aminte, pe care le simte, cu care gîndește și din care, prin schimbări, crește imagini. Și pentrucă el dela aceasta lume materială le-a împrumutat, tocmai pentru aceasta, el e îndemnat să le materializeze, să le dea o formă cu ajutorul materiei. — Sculptorul își materializează concepția, ce simte și vede în sufletul său, în piatră sau metal; pictorul, în linii și culori; muzicantul în sunete; arhitectul, în linii și în material de construcție. Ca și dînșii, poetul tînde să-și materializeze concepția ce a plăsmuit în mintea sa, într'un material concret. Acest material concret e *vorbirea* auzită sau văzută. *Concepțiunea poetică devine poezie prin intruparea ei în vorbire*. Și, negreșit, pentru ca poezia concepută de poet să nu scază, să rămînă întregă cum s'a plăsmuit în mintea lui, trebuie ca el, cu ajutorul vorbirii, să-i dea o formă, *în care el să recunoască întreaga sa concepție*, cu simțirea ei fundamentală și cu elementele sufletești ce întemeiază această simțire. Intre vorbire și între concepție să fie adică o *perfectă corespondență*. Orce *sunet*: orce vorbă, orce reunire de vorbe, orce reunire de fraze, periodice sau nu, trebuie să corespundă cu o dispoziție sufletească, care să contribuiască la lămurirea și deșteptarea întregii concepțiuni din sufletul poetului. Și *șirul* acestor sunete: vorbe, propoziții, fraze trebuie să deștepte în mintea creatoare șirul firesc în care deosebitele dispoziții sufletești, se pot contopi una cu alta ca să dea naștere la o simțire fundamentală, fără ca să se turbure și să se jicnească unele printr'altele.—Izbutind să-și intrupeze concepția poetică în vorbire, poetul o rupe din sufletul său și o aruncă în lume, între oameni. Concepția poetică nu mai este o ființă pur sufletească, nevăzută, neauzită, nepipăită de nimeni și făcînd una cu sufletul poetului; ea acum este o ființă de sine stătătoare, de care și alții își pot da seama, ca de orce

lucru din lume, care cade sub simțurile noastre ; ea nu mai e proprietatea exclusivă a poetului, — ea poate fi proprietatea tuturor.

§ 43. Ea *poate fi* proprietatea tuturor, dar *poate să nu fie*. În adevăr, pînă acum poetul 1) a fost absorbit de o simțire impersonală, 2) și-a lămurit, deosebind și orînduind toate elementele sufletești, ce alcătuiesc această simțire, și chiar 3) i-a dat o formă materială desăvîrșită, întrucît el recunoaște în această formă întreaga sa concepție cu toate amănuntele ei ; cu toate acestea e posibil ca această operă poetică, deși desprinsă acum de sufletul poetului, să rămînă o operă individuală, înțeleasă numai de propriul ei autor. Ea într'adevăr are o calitate : forma desăvîrșită care mulțumește pe deplin pe poet ; dar nu e destul atît pentru ca să fie transmisibilă și altora. Pentru aceasta, forma, ce dă el concepțiunii sale, trebuie să fie înțeleasă și de alții.

O operă poetică zicem că o înțelegem, cînd, luînd cunoștință de forma ei, adică de partea ei materială, simțim că ni se urzește în suflet întreaga concepțiune, cu toate elementele sufletești și rînduiala lor, împreună cu simțirea fundamentală pe care poetul a vrut s'o scoată la iveală cu ajutorul acelor elemente. La poet concepția urzește forma ; — la cititori sau ascultători, forma urzește concepția. Dacă forma unei opere poetice are și calitatea de a fi înțeleasă, concepțiunea poetului ni se transmite și nouă. Forma, astfel desăvîrșită, e puntea de trecere dintre sufletul poetului și al nostru : forma face, dintr'o concepțiune mărginită la un individ, un element de cultură pentru o întreagă societate și chiar pentru întreaga omenire.

De obicei, poetul, căutînd să dea concepției sale o formă potrivită cu această concepție, găsește în acelaș timp, și forma potrivită cu înțelesul nostru. Pricina acestui lucru stă în faptul că materialul întrebuițat de poet pentru forma concepției sale,

adică *vorbirea*, nu este un produs individual, *nu-i aparține lui personal*, ci unei întregi, sau și mai multor, societăți de oameni. El numai o împrumută, dar nu o creiază pe dea'ntregul.

E natural dar, ca cei ce vorbesc limba poetului să înțeleagă în general concepția lui, în caz când aceasta nu este străină de sufletul lor.

§ 44. Poetul însă, împrumutînd, pentru întruparea concepției sale, *vorbirea* cunoscută și de alții, o modifică. Concepția sa e o plăsmuire proprie, originală, pentru exprimarea unei asemenea concepții, poetul are trebuință de o *vorbire* corespunzătoare cu originalitatea ei, adică de o *vorbire originală*. El dar este nevoit să prefacă *vorbirea*; iar această prefacere, proprie adevăraților poeți, este cunoscută sub numele general de *stil*. Această modificare a vorbirii constituie forma concepțiunii poetice; prin ea putem pătrunde pînă la acea concepțiune și prin ea ne-o putem însuși.

Ca să ne dăm deci seama de condițiile, ce trebuie să îndeplinească forma poeziei pentru ca să fie înțeleasă, trebuie să studiem particularitățile vorbirii și prefacerile ei, precum și condițiile pe care trebuie să le îndeplinească aceste prefaceri, pentru ca să fie înțelese și ele, și deci și concepția, pe care ele o întrupează. Vom face acest studiu, aplicîndu-l la limba romînă.

*Vorbirea* întrebuițată ca formă a poeziei, adică *stilul în genere*, se prezintă cu trei elemente: 1) *Limba*; 2) *Stilul propriu zis* și 3) *Simetria* sau *Ritmul în genere*.

### B. A. Limba în poezie.

§ 45. Sub numele de limbă înțelegem: I. *Vocabularul* sau suma și felul cuvintelor, pe care le întrebuițează poetul în poezia sa; și II. *Sintaxa* sau felul, în care se leagă vorbele în propoziții și fraze.

I. Limba romînă are o sumă de vorbe care constituie vocabularul ei. Parte din aceste vorbe, sînt,

pe alocurea pronunțate într'un fel deosebit de cum se pronunță în *limba literară*, în limba obișnuită a scriitorilor. Acestea sînt *formele dialectale*. Ex. : poa'ce = poate; ghinț = dinți; copchii = copii. Alte cuvinte se întrebuițează numai de către o parte din Români : *provincialisme*. Ex. : șod = urît; feredeu = bae ; bîză = muscă; baș = chiar, întocmai.

Altele se găsesc mai mult sau numai la Români culti : *neologisme*. Ex. : instrucțiune, matematică, telegraf, rațiune, artilerie. Aceste cuvinte sînt luate din alte limbi și introduse de curînd pentru exprimarea unor idei nouă în cultura noastră. Neologisme sînt *barbarisme* atunci cînd sînt introduse fără nicio nevoie și cînd, pe lîngă aceasta, nici nu se potrivesc cu firea limbii române. Ex. : mă anfișez = puțin îmi pasă ; bonjour = bună ziua; mă fac forte = sînt în stare; mă ambetez = mi-e urît.

Altele se întrebuițează mai mult sau numai în clasele inculte. Unele sînt vorbe străine, rău auzite și rău pronunțate : *etimologii populare*, ca : țifelnic = acid fenic ; subfrug = subhirurg; fandaxie = fantazie; liberează, reperează, = repară. Altele sînt vorbe *josnice* : toate cuvintele de ocară.

În fine, alte cuvinte nu se întrebuițează în limba vorbită : ele se găsesc de obicei în documente și în scriitorii vechi : *arhaisme*. Ex. : jac = jaf ; otcîrmuire = administrație ; jalobă = jalbă, petiție.

Niciun poet însă, nici chiar cei mai mari, n'au fost în stare să întrebuițeze toate vorbele unei limbi. *Shakspeare*, care trece de cel mai bogat în expresiuni dintre toți poeții lumii, n'a putut întrebuița decît vreo 15000 de cuvinte, deși limba engleză, în care a scris, avea pe vremea lui un număr mult mai mare de vorbe. Astfel, fiecare poet e nevoit să se mărginească la un număr oarecare de cuvinte, care constituie vocabularul său special. Din acest punct de vedere, un poet are un vocabular mai bogat în provincialisme,

altul în neologisme și barbarisme, altul în expresii și etimologii populare, altul în arhaisme.

Iar ceea ce îndeamnă pe poet să aleagă, cu voie fără voie, unele cuvinte și nu altele, este *originalitatea* concepției care, pentru a se întrupa, are trebuință de o formă originală ca și ea însăși. Astfel *numărul* și *felul* vorbelor întrebuițate de un poet, constituie un semn al originalității lui de concepție.

§ 46. Poetul poate alege orice fel de vorbă din tezaurul de cuvinte al unei limbi, dar cu două condițiuni:

1. Vorba întrebuițată să nu ne izbească în mod neplăcut în mijlocul celorlalte cuvinte cu care unindu-se exprimă concepția.

2. Vorba întrebuițată să exprime cu precizie și cu claritate, adică cu *proprietate*, imaginea trebuincioasă concepției.

Neîndeplinirea uneia sau alteia dintre aceste două condițiuni contribuie mai mult sau mai puțin la turburarea *unității* de impresie, și deci la micșorarea emoțiunii estetice, ce așteptăm să ne facă o poezie.

Aceste condițiuni se vor pricepe numaidecît, analizând mai multe bucăți poetice.

*Victor Vlad* (Delamarina), vrînd să ne înfățișeze satisfacția unui flăcău bănățean, care a fost la târg și a văzut pe unul de-ai lui biruind în luptă pe un «come<sup>d</sup>giant», îl pune să povestească această întâmplare în limba română ce se vorbește în Banat.

Iacă această bucată «Al mai tare om din lumie». (142) Punem alături și transcrierea ei în limba obișnuită. Din comparația amîndorora se poate vedea ușor partea de farmec propriu, care provine din particularitățile formei, și care se pierde în forma literară: (143)

Trîmbiț, dobe, larmă, chihot,  
Fluer, strigăt, ris și ropot...  
„Șie să fie? Șie să fie?”  
Iacă 'n târg minăjărie,

Trîmbiți, tobe, larmă, chiot  
Fluer, strigăt, ris și ropot  
Ce să fie? Ce să fie?  
Iacă 'n târg menagerie

O come<sup>1</sup>gie d'a cu fiară  
Și 'mprejur lumie și țară.

În călietcă o măimucă  
Baș ca omu, mîncă nucă;  
Alta blăstămată, șoadă  
Să ținea numa în coadă;  
Și-al'cele mînca-le-ar focu  
Nu-ș găsau o clipă locu.

Lupi, urs, mîțe, oi cornu<sup>2</sup>ce  
Fel-dă-fel de joavîni sluce  
Chițoranî, ariși și vulturi  
Dă prin lumie, din ținuturi,  
D'elia gibe, d'elia rele  
Feri-mê, Doamne, dă îele.

Mul<sup>3</sup>ce-am văz<sup>4</sup>t: pă bani,  
[vedz bine,  
Cum nu ve<sup>5</sup>ge ori și șine...  
D'apăi l-am vădzut anumie  
P'âl mai tare om din lumie,  
Care să juca cu leii  
Si-i bă<sup>6</sup>-i cea dă-i lîa toț smeii.

Cui l-o doborî 'n țărînă  
Ișia că-i plă<sup>7</sup>cește 'n mină  
O hîrt<sup>8</sup>cie d'a d'o sută  
Fără de niși-o dispută.  
„Dar cum mi<sup>9</sup>ce puîi cu  
[nîamțu,  
Care 'n ghinț îț rupe lanțu ?“

Să loviau fișorii 'n coa<sup>10</sup>ce  
„Șine-i? Und<sup>11</sup>e-i? Care  
[poa<sup>12</sup>cîe ?“  
Cînd d'odată, iac'amaru !  
Sandu Blegia, tăbăcaru,

O comedie de-a cu fiare  
Și 'mprejur lume și țară<sup>1</sup>).

În calească o maimuță  
Baș<sup>2</sup>) ca om mîncă nucă;  
Alta blestemată, șoadă<sup>3</sup>),  
Se ținea numai în coadă,  
Și-altele mînca-le-ar focul  
Nu-și găseau o clipă locul.

Lupi, urși, mîțe, oi cornute  
Fel-de-fel de jivini<sup>4</sup>) slute,  
Chițoranî<sup>5</sup>) arici și vulturi  
De prin lume din ținuturi<sup>6</sup>)  
De-ale gibe<sup>7</sup>), de-ale rele  
Ferește-mă, Doamne, de ele.

Multe-am văzut: pe bani, vezi  
[bine,  
Cum nu vede ori și cine.  
Ș'apoi l-am văzut anume  
Pe-âl mai tare om din lume,  
Care se juca cu leii  
Și-i bătea de-i lua toți smeii.

Cui l-o doborî 'n țărînă  
Zicea că-i plătește 'n mină  
O hîrtie de-a de-o sută  
Fără de nici-o dispută<sup>8</sup>)  
„Dar cum mi te pui cu  
[neamțul  
Care 'n dinți îți rupe lanțul ?“

Se loveau feciorii<sup>9</sup>) 'n coate<sup>10</sup>)  
„Cine-i? Unde-i? Care poate ?  
Cînd deodată iac'amarul !  
Sandu Blegea, tăbăcarul,

1) Popor.

2) Tocmai chiar.

3) Posnașă.

4) Lighioane, animale necurate.

5) Chițcani, șoareci mari.

6) Țări depărtate.

7) Urite.

8. Ceartă, discuție.

9) Flăcăii.

10) Iși dau cu coatele.

Să sufulcă și tușășce,  
Lîngă come<sup>d</sup>gianț s'opresce

Să ri<sup>d</sup>gia nîamțu dă Sandu.  
Dară Sandu, fișiorandu,  
Mi-l cuprinsă dă subsoară  
Și nu să lasă cu'n „doară“.  
Strînje-l, sușie-l, zi-i pã numîe  
Alui mai tare-om din lumîe.

Gifîe nîamțu a silă ;  
Dar lu Blegîa nu-i baș milă :  
Hopa-țupa-țupa-hopa  
S'o găsit nîmțoiu popa ;  
Ține-l, lasă-l ia-l de mînă  
Zdup cu nîamțu în țarină

„Bravo, Sandu să trăiască!“  
Dar cînd fu să îi plă'cească,  
Ișie nîamțu: „Abăr fra'ce.  
Nu să prînde că-i pe spa'ce..!“  
Vrea că-i pungă și că-i cîacă  
Suta zuitată s'o facă.

— „Nu'ce joși cu mîne, dragă,  
Asta vedz în cap ț'o bagă ;  
N'ascult vorbe io și glumie  
Cînd mi-s io mai tare 'n lumîe...  
Ș'adă suta!“ ișie Blegîa,  
„Că de nu-ț fac praf come gia.“

Se sufulcă<sup>1)</sup> și tușește  
Lîngă comediant s'oprește,

Iși rîdea<sup>2)</sup> neamțul de Sandul,  
Dară Sandul, feciorandul,  
Mi-l coprinse de subțioară  
Și nu se lăsă c'un „doară!“  
Stînge-l, sucește-l, zi-i pe nume,  
Celui mai tare-om din lume.

Gifîe neamțul a silă ;  
Dar lui Blegea nu-i baș<sup>3)</sup> milă  
Hopa-țupa-țupa-hopa  
Și-a găsit nîmțoiu popa.  
Ține-l, lasă-l, ia-l de mînă,  
Zdup — cu neamțul în țarină.

„Bravo, Sandu să trăiască!“  
Dar cînd fu să îi plătească  
Zice neamțul: — «Abăr<sup>4)</sup> frate  
Nu se prînde că-i pe spate...»,  
Vrea că-i pungă și că-i teacă  
Suta uitată s'o facă.

«Nu te joci cu mine, dragă,  
Asta vezi în cap ți-o bagă,  
N'ascult vorbe eu și glume  
Cînd mi-s eu mai tare'n lume.  
Și-ado suta! «zice Blegea  
«Că de nu-ți fac praf comedia»

În această bucată întîlnim din punctul de vedere al vocabularului:

a) Cuvinte prefăcute prin schimbări fonetice, ce nu se găsesc în limba literară; adică *forme dialectale*. Astfel avem cuvinte în care, în *anume poziții*, vocalele *deschise* sînt înlocuite cu vocale *închise*:

Strigăt = strigăt; și = și; minăjărie = menagerie, menajerie; fiară = fiare; blăstămată = blestemată; să

1) Iși suflcă, își sumete mînecele.

2) Rîdea, lua în ris.

3) De loc.

4) Însă.



ținea = se ținea; fel-dă-fel = fel-de-fel; dîn = din; ținuturi = ținuturi; dă = de; apăi = apoi; cuprinsă = cuprinse; pă = pe; silă = silă; io = eu.

Avem apoi cuvinte, în care, tot în anume poziții;

*ți, și* e înlocuit cu *t, ș*: trîmbiț = trîmbiți; îț = îți; ghinț = dinți; nu-ș = nu-și; ț'o = ți-o; toț = toți;

*e* e înlocuit cu *și*: șie = ce; ariși = arici; șine = cine; (z) ișia = zicea; niși = nici; fișorii = feciorii; sușie-l = suce-l (sucește-l); joși = joci;

*te* e înlocuit cu *'ce*: al'cele = altele; cornu'ce = cornute; slu'ce = slute; mul'ce = multe; bă'cea = bătea; plă'cește = plătește; hîr'cie = hîrtie; coa'ce = coate; poa'ce = poate; fra'ce = frate; spa'ce = spate; 'ciacă = teacă; 'ce = ce;

*di, de* sînt înlocuite cu *<sup>d</sup>gi, <sup>a</sup>ge*: come<sup>d</sup>gianț = comedi-anț; ve<sup>d</sup>ge = vede; un<sup>d</sup>ge-i = unde-i; ri<sup>d</sup>gea = rîdea;

*me și le* sînt înlocuite cu *mîe și lie*: lume = lumie; nume = numie; anumie = anume; d'ale = d'elîa;

*ge* e înlocuit cu *j*: strînje-l = strînge-l;

*oiu, uni, ini* sînt înlocuite cu *oîiu, uîi, îni*: Nemțonîu = nemțoiu; pîni = pui; joavîni = juvini, jivini;

*zi* e înlocuit cu *dz*: vedz = vezi;

*di + consună* e înlocuit cu *gh*: ghinț = dinți;

*ne* e înlocuit cu *ni*: nîamțu = neamțul.

În fine, găsim cuvinte în care lipsesc sau sînt adăogate unele sunete: vâz't = văzut; ișia = zicea; chihot = chiot; zuitată = uitată; găsau = găsea; feri-mă = feresti mă.

b) Tot din punctul de vede al vocabularului, mai întîlnim, în această bucată, cuvinte care nu se găsesc în limba literară: *provincialisme*. Astfel sînt: baș = chiar; șod = caraghios, poznaș; gib = urit; țară = popor; miță = pisică; chițorani = chițcani, șoarici mari.

c) Mai întîlnim *neologisme*, cum e dispută = discuție, ceartă, gîlceavă, cîrcotă, — și *barbarisme* ca: abăr (nemțescul «aber»).

d) Pe lîngă aceste feluri de cuvinte, mai sînt, în această bucată, o sumă de vorbe, pe care le cunosc

aproape toți Români: ele sînt cele mai numeroase și ele fac partea temeinică a oricărei poezii române. Prin ajutorul lor, ghicim adesea înțelesul vorbelor al căror înțeles nu-l știm. Astfel avem: larmă, fluer, rîs, tîrg, omul, nucă, altul, coadă, mînca, focul, nu, clipă, locul, lupi, etc.

Tot la această categorie am putea să adăogăm și acele *forme dialectale* care prin schimbările fonetice nu se depărtează prea mult de înfățișarea literară, precum: strîgăt, și, ținea, fiară, fel-dă<sup>2</sup>fel, etc.

Teoria stilului conține regula ca scriitorul să se ferească de forme dialectale, de provincialisme, de toate acele cuvinte care n'ar fi pe înțelesul tuturilor. Din acest punct de vedere, poezia de mai sus ar fi plină de greșeli, ar fi o poezie rea. Trebuie să observăm însă că Stilistica cuprinde regulile, după care trebuie să scrie toți oamenii, care au trebuință de scris în afacerile lor publice și private: ea ne învață să scriem într'o bună *proză*, adică să ne exprimăm astfel ca atențiunea cititorului să fie îndreptată asupra *lucrului*, despre care scriem, iar nu asupra *originalității*, cu care scriem. În poezie însă ceea ce este interesant nu este lucrul descris, ci originalitatea cu care e conceput, în primul rînd, și, al doilea, originalitatea cu care această nouă concepție este exprimată, adică originalitatea de fond și originalitatea de formă. Nu trebuie dar să judecăm bucata de mai sus după regulile Stilisticii, ci după acelea ale Poeticei. Pe cînd, din punctul de vedere al celei d'întîiu, trebuie să ne ferim de unele cuvinte din vocabularul limbii; din punctul de vedere al celei de al doilea, precum am spus, nici un cuvînt din vocabular nu poate fi înlăturat de către poeți, toate pot fi întrebuițate, numai să îndeplinească cele două condițiuni formulate mai sus.

Judecînd dar bucata «Al mai tare om din lumie» nu trebuie să-i imputăm că este atît de plină de forme dialectale și de provincialisme, ci să ne întrebăm dacă

îndeplinesc aceste condițiuni. Dacă da, atunci întrebuințarea lor constituie un semn al originalității de formă a poetului: originalitatea vocabularului. Și ceea ce spunem de provincialisme și forme dialectale se aplică întocmai și la cuvintele vulgare sau josnice.

*Prima condiție* (vorbele întrebuințate să nu ne izbească în mod neplăcut în mijlocul celorlalte cuvinte cu care sînt reunite în exprimarea concepției poetului) este minunat îndeplinită. Cuvintele cu formă dialectală nu ne impresionează displăcut, pentru că toate vorbele modificate sînt modificate în acelaș chip, și simțim că avem aface aci cu o limbă vie, adevărată: limba bănățenească. Cînd poetul zice *trimbiț*, în loc de «trimbiți»; zice și *toț*, *iț*, *ghinț*, în loc de «toți», «iți», «ghinți»; — cînd zice *șie* în loc de «ce», zice și *ariși*, *șine*, *sușie-l*, *joși*, în loc de «arici», «cine», «nici», «suce-l», «jcci»; — cînd zice *al'cele*, în loc de «altele», zice și *cornu'ce*, *slu'ce*, *mul'ce*, *bă'cea*, *plă'cește*, *hir'cie*, etc., în loc de «cornute», «slute», «multe», «bătea», «plătește», «hirtie» și așa mai departe. Poetul deci nu falsifică limba, ci o păstrează în tot adevărul ei, iar acest adevăr se cunoaște tocmai după faptul că deosebitele forme dialectale se văd că fac parte din acelaș organism. De aceea formele dialectale, întrebuințate de poet, nu ne izbesc în mod supărător, ele au unele cu altele un aer de frăție, iar atențiunea noastră, ca în orice act contemplativ, păstrează neconținut aceeaș atitudine, nu e sdruncinată deloc trecînd dela unele vorbe la celelalte.

< Pentru ca să ne convingem că astfel stau lucrurile, n'avem decît ca, în *transcrierea literară* alăturată la text (143), să introducem numai unele forme dialectale, adică odată să pronunțăm *plătească*, altădată «*plă'cește*»; odată «*toți*», altădată «*trimbiț*»; odată «*sușie-l*» și altădată «*ariciu*», și așa mai încolo. Vom vedea atunci că, dacă începem să citim poezia întrebuințînd formele dialectale, atenția se va împiedeca îndată ce vom întrebuința vreo formă literară, și impresiunea

ce vom simți va fi neplăcută; și dacă din contră începem s'o citim, păstrind formele literare, vom fi isbiți în acelaș mod supărător, îndată ce vom întrebuința mai departe o formă dialectală. Acest amestec ne impresionează neestetic pentrucă el e semnul că lipsește *unitatea* în vocabular: vocabularul adică e lipsit de *aparența adevărului*, cerută de orice poezie. Zădarnic poetul va avea unitate în concepție, zădarnic această concepție va avea *aparența adevărului*; această unitate și *aparență de adevăr* trebuie să fie susținută și de unitatea în formă, și deci și de unitatea în vocabular. «Al mai mare om din lumie» are această unitate.

Acest lucru îl vedem și din întrebuințarea *provincialismelor*. Provincialismele: șod, gfb, mîță, chițoran, etc., sînt provincialisme bănățene: ele sînt intrate în organismul limbii române din Banat și prezența lor într'o poveste a unui flăcău bănățean este firească și efectul lor nu poate fi displăcut: ele se potrivesc cu toate celelalte cuvinte întrebuințate la exprimarea concepției; întrebuințarea lor are, ca și formele dialectale, *aparența adevărului*.

De asemenea barbarismul «abăr» este tot așa de firesc, mai cu seamă din pricina faptului că e pus în gura unui neamt, care se presupune că nu știe destul de bine românește și e natural să întrebuințeze și cîte un cuvînt din limba lui maternă. Excepție pare că face numai neologismul «dispută», dar acest neologism este, precum se pare, caracteristic vorbirii bănățenești.

Toate particularitățile de vocabular, din bucata ce analizăm, sînt dar în genere potrivite unele cu altele, constituiesc o unitate, au *aparența adevărului*. Ele dar, din acest punct de vedere, trebuie să contribuie la exprimarea concepției poetului și la transmiterea ei și altora.

Concepția sau fondul acestei poezii fiind hazul simplu și nevinovat al unui flăcău bănățean, care și-

arată acest sentiment povestind o întâmplare dela tîrg, poetul, pentru a o exprima așa ca s'o simțim și noi, a trebuit să întrebuinteze limba naivă a flăcăului bănățean, limbă care nu s'ar fi părut astfel, dacă ar fi fost lipsită de formele dialectale, de provincialisme și de celelalte particularități de vocabular, arătate mai sus.

A doua condiție (vorba întrebuintată, să exprime cu precizie și claritate, adică cu proprietate, ideia, pe care poetul vrea s'o exprime) este iarăși bine îndeplinită.

Aceasta se vede chiar din observările de mai sus. Concepția poetului fiind hazul naiv, toate amănunțele trebuie să contribuie la el. Și, într'adevăr, dacă lăsăm la o parte vocabularul întrebuintat de poet, și citim transcrierea literară a poeziei, vom observa că faptele descrise: menageria cu sgomotul său și cu poporul dimprejur, schimele maimuțelor, enumerarea dobitoacelor din menagerie, lauda neamțului că ar fi cel mai tare om din lume, frica flăcăilor de a se pune cu el care rupe lanțul cu dinții, înfățișarea lui Sandu, lupta și izbînda neașteptată a acestuia, glumele neamțului care vrea să facă suta uitată, și în sfîrșit admirabilă amenințarea a lui Sandu, care acum se crede el cel mai tare om din lume, că, de nu-i dă suta, îi sparge «come<sup>d</sup>gia» — toate aceste fapte au haz, dar acest haz nu e destul de caracteristic. Această lipsă provine tocmai din lipsa formelor dialectale și-a provincialismelor, care fac clară și precisă *naivitatea* hazului. Formele dialectale și provincialismele nu împiedică claritatea și preciziunea ideilor; ceva mai mult, nu sînt întrebuintate de geaba, numai așa de plăcerea de a scrie în limba bănățenească, ci au un rol însemnat prin faptul că clarifică și precizează desăvîrșit deosebita imagini din a căror reunire va răsări *nu numai hazul dar și naivitatea lui*. — Nu numai concepția poetului cere întrebuintarea unui asemenea vocabular, dar preciziunea și claritatea ei: ele sînt

singurele *cuvinte proprii* care exprimă cu deplinătate concepția poetului, și care fac posibilă transmiterea acestei concepții și celorlalți.

Amîndouă condițiile, fiind îndeplinite, prin chiar aceasta, vocabularul întrebuintat de poetul *Victor Vlad* (Delamarina) în poezia sa, îndeplinește condiția esențială cerută de formă, condiția de a fi perfect înțeleasă, de a fi perfect străvezie pentru cei ce vor să-și însușească concepția poetică.

Să facem aplicațiunea acestor observațiuni la un alt exemplu în care vocabularul este rău ales.

Un autor, vrînd să arate că unele animale sînt mai bune decît unele mame, descrie dragostea unei epe pentru mînzul ei, și pentru aceasta începe mai întîiu cu vremea cînd s'a întîmplat faptul, din care se vede această dragoste: (144)

Zilele babei.

În nenumărate *ipostase* se schimbă vremea, în acelaș ceas; *acuși* soare vesel, *acuși* fulgi de *omăt* purtați de vînt de colo colo. Nici așa nu-i ajunge babei și unde începe a scutura cojoacele, iar o lapoviță în două cu ploaie te udă *ghioalcă*. Peste un *șfert* de ceas soarele iar cată vesel spre *noroadă* și baba rînjind par'că zice: am vrut să v'amăgesc.

Apoi ne arată pe stăpînul acelei epe și pe mînzul ei: (145)

*Pe-asemena* vreme moș Toader *tofăia* pe lîngă sacaua-i cu apă, tot strigînd: „Nea Tăurel! Nea mîncă-te-ar lupul!“ Așa-l chema pe mînzul *surdalnic*, ce alerga încoace și 'ncolo, *buiac*, nepăsîndu-i de *nemică*. Era cu botul roșior, cu picioarele lungi și subțiri, mai mai îndoindu-se par'că să cadă, ciulind urechile, ca să se scuture de apă. Ca să nu se deoachie avea la gît o *sgardă roșie*. *Trupușoru-i* gîngaș cu părul roib și neted, îl făcea și mai *dragalaș*.

Fluturînd *căpșorul* da ocol *săcălei*, anume plăcîndu-i neli-niștea *maică-sa*, care necheza și da să se uite tot la dînsul, doar nu și-ar pierde odorul.

Trece apoi, fără să băgăm de seamă, la «gîndurile» epei ce o văzurăm că nechează și dă să se uite la mînz: (146)

Par'că simțea că-s oameni *rei*, că despart copilașii de *țîța* mamei și lasă micuții de lincezesc de foame, de sete și mor încet prinși în mreaja foamei ca fluturul în pinza *păinjenului*. El simțea că omul e *pătimaș*, hain din cale-afară: o bate cu biciul, cînd ea-i istovită de puteri, nu mai poate urca dealul. Moș Toader încă-i bun, dar stăpînul ei cel vechiu, ce om *cănos*! Cum i-a luat mai an odorul și l-a vîndut! Ea se teme și de umbra omului, de aceea stă locului *înțelinită* par'că a prins rădăcini. Mai bine s'o ucidă decît să-l piardă și *pe acesta*.

Și, după ce autorul ne spune foarte serios cum se gîndește eapa, ne arată și fapta ei: (147)

Dar trăsurile se 'ncurcă n'au pe unde trece; birjarii îl *ocăresc* și Moș Toader cu *sprincenele* 'n cruntate aleargă cînd la eapă de-o trage de căpăstru, cînd la mînz de-l aduce de sgardă lingă eapă; dar.... abia face trei pași: mînzul iar s'apucă de năzbitii și eapa se *propește* din nou. Plin de ciudă moș Toader își ese din fire și întoarce coada biciuștei și iuști! și iuști... dar în zadar, eapa *felezuește* din coadă și nu se urnește din loc *păn'* ce nu-i aduce mînzul lingă dînsa. Cînd o bate, eapa face *scandal* ne mai auzit: nechează cu jale c'un glas care par'că i se rupe din *inemă*, par'că zice: „Bate, *calăule*, bate ucide, fără mînz nu mă mișc din loc! Voi sînteți *rei*, nu *vi-i* milă nici de-ai voștri și mă tem“.

În sfîrșit, intervine un «serjent» fără folos, (căci *dobitocul*, după hotărîrea luată, nu vrea să se miște din loc) și autorul încheie: (148)

Se umple el moș Toader de *năcaz* și *năduv*, dar tot mai bună mamă e eapa decît multe *femei* din ziua de azi: ea-și apără cel mai sfînt drept: dreptul mamei de a-și ocroti copilașul!

În această bucată întîlnim mai întii, din punctul de vedere al vocabularului, *forme dialectale*, precum «șfert», «dragalaș», «săcălei», «maică-sa» (genetiv), «țîța», «păinjenului», *înțelinită*, «sprincenele», «inemă», «calăule», «năcaz», «năduv», în loc de formele mai literare: sfert, drăgălaș, sacalei, maică-sei, țîță, păiajen, înțelinită, sprincenele, inimă, căliule, necaz, năduh sau năduf.

Întîlnim apoi *provincialisme* precum: «acuș» = «îndată» dar cu înțelesul de «acum», «ghioalcă» = leorcă,

«tofăia» = gîfăia, «buiac» = sălbatec, «propește» = oprește, «felezuește» = dă încoace și încolo, mătură.

Apoi unele cuvinte cu *forme făurite* de autor, după limba veche, și pe care autorul vrea să le introducă în limba română de azi, ca : «rei» = răi ; «ocăresc» = ocărăsc ; precum și unele *arhiasme* : «norod» = popor ; «ocroti» = apăra.

Mai întilnim *neologisme* ca : «ipostas» = schimbarea (feței Dumnezești în Tatăl, Fiul și Sfintul Duh) ; «birjă» = trăsură ; — și *barbarisme* precum e : «scandal» = zarvă, pricină, ceartă.

Și, în fine, multe cuvinte literare, precum : «ziuă», «babă», «nenumărat», «schimbă», «în», «acelaș», «ceas», «soare», «vesel», «fulgi», «de», «purtat», «vînt», etc., etc.

Se găsesc dar, în această bucată, cam aceleași categorii, deși nu în aceeași proporție, de vorbe, pe care le-am găsit în : «Al mai tare om din lumie» — și totuși această bucată, din punctul de vedere al vocabularului este rea, și este rea nu pentru că e împestrițată cu forme dialectale, provincialisme, barbarisme, neologisme, ci pentru că aceste cuvinte sînt rău întrebuițate, nu îndeplinesc cele două condiții ale formei.

*Prima condiție* nu e îndeplinită. În adevăr vorbele întrebuițate mai rar (formele dialectale, provincialismele, neologismele și barbarismele) ne izbesc în mod neplăcut în mijlocul celorlalte cuvinte cu ajutorul cărora se exprimă concepția. Și această din pricină că cuvintele din întreaga bucată nu fac parte dintr'un organism, nu se potrivesc unele cu altele, nu formează *unitate* : vorbirea, în care sînt întrebuițate, n'are aparența adevărului ; e o vorbire împestrițată, nu unitară.

În adevăr, la începutul bucății întilnim un neologism : «ipostas», care împreună cu vorbele celelalte alcătuește (după expresia eliptică «Zilele babei» ea însăși literar exprimată) propozițiunea literară : «În



nenumărate ipostase se schimbă vremea, în acelaș ceas». Lăsînd la o parte sintaxa greoaie despre care vom vorbi mai departe, această propozițiune ne vestește că avem a face cu o bucată scrisă în limba cultă, în care provincialismele nu sînt îngăduite decît atunci cînd exprimă mai bine o idee decît orice alt cuvînt. Îndată dăm însă de forma dialectală «acuș», ce cu înțelesul de «acum», cum e întrebuințată în text, se aude cu deosebire în Muntenia. Atențiunea noastră, care era dispusă pentru a percepe *un fel de vorbire*, e turburată în dispoziția ei prin acest cuvînt neașteptat. Această turburare, pe care un critic o simte numai decît, poată să fie trecută cu vederea de un necunoscător care, tocmai de aceea, citește mai departe cu liniște. Nu trece un rînd însă, și atențiunea care, de bine de rău, acum se așteaptă la o limbă cultă în care s'a admis acea formă dialectală, se izbește deodată de cuvîntul «omăt» și, ceva mai departe, de «ghioalcă», vorbe ce nu se întrebuințază decît în Moldova. Dar vorbirea muntenească are unitatea ei, vorbirea moldovenească cultă asemenea, iar aci întîlnim amestecate particularități din toate aceste vorbiri. Și acest amestec continuă: după forma dialectală moldovenească «șfert» vine arhaicul «noroad», apoi provincialismul moldovenesc «tofăia», și ni se dă impresiunea că vorbirea autorului este cea moldovenească. Dar îndată, în loc de moldoveneștile *roșă* și *căpușor* autorul întrebuințază formele ce se aud cu deosebire în Muntenia «roșie», «căpușor»; ceea ce nu-l împiedecă apoi să pună în loc de muntenescul literar «sacalei», moldovenismul «săcălei» și formele inventate după vorbirea veche «rei», în loc de *răi*, «ocăresc» în loc de *ocărăsc*.

Formele dialectale moldovenești : «dragalaș» pentru *drăgălaș*, «săcălei» pentru *sacalei*, «s» pentru *sînt*, «țîța» pentru *țita*, «sprincene» pentru *sprincene*, cer întrebuințarea și celorlalte forme moldovenești. Autorul ar fi trebuit dar în loc de «pe acesta» (146) să

scrie *pe-aista*, în loc de «căpșor» — *căpușor*; în loc de (148) «femei» — *fimei* etc. El însă întrebunează unele particularități ale pronunțării moldovenești, lăsînd pe celelalte la o parte; și din contră întrebunează unele particularități ale pronunțării munte-nești, nevrînd să știe de celelalte.

Și în acelaș chip procede și cu celelalte categorii de cuvinte. Și acest amestec, care la începutul citirii poate scăpa din vedere, nu întîrziază de a produce o impresie neplăcută chiar celui mai necunoscător, mai cu seamă dacă lipsa de unitate în vocabular mai este unită, cum e cazul aci, cu lipsa de concepție sau cu alte lipsuri de formă.

X *A doua condiție* nu e îndeplinită nici ea. S'ar putea găsi într'o bucată literară aceeaș impestrițatură de vocabular pe care o găsirăm în analiza bucății de mai sus, fără ca să fim isbiți așa de neplăcut. Aceasta s'ar întîmpla atunci cînd deosebitele cuvinte, de deosebite categorii și luate din deosebite graiuri, ar contribui la claritatea și preciziunea concepțiunii, cînd ele s'ar bucura adică de o perfectă *proprietate*. Dacă dar cuvintele din bucata de mai sus ne izbesc așa de neestetic, aceasta mai provine și din pricină că ele nu ajută de loc claritatea și preciziunea concepției.

În adevăr, după ce autorul a întrebunțat cuvîntul «ipostas», întru ce oare a ajutat claritatea și preciziunea ideilor întrebunțînd popularul «acuș» în loc de forma literară «acum», — «omăt» și «ghioalcă» în loc de «zăpadă» și «leurcă», cuvinte mai literare, și mult mai potrivite pe lîngă cuvintele de mai 'nainte? Întru nimic. La întrebunțarea impestrițată de forme de cuvinte și de cuvinte din deosebite graiuri, autorul n'a fost condus de niciun motiv. Preciziunea, claritatea nu cîștigă nimic, și deci, neplăcerea, ce ne produce impestrițarea vocabularului, nu este rescumpărată prin plăcerea de a pricepe precis și clar concepția poetului.

Nici «dragalaș» nu ne face să simțim trupșorul mînzului mai bine sau altfel de cum l-am simți prin vorba

*drăgălaș*; nici «săcălei» nu ne face să ne gîndim mai drept decît cuvîntul *sacalei*; nici «roșie» în loc de *roșă*, nici «căpșor», în loc de *căpușor*, nici «trupușor», în loc de *trupșor*.

Intrebuințarea lor rămîne rea pentrucă neplăcerea pe care ne-o pricinuește simțimîntul că ele nu alcătuiesc o unitate și nu fac parte dintr'un organism, nu este cumpănită prin nicio plăcere ce ar proveni din *proprietatea* lor.

Din analiza acestor exemple s'a lămurit cele două condițiuni pe care trebuie, din punctul de vedere al vocabularului, să le îndeplinească limba, pentru ca să fie capabilă de a transmite și altora concepția poetului. Odată îndeplinite aceste condițiuni, orice vorbă din vocabular e bine întrebuințată și, punîndu-ne din punctul de vedere al numărului și felului de vorbe, putem caracteriza, într'un fel sau altul, originalitatea de formă a deosebiților poeți. Unii poeți au un vocabular mai sărac, alții unul mai bogat; unii întrebuințează vorbe mai concrete, alții mai abstracte; unii întrebuințează multe arhaisme, alții multe provincialisme, unii neologisme și barbarisme, alții forme dialectale. Iar aceste caracterizări ne pot ajuta la o clasificare a poeziilor din punctul de vedere al vocabularului.

Nota 4. — Originalitatea de formă, din punctul de vedere al vocabularului, este mai mare sau mai mică, după cum cuvintele întrebuințate de poet capătă, prin această întrebuințare, o nouă culoare, un nou farmec. Cuvintele: „bălaie“, „lună“, „teiu“, „ramuri“, „crîng“, „tremură“, „povești“ n'aveau mai înainte de a fi întrebuințate de *Eminescu* în poeziile sale, nici un farmec deosebit. *Eminescu* însă, întrebuințîndu-le în poeziile sale, le-a dat o strălucire necunoscută pînă la el. Această strălucire a făcut pe imitatorii lui să prindă un gust deosebit pentru aceste vorbe și să le repete cu rost, fără rost — nedîndu-și seamă că farmecul acelor vorbe nu venea din ele însele, ci din concepția, pe care ele o exprimau cu *proprietate*.

Nota 5. — Originalitatea de vocabular, la unii poeți mai îndrăzneți, devine mai vizibilă prin faptul că ei nu se mulțumesc numai cu cuvintele limbii, ci creiază cuvinte nouă, pentru a-și exprima concepția. Astfel găsim la *Eminescu* forme nouă ca „distaină“, pentru destăinuește, destăinue, „regii“ pen-

tru regești, regale. La *Coșbuc* găsim „întrupii“ = grăscene, împlinite; „multul rotund“ = pământul; „de-ajunsul“ preț = prețul deplin, etc. Aceste creațiuni de cuvinte de multe ori rămân în limbă, se încorporează cu ea, altele nu. Ele *sint bune* cînd îndeplinesc condițiile ce am arătat că trebuie să îndeplinească orice vorbă poetică, dar *nu rămîn* în limbă decît cînd exprimă cu precizie și cu claritate o idee necesară pentru care limba n'are cuvînt echivalent.

§ 47. II. Pe lîngă vocabular, mai deosebim într'o limbă *sintaxa*, adică felul legăturii cuvintelor în propoziții, și a propozițiilor în fraze periodice sau nu. Aceste legături sînt foarte variate: avem *propoziții simple* și *desvoltate*, desvoltate la subiect și la predicat desvoltate la attribute și la complimente; avem apoi, *fraze principale* și *secundare*, principale copulative, adversative, disjunctive, causale, consecutive, — secundare attribute, subiective, predicative, circumstanțiale, drepte și nedrepte; grupate în două sau mai multe membre, cu membrele mai desvoltate sau mai puțin desvoltate, mai simetrice sau mai puțin simetrice. Dacă mai punem acum că fiecare din deosebitele părți ale unei propozițiuni, ale unei fraze, poate fi exprimată prin deosebite părți ale vorbirii (și pot fi așezate în deosebite feluri și legate cu deosebite legături), vom înțelege îndată imensul număr de combinații de care este capabilă o limbă din punct de vedere sintactic.

Așa fiind, poetul, precum a fost nevoit să aleagă numai o parte din vocabular și precum a fost îndemnat de propria lui concepție originală să aleagă un anume fel de cuvinte potrivite pentru această concepție, — tot așa el e nevoit să întrebuițeze numai o parte din nenumăratele combinațiuni sintactice posibile și să fie îndemnat de originalitatea concepției sale să întrebuițeze mai mult un fel de construcțiuni sintactice, decît altfel. Din acest punct de vedere, unii poeți au o sintaxă mai simplă, mai simetrică, mai limpede; alții o sintaxă mai complexă, mai lipsită de simetrie, mai încîlcită. La unii predomină pro-

pozițiunea, la alții fraza. Orcare ar fi însă numărul combinațiilor sintactice posibile dintr'o limbă, toate pot fi întrebuințate de poet, și toate, fiind întrebuințate, pot constitui un caracter al originalității lui de formă și prin urmare un semn al originalității lui de concepție, dar cu două condițiuni — analoage cu acelea pe care le-am întâlnit studiind vocabularul:

1. Orce construcție sintactică întrebuințată de poet să fie în concordanță, pe de o parte cu celelalte construcții întrebuințate, pe de alta cu vocabularul — să formeze adică împreună un organism, o unitate; în acest caz, evident, construcția sintactică nu ne izbește în mod neplăcut, căci se potrivește și cu firea vocabularului și cu firea celorlalte construcții.

2. Orce combinație sintactică întrebuințată de poet să exprime cu precizie și cu claritate, adică cu *proprietate*, ideea poetului.

Se cere adică: 1) o concordanță perfectă cu celelalte elemente ale formei și 2) o concordanță perfectă cu elementele fondului.

Îndeplinind aceste condițiuni, construcțiunile sintactice întrebuințate de poet îndeplinesc condițiunea specială a formei: de a fi înțeleasă și de ceilalți nu numai de către poet.

Rostul acestor condițiuni se vor pricepe îndată ce vom căuta să le aplicăm la exemple.

Poetul *G. Coșbuc* are o concepție originală în poeziile, în care descrie simțiri *idilice*, naive și fericite — și în cele în care e vorba de fapte repezi și de pasiuni superficiale, dar *active* și *violente*. *Eminescu*, din contră, are concepție originală în poeziile, în care descrie simțiri triste și *rașinate* — și în cele, în care e vorba de fapte mărețe și pasiuni adnci, dar *deprimante*. Aceste concepții deosebite nu pot fi exprimate decât tot în forme deosebite, și astfel forma poeziilor unuia e deosebită de forma celuilalt. Această deosebire de formă trebuie să se găsească în toate

elementele formei, și deci și în *sintaxă*. Să învederăm în privința ei deosebirea de formă între acești doi poeți.

Vom lua de la fiecare câte o bucată exprimând aproape aceeași idee. Vorbind de frumusețea fetei lui Săgeată, *Coșbuc* zice în «Nunta Zamfirei»: (149)

E lung pământul, ba e lat,  
Dar ca Săgeată de bogat  
Nici astăzi domn pe lume nu-i  
Și-avea o fată — fata lui —  
Frumoasă în altar s'o pui  
La închinat.

Iar *Eminescu* în «Luceafărul», vorbind de frumusețea Cătălinei, zice: (150)

A fost odată, ca 'n povești,  
A fost ca niciodată,  
Din rude mari împărătești,  
O prea frumoasă fată.  
  
Și era una la părinți  
Și mindră 'n toate cele.  
Cum e fecioara între sfinți  
Și luna între stele...

Studiind amîndouă aceste bucăți, numai din punctul de vedere al sintaxei, observăm o mare deosebire între ele.

*Coșbuc*, ca să exprime ideia că pământul e și foarte lung și foarte lat, foarte întins în lungiș și curmeziș, în loc să întrebuițeze o propoziție contrasă la predicat (pământul e *lung și lat*), unde cele două predicate ar fi legate prin conjuncția copulativă «și», face *două* propoziții și, în loc să le coordoneze prin ajutorul aceleiași conjuncții care se pare mai firească, le coordonează prin ajutorul *rarei* conjuncțiuni adversative «ba». Această coordonare adversativă nu e însă un caprițiu al poetului; ea corespunde unei imagini pe care vrea să ne-o dea el, exprimă prin urmare cu proprietate o imagine care face parte din concepția lui. În adevăr, prin această construcție poetul vrea să redea nu

numai ideia de întindere a pământului, în toate părțile, ci și de ideia acțiunii, pe care ar trebui s'o facem vrînd să ne convingem de această întindere. Ca să vedem cît e de întinsă o suprafață, trebuie s'o măsurăm în lungiș și în curmeziș, dar lungișul nu este în direcția curmezișului, deci raportul dintre cele două măsurători este de natură *adversativă*, iar nu *copulativă*. Această idee zace în construcția poetului și devine clară prin ea: luînd cunoștința de această formă, ne închipuim imaginea că pământul e întins mult mai viu decît cu altă construcție, pentru că numai aceasta ne silește să măsurăm cu ochiul minții întinderea pământului în două direcțiuni contrarii și să luăm astfel o cunoștință mai materială, mai sensibilă de ea.

Fraza eliptică ce urmează s'ar putea exprima în construcție sintactică dreaptă astfel: «Dar nu se găsește nici astăzi vreun om care să fie mai bogat decît era Săgeată». Cu toate că prin această construcție nemeștușigită se pare că exprimăm *toate* rosturile gîndirii înțelese, totuși, prin faptul că *se leagă* de prima frază prin *adversativul* «dar», ea coprinde o idee mai mult. În adevăr, luînd amîndouă frazele împreună, le-am putea exprima, în construcție sintactică obișnuită astfel: «E lung și lat pământul, dar *oricît ar fi de lung și lat*, nu se găsește *pe fața lui* nici astăzi chiar, vreun om care să fie mai bogat decum era Săgeată». În această construcție apare propozițiunea «oricît ar fi de lung și lat» și vorbele «pe fața lui», care în poezie sînt redată numai prin simplul «dar»; iar acest «dar» este plin de acel înțeles din pricină că e sprijinit de construcția *adversativă* din fraza imediat precedentă. Prin această concentrare a construcției sintactice și prin inversiunea și concentrarea propozițiunii «să fie mai bogat decît era Săgeată» poetul a găsit mijlocul de a ne atrage mai întîiu atenția asupra imensei bogății a lui Săgeată: (151)

„Dar ca Săgeată de bogat“

și apoi, prin introducerea cuvîntului «astăzi» care reclamă, în complexul înțelesului propozițiunii, construcția cu «nici»: (152)

„Nici astăzi om pe lume nu-i“

ne face să simțim această bogăție care era așa de mare încît întrecea, *nu numai bogăția tuturor celor ce pe întinsul pămînt domneau atunci* (idee sub înțeleasă dar bine înțeleasă din pricina construcției cu «nici»), dar și pe aceea a tuturor domnilor din ziua de astăzi.

Dacă trecem mai departe, trebuie să remarcăm curioasa apozitie «—fata lui —» care, în alt loc, ar părea o repetiție nefolositoare și chiar ridiculă, dar care aci are un precis și clar înțeles, întrucît ne face să simțim cît de mult iubea Săgeată pe fiică-sa: «fata lui», «fata lui tată-său», «odorul sufletului său». Evident aci — «fata lui» nu însemnează «fata care era a lui» și, ca să ne convingem de aceasta, n'avem decît să observăm ridicolul, ce ar rezulta din construcția sintactică: «și avea o fată care era a lui». În loc de dragostea adîncă, intensă, intimă a unui părinte pentru aceea pe care, în fiecă clipă, o simte că e carne din carnea sa și os din osul său, ne-ar veni în minte îndoielei asupra adevăratului ei tată, și toată impresia de fericire din casa unui asemenea tată, care e așa de bogat și are o așa de frumoasă fiică, s'ar nimici. Și apoi apozitia aceasta, ca și construcțiile de mai înainte, sînt proprii autorului, sînt creațiunea lui originală și au un caracter de înrudire care nu poate scăpa nimănui: cu alte cuvinte îndeplinesc *prima condiție* a perfecțiunii formei, și îndeplinesc cu atît mai bine această condiție cu cît vorbele întrebuițate,—vocabularyul—sînt cele mai multe *monosilabe*, au adică un volum care se potrivește bine cu caracterul de concentrare al construcțiilor sintactice întrebuițate. Pe de altă parte, atît această apozitie, cît și celelalte construcții, sînt perfect legi-



timate prin faptul că exprimă cu claritate și precizie chiar fundamentul concepției poetului, nu sînt numai *proprii* poetului, dar au și *proprietate*, îndeplinesc adică și *a doua condiție* a formei.

Aceleași lucruri, în fine, sînt de observat și la ultima frază, așa de concentrată și totuși așa de firească în această concentrare a ei : (153)

Icoană în altar s'o pui  
La închinat.

«Era precum e o icoană pe care ai putea-o s'o pui în altar, ca să se închine lumea la ea»—așa ar suna construcția sintactică analizată. Poetul suprimă însă dintr'o dată trei propoziții : «era precum e» și «ai pune»; preface substantivul predicativ în apozitie (e o *icoană* = «icoană»); suprimă relativul («pe care») ca fiind de prisos; iar subordonata finală o înlocuște cu un suspin («*ca să se închine la ea lumea*» = «la închinat»). Și ideia, firește, reese perfect, deși suspinul de la urmă (mai cu seamă că e la rimă) e cam neobișnuit, — și, reese anume, pentru că, mai întii, concentrarea aceasta de construcție se potrivește cu toate celelalte construcții în acelaș chip concentrate,—prin urmare *nu ne supără*; și, al doilea, suprimările acestea, care, în alte împrejurări și la alți scriitori, ne-ar rătăci gîndirea către alte idei streine, acî ele lasă să apară numai imaginea, ce face parte dintr'o anume concepție : construcția nu e numai *proprie* poetului, dar are și *proprietate*.

Cu aceste construcții sintactice poetul ne poate transmite concepția lui, care, în această poezie, se caracterizează prin avîntul pasionat și simplu (primitiv) al descripției, prin fericirea sănătoasă și ușor cugetătoare a ființelor descrise, cu un cuvînt *printr'o originalitate explozivă — optimistă — ce ne mișcă prin repeziciunea imaginilor, iar nu prin adîncimea lor*.

Dacă studiem acum, tot din acelaș punct de vedere,

cele două strofe, analoage ca conținut, ale lui *Eminescu*, vom găsi o formă sintactică cu totul deosebită, pentru că acest poet are cu totul altă originalitate în concepție.

Ceeace ne izbește mai întâi în aceste versuri este o lipsă de concentrare a construcțiunii sintactice, o deslănare pe unele locuri mai mare decât în vorbirea obicinuită. «A fost odată ca niciodată o fată foarte frumoasă de împărat» — așa ar suna în construcție sintactică curentă ideea din prima strofă, frază clară și destul de concentrată. Dar acest fel de exprimare nu conține niciun farmec particular, nicio poezie, în afară de cea cunoscută tuturor basmelor. Din ele nu vedem concepția originală a *unui* poet. Pentru ca să facă vizibilă o astfel de concepție, *Eminescu*, împrumutând ideea, îi dă altă dezvoltare sintactică.

Astfel, mai întâi, el analizează strinsa formulă predicativă «a fost odată ca niciodată», care, și în vorbirea obicinuită, se pune tot înaintea subiectului, și o analizează anume: 1) introducând propoziția explicativă «ca 'n povești» și 2) repetând încă o dată verbul «a fost»: (154)

„A fost odată ca 'n povești,  
A fost ca niciodată...”

În al doilea rând, în loc de «o fată foarte frumoasă de împărat», în care atributul «o» e înaintea substantivului-subiect «fată», iar atributele «foarte frumoasă» și «de împărat» unele după altele, în urma lui, — poetul dezvoltă mai întâi cel din urmă atribut «de împărat», transformându-l într'un compliment al verbului sub înțeles «trăgându-se» (trăgându-se «din rude mari împărătești»); îl aruncă înaintea atributului «o»; pune, în loc de «foarte frumoasă», atributul «prea frumoasă» și-l asvirle înaintea substantivului-subiect, dar în urma atributului «o», lăsînd astfel tocmai la urmă substantivul determinat prin aceste atribute: (155)

„Din rude mari împărătești  
O prea frumoasă fată.

Prin aceste modificări, *Eminescu*, în loc să ne dea impresia de viu, de repede, de impetuos, ca *Coșbuc*, ne dă impresia din contră de ceva liniștit, trăgănat, melancolic caracteristic originalității de intuiție depri-mante și mai cu seamă originalității plastice inhibitive, proprii lui *Eminescu*. În loc să ne paralizeze gândirea prin mișcarea vioaie a imaginilor, el lasă din contră curs gândirii să se cufunde în contemplarea reflexivă a lucrurilor. Sufletul nostru nu este ațîțat cu putere, nu e silit de avînt să easă din dispozițiunile lui obicinuite de liniște, ci din contră, luînd cunoștință de lucrurile fermecătoare ce se desfășoară înaintea lui, este provocat să se liniștească și mai mult, să amortească, să aromească, să viseze: (156)

A fost odată ca 'n povești —

a fost, dar a fost «ca 'n povești», a fost cum au fost lucrurile ce ni se spun din vremuri vechi, adînci,—și sufletul, fără voie, se cufundă în propria lui adîncime pentru a simți acele lucruri petrecute atît de demult și care au picurat într'însul în vremile stinse ale copilăriei.

A fost ca niciodată —

a fost, dar nu numai ca'n povești în care s'ar putea găsi vreo sămîntă de existență reală, ci «ca niciodată» ca și cînd s'ar fi petrecut într'o lume unde lucrurile n'au niciodată ființă. Sufletul nostru iar se cufundă în propria lui adîncime dincolo de lumea reală a existenței pipăite.

Poetul a deslînat, a amplificat construcția sintactică cunoscută, dar n'a făcut aceasta nici pentru ca să potrivească vorbele după vers, nici ca să slăbească efectul formulei originale: el a descompus expresia concisă populară pentru a scoate din ea acorduri noi, sentimente noi care dormeau în ea, pe care el le-a sim-

tit, și pentru care, spre a le exprima, a trebuit să dezvolte ceea ce era concentrat. Propoziția explicativă «ca'n povești», care amplifică, este de aceeași natură ca și repetițiunea «a fost» care iarăși amplifică. Ele, fiind de aceeași natură, — se potrivesc, *nu ne pot impresiona neunitar, displăcut*. Astfel prima condiție e îndeplinită și cu atât mai mult, cu cât vorbele din vocabularul poetului au în genere un volum mare, au multe vocale, sint armonioase și nu cer o mare sforțare spre a fi pronunțate; deci ele se potrivesc cu mersul liniștit, visător al construcției amplificate. Pe de altă parte, fiecare din dezvoltările construcției exprimă *ceva*, care e caracteristic pentru concepția poetului. Această exprimare se face cu claritate și precizie, căci, citind acele versuri, simțim în sufletul nostru o dispoziție deosebită de aceea, pe care ne-o dă formula concisă populară, iar această dispoziție, liniștită, adincă, visătoare—intrucît vedem că se distinge și e nouă, — trebuie să fie provocată cel puțin în parte și de *proprietaea* construcțiunilor sintactice. Forma sintactică a poetului îndeplinește adică și *a doua condiție* a desăvârșirii formei.

Dacă mergem cu analiza mai departe, vedem că la strofa a doua topica cuvintelor contribuie să ațite acelaș sentiment : (157)

Și era una la părinți,  
Și mîndră 'n toate cele,  
Cum e Fecioara între sfinți,  
Și luna între stele.

În loc de construcții adversative în felul lui *Coșbuc* : (158)

E lung pămîntul, ba e lat

în loc de a poziții abrupte ca : (159)

Și avea o fată — fata lui —

care ne dau impresia energiei impetuoașe, întîlnim la *Eminescu* construcția copulativă exagerată : (160)

Și era una la părinți  
Și mîndră 'n toate cele ;

amplificări de atribute : «și era *una la părinți*» (cmp.: «și avea o fată»); și «*mîndră 'n toate cele*» (cmp.: «*icoană*»). Și, în loc de comparații concentrate în metafore : (161)

Icoană, în altar s'o pui  
La închinat,

care contribuie la energia inițială a strofei, întîlnim acumulări de comparații dezvoltate în membrele lor și legate prin construcții copulative : (162)

„Cum e fecioara între sfinți  
Și luna între stele“.

— toate particularități sintactice care ne dau cu claritate și precizie impresia de liniște, reflexivă și de vis.

Să analizăm acum, tot din punctul de vedere al sintaxei o bucată unde construcțiunile sintactice sînt rău alese și nu îndeplinesc niciuna din condițiile știute. De acest fel este exemplul (144).

Autorul începe printr'o propoziție concisă, eliptică : (163)

Zilele babei—

care se poate traduce cu : «sînt zilele babei» ; «cele ce povestesc se petrec pe vremea zilelor babei» ; «e pe la începutul lui Martie» ; «a dat în primăvară». Această construcțiune nu e împrumutată din popor, e de natură literară. Expresia însă «zilele babei», fără s'o privim ca propoziție independentă, este curat populară ; vorbele deci sînt populare dar construcția sintactică este literară. E o nepotrivire între vocabular și topică, și de aceea ne simțim rău impresionată chiar dela începutul bucății. Prima condiție

în ce privește potrivirea sintaxei cu vocabularul o găsim neîndeplinită.

Analizînd fraza următoare, observăm că are o construcție iarăși literară. Dar are acest caracter numai în ce privește legătura celor două membre obținute printr'o pauză la mijloc ce anunță o explicație : (164)

Se schimbă vremea... acuș soare vesel, acuș fulgi...

În partea d'întiu, însă : (165)

„În nenumărate ipostase se schimbă vremea, în acelaș ceas“ avem o construcție literară care e *proprie* autorului. În adevăr : 1) În construcția literară obișnuită vorbele cu înțeles mai important se pun la începutul frazei. În cazul de față, ceea ce e important nu e faptul că se schimbă vremea în «nenumărate ipostase», dar că se schimbă «în acelaș ceas»; ele dar ar fi trebuit să fie puse la început, pe cînd autorul le pune după o virgulă, la sfîrșit. 2) În sintaxa literară predicatul nu se pune înaintea subiectului decît cînd vrem să obținem un efect ; în cazul de față autorul pune predicatul înaintea subiectului (se schimbă vremea) fără niciun motiv. În fine, 3) expresia «în acelaș ceas», în loc de «într'un ceas», este întrebuițată de autor cu gînd să dea mai multă claritate cugetării, deși expresia obișnuită «într'un ceas» e tot așa de clară, și pe lîngă aceasta mai e și mică în volum și deci mai puțin ostentivă la pronunțat.

Cu alte cuvinte, în fraza ce analizăm, pe lîngă construcții sintactice literare cunoscute, mai întîlnim și de cele *proprie* (dar fără proprietate) care nu se potrivesc nici cu vocabularul popular de mai 'nainte nici cu celelalte construcții.

Tot o construcție literară proprie fără proprietate întîlnim în propoziția : (166)

„Nici așa nu-i ajunge babei“.

În adevăr, adverbul «așa» este un adverb de *cali-*

tate, pe cînd verbul «ajunge», de care depinde, cere un adverb de *cantitate* («nici *alut* nu-i ajunge» sau mai bine : «nici cu *alut* nu se mulțumește, nu se satură» — înțelesul ideii este cantitativ nu calitativ). Autorul, inventînd o construcție proprie, introduce în sinul propoziției o contradicție de forme care ne supără, fără să ne producă vreo plăcere prin preciziunea ce ar fi obținut printr'o asemenea construcție. Dar culmea contradicției în întrebuintarea construcțiilor sintactice este în propoziția : (167)

„Și unde 'ncepe a scutura cojoacele...”

Construcția cu «unde» este populară și se distinge prin particularitatea de a avea forma negativă și înțelesul puternic afirmativ. Astfel avem în *Creangă* : (168) (169)

„Unde nu se încinge între ei o bătae crîncenă“ = Și numai iată că se încinge cu temei între ei o bătae crîncenă.

„Unde nu mă 'mbărbătez“ = Și dintr'odată mă îmbărbătez foarte tare.

În propoziția de mai sus, autorul după ce întrebuintase construcții literare împrumutate sau proprii, deodată întrebuintează construcția populară cu «unde»; dar, spre a arăta că poate fi original, îi suprimă negațiunea, care în construcția populară e necesară. Astfel, pe de o parte se folosește de o construcție cu caracter deosebit de acela al construcțiilor de pînă acum, iar pe de alta, o falsifică luîndu-i claritatea primitivă. Această modificare nu e cel puțin congruentă cu modificarea de mai sus (într'un ceas = «în acelaș ceas») pentru că acolo mărește volumul vorbirii, pe cînd aci îl micșorează.

Autorul dar : 1) Întrebuintează construcții sintactice, posibile în limbă, dar cu caractere deosebite, fiind între dîsele incongruente; el nu are o *sintaxă organică unitară* ce ar avea *aparența adevărului*.

2) Modifică construcțiile sintactice, dându-le întorsă-sături imposibile și, printr'aceasta, le împiedecă să aibă aparența adevărului, de care are nevoie o formă care cere să fie înțeleasă. Din aceste două fapte, cel d'întîiu e privitor la limbă, cel d'al doilea la stilul propriu zis, despre care ne vom ocupa mai departe. Or-cum ar fi însă, e destul primul fapt pentru a dovedi că construcțiile sintactice ale acestui autor nu îndeplinesc prima condiție a formei.

Dar aceste construcții nu îndeplinesc nici *a doua condițiune*. Precum am văzut mai sus, construcțiile sintactice proprii n'au *proprietate*, nu contribuesc la clarificarea sau preciziunea concepției chiar cînd autorul are această intențiune. Pricina e că toată bu-cata, din care fac parte rîndurile, ce încercăm să ana-lizăm, e lipsită de orce concepție. Și această lipsă se vede și în amănuntele ei și în particularitățile de formă. Faptele ce ni se povestesc, nu dau întru-pare vreunei simțiri clare, precise și unitare, pe care ne-am putea-o însuși și noi și care ne-ar umple su-fletul de o încîntare nouă. Și această împrejurare se simte din fiecare construcție sintactică. Prima pro-pozițiune concisă ar avea caracterul unei gîndiri se-riose, dacă expresia populară «babă» n'ar avea un caracter cu desăvîrșire contrar: această contradicție sentimentală turbură claritatea și preciziunea sim-țirii, deci construcția întrebuițată n'are proprietate. A doua frază, deslînată în construcția sintactică, par'că vrea să explice cu deamănuntul și cu gravi-tate felul vremii, dar îndată descrierea își schimbă caracterul: autorul continuînd, întrebuițează fără nicio preparație construcția cu «nici», iar pentru a o susține, părăsește descripția exactă a vremii, caută să facă aluzii la lucruri din lumea imaginară («nici așa nu-i ajunge babei și unde începe a-și scutura cojoacele») de natură puțin serioasă. Astfel o nouă contradicție sentimentală răsare între deosebitele cons-trucții sintactice, contradicții care nu pot da ființă



unei concepții unitare și organice, ca unele ce ele însele exprimă imagini fără legătură posibilă între ele.

De aci vedem că bucata dată nu îndeplinește, din punctul de vedere sintactic, nici a doua condițiune a formei, și nici nu se putea altfel, din momentul ce construcțiile sintactice sînt chemate să dea formă unui fond contradictoriu, fără unitate și deci fără nici o aparență de adevăr.

### C. Aplicație critică.

§ 48. Adevărații poeți, orcît de împestrîțat vocabular ar avea și orcît de rele construcții ar introduce în exprimarea concepției lor originale, nu fac nici o greșală servindu-se de un asemenea vocabular și asemenea sintaxă. Din contră, falsii poeți, orcît de pur tezaur de cuvinte și orcît de corecte construcții sintactice ar întrebuița, nu vor izbuti prin execuțiunea pseudo-concepției lor, din care lipsește, și originalitatea de intuiție, și originalitatea plastică, ca să dea o valoare mai mare lucrării lor. Cei d'întii, într'adevăr, nu întrebuițează vocabularul împestrîțat și construcțiile sintactice încîlcite decît ca, cu ajutorul lor, să sensibilizeze o concepție care cere o asemenea formă; pe cînd cei de-al doilea se slujesc de vocabularul ales și sintaxa regulată, tocmai pentru ca să acopere lipsa de concepție. La cei d'întii, limba corespunde unui fond, și deci *reprezintă* ceva; la cei de-al doilea limba e goală, nu *reprezintă nimic*; la cei d'întii, limba are valoare și tinde să îmbogățească limba comună; la cei de-al doilea forma e lipsită de valoare, pentrucă ea nu e decît o repetire a limbii comune sau cuprinde modificări ciudate, ce nu pot trăi în organismul limbii.

*Creangă*, în «Amintiri din copilărie», povestind cum a prins o pupăză într'o scorbură, ne descrie mișcările sufletești, ce a încercat la această faptă, într'un vocabular plin de provincialisme și într'o sin-

taxă destul de încilcită, dar amîndouă perfect potrivite cu fondul : (170)

*Și cînd aproape să scoț pupăza afară, nu știu cum se face că mă speriiu de creasta ei cea rotundă de pene, căci nu mai văzusem pupăză pînă atunci, și-i dau iar drumul în scorbura. Și cum stam eu și mă chiteam în capul meu că șerpe cu pene nu poate să fie, după cum auzisem din oameni că se află prin scorburi citeodată și șerpi, unde nu mă îmbăr, bătez în sinemi și iar bag mîna să scoț pupăza, pe ce-a fi dar ea sărmana se vede că se mistuise prin cotoanele scorburi, undeva, căci n'am mai dat de dînsa nicăeri...*

Acelaș lucru îl observăm și mai evident, cînd el ne descrie așa de viu cum a prăpădit, cînd era mic, împreună cu mătușa-sa Marioara, care-l prinsese furînd cireșe, cînepa dintr'o grădină : (171)

*«...Atunci eu mă dau iute pe o creangă mai spre poale și odată fac zup! în niște cînepă care se întindea de la cireș înainte, și era crudă și pînă la briu de înaltă ; și nebuna de mătușa Mărioara după mine ; și eu fuga epurește prin cînepă și ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii pe care, neavînd vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, fugind tot epurește, și ea după mine pînă în dreptul ocolului, pe unde mi-era iar greu de sărit ; pe de lături gard, și hirsita de mătușe nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului ; cît pe ce să pună mîna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga și ea fuga, pînă ce dăm cînepa toată palancă la pămînt ; căci, să nu spun minciuni, erau vreo douăsprezece prăjini de cînepă frumoasă și deasă cum îi peria, de care nu s'au ales nimica ; și, după ce făcem noi trebușoara asta, mătușa nu știu cum se încilcește în cînepă, ori se împiedecă de ceva și cade jos....»*

Caragiale, în comedia sa «O scrisoare pierdută», vroid să ridiculeze pe cei care țin discursuri fără să aibă vreo idee lămurită de demonstrat, pune pe avocatul «Farfuride» să țină următorul discurs, în următoarea limbă : (172)

Opinia mea este aceasta : e vorba de revizuire, da ?

Atunci iată ce zic eu, și împreună cu mine trebuie să zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate, adică vreau să zic, da, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni !.. într'o chestiune politică și care, dela care atîrnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea ori foarte-

foarte... încît vine aci ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce?... Dacă Europa să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... și mă înțelegi mai în sfîrșit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într'o privință, poporul, națiunea, România... țara în sfîrșit... cu bun simț pentru ca Europa să vie cu un moment mai înainte și să recunoască, de la care putem zice depandă... precum — dați-mi voie — precum la 21, dați-mi voie, la 48, la 34, la 54, la 64, la 74, asemenea și la 84<sup>1)</sup> și la 94 și ețetera, întrucît ne privește, pentru că să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latină însă!... Dați-mi voie! Termin îndată! Mai am două vorbe de zis. Iată dar opinia mea. Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc, dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele esențiale... Din această dilemă nu puteți eși... Am zis!

Este o țesătură sintactică de barbarisme și neologisme ce nu se poate descurca. Totuși poetul, prin vocabularul și prin lipsa de legătură dintre vorbe, propozițiuni și fraze, ce pune în acel discurs, izbuteste admirabil să ne arate cu precizie și claritate felul de cultură și starea de haos sufletesc al acestui personagiu plăsmuit de mintea sa.

Acelaș poet în «De-ale carnavalului» ne arată cu aceleași mijloace simplitatea și semicultura «candinatului» la percepție, punindu-l să explice «subfirugului» Iordache, cum face să nu-l mai doară măseaua: (173)

Cum intru, zic serios: știi s'o scoți? scoate-mi-o! *De par exemplu* adineauri la d-ta!... D-ta nici nu înțelegeai ce vreau eu... Și pe urmă, mă dau în vorbă, mai de una mai de alta... Dar cînd intru, simț odată ca un cuțit (arată la falcă) cald și pe urmă rece; pe urmă din vorbă 'n vorbă vii d-ta *subfirugul*, cu cleștele: atunci deodată simt iar un cuțit... rece, și pe urmă numai decît cald... și pe urmă nu mai simt nimic... Vezi d-ta, pe semne nu știu cum devine care va să zică de este al naturii ceva, că măseaua, în interval de conversație, de frică trece...

1) Oratorul se presupune însă că vorbește în 1888.

În exemplul (8) din contră, atît vocabularul cît și sintaxa sînt corecte: vocabularul nu conține decît cuvinte literare cu forme literare, sintaxa este regulată, propozițiunile legîndu-se în fraze chiar periodice, după însemnătatea lor respectivă. Această regularitate nu corespunde însă niciunei concepțiuni, și de aceea această limbă nu poate avea nicio valoare.

*Mihail Zamfirescu*, care avea un vocabular împes-trițat cu neologisme și barbarisme, avea totuși o sintaxă foarte regulată. Iată un exemplu (174) — o bucată în versuri întitulată «Noaptea e lină», din «Cîntece și plîngerii»:

Noaptea e lină și profumată,  
Și luna plină luce 'n senin,  
Floarea de rouă pură se 'mbată,  
Dar eu suspin!

Calea vieți-mi e înnorată:  
Prin întuneric simț că declin!  
Pentru fericea de altădată  
Eu sînt strein.

Speranță dulce consolătoare  
Singură stelă conducătoare  
Pe-acest pămînt,  
Vino d'adină și încălzește  
Inima-mi jună ce se pălește  
D'al soartei vînt.

O analiză cît de superficială descopere regularitatea construcțiunilor sintactice din aseastă bucată, dar această regularitate nu contribuie întru nimic la exprimarea sentimentului de întristare de care autorul se crede cuprins. Concepția lipsind, regularitatea formei nu e de ajuns să ne dea poezie; și nu constituie un merit poetic.

§ 49. Cu tot adevărul principiului general stabilit în această aplicațiune critică, trebuie să facem observațiunea că de fapt poeții caută în genere să întrebuinteze limba cea mai aleasă și cea mai corectă, deoarece ei în mod natural sînt conduși să dea expresiune sentimentelor celor mai nobile și mai grave

ale sufletului omenesc. Toate genurile importante de poezie— oda, epepeia, tragedia și chiar poema didactică, idila și chiar fabula,—prin însăși natura lor sînt ținute să întrebuițeze limba sub înfățișarea ei cea mai pură și cea mai aleasă. Dacă totuși unii poeți adevărați nu țin socoteală unde trebuie de această cerință, noi totuși le ertăm această neglijență, în caz cînd splendoarea concepțiilor ni se impune atît de mult, încît neplăcerea ce ne fac greșelile lor de limbă se întunecă în mod firesc de plăcerea pură, ce izvorăște din unitatea reală a fondului poetic. Atunci se întimplă ciudatul—deși nu inexplicabilul fenomen—că ne obișnuim cu incorectitudinile reale ale poetului, uneori atît de mult, că sîntem îndemnați chiar să le imităm în încercările de poezie ce am face. Unul din poeții la care putem observa acest fenomen cu toate urmările lui este *Eminescu*.

În poeziile sale găsim incorectitudini patente de sintaxă. Astfel în «Egipetul»: «*Ale trestiiilor sunet...*», «*Ale preoților cîntec...*»; În «Împărat și proletar»: «Pe voi unde să 'nchidă», «contra celor ce dîșii» (=«contra acelor pe care dîșii»). «sufării a zefirului», etc. De asemenea, multe din vorbele întrebuițate de dînsul au forme dialectale moldovenești sau arhaice, altele sînt neologisme cu forme ce nu se mai întrebuițază în limba literară. Astfel sînt: «brață», «poară», «vaier», «cleanpa», «vădană», «farmă», «țintirim», «vravuri», «bracuri», «să steie», «pajen», «adînce», «rumpă», «gure», «dărmătore», «smult», «văzum», «extază», «sofă», «domă», «pală», «harfă», «orhestrul», etc. Aceste forme, mai cu seamă de către cititorul muntean, care încă nu pătrunsese concepția poetului, au fost considerate ca niște enorme greșeli ce păreau că întunecă toate meritele poetului. După ce însă au început să priceapă și să simtă în toată adîncimea ei, concepția lui, cititorii munteni nu numai că n'au mai fost supărați de aceste particularități de limbă, dar acei care se încercau să facă versuri erau

par'că fermecați tocmai de ele. Atunci a început să se generalizeze în limba scrisă vorbe ca: «țintirim», «vădană», «rumpă», «darmă», «vaier», «clampă», «brață», «pală», etc., de care pînă la *Eminescu* nici nu se pomenea și pe care înșiși scriitorii moldoveni se sfiau să le întrebuițeze.

Incorectitudinile de limbă, întrebuițate în exprimarea unei adevărate concepții, nu au dar caracterul unor adevărate greșeli; ele sînt îngăduite — sînt ceeace se zice — *licențe poetice*. Aceste licențe poetice se consideră însă ca adevărate greșeli, de îndată ce se dovedesc că sînt întrebuițate de un poet fără talent și incapabil de o adevărată concepție poetică.

§ 50. S'ar putea, după aparență, deduce din observațiunile de mai sus că, deși poeții adevărați își pot îngădui incorectitudini, model de limbă numai în scrierile lor se vor găsi. Atunci cum se explică faptul că noi găsim modele de limbă la mulți dintre scriitorii, care nu au talent poetic? Se explică prin observațiunea că, deși acești scriitori de valoare nu sînt poeți, nu au adică originalitate plastică, au totuși o strălucită originalitate de intuiție. Această calitate, care denotă frumusețea sufletului lor contemplativ, să revelă cu deosebire în formele nouă ce introduc în limbe cînd își exprimă cugetările lor în proză sau convingerile lor în discursuri. Dela acești scriitori, în deosebire de poeți, se cer mai cu seamă calități alese în privința limbii, pentrucă ei vorbesc totdeauna în numele lor, și nu pot face aceasta cu autoritate, decît dacă vor îmbrăca cugetarea lor serioasă și convingerile lor respectabile într'o limbă potrivită cu frumusețea sufletului lor. Dar adevărata bogăție a limbii, negreșit, tot la poeți se găsește; iar limba fără valoare se găsește la acei scriitori care nu au nici originalitate de intuiție nici originalitate plastică. Limba e un semn al fondului, și într'acesta stă importanța ei.

Nota 6. — Fiindcă în acest capitol, ca și în cele ce urmează, se dă o importanță cu mult mai mare decît se face de obicei

*elementului extern* al operei poetice — vorbirii nu numai ca înțeles, ci și ca *sunet* — cred că e necesar o întemeiere teoretică a acestei atitudini. Reproduc pentru aceasta din *Cursul de Estetică și Literatură*, un rezumat al temeiului ei.

Cuvîntul are două părți inseparabile: o *parte concretă*, exterioară, senzatională: sunetul, tonul, pauza; — și o *parte abstractă*, internă, psihică: noțiunea, reprezentarea, înțelesul.

Estetica germană curentă, care e încă cea hegeliană<sup>1)</sup>, pune toată importanța pe *înțelesul cuvîntului*, pe partea lui abstractă, sufletească, și deconsideră partea lui externă și senzatională, care tocmai ar trebui, prin analogie cu celelalte arte, să constituie materialul de exprimare al concepțiunii.

„Spiritul — zice *Hegel* — se manifestă“ (se înțelege în poezie) „prin vorbe care în adevăr păstrează o parte din elementul sunetului, dar se degradează devenind numai semn extern al comunicării“. *Vischer* și ceilalți urmași ai lui *Hegel* zic „vehicul“<sup>2)</sup>.

Probele lui *Hegel*:

1. „O operă poetică ne face aceeași impresiune, cînd e citită în gînd ca și cînd o auzim citită sau spusă de altcineva cu glas tare“. Aceasta însemnează că partea externă a cuvîntului (sunetul cuvintelor, tonul, pauza) nu adaugă mai nimic la impresiunea, pe care ne o dă opera poetică. Ea nu ne impresionează de cît prin imaginile ce conține și care se perindează dinaintea minții noastre pe măsură ce luăm cunoștință de șirul cuvintelor prin simpla vedere a lor.

Acest argument se răstoarnă prin următorul:

Muzica după propria teorie a lui *Hegel* și de-altminteri după părerea generalității esteticilor, are drept material de exprimare al concepțiunii artistice *sunetul*.

De aci ar urma ca o operă musicală să nu ne facă nicio impresiune cînd o citim. Faptele însă nu confirmă această concluziune. În adevăr, adevărații muzicanți pot citi notele, cum citim noi toți scrierea, și au, citind notele unei opere muzicale, o impresiune care, în privința asemănării, se rapoartă la efectul ce le-ar face-o aceeași operă auzită, precum se rapoartă impresiunea unei lucrări poetice citite în gînd la efectul aceleiași lucrări citite cu glas tare. Din acest fapt însă nu se poate deduce de loc că sunetul n'are o importanță covârșitoare în muzică. Și, firește, mai acelaș lucru ar trebui să-l zicem și pentru poezie. Explicarea, ce dăm acestui fapt, ne îndreptățește la aceasta.

× Psicologia modernă, în adevăr, a stabilit — lucru pe care nu-l știa *Hegel* — că senzațiunile pot reveni sub formă de reprezentări și că acestea nu se deosebesc de senzațiuni prin *natură*

1) La noi această părere este reprezentată de d. *T. Maiorescu*. Vezi «Critice» «Poezie română».

2) *Hegel*, „Vorlesungen über die Aesthetik, Dritter Theil, Drittes Kapitel“.

ci numai prin *gradul* de intensitate (și încă aceasta nu totdeauna, căci sînt cazuri cînd reprezentarea poate fi mai puternică decît senzațiunea corespondentă).

Pe lingă senzațiuni auditive noi avem dar și *reprezentări auditive*, care nu au aface cu înțelesul propriu al cuvîntului. Există o audițiune internă care ține locul audițiunii externe și care, în cazul cînd citim în gînd, constituie și pentru opera poetică, și pentru opera muzicală, materialul propriu și al uneia, și al alteia.

Sunetul vorbirii nu este dar un simplu «vehicul» al concepțiunii poetice, ci propriul ei material. Există însă în opera literară și un adevărat vehicul, comun muzicii și poeziei,—este scrierea. Scrierea poate fi variată la infinit, aceasta n'are influență asupra operei literare sau muzicale, care rămîne completă ea în ea, ori cu ce semne ar fi scrisă. — Primul argument hegelian dar cade.

2. „Operele poetice pot fi traduse și în alte limbi fără esențiala alterare a valorii sale, pot fi traduse din versuri în proză, și prin urmare în cu totul alte raporturi de sunet“. Aceasta însemnează că efectul poetic provenit din sunetul limbii originare, în care e scrisă o lucrare poetică, n'are importanță: el a putut să fie înlocuit, și totuși lucrarea a putut rămîne întreagă.—Acest argument se poate aplica și la operele celorlalte arte, și printr'această își pierde toată tăria. Înadevăr, toate operele de artă pot fi — firește, în felul lor — traduse. Ce sînt transpozițiile în muzică? Ce sînt reproducerile în gravură, prin fotografie, și copiile propriu zise în pictură? Reproduserile în gips, în sculptură? Și ce poate fi reclădirea aproape aidoma a unui edificiu arhitectonic? Sînt simple „traduceri“, despre care se poate repeta din cuvînt în cuvînt afirmațiile lui *Hegel* despre traduceri poetice. Ar trebui dar să conchidem din această stare de fapt că materialul nu are nici o importanță nici în celelalte arte—este un simplu *vehicul* — ca și vorbirea, materialul poeziei. Dar aceasta n'o poate afirma nimeni, și în primul rînd nici chiar *Hegel*.—Iar în cît privește traduceri unei lucrări poetice dintr'o limbă într'altă limbă, se poate foarte ușor arăta, că *bunele* traduceri, ori trebuie să respecte relațiunile esențiale de sunet — tonul și pauzele — ale originalului; ori să-i dea un *farmec nou* prin noi relațiuni de sunet, care derivă din talentul de formă al traducătorului. În această din urmă privință, este instructivă următoarea comparație între originalul unei poezii de *Lenau*, între o traducere brută a ei și între traducerea ei de un poet ca *Eminescu*.

„Das dürre Blatt“, — „frunza uscată,“ — *Eminescu*, pentru ca să cîștige elementul material poetic ce lipsește în romînește din reunirea acestor două cuvinte, îl traduce prin „Foaia veștedă“.

Iată mai întîiu traducerea literală, brută: (175)



Prin ferestre vine o frunză uscată  
De vînt adusă înăuntru:  
Această ușoară, deschisă scrisoare,  
Moartea mi-a trimis-o.

Uscata frunză mi-o păstrez ;  
Vreau s'o întind între foile,  
Ce am primit odată de la ea ;  
Erau frumoase timpuri!

Afară stă copacul așa de gol ;  
Precum el frunza în zbor.  
Așa poate și ea nu-și mai cunoaște foaia,  
Cu toată semnătura ei.

Ale moartei iubiri cuvinte se roagă,  
Ca să le nimicesc și pe ele ;  
Ca mincinoși prinși, ele stau  
În fața mea.

Totuși nu vreau gingașei nebunii  
Să-i hărăzesc azvirlitura în foc !  
Cuvintele mă privesc trist,  
Că nu pot să moară.

Păstrez bine, spre desfătare amară,  
Ceea ce a fost fericirea mea:  
În perderea mea dureroasă  
Vreau să mă citesc înapoi.

Frunza uscată o adaug,  
Ea blind vestitor al morții,  
Orce durere își găsește liniștire  
Și vindecare orce rană.

Traducerea lui *Eminescu* ce urmează și în care se păstrează fidel aceeași succesiune esențială de imagini, ar trebui, conform teoriei hegeliane, să ne producă aproape perfect impresiunea traducerii de mai sus, sau impresiunea poeziei originale a lui *Le-nau* ; dar forma proprie a lui *Eminescu* (și aci intră cu deosebire armonia de sunete, tonul și pauzele, de care am vorbit) dă traducerii lui un așa aer de poezie proprie a lui *Eminescu*, că a putut un moment să inducă în eroare chiar oameni o căror adîncă pricepere literară e mai presus de orice indoială. Aceasta însemnează că elementele de formă, independente de fond, au o putere proprie de sugestivitate, care dă fondului o înfățișare în concordanță cu originalitatea poetului traducător : (176)

Vintu-o foaie veștedă  
Mi-a adus mișcînd fereastra...  
Este moartea ce-mi trimite  
Fără plic scrisoarea asta.

Voiu păstra-o, voiu întinde-o  
Între foile acele,  
Ce le am din alte timpuri  
De la mina dragei mele :

Cum copacu-și uită foaia,  
Ce pe vînt mi-a fost trimisă,  
Astfel ea uitat-a poate  
Aste foi de dînsa scrise.

Vorbele iubirii moarte  
Vinovate-mi stau de față,  
Dovedite de minciună  
Ca să sting a lor vieață.

Dulcea lor zădărnice  
Nu mă 'ndar s'o pun pe foc,  
Deși-mi stau atit de triste  
Că nu pot muri de loc.

Voiu păstra întreg amarul  
Și norocul astor foi,  
In durerea vechei perderi  
Recitindu-mă 'napoi :

Numai vestea blindă-a morții  
Foaia tristă, le-am adaos :  
Moartea vindecă — orce rană  
Dind la patime repaos.

Iată acum și originalul : (177)

Durch's Fenster kommt ein dürres Blatt  
Vom Wind hereingetrieben :  
Dies leichte, off'ne Brieflein hat  
Der Tod an mich geschrieben.

Das dürre Blatt bewahr' ich mir,  
Will's in die Blätter breiten,  
Die ich empfangen einst vom Ihr :  
Es waren schöne Zeiten.

Da draussen steht der Baum so leer ;  
Wie er sein Blatt im Fluge,  
Kennt sie vielleicht ihr Blatt nicht mehr,  
Trotz ihrem Namenszuge.

Der todten Liebe Worte flehn,  
Dass ich auch sie vernichte ;  
Wie festgehaltne Lügner stehn  
Sie mir im Angesichte.

Doch will ich nicht dem holdem Wahn  
Den Wurf in's Feuer gönnen ;  
Die Worte sehn mich traurig an,  
Das sie nicht sterben können.

Ich halte fest, zu bitterer Lust,  
Was all mein Glück gewesen,  
In meinen schmerzlichen Verlust,  
Will ich zurück mich lesen.

Das dürre Blatt leg' ich dazu,  
Des Todes milde Kunde,  
Das jedes Leiden findet Ruh,  
Und Heilung jede Wunde.

Dacă comparăm traducerea lui *Eminescu* cu originalul vom vedea îndată că propozițiunile, prin care se exprimă *Lenau*, sînt mai bine aduse în concordanță cu ritmul, și de aceea fac un efect mai lapidar, mai concis, mai intelectual ; pe cînd propozițiunile, în care se exprimă *Eminescu*, nu sînt în concordanță cu ritmul, adesea ele nu se sfîrșesc odată cu versul și trec deslînîndu-se și în celălalt, și de aceea fac un efect mai puțin precis, mai puțin strîns, mai sentimental. Aceasta se vede cu deosebire dacă comparăm cele două strofe finale. Ast-fel : (178)

În durerea vechei pierderi recitindu-mă înapoi  
nu constituie decît un membru al propozițiunii exprimate în  
versurile de mai înainte : (179)

Voiu păstra întreg amarul și norocul astor foi.

Din contră la *Lenau* acele versuri : (180)

In meinen schmerzlichen Verlust  
Will ich zurück mich lesen.

formează o unitate cu margini precise și independentă de  
propozițiunea de mai înainte : (181)

Ich halte fest, zu bi'trer Lust,  
Was all mein Glück gewesen,

Acelaș lucru de observat în strofa finală. *Eminescu* zice : (182)

Moartea vindecă orce rană  
Dind la patime repaos.

făcînd o singură propozițiune și punînd în dependență două  
idei care în original au o existență independentă, fiecare con-  
stituînd un vers : (183)

Das jedes Leiden findet Ruh,  
Und Heilung jede Wunde.

La aceste, se mai adaugă încă o observațiune. Limba ger-  
mană cuprinde multe consune; asprimea acestor consune,  
ne face să accentuăm mai energic sfîrșitul versurilor. Dacă  
însă sîntem siliți să facem aceasta, mai sîntem siliți să facem o  
pauză mai mare între vers și vers. Versul astfel capătă o in-  
dividualitate care ese și mai în evidentă, dacă fiecare vers  
cuprinde o idee deosebită. De aci rezultă un lapidarism care  
este incompatibil cu excesul de sentimentalitate care se dă  
pe față în dulcea duioșie eminesciană.

Din contră limba românească și cu deosebire limba poetului  
conține mai puține consune, pronunțarea lor e mai suscepti-  
bilă de trăgănare, de efectul sentimental, mai lipsit de ener-  
gie, mai cald, mai dulce. Această deosebire o vedem clar com-  
parînd versurile : (184)

Dulcea lor zădărnicie  
Nu mă 'ndur să o pun pe foc.

Cu : (185)

Doch will ich nicht dem holden Wahn  
Den Wurt in's Feuer gönnen ;

Astfel că, traducerea lui *Eminescu* are o culoare sentimen-  
tală proprie deosebită de aceea a originalului, care la rîndul  
său, are alte calități de precizie, intelectualitate, de incisi-  
vitate sau lapidaritate, proprii lui *Lenau*. Iar această deosebire  
de originalitate, precum s'a văzut, nu provine din pricina fon-  
dului cît din pricina combinațiunilor deosebite a elementelor  
forme, adică a deosebitelor elemente ale sunetelor.

Aceste considerațiuni cred că ne îndreptățesc pe deplin să  
dăm vorbirii poetice, o cu totul altă importanță decît aceea de  
simplu vehicul.

## CAP. IV.

# FORMA POEZIEI

(Urmare)

## STILUL PROPRIU ZIS

---

### A. Fundamentul stilului propriu zis.

§ 51. Felul (unde e vorba, firește, și de particularitățile morfologice) și numărul cuvintelor, împreună cu bogăția și speciile de construcții sintactice întrebunțate în expresiunea unei concepțiuni, — nu depind direct de această concepție, ci prin mijlocirea celorlalte elemente ale formei — și cu deosebire prin stilul propriu zis — cu care, în virtutea principiului unității, elementul specific al limbii stă într'o strînsă relațiune. Originalitatea limbii este dar determinată în mare parte de originalitatea stilului propriu zis, care depinde direct de originalitatea concepției. În adevăr, o concepție originală, în mod firesc, va avea trebuință, spre a fi exprimată, de o formă originală; iar materialul acestei forme fiind vorbirea, *inovațiunea* în vorbire va fi prima cerință a originalității concepției. Această inovațiune însă se face într'un material existent, cunoscut, adoptat și de poet, cu mult înainte de a fi fost în stare să alcătuiască concepții trainice originale. Vorbirea e instrumentul de exprimare al unui corp social, din care — vrînd nevrînd — face

parte și poetul, și modificările, ce el îi va aduce, vor avea în mod necesar o limită: dacă o depășește, el riscă să nu mai fie înțeles, și concepțiunea sa rămâne alături de progresul firesc al culturii neamului și deci și al omenirii: e o creațiune neviabilă. Orcum ar fi însă, principiul determinant al înnoirilor în limbă este originalitatea poetului, cu cele două forme ale ei: de intuiție și plastică. Ele dictează, în mod spontan, modificările limbii ce constituie stilul propriu zis, iar aceste modificări implică și o restrângere sau o lărgime a sferei vocabularului și sintaxei și o orientare într-o direcție sau alta a tezaurului lor. Materialul de cuvinte și construcții, întrebuințat de poet, este, chiar când nu prezintă înnoiri remarcabile, determinat, de cerințele stilului propriu zis, care e în strînsă dependență de originalitatea de intuiție și plastică a concepției. Studiul separat al limbii ne-a dat mijlocul de a pune în relief importanța ei în legătură cu concepția, dar aceasta nu trebuiesă-i dea înăuntrul formei, o semnificație de independență, pe care nu o are.

§ 52. Stilul propriu zis constă în particularitățile originale de limbă ce sînt determinate de originalitatea concepției. Știm că originalitatea de intuiție (și ca și ea, forma ei dinamică, originalitatea plastică) dobîndește deosebite caractere, după modul cum se rapoartă la obiect, adică la materialul intuiției, fie că e extern, fizic, fie că e intern, sufletesc. Dar ea mai poate dobîndi deosebite caractere după felul cum se rapoartă la expresie, adică la materialul formei, care prin esență este numai extern. Infățișările pe care originalitatea, fie de intuiție, fie plastică, le ia în raportarea la expresie, deși sînt raportabile la originalitate, se resfrîng mai cu seamă asupra formei, sînt vizibile și determinabile mai cu seamă printr'însa. Așa fiind, formele stilistice, ce constituie stilul propriu zis, deși se par niște simple însușiri ale formei, sînt în realitate numai niște determinări ale originalității concepției. Aceasta însemnează că forma e, ca să zicem

astfel, numai o *prelungire în lumea externă a concepției*, și într'aceasta stă temeiul tuturor acelor care nu admit separația ce de obicei se face între fond și formă. Fondul și forma în adevăratele creațiuni sînt indisolubile, întocmai ca spiritul și corpul; dar precum acestea pot fi cercetate, unul prin intuiția internă, și celălalt prin cea externă, unul prin reflecție și celalt prin simțuri, — tot așa fondul poate fi cercetat, independent de formă, prin reflexiunea ce facem asupra stării sufletești ce constituie concepția și a elementelor secundare, ce o incorporează; iar forma poate fi cercetată, independent de fond, prin observarea particularităților de limbă. Deși dar aceste particularități sînt efectul extern al însăși originalității concepției, ele apar în observațiune ca ceva deosebit de ea, cu caractere mai mult fizice decît sufletești, iar determinarea lor, firește o raportăm mai cu ușurință și mai de grabă la forma concepției decît la fondul ei. De aceea înfățișările originalității raportate la expresie nu le-am studiat la originalitate, ci le studiem acum considerîndu-le ca niște însușiri ale stilului propriu zis.

## B. Formele stilistice generale.

§ 53. În stilul propriu zis deosebim mai întîiu formele *generale* stilistice, ce rezultă din raportarea originalității de intuiție la expresie, din punctul de vedere al intensității, calității și tonalității.

Spre a ne da seamă de aceste forme, facem mai întîi observarea că, pe cînd sinteza stărilor sufletești, ce constituie originalitatea de intuiție, are o ființă statică, constînd din însușiri coexistente, expresia, chemată s'o intruzeze e de natură dinamică, constînd dintr'o succesiune,—succesiunea cuvintelor în vorbire. Așa fiind, intensitatea originalității de intuiție întrucît se rapoartă la expresie trebuie să se reveleze prin-

tr'o succesiune mai mult sau mai puțin regulată de *bătăi ritmice*, care constituie în adevăr ceea ce se numește *ritmul vorbirii* (care se deosebete esențial de ritmul versului, despre care vom vorbi mai departe). Dacă pe de o parte, materialul vorbirii—cuvinte, propozițiuni, fraze—trebuie, ca orice manifestare fizică, să dea pe față în succesiunea pronunțării o tensiune cu un ritm propriu, și dacă pe de altă parte, intensitatea sufletească a poetului, manifestându-se într'o formă succesivă, trebuie să se prezinte iarăși cu un ritm propriu,—atunci se înțelege că sinteza acestor două feluri de manifestări în exprimarea concepțiunii, se poate prezenta cu trei posibilități caracteristice de manifestare. Dacă originalitatea de intuiție este mai intensă decât tensiunea proprie materialului vorbirii, atunci ea se revelă în haina dicțiunii ca ceva nestăpinit și neliniștit. Ritmul vorbirii, prin care ea se exprimă, devine neregulat, abrupt, cu avânturi repede aprinse și repede oprite; frazele aci sînt scurte, aci lungi, aci strîns unite, aci deslegate și frînte. Forma generală stilistică ce răsare din acest exces al intensității sufletești asupra materialului limbii, poate fi numit stil *abrupt*. El e caracteristic unor bucăți de *Vlahuță*, în care se vede mai bine originalitatea acestui poet, cum e citata poezie «Din Prag» (101—105); precum și unora din poemele în care s'a vădit pentru prima dată adevăratul talent al lui *Eminescu*, cum sînt «Epigonii» (partea cu deosebire dela urmă) și «Impărat și proletar». Una din caracteristicile acestui stil este că ritmul vorbirii înfrînge și sparge ritmul versului, fără ca printr'aceasta să fim rău impresionați. Iată, ca o exemplificare a acestei note, descrierea arderii Parisului din «Impărat și Proletar»: (186)

Parisul arde 'n flacări, furtună 'n el se scaldă  
Turnuri ca facle negre troznesc arzînd în vînt  
Prin limbile de flacări ce 'n valuri se frămînt  
Răcnete, vuet de-arme pătrund marea cea caldă  
Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt...

Ca marmura de albe, ca ea nepăsătoare  
Prin aerul cel roșu femeii trec cu-arme 'n braț  
Cu păr bogat și negru ce pe-umeri se coboară  
Și sînul lor acoper — e ură și turbare  
In ochii lor cei negri adinci și desperați.

§ 54. Dacă intensitatea originalității de intuiție este mai slabă decît aceea a vorbirii, dacă adică poetul este preocupat în exprimarea sa mai mult de energia pe care o poate scoate din lucrarea meșteșugită a materialului dicțiunii decît de aceea a propriei sale simțiri, atunci ritmul vorbirii sale nu va fi în acelaș timp și ritmul vieței sale sufletești, va fi mai puternic decît acesta, îi va întuneca și copleși frumusețile lui, prin propriile sale frumuseți. Vorbirea dintr'o asemenea exprimare va avea o independență relativă față cu fondul și, luînd cunoștință de ea, atențiunea noastră se va îndrepta, ca și aceea a poetului, asupra podobielor exterioare, superficiale, negliînd concepțiunea, care totuși ar trebui să fie partea importantă dintr'o operă poetică. Este caracteristica stilului *manierat*. Iată un exemplu caracteristic din lucrările d-lui *Al. Macedonski*, «Excelsior»: (187)

Sub luna plină,  
Cu farmecul ce 'n jos se lasă  
Orcare coperiș de casă,  
E baltă de lumină.

Albastra noapte  
E toată loaie argintie,  
Trascendentală poezie  
De lenevoase șapte.

Din lumi astrale  
Magia înfășurătoare  
Coprinde în a ei splendoare  
A plîngerilor vale.

Suflări salubre  
Alungă ale zilei miasme  
Și 'n minți innăbușesc fantasme  
Și cugete lugubre.



Subt pulberi de-aur,  
Subt candelile de diamante,  
Ce griji pot fi predominante  
Și ce destin, balaur ?

O ! cer, natură,  
O ! Dumnezeu, mister albastru,  
M'ai ridicat peste dezastru  
Peste blestem și ură !

§ 55. În fine, intensitatea puterii sufletești se poate desfășura într'un ritm care corespunde cu ritmul ce rezultă din tensiunea proprie a vorbirii. În acest caz, accentuarea frazelor are o semnificație proprie întrucît redau oarecum însăși pulsațiunile sentimentului ce întrupează, dicțiunea dobîndește o armonie firească, ce nu rezultă atît din succesiunea fericită a sunetelor, cît din faptul că pronunțarea lor succesivă este ajutată de tensiunea ritmică a sentimentului încorporat în acea succesiune de sunete. Este însușirea formei generale stilistice, numită *elegantă*. Adevărul acestei caracteristice se poate dovedi și prin faptul că o succesiune de vorbe fizicește armonică ne face efectul că este mai puțin armonioasă decît un șir de cuvinte care, deși mai aspre în pronunțare, sînt însuflețite de acel ritm sentimental, căruia, în mod firesc îi dau expresie.

Să se compare, bunioară, versurile de mai sus (187) în care armonia vorbelor e căutată cu dinadinsul, cu următoarea bucată de «Satira III» de *Eminescu*, în care armonia verbală, care-i lipsește, e înlocuită cu aceea a ritmului vorbirii susținut de ritmul sufletesc : (188)

Orcă gînd ai, împărate, și orcum vei fi sosit,  
Cît sîntem încă pe pace, eu îți zic : bine ai venit !  
Despre partea închinării însă, Doamne, să ne erți,  
Dar acū vei vrea cu oaste și războiu ca să ne cerți ;  
Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale,  
Să ne dai un semn și nouă de mila Măriei Tale —  
De-o fi una, de-o fi alta : ce e scris și pentru noi  
Bucuroși le-om duce toate, de e pace, de-i războiu !

Și cît se ridică armonia verbală prin armonia ritmului sufletesc, se poate dovedi, comparînd «Excelsior» (187), cu «Somnoroase păsărele» (111).

§ 56. Stilul abrupt, elegant și manierat se prezintă cu o mulțime de forme, ce se pot ușor determina, dacă în raportarea intensității originalității de intuiție la expresie, vom lua în considerare deosebitele înfățișări ale originalității de intuiție. Fiecare din speciile originalității de intuiție determinate mai sus (§ 13, 14, 15) din punctul de vedere al intensității: retorismul, ponderațiunea și primitivitatea se pot înfățișa ca abrupte, elegante sau manierate, după cum ritmul intensității lor se raportă într'un fel sau altul la ritmul expresiei. Cercetarea acestor forme ne-ar duce prea departe. Indicăm numai punctul de vedere ce ne dă posibilitatea de a determina cu precizie caracterele a unui mare număr de forme generale de stil, ce se găsesc întrebuințate în operele poetice. Observăm numai, în treacăt, că așa numitul *stil simplu* nu e decît originalitatea de intuiție primitivă exprimată cu eleganță.

§ 57. Originalitatea de intuiție în raportarea ei la expresie, din punctul de vedere al *calității*, dă naștere iarăși la trei forme generale stilistice. Știm în adevăr că, în raportarea la obiect, ea poate fi reprezentativă, imaginativă și abstractă, după cum, imaginile dela obiect, le exagerează prea mult coloritul, li-l păstrează pe cel firesc sau li-l stinge prin puterea dominatoare a gândirii, care în sine pe cît e de precisă, primind pe atît e de puțin reprezentabilă. Aceste deosebite înfățișări ale originalității de intuiție se dovedesc nu atît cînd luăm cunoștință de lucrarea poetică, — în care moment farmecul propriu al cuvintelor poate fi predominant — ci mai cu seamă după ce a trecut mai multă vreme și am uitat efectul propriu al dicțiunii. Dacă, după ce am fixat în acest mod felul unei originalități de intuiție, voim să determinăm și înfățișările ei în raportarea la expresie, recitim din nou lucrarea poetică și căutăm să ne dăm

seama de efectul poetic, de coloritul particular, pe care-l adaogă cuvintele la impresiunea fixată. În această încercare de disociare și reasociare a două elemente așa de strîns legate, noi putem ajunge să observăm cu oarecare siguranță, mai cu seamă cînd cazurile sînt tipice, că uneori cuvintele, prin ele însele, adaogă mai multă culoare imaginilor, ce fac parte din concepțiune, că alteori din contră cuvintele întunecă o parte din coloritul real al acelor imagini și, în fine, că în alte cazuri cuvintele suggeră acelaș colorit ca și imaginile și nici nu adaogă nici nu scade lumina înfățișării lor proprii. În cazul d'întîi cînd originalitatea de intuiție, fie reprezentativă, fie imaginativă, fie abstractă, este exagerată în coloritul ei prin puterea de evocare a cuvintelor, ce poetul întrebunțează, stilul ce rezultă se numește *suggestiv*.

Exemple de stil *suggestiv* sînt unele din operele poetice ale lui *Eminescu*, a cărui originalitate de intuiție—în genere—imaginativă, devine și mai strălucită prin limba *suggestivă*, ce el întrebunțează. Tipică în această privință este poema «Călin», în care farmecul limbii covîrșește cu mult efectul propriu al concepției. Cu deosebire stilul *suggestiv* se revelă în toată puterea lui în partea finală, în care *Eminescu* descrie cele două nunți mai mult ciudate decît poetice a lui Călin cu fata de împărat și a fluturului cu viorică, dar atît de admirabile prin coloritul neîntrecut al limbii, că nici nu băgăm de seamă la cît de puțină poezie reală, dacă vrem s'o realizăm independent de limbă, se reduce masa de nuntă a lui Călin, și cu deosebire cortegiul goangelor: (189)

Acum iată că din codru și Călin mirele ese  
Care ține 'n a lui mină, mîna gingașei mirese  
Îi foșnea uscat pe frunză poala lungă-a albei rochii,  
Fața roșie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii,  
La pămînt mai că ajunge al ei păr de aur moale,  
Care-i cade peste brațe, peste umerele-i goale.  
Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,  
Flori albastre are 'n păru-i și o stea în frunte poartă.

*Socrul roagă 'n capul mesei să poștească să se pună  
Nunul mare, mindrul soare, și pe nuna, mindra lună;  
Și s'așează toți la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul;  
Lin viorele răsună, iară cobza ține hangul.*

Dar ce zgomot se aude? Biziit ca de albine?

Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,

Până văd pănjinișul între tufe ca un pod,

Peste care trece 'n sgomot o multime de norod:

Trec furnici ducînd în gură de făină marii saci,

Ca să coacă pentru nuntă și plăcintă și colaci,

Și albinele-aduc miere, aduc colb mărunt de aur

Ca cercei din ei să facă cariul, care-i meșter faur.

Iată vine nunta 'ntreagă: vornicel i-un greierel,

*Li sar puricii 'nainte cu potcoave de oșel*

În veșmînt de catifele, un bondar rotund în pântec

Somnoros, pe nas ca popii, glăsuește 'ncet un cîntec;

O cojiță de alună trag lăcuste, podu-l scutur,

Cu mustața răsucită șade 'n ea un mire flutur;

Fluturi mulți de multe neamuri vin în urma lui în lanț,

Toți cu inime ușoare, toți șagalnici și herbanți;

Vin țîntarii lăutarii, gîndăceii, cărăbușii,

*Iar mireasa viorica i-aștepta 'ndărătul ușii.*

Și pe masa 'mpărătească sare-un greier, crainic sprinten

Ridicat în două labe s'a 'nchinat, bătînd din pînten;

El tușește, își încheie haina plină de șireturi:

„Să ertați boieri, cu nunta s'o pornim și noi alături!“

§ 58. Cînd vorbirea are caracteristica mai mult de a șterge coloritul natural al imaginilor, stilul se numește *concis*.

È de observat însă că, așa cum se înțelege aci, conciziunea poate uneori să apară cu alt caracter de cum se înțelege de obicei. Pricina e că între felul cum ea rezultă din această expunere și cea obișnuită, nu e o deosebire de esență, ci faptul că exemplele, ce s'au dat în deobște spre a exemplifica această formă stilistică, nu o învederează pe ea în generalitatea ei, ci numai niște varietăți ale ei și anume, ori conciziunea abruptă, în care se vedește cu precizie și forma stilistică abruptă; ori conciziunea incisivă unde se vedește, odată cu forma stilistică concisă, și calități derivate din originalitatea plastică incisivă sau logică. Stilul concis se poate împreuna însă și cu alte forme

stilistice decît cele abrupte sau incisive, deoarece caracteristica lui generală este *numai* de a vădi în conținutul lui un colorit mai bogat decît acelea ce în mod natural ar deriva din vorbele, ce poetul întrebuițează. Exemple de stil concis se găsesc multe în *Bolintineanu* și mai cu seamă în *Gr. Alexandrescu*, a cărui dicțiune în genere e cu mult mai stinsă decît strălucirea gîndirii sale. Astfel avem bunăoară, următoarea strofă din «Candela», și cu deosebire versurile finale : (190)

Numai religioasa a candelii lumină  
Aprinsă de credință și galbenă și lină,  
Lucește 'naintea icoanei ce slăvesc  
Amblemă-a bunătății, mîngietoare rază,  
Ea par'că primește și par'că 'nfățișează  
Rugăciunile noastre stăpînului obșteșc 1).

Și, și mai caracteristic, sfîrșitul «Epistolei» către I. Cîmpineanu : (191)

Dar ce sînt relele mele ? Nimicuri le socotesc  
Cînd cu ale soartei tale, nedreptăți le-asesemesc.  
Astfel, cînd după un munte mă uit în jos pe pămînt  
Dealurile celelalte, foarte mici îmi par'că sînt  
Ochiul abia se oprește p'al lor vîrf neînsemnat  
Și mare îmi pare numai, muntele cel înălțat.

§ 59. Stilul sugestiv poate da adesea unui poet o reputație mai mare decît merită ; pe cînd cel concis oprește adesea pe un poet să se bucure de slava de care e vrednic în adevăr : stilul sugestiv acopere uneori o lipsă reală de gîndire ; iar cel concis, prea o descopere. Așa fiind, se înțelege dela sine meritele stilului *adecvat* care nici nu adaogă prin limbă la obiect o strălucire oarecum factice, nici nu șterge strălucirea imaginilor printr'o limbă prea abstractă. Exemple de stil adecvat se găsesc în unele pasteluri ale lui *Alecsandri* și în multe din poeziile erotice și satirice ale lui *Eminescu*, în idilele lui *Coșbuc*, iar la tineri, în primele poezii ale lui *St. O. Iosif*. Un exemplu limpede este «S'a dus amorul» de *Eminescu* : (192)

1) *Gr. Alexandrescu*, «Poezii», ed. 1898.

S'a dus amorul, un amic  
Supus amîndora ;  
Deci cînturilor mele zic  
Adio, tuturora.

Uitarea le închide în scriin  
Cu mîna ei cea rece,  
Și nici pe buze nu-mi mai vin  
Și nici prin gînd mi-or trece.

Atîta murmur de izvor,  
Atît senin de stele  
Și un atît de trist amor  
Am îngropat în ele.

Din ce noian îndepărtat  
Au răsărit în mine ?  
Cu cite lăcrămi le-am udat  
Iubito, pentru tine !

Cum străbăteau atît de greu  
Din jalea mea adîncă,  
Și cît de mult îmi pare rău  
Că nu mai sufer încă,

Că nu mai vrei să te arăți  
Lumină de'ndeparte  
Cu ochii tăi întunecați,  
Renăscători de moarte,

Și cu acel smerit surîs  
Cu acea blîndă față, —  
Să faci din viața mea un vis,  
Din visul meu o viață ;

Să mi să pară cum că crești,  
De cum răsare luna,  
În umbra dulcilor povești  
Din nopți o mie una !...

Era un vis misterios  
Și blînd din cale-afară,  
Și prea era de tot frumos,  
De-a trebuit să piară.

Prea mult un înger mi-ai părut  
Și prea puțin femeie,  
Ca fericirea ce-am avut  
Să fi putut să stee ;

Prea ne pierdurăm tu și eu  
În al ei farmec poate,  
Prea am uitat pe Dumnezeu,  
Precum uitaram toate.

Și poate că nici este loc  
Pe-o lume de mizerii  
Pentr'un atît de sfînt noroc  
Străbătător durerii.

Dintre prozatori, sugestivi sînt *Odobescu* și *Dela-*  
*vranca* ; iar din cei mai tineri *Sadoveanu* ; *Costache*  
*Negruzzi*, *Ion Ghica* și cu deosebire *Creangă*, — au  
stil mai mult adecvat ; foarte caracteristică este con-  
ciziunea lui *Caragiale* în schițe și novele.

§ 60. În pîvința formelor stilistice derivate din ca-  
litatea originalității de intuiție reportată la obiect,  
facem—după cum de altminteri s'a văzut și din ex-  
plicațiunile de mai sus, — aceeași observațiune, ca și  
la cele derivate din intensitate. Ele pot lua deosebite  
forme caracteristice după cum originalitatea de in-  
tuiție este reprezentativă, imaginativă sau abstractă.  
Astfel e posibil ca un scriitor care are originalitatea  
de intuiție cea mai imaginativ posibilă să aibă totuși

un stil concis : *Cervantes* în «Don Quijote» *Dante* în «Divina Comedie», *Edgar Poë* și *Swift* sînt în acest fel exemplele cele mai izbitoare și cele mai instructive din literatura universală. E posibil iarăși ca un scriitor cu originalitatea de intuiție abstractă să aibă un stil foarte sugestiv. Astfel sînt părțile filozofice din «Impărat și proletar», (partea II din «Epigonii»), cosmogonia din «Satira I», «Glossa», convorbirea dintre Hiperion și Dumnezeu din «Luceafărul» de *Eminescu*.

De altminteri din raportarea fiecărui din aceste trei stiluri la fiecare dintre cele trei feluri de originalități de intuiție din punctul de vedere al calității, se pot vădi mai multe alte forme generale de stil, între care stilurile cunoscute sub numele de bogat și magnificent.

§ 61. Din punctul de vedere al tonalității, originalitatea de intuiție raportată la expresie dă și ea naștere la cîteva forme generale stilistice. Dar aceste forme sînt ceva mai complicate decît cele privitoare la intensitate și calitate. În adevăr, vocabularul și construcțiunile sintactice,—la care se adaugă modificările stilistice intrate în limbă, fie prin influența literară, fie prin influența originalității plastice naturale <sup>1)</sup> a oamenilor ce o vorbesc—cu un cuvînt materialul vorbirii sau dicțiunii poetice, prezintă, chiar în elementele sale luate izolat, nuanțe mult mai precise de tonalitate decît de intensitate sau calitate. Astfel avem cuvinte și expresiuni jocosnice și alese, comice și grave, indiferente și duioase. Aceste cuvinte însă își pot schimba caracterul după felul originalității de intuiție, la care se rapoartă. Cîteva exemple. Cuvintele «fonf», «bîlbîit», «găgăuț» și «gușat» și chiar «nație», în loc de «națiune», au o nuanță definit comică ; întrebuintate însă de *Eminescu*, care are originalitate depri-mantă : (193)

1) Figurile intrate în limbă și întrebuintate ca termeni proprii se datoresc, ca și toate figurile, originalității plastice.

Incît fonfii și flecarii, găgăuții și gușatii,  
Bilbiți cu gura strîmbă sînt stăpînii astei nații —

își pierd nuanța comică proprie și dobîndesc un înțeles și mai trist și mai amar decît l-ar avea multe cuvinte alese.

Aceleași cuvinte și-ar putea păstra caracterul lor particular, dacă ar fi chemate să intruzeze o originalitate de intuiție exultantă. Aceasta o putem vedea din faptul că expresii ca «măi», «a juca drăgaica», «a sări prin casă», care au aceeași nuanță, ca și cele citate mai sus, și-o păstrează exprimînd o originalitate exultantă. De ex.: (194)

—Cînd ai ști cît de veselă-i copila mea că-i vine logodnicul!... par'că-i argint viu într'însa... *Sare prin casă și gioacă drăgaica* ca o nebună... *Măi! măi! măi!* Ce-s fetele este! <sup>1)</sup>

Dacă din contra originalitatea de intuiție e senină, ele pot lua un caracter de seriozitate și gravitate, la care nici nu ne-am aștepta. Astfel de pildă se întîmplă cu vorba comică «pitic» în «Anul 1840»: (195)

Ici umbre de popoare le vezi ocîrmuite  
De alte mai mici umbre, neînsemnați pitici.

Această schimbare de nuanțe se arată și mai complicată cercetînd modificările unei expresiuni față de variantele deosebitelor specii ale originalității de intuiție din punctul de vedere al tonalității. Să vedem aceasta la cîteva expresii alese și grave. Ele își pot păstra caracterul, dar și-l pot și pierde bunioară după felul dureros, vesel sau senin al exultanței, seninătății sau deprimării ce se întîlnește în originalitatea de intuiție. Astfel expresiile: «iubirea omenirii», «am făcut-o'n conștiință», «frați Români», «unirea», «sfînt», «temeiu», «cauză sacră», «mă devotez», «program», «credință», care au o nuanță indeferentă sau solemnă, devin ironice, dacă poetul, ce le întrebuițează, are ori-

1) V. Alecsandri, Iorgu dela Sadagura.





listică din bucata și din unele bucăți de *Gr. Alexandrescu* (32). b) Umorul duios sau englez cînd tonalitatea originalității de intuiție este gravă (fie exultantă, fie senină sau deprimantă), iar forma este comică sau familiară. Exemple de acest fel de humor se găsesc puține în literatura noastră. Unul din cele mai caracteristice îl găsim în «Năpasta» de *Caragiale*, în rolul lui Ion, cu deosebire cînd povestește că a scăpat dela ocnă: (197)

ION (ca iluminat). Vezi că s'a pogorit Maica Domnului la mine și zice: pe cum că Ioane, cînd ai ajunge la fîntînă sub deal, o să-ți easă înainte cine să te-aducă la mine și să vii negreșit... să vii că eu te scap de toți dușmanii tăi, și o să-ți fie bine, că eu Maica Domnului, o să pui stavilă între tine și rele: relele să nu mai poată trece la tine, și nici tu să nu mai poți trece la ele... (simplu) Așa.

ANCA. — Ei?

ION.—Pe urmă, vere, m'am dus la fîntîna de sub deal și am pus donițele jos... Ei! era frumos și cald... și era pădurea singură... doar într'o tufă fluera de departe o mierlă... Numa din spre partea dealului, iacă-tă că-mi ese înainte o verעיță, — vezi, o trimisese Maica Domnului!— sta în fața mea, în două labe și se uita la mine drept cu ochii ei mititei și galbeni. Eu am dat s'o prinz, cînd colo'ea... țușt! a sărit pe-o cracă subțire de alun: acū se 'ncovoia craca și s'apleca cu ea pînă la pămînt, acū se ridica, acū se apleca! Eu, după ea, iar ea înaintea mea, în două labe, se uita la mine... Ii sclipeau ochii, vere, de par'că era două schînteii și mă chema iac'așa. (face gestul). Am umblat o zi întreagă: la urmă 'a perit și am rămas rătăcit... Da acuma o să mă duc înapoi acasă.

ANCA. Unde acasă?

ION. La ocnă.

2. *Stilul sever sau grav* este acela, în care tonalitatea originalității de intuiție fiind gravă (fie exultantă, fie deprimantă ori senină) se exprimă într'un material al vorbirii potrivit cu această tonalitate. E formă stilistică cea mai întrebuintată. În acest stil sînt scrise odele lui *Alecsandri*, elegiile lui *Gr. Alexandrescu* și ale lui *Eminescu*, și în genere satirele acestuia din urmă.

3. În fine, *stilul comic* este acela în care tonalitatea

de intuiție fiind veselă (fie de altminteri ea exultantă și deprimantă sau senină), se exprimă într'un material, potrivit cu această tonalitate. Personagiile comice, care-și dau seama de comicul lor, se exprimă în acest stil. Astfel stau lucrurile în citatul de mai sus (194). Personagiile comice care nu-și dau seama de starea lor și se cred serioase, se exprimă din contră în stil umoristic. Un autor scrie în numele lui în stil comic când, vrînd să-și rîză de un lucru, întrebuițează vorbe de batjocură; când însă întrebuițează în acelaș scop vorbe de laudă, devine umoristic. O comparație instructivă în privința formelor generale de stil din punctul de vedere al tonalității se poate face între stilul umoristic în care *Creangă* descrie «căruța lui Moș Nichifor», stilul comic în care *Th. Șerbănescu* încearcă să descrie orașul Cahul și stilul grav, în care *Iacob Negruzzi* descrie în «Miron și Florica» cum Neagul se gătește ca să se ducă în peșit. Și mai întîi *humorul* lui *Creangă*: (198)

.... Moș Nichifor era harabagiu. Căruța lui, deși era ferecată cu tee, cu curmee, însă era o căruță bună, încăpătoare și îndeminatecă. Un poclit de rogojini oprea și soarele și ploaia de a răsbate în căruța lui Moș Nichifor. De inima căruții atîrnau pocornița cu feleștiocul și posteuca, care se isbeau una de alta, cînd mergea căruța și făceau tronca, tranca! tronca, tranca! Iară în belciugul dela carîmbul de dedesubt—din stînga—era aninată o bîrdiță, pentru diferite întîmplări. Două epe, albe ca zăpada și iuți ca focul, se sprijiniau mai totdeauna, de oiștea căruții; mai totdeauna, dar nu totdeauna: căci moș Nichifor era și geambaș de cai și, cînd îi venea la socoteală, făcea schimb ori vindea cîte o eapă chiar în mijlocul drumului, și atunci rămînea oiștea goală de o parte. Ii plăcea moșneagului să aibă tot epă tinere și curățele; asta era slăbiciunea lui. Mă veți întreba poate: de ce epe și de ce totdeauna albe? Vă voi spune și aceasta: epe, pentru că Moș Nichifor ținea să aibă prăsilă; albe, pentru că albețea epelor, zicea el, îi slujea de finariu noaptea, la drum....

Iată acum și comicul lui *Șerbănescu*: (199)

Ca o sarică largă pe umeri atîrnată

Și-a căreia lungi poale ajung pînă 'n călcîiu

Aşa Cahulul pare — sarică îmbrăcată  
Pe umere de dealuri şi tîrind pe văi.

Piaţa pare-un petec cîrpit drept în spinare.  
Un petec negru, — alături cu case-albite 'n var;  
Biserica din capul oraşului îmi pare  
O glugă ciobănească în virful unui par.

Glodoasele lui strade sînt mări neocolite,  
In care trist sombrează galoşii din picior;  
Iar casele-i mărunte, sub stof înăbuşite,  
Lumii civilizate strig' toate: „Ajutor“!...

In fine, deşi e vorba de lucruri mici în sine, iată cum *Iacob Negruzzi* păstrează totuşi *stilul grav*: (200)

Iar Neagu'n sat alături, cu gîndul la peţire,  
Trecu întreaga noapte în lungă nedormire,  
Căci el era în voie adoazi, chiar în zori,  
Să plece 'n sat la Sîncu ca mîndru peţitor.  
Abia întîia rază luci la răsărit,  
Începe Neagu 'ndată ce trebui de gătit:  
Deschide-un mare sipet ce este cu lăcată  
Şi scoate o cămaşă frumos şi alb spălată,  
O 'mbracă, apoi briul încinge lung şi lat,  
Intr'însul viră punga, cuţitul minuchiat,  
Pe frunte pălăria apasă cea nouă;  
Apoi desleagă murgul şi-l pune la căruţă  
Şi'torsul arc de oişti virtos întepeneşte,  
A hăţului lungime măsoară, potriveşte,  
Şi fin pune 'n căruţă, pe dînsul un suman,  
Alege-apoi din turmă cel mai frumos cîrlan,  
Ce vrea în dar a-l duce, c'asa e obicei  
Să nu ai mină goală, cînd vii ceva să cei,—  
Şi hăţuri şi biciuşcă apucă şi purcede.  
Uşor şi sprinten murgul picioarele repede  
Şi fără ca stăpinul să-i facă îndemnare,  
Pe calea cea bătută aleargă 'n fuga mare:  
Aşa căruţa mică, cu umbra după ea,  
La răsărit de soare pe cîmpuri alerga....

### C. Formele particulare stilistice (figurile).

§ 62. Am găsit că fundamentul stilului propriu zis este originalitatea de intuiţie a poetului. Formele generale de stil se schimbă după felul acestei origi-

nalități și după cum se rapoartă la expresie. Dar originalitatea de intuiție într'o concepție poetică este îmbinată cu originalitatea plastică sau imaginația constructivă, care organizează ideile, stările afective, năzuințele, pe care ea le transformă din amintiri în imagini. Așa fiind, e natural ca, precum originalitatea de intuiție a fost fundamentul din care s'au derivat deosebitele forme generale de stil, tot așa și originalitatea plastică, ce organizează în imagini simple sau complexe deosebitele stări sufletești ale poetului, trebuie să fie fundamentul unor forme de stil. Acestea, fiind chemate să exprime *nu* puteri sufletești generale și permanente, ca originalitatea de intuiție, ci numai stări sufletești întâmplătoare și particulare, vor fi accidentale și speciale ca și ele. Dar orcît ar avea acest caracter (ca unele ce nu se continuă ca formele generale de stil în tot decursul exprimării, ci variază și se înlocuiesc unele cu altele), ele totuși nu sînt independente, ci sînt în continuă legătură cu formele de stil permanente, întocmai precum originalitatea plastică este în legătură cu originalitatea de intuiție. Și, precum originalitatea plastică în genere dă o expresie dinamică, staticei originalități de intuiție, tot așa formele *particulare* stilistice pun în relief formele *generale* stilistice, întocmai precum mușchii dau formă expresivă scheletului.

Formele *particulare de stil* sînt așa dar acele modificări ale limbii, care, fiind chemate să exprime deosebitele imagini simple sau complexe din care se compune o concepție poetică, individualizează și scoate în evidență în acelaș timp deosebitele forme generale de stil studiate pînă acum.

Cunoscute sub numele de *figuri* ele au fost considerate totdeauna ca niște podoabe ale stilului propriu zis. Ele sînt însă ceva mai mult ca o podoabă, întrucît constituiesc adevărata viață a stilului, chiar în lucrările unde nu e vorba de o concepție poetică, ci numai de una retorică sau prozaică.

Figurile fiind produsul direct al originalității plastice, ele trebuie să se prezinte cu nenumărate forme în legătură cu deosebitele forme ale acestei originalități. Fără să intrăm în studiul lor complet, indicăm numai, în legătură cu teoria originalității plastice de mai sus, câteva puncte de vedere care poate să aducă o oarecare lumină nouă în privința înțelesului și clasificării deosebitelor figuri mai cunoscute.

§ 63. Din momentul ce am deosebit, din punctul de vedere al *adincimii conținutului*, două feluri de originalități plastice—cea pură și cea alegorică—e firesc ca această deosebire să se întilnească și în deosebitele figuri. Astfel, bunioară, deși de obicei metafora și comparația sînt considerate ca foarte apropiate, cea dintîi nefiind decît o prescurtare a celei de-a doua, în realitate deosebirea între ele este foarte mare. Metafora revelează o originalitate plastică alegorică; ea este în realitate o alegorie prescurtată, fapt care de altminteri se recunoaște în deobște intrucît alegoria se consideră de obicei ca o metaforă prelungită. Comparațiunea revelează din contră o originalitate plastică pură. Cuvîntul sau expresia metaforică presupune, pe lingă un înțeles, un altul care-i formează fondul și care nefiind exprimat ne silește totuși să-l imaginăm și printr'aceasta să *adincim* și să dublăm înțelesul cuvîntului sau expresiei; comparația însă pune pe acelaș plan amîndouă lucrurile comparate și mîntea noastră, pricepîndu-le una după alta și una printr'alta, nu mai are trebuință să adîncească nimic. De aceea metafora e mai poetică, mai plină, mai adîncă, decît comparația. Comparația, fiind o creațiune a originalității plastice pure este mai înrudită cu epitetul simplu, care are mai puțin efect decît epitetul, care, prin așa numitele transpozițiuni dela o ordine de senzații la alta, ia un înțeles metaforic. O cercetare mai de aproape ne arată că comparațiunea nu e decît un epitet desvotat (omul ca iarba = omul e tre-

cător), ceea ce e o probă mai mult că aceste două figuri au aceeași origine plastică pură.

De aceeași natură ca și metafora, (unde intră, firește, și varietățile ei : sinecdoca, metonimia, antonomasa, etc), mai sînt personificația, prosopopea, iperbola, ironia și perifriza. De aceeași natură ca epitetul și comparațiunea, sînt antiteza, gradațiunea și ipotipoza.

§ 64. În legătură cu originalitatea plastică din punctul de vedere al *naturii conținutului*, figurile ca și imaginile, pot fi plastice, difluente, intensive sau noționale. Dacă din punctul de vedere al adîncimii, epitetul și comparația sînt mai puțin poetice decît metafora și alegoria, din punctul de vedere al plasticității ele sînt superioare, întrucît, dintre toate figurile, ele sînt acelea care detașează mai clar imaginea și-i dă un relief, care, deși mai puțin sugestiv, e mai vizibil. Figuri difluente tipice sînt exclamațiunea și blestemul, care după împrejurări pot fi sau pure sau alegorice. Noționale sînt cu deosebire sinecdoca, antiteza, contrastul, ironia ; iar intensive : interogația și mai cu seamă apostrofa, acumulațiunea, repetiția, gradațiunea.

Toate aceste figuri corespund în genere la imagini simple. Imaginile complexe sînt mult mai complicate și mai numeroase, și ele pot fi studiate în legătură cu deosebitele forme ale originalității plastice din punctul de vedere al modalității. Acest studiu prin particularismul său ese din cadrul lucrării de față.

§ 65. Orcum și ori de ce natură ar fi, figurile,—fiind plămuziri în expresie ale originalității plastice, ce este dependentă în mod normal de originalitatea de intuiție, —trebuie să ne impresioneze totdeauna într'un fel care să se potrivească cu impresiunea mai mult sau mai puțin clară ce ne-o face forma generală stilistică. Ordeciteori vor întuneca această impresie, ordeciteori vor slăbi-o sau nu o vor mări-o, figurile sînt rele sau de prisos. El se prezintă cu acest defect dacă nu vor îndeplini următoarele două condițiuni, analoge cu cele privitoare la limbă :

1. Figura întrebuițată să nu ne izbească în mod neplăcut în mijlocul cuvintelor și construcțiilor sintactice figurate sau proprii, prin care se exprimă concepțiunea poetului; cu alte cuvinte, ele să facă o unitate împreună cu celelalte elemente ale limbii și stilului întrebuițate de poet.

2. Figura întrebuițată să exprime cu precizie și claritate, adică cu proprietate, concepția cărui poetul vrea să-i dea o formă; cu alte cuvinte să facă unitate nu numai cu celelalte elemente ale formei, ci și cu fondul.

Aceste condițiuni se vor lămurii îndată ce vom analiza câteva exemple din punctul de vedere al figurilor ce cuprind.

*Gr. Alexandrescu* în «Anul 1840», exprimând tonalitatea gravă a simțirii sale într'un material lingvistic de acelaș caracter, întrebuițează forma generală stilistică, caracterizată prin denumirea de *stil grav*.

Să reproducem mai întâiu primele trei strofe păstrînd aceastăformă generală stilistică, ce corespunde cu tonalitatea simțirii fundamentale, dar lăsînd la o parte figurile care individualizează și scoate în evidență această formă. Atunci acele strofe ce se găsesc mai sus (81) s'ar prezenta astfel : (201)

Să fim mai puternici decît durerea din pricina căreia oamenii  
[se desnădăjduesc,

Să așteptăm în liniște un ajutor întîmplător ;  
Căci nimeni nu știe și nu va putea să spună  
Ceeace se va întîmpla în viitor.

Peste puțin timp poate va fi fericire înviorătoare, veselă în  
[vieață liniștită

Adesea, după mîhnire, se întîmplă să fie bine ;  
Și adesea, după un suspin dureros, se întîmplă o zîmbire  
[fericită.

Așa zice tot omul, care are speranțe în viitor ;

Așa ziceam și eu, pe cînd eram copil ;

Dar timpul trece

Și nădejțile, pe care le avem într'un an le pierdem în celalt.



Spre a reda tonalitatea simțirii ce caracterizează această bucată, am întrebuițat numai cuvintele și construcțiunile sintactice, de care s'ar putea folosi orce om lipsit de originalitate plastică cînd ar avea să exprime acest șir de idei. Însă aceste cuvinte și construcțiuni sintactice urmează o anume ordine care este ordinea poetului și care constituie forma generală stilistică, corespunzătoare cu tonalitatea originalității de intuiție, ce constituie fondul bucății. Astfel, ca să ne îndemne la curaj, în prima strofă, întrebuițează două fraze exortative: «să fim mai puternici...» și «să așteptăm în liniște...» exprimînd două stări de sentiment care se complinesc una pe alta: «după ce ne vom arăta mai puternici decît durerea —să așteptăm în pace»; iar după ele, și ca o motivare a lor, urmează alte două fraze explicative, care se complinesc una pe alta și a căror complinire se vede și în construcția sintactică care e contrasă: «căci nimeni, nu știe ceeace.....; și nimeni nu e în stare să spună ceeace...» În a doua strofă, posibilitatea, că se va întimpla ceeace trebuie să ne îndemne astăzi la curaj, se exprimă printr'o propozițiune ce ține două versuri și se motivează ca și în strofa întîiu prin două fraze care exprimă aceeași idee dar cu două forme: «după mîhnire, bine»; «după suspin, bucurie». În a treia strofă însă poetul arată că acest curaj ni-l dă numai aceia care speră în viitor, și această idee o exprimă printr'o frază privitoare la toți oamenii, și printr'alta privitoare la credința sa din copilărie. Spre a arăta că astfel sînt lucrurile, încheie strofa cu gîndirea că nădejtile dintr'un an le perdem în celălalt. Această ordine în desfășurarea ideilor care trezesc tonalitatea severă a unei simțiri de speranță și de îndoială în binefacerile existenței, *schitează* forma stilistică generală proprie poetului în această poezie. O schitează, dar n'o individualizează, n'o precizează, n'o pune destul în evidență. Spre deplina ei individualizare și evidențiere, poetul nu s'a mulțumit

numai cu ordinea de mai sus în şirul ideilor şi frazelor, ci a luat în ajutor <sup>1)</sup> câteva forme particulare de stil — câteva figuri.

Astfel, spre a individualiza mai bine ideia din primul vers, în loc de cuvintele «să fim mai puternici», el a întrebuiţat cuvîntul «să stăpînim»; în loc de cuvintele «din pricina căreia oamenii se desnădăjduesc», a întrebuiţat cuvintele «care pe om supune». Dacă ne întrebăm acum, ce l-a îndreptăţit pe el să schimbe cuvintele şi să le modifice oarecum înţelesul, vom observa că sub cuvintele «să fim mai puternici», putem înţelege în acelaş timp şi pe «să stăpînim», căci cel ce stăpîneşte este negreşit «mai puternic». Cuvîntul «ar fi mai puternic» este mai cuprinzător decît «a stăpîni» şi tocmai pentru că înţelesul unui cuvînt se cuprinde în sfera înţelesului altuia, aceste cuvinte se pot întrebuiţa unul în loc de altul: este o *figură de cuvînt* sau *trop* (τροπή=întorc), şi anume—din pricină că înţelesul unuia se cuprinde în înţelesul celuilalt, unul fiind mai general şi altul mai particular,—o *sinecdocă*. Din acelaş motiv, în loc de «din pricina căreia oamenii se desnădăjduesc» poetul a putut să întrebuiţeze, expresiunile «care pe om supune, şi «om» în loc de «oameni», căci cel ce «se desnădăjdueste» trebuie «să fie supus» de ceva sau cineva, iar cine este «om» trebuie să facă parte dintre «oameni». Aceste figuri de cuvinte însă decurg dintr'o particularitate a concepţiei; căci ele n'ar fi putut fi întrebuiţate dacă poetul n'ar fi conceput «durerea» ca o *existenţă insufleţită*, care se ia la luptă cu omul şi care poate fi deci stăpînită cînd omul este mai plin de speranţe şi mai puternic, dar care poate stăpîni pe om, cînd el e mai decepţionat şi mai slab.

1) Cînd zicem că poetul «nu s'a mulţumit» nu numai cu ordinea ideilor exprimate prin cuvintele «şi construcţiile obişnuite, ci a «luat în ajutor» deosebite figuri spre a da relief formei generale stilistice, nu vrem să zicem că el, în compunerea poeziei sale, a procedat chiar așa. El de sigur și a compus poezia fără să și dea seama de mecanismul prin care forma se adaptează fondului, iar noi ne-am exprimat astfel numai spre a arăta deosebitele operațiuni ce constituie acest mecanism, dacă ar fi pus în lucrare în mod conștient și analitic.

Avem a face dar aci cu o concepțiune, în virtutea căreia se creiază o stare de conștiință particulară ce determină întrebuințarea cuvintelor sau ordinea lor,— o imagine complexă — a cărei formă stilistică corespunzătoare este ceea ce se numește o *figură de cugetare*. Concepția durerii ca existență însuflețită este o atare imagine complexă, și anume o *personificare*. Ea se datorește originalității plastice alegorice, care precum știm, presupune totdeauna o gândire pe care se sprijinește acea imagine dându-i înțelesul adevărat. Gîndirea a redus mulțimea infinită a durerilor la un singur caz tipic general: durerea, iar imaginațiunea a însuflețit-o într'un fel de ființă independentă de sufletul omului și în luptă veșnică cu el. Această plăsmuire este în deplină concordanță cu tonalitatea gravă a originalității de intuiție. Astfel că, plecînd dela fond sau înțeles către formă sau expresiune, dovedim în acest exemplu că sufletul grav al poetului a determinat originalitatea plastică alegorică; aceasta a determinat concepția particulară a personificării; iar personificarea a determinat cele trei sinecoce explicate mai sus. <sup>1)</sup>

Spre a vedea însă dacă această determinare este reală și necesară, trebuie să ne întrebăm dacă formele particulare de stil întrebuințate contribuiesc să individualizeze și să evedențieze forma generală stilistică — stilul grav — și dacă printr'aceasta contribuiește la clarificarea și precizarea simțirii originale ce constituie fondul poeziei; trebuie să cercetăm adică, dacă figurile îndeplinesc condițiunile specificate mai sus.

---

1) Figurile de cuvînt de mai sus caracterizate ca *sinecoce*, mai pot fi interpretate și ca *metafore*. În adevăr, în cazul de față relațiunea dintre durere și om poate fi asemănată cu aceea dintre om și o ființă însuflețită și dușmană. În virtutea acestei asemănări, care e derivată tot din faptul primordial al personificării durerii prin originalitate plastică alegorică sub influența tonalității sentimentului, noi putem întrebuința în locul cuvîntelor ce conțin stării sufletești numită durere, cuvintele ce conțin unei ființe însuflețite și conștientă de dușmănia ei. Ocum ar fi interpretate însă aceste figuri, determinarea rolului lor în exprimarea concepției fundamentale se face în același chip. Am adoptat însă interpretarea de mai sus, fiindcă arată mai clar mecanismul de determinare al formei prin fond.

Dela prima vedere și fără vreo cercetare mai amănunțită, observăm că versul: (202)

Să stăpînim durerea care pe om supune.

este mult mai *expresiv* decît fraza: (203)

Să fim mai puternici decît durerea din pricina căruia oamenii  
[se desnădăjduesc —

«A fi mai expresiv» înseamnă a exprima mai clar și mai precis fondul — în cazul de față tonalitatea originală fundamentală. Analizînd, vedem că această expresivitate, ce poate fi îndată băgată de seamă, se poate motiva. În adevăr, cele trei figuri de cuvînt întrebuițate nu ne impresionează supărător în mijlocul celorlalte cuvinte și construcțiuni sintactice, ba încă, considerînd că prin ele construcțiunea sintactică se simplifică și se concentrează, iar numărul cuvintelor și volumul unora dintre ele se micșorează, fără ca înțelesul să se slăbească, putem zice, că ne impresionează mult mai plăcut decît fraza din care ele lipsesc. Astfel figurile de cuvînt întrebuițate de poet îndeplinesc prima condițiune enunțată. În acelaș timp ele exprimă cu precizie și claritate, adică cu proprietate, concepția poetului. Căci numai prin întrebuițarea lor figura de cugetare, în virtutea căreia durerea este concepută ca o ființă însuflețită, devine posibilă și vizibilă. Pe de altă parte, această figură de cugetare, la rîndul ei, pune în evidență imaginațiunea poetului și printr'însa originalitatea de intuiție severă. Căci cînd poetul concepe durerea ca ființă însuflețită și ne exortează s'o stăpînim — pe ea care adesea supune pe oameni — el ne face să înțelegem că simte durerea mult mai energic decît dacă ar concepe-o ca pe-o simplă stare sufletească. Deci figurile de cuvinte și de cugetare întrebuițate clarifică și precizează tonalitatea severă a simțirii fundamentale — cu alte cuvinte aceste forme particulare de stil îndeplinesc și cea de-a doua condițiune cunoscută.

Odată însă ce am demonstrat că formele particulare de stil întrebuițate contribuiesc la clarificarea și precizarea tonalității stării sufletești fundamentale, se înțelege dela sine, că în acelaș timp am demonstrat că aceste forme particulare de stil contribuiesc la individualizarea și evidențierea formei generale stilistice din care fac parte. Căci în adevăr, cuvintele «a stă-pîni», «a supune», «om» sînt mai severe și mai energice decît cuvintele «a fi mai puternic», «a se desnă-dăjdui» și «oameni» pe care le înlocuiesc. De aceea și forma generală stilistică gravă întrebuițată de poet — este mai caracteristică decît aceea prin care am reprodus aceeaș idee, dar fără figuri.

Analizînd în acest chip celelalte versuri din prima strofă, găsim iarăși mai multe figuri, determinate ca și cele analizate pînă acum, de originalitatea plastică fie sub o formă sau alta, dar neconținut în concordanță cu tonalitatea sentimentului poetic fundamental. Astfel : în loc de «liniște» găsim prin sinecdocă cuvîntul «pace» care are un înțeles mai particular, mai clar, mai precis, și mai în concordanță cu vorbele din primul vers, unde se vorbește de lupta dintre om și durere. În loc de «ajutor întîmplător», găsim «ajutorul soartei», prin personificarea mulțimii întîmplărilor, într'o singură concepțiune, «soarta», care în acelaș timp le unifică pe toate într'un singur act de gîndire. În loc de forma afirmativă din versul al treilea și al patrulea, găsim forma interogativă care presupune o figură de cugetare — *interogația*. În adevăr, această formă nu e cerută de trebuința de a ne face să înțelegem ceea ce vrea să zică poetul, deoarece interogația nu se adresează nimănui ; ea e întrebuițată de poet spre a arăta, odată cu afirmarea unei gîndiri, o stare particulară de sentiment : melancolia față de imposibilitatea omenescă de a pătrunde tainele viitorului. Această stare particulară de sentiment severă este în concordanță cu tonalitatea originalității de intuiție a poetului în această poezie, iar figura de cu-

getare ce o exprimă individualizează forma generală stilistică, în care poezia e scrisă. Însă în această întrebare, în care descoperim originalitatea plastică difluentă, se mai cuprind și alte stări sufletești, în care găsim originalitatea plastică alegorică noțională, care caracterizează plasticitatea versurilor de mai înainte și care sînt predominante în tot decursul poeziei. Astfel, în loc de «timpul viitor» poetul se folosește prin sinecdocă de cuvintele mai determinate «ziua și anul viitor»; în acelaș timp le personifică înțelesul, așa că poate să întrebuițeze, în loc de «ceea ce se va întimpla», expresiunea «ce-o să aducă», care se obișnuiește vorbind de ființe însufleteite. Negreșit că întrebuițarea acestei figuri este îndreptățită prin faptul că exprimă cu mai multă claritate și precizie tonalitatea originalității de intuiție, dar nu ne izbesc în mod neplăcut în mijlocul celorlalte cuvinte și construcțiuni sintactice; ba încă ne produc plăcere cînd ne dăm seama de concordanța lor cu acestea.

Mai departe, în strofa a doua, intensitatea sentimentului de speranță se mărește; și, fără de a înceta să fie sever, el se iluminează printr'o rază de bucurie. Această intensitate pune în mișcare cu deosebire originalitatea plastică fie difluentă fie noțională, și care provoacă mai multe figuri de cuvînt și de cugetare, care dau expresiune clară și preciză sentimentului fundamental al poeziei. Astfel, în primul vers, în loc de «peste puțin timp», prin sinecdocă avem termenii mai concreți și mai particulari «mîine, poimîine»; în loc de «va fi fericire înviorătoare, veselă», avem prin metaforă «soarele fericirii se va arăta vesel»; în loc de «în viața liniștită», avem prin continuarea metaforei (ceea ce constituie o *alegorie*), expresiunea «pe orizon senin». În versurile ce urmează, imaginațiunea difluentă care a dat naștere acestui șir strălucitor de metafore, este covîrșită de cea noțională care determină două figuri de cugetare — două sentințe purtătoare de imagini noționale — două gîndiri exprimate fie-

care printr'un vers. Innăuntru acestor figuri de cugetare, și potrivit cu natura lor, găsim mai multe figuri de cugetare și de cuvînt, unde ese cu deosebire la iveală originalitatea plastică alegorică. Astfel în loc de «se întîmplă adesea să fie bine» și «după mîhnire», avem prin personificare și metaforă «binele ades vine» și «pe urmele mîhnirii». Și tot prin metaforă, în loc de «zîmbire *fericită*» și «suspîn *dureros*», avem «zîmbire *dulce*» și «*amar* suspîn (epitete metaforice).

Tot astfel se explică și se justifică figurile din strofa a treia. În cele d'întîi două versuri, avem mai întîi o figură de cuvînt determinată de originalitatea plastică alegorică, aci noțională, aci difluentă). «Trăește în viitor» e pus prin metaforă în loc de «care nădejdi în viitor». Apoi o figură de cuvînt determinată de gîndire: cuvintele abstracte «copilăria mea» sînt puse în loc de cuvintele concrete cu care sînt în strînsă legătură: «eu, copilul», constituind figura numită *metonimie*. Pe lîngă aceste două figuri de cuvînt mai avem una în care difluența este vizibilă: *repetițiunea*: «Așa zicea tot omul... Așa zicea odată...» determinată de sentiment și anume de acelaș fel de sentiment de melancolie, care determină și interogația din strofa întîi. În aceste două versuri se întilnește dar originalitatea plastică sub mai multe înfățișări, și de aceea și efectul acestor două versuri nu e așa de viu cum e acela al celorlora din strofa a doua <sup>1)</sup> în care predomină originalitatea alegorică, nici așa de intens ca în interogația de strofa întîi <sup>2)</sup> în care predomină originalitatea plastică difluentă, nici așa de incisiv și coincis ca în cele două versuri finale din strofa doua <sup>3)</sup> în care predomină originalitatea plastică noțională.

1) (204) Miine poimîne poate soarele *fericirii*  
Se va arăta vesel pe orizon senin.

2) (205) Căci cine știe oare și cine îmi va spune  
Ce-o să aducă ziua și anul viitor?

3) (206) Binele ades vine pe urmele mîhnirii  
Și o zîmbire dulce dup'un amar suspîn.

În fine, în fiecare din cele din urmă două versuri ale strofei a treia, avem câte o figură de cugetare: în primul, în loc de «timpul *trece*», unde verbul este întrebuințat în sens abstract, avem «un an *vine*, *trece* și alt an îl *moștenește*», unde acel verb are un înțeles mai concret, și anume din pricina *enumerației*. Aceasta e o figură de cugetare, în virtutea căreia o idee generală este înlocuită prin mai multe idei particulare în care se poate descompune. Această enumerație pe deoparte se revelă originalitatea plastică noțională, iar pe de alta originalitatea plastică alegorică care determină pe poet să personifice «anul» și în același timp să întrebuințeze verbele «vine», «trece», «moștenește» în sens metaforic. În cel din urmă vers avem o *antiteză*, o figură de cugetare prin care opunem o idee, o simțire, o imagine unei alte idei, simțiri sau imagini contrarii. În cazul de față antiteza e de natură noțională, fiindcă poetul opune o idee: «într'un an avem nădejdi», altei idei contrarii «într'alt an le pierdem». Această opoziție de idei nu ar avea un efect deplin, nu ar da o expresiune fericită simțirii fundamentale a poeziei, dacă împreună cu originalitatea plastică noțională nu s'ar vădi și cea alegorică în întrebuințarea termenilor cu înțeles metaforic. Aceasta se vedește prin faptul că «anul» se personifică și poate fi conceput că «dă» și «ia» nădejdi. Astfel antiteza devine mai clară, mai precisă, și simțirea severă ce constituie fondul poeziei se evidențiază mai mult, fără ca vorbele întrebuințate în acest scop să producă un efect neplăcut. E de observat totuși, că poetul a fost nevoit de măsura versului să întrebuințeze, în loc de forma obișnuită a cuvîntului «celălalt», forma lui neobicinuită «acealalalt», care nu face un efect tocmai plăcut. Dacă observăm însă că prin acest cuvînt unirea cuvintelor, prin care exprimăm antiteza devine mai armonioasă și că el a permis poetului să creeze metaforele «dă» și «ia» vorbind de «ani», — toate lucruri care ne produc un efect mai



plăcut decît neplăcerea ce ne-o produce cuvîntul «acelalalt». Putem dar scuza pe poet că l-a întrebuițat, deși acest fapt rămîne totuși o licență.

Analiza poeziei «Anul 1840 se poate continua mai departe. În tot decursul poeziei vom avea de constatat că deosebitele figuri de cugetare și de cuvînt sînt determinate cu deosebire de originalitatea plastică noțională și alegorică, și au de scop să pună în evidență tonalitatea severă fundamentală a poeziei. Această tonalitate e în concordanță cu conținutul sentimental al acestei opere poetice unde alternarea de pesimism și optimism, de speranță și de descurajare, de entusiasm și de îndoială, se îmbină la olaltă într'o simțire melancolică sănătoasă și senină. Fiecare figură de cugetare și de cuvînt tinde să-i dea expresiune și s'o scoată în relief. Aceasta însemnează că formele particulare stilistice întrebuițate de poet îndeplinesc cele două condițiuni specificate mai sus. Ele dar sînt justificate și prin ajutorul lor cetitorul își poate însuși deplin concepția poetului.

Să analizăm acum bucata «Intristarea» (207) compusă tot de *Gr. Alecsandrescu*, și în care formele particulare de stil întrebuițate nu îndeplinesc cele două condițiuni știute. Vom cita-o mai întîiu toată spre a ne da seama bine de simțirea, pe care poetul a năzuit s'o exprime în această bucată, și vom sublinia figurile, ce cuprinde:

I.

Al nopții cer *prea dulce*  
A sa răcoare *lină*  
În inimă-mi aduce  
O rază... Dar se duce  
Ca vîntul ce suspină.

II.

Scîrbit peste măsură  
De sgomotul cetății,

Eu caut în natură  
Un loc făr' de murmură  
Supus singurătății.

III.

Ca Fenix făr' de moarte  
Se naște-a mea durere,  
Și pieptul meu să poarte  
Lovirea astei soarte  
E prea fără pulere.

IV.

*Fantomă plingătoare  
Eu trec această lume  
Ca frunza plutitoare,  
Ce saltă pină moare  
Pe țarm fără de nume.*

V.

*Cînd somnul se arată  
La oameni să aline  
Strigarea turburată  
Ce e asemănată  
C'un vuiet de albine,*

VI.

*Tovarăș de 'ntristare,  
Un ciine, lingă mine,  
Prin urletele sale,  
Natura să răscoale,  
In aste locuri vine.*

VII.

*Ființă fără nume,  
Ce pasării dai sbor,  
Ce mărilor dai spume,  
Ce omului dai lume  
Și apelor izvor!*

VIII.

*Ce pui copaci pe munte,  
Pe ceruri curcubeu,  
Necazuri pe-a mea frunte  
Ca furiile crunte,  
Slăvite Dumnezeu!*

IX.

*Din bolta de mărire  
Coboară-te pe-un nor;  
Alin' a mea simțire  
De rele peste fire,  
Ori voie dă-mi să mor! 1).*

Să reproducem acum această bucată numai în forma ei *generală* stilistică, fără figurile prin care aceea formă se individualizează: (208)

I.

*Al nopții cer prea plăcut,  
A sa răcoare liniștită  
Mă înveselește;  
Dar pe loc mă întristez iarăși.*

II.

*Scîrbit foarte mult  
De viața orășenească  
Eu caut în natură  
Un loc făr' de murmură,  
Și singuratic.*

III.

*Durerile mele, după ce încetează,  
Reîncep iarăși neconținut.  
Și eu nu mai pot suferi  
Durerile neinduplecate,  
Căci sînt fără putere.*

IV.

*Palid, slab și plingînd,  
Eu trec prin această lume  
Și nu știu în cotro merg,  
Nici unde voiu muri.*

V.

*Cînd oamenii dorm  
Și-și uită  
De viața neliniștită  
Și sgomotoasă,*

VI.

*Trist cum sînt și eu,  
Un ciine lingă mine  
Prin urletele sale,  
Ca să turbure liniștea,  
In aste locuri vine.*

1) Gr. Alexandrescu «Scrieri în versuri și proză». 1893.

VII.

*Eu mă îndrept spre Dumnezei-  
[rea neînțeleasă  
Care a făcut să sboare păsările,  
Să aibă marea spumă,  
Să trăiască omul în lume  
Și apele să isvorască;*

VIII.

*Care a făcut să crească copacii  
[pe munte,  
Să se ivească curcubeul pe cer,*

*Și care face să mi se'ncrețească  
[fruntea din pricina  
[necazurilor*

*Infiorătoare, —  
Și mă rog de ea,*

IX.

*Din cerul plin de mărire  
Să se coboare pe-un nor  
S'aline-a mea simțire  
De rele nesuferite,  
Ori să mă lase să mor.*

Fondul acestei bucății, așa precum reese mai cu seamă din strofele VII, VIII și IX, este un sentiment serios: întristarea adâncă și plină de măreție, care pune față în față pe om cu Dumnezeu și-l face să ceară îndurarea cerească. Formele particulare de stil trebuie să dea expresiunea clară și precisă acestei stări sufletești și în acelaș timp să nu ne impresioneze supărător în mijlocul cuvintelor și construcțiunilor proprii întrebuintate de poet.

Chiar dela început și fără multă cercetare, comparînd bucata sub formă ei definitivă cu bucata desbrăcată de figuri, observăm că, dacă aceasta din urmă ar avea particularitățile de simetrie (ritm, rimă, măsură) ale celei d'întîi, n'ar fi inferioară acesteia decît în strofele VII, VIII și IX. În adevăr, numai în aceste strofe simțirea adâncă și măreață ce constituie fondul poeziei reese ceva mai clar și mai precis. În adevăr, *apostrofa* (figură de cugetare prin care ne adresăm deodată și direct către ființe însuflețite sau neînsuflețite) prin care poetul se adresează Dumnezeirii, unită cu repetițiunea relativului și cu enumerațiunea faptelor care caracterizează pe Dumnezeu și care sînt puse în evidență prin întrebuintarea metaforică a verbului «a da» — evidențiază mai mult originalitatea plastică difluentă și în acelaș timp originalitatea plastică alegorică — și una și alta în concordanță cu simțirea

fundamentală, caracterisată mai sus, a poeziei. Dacă totuși acest sentiment nu reese destul de clar și de precis pricina e că, pe lângă prea mare difluentă care ofuscă originalitatea plastică alegorică și ne arată defectul de concepțiune al poetului (Dumnezeu dă *spumă* mărilor, dă *lumē* oamenilor, dă necazuri *infiorătoare*; să se coboare pe-un nor ca să aline durerea poetului) mai găsim unele defecte deamănunt, în chiar figurile prin care se exprimă. Astfel poetul redă ideia din stroa VII: (209)

(Dumnezeule care faci).  
*Să mi se 'ncrețească fruntea de necazuri*  
*Infiorătoare*

zicînd: (210)

(Fință fără nume) *ce pui*  
*Necazuri pe-a mea frunte*  
*Ca furiile crunte —*

formă care, cu toată intenția poetului de a sensibiliza adîncimea simțirii, produce tocmai efectul contrariu, prin exagerare și incoherență, semne al excesivei difluente, care duce la contrazicere între deosebitele imagini prin predominarea excesivă a sentimentului asupra celorlalte puteri sufletești. În adevăr, simțirea fundamentală se turbură, pierde și claritatea, și preciziunea ei, din pricină că pe lângă apostrofa și enumerațiunea care contribuesc la aceste calități, poetul întrebuintează mai mulți tropi *de naturi deosebite*, care nu se pot îmbina în aceeași expresie. Astfel el pune mai întiu prin metonimie cauza (necazurile) în locul efectului (încrețirea); în acelaș timp se servește în mod metaforic de verbul «a pune», iar cuvîntul «frunte», care fără metonimia cuvîntului «necazuri» ar fi avut sensul propriu, îl ia prin sinecdocă (partea pentru tot) în sens figurat (căcă nu numai fruntea, ci întreaga ființă suferă necazurile). Această acumulare de tropi de naturi deosebite în aceeași expresie ne pune în neputință de a ne realiza în

minte înțelesul lor figurat, și atunci sîntem nevoiți să luăm cuvintele în sensul lor propriu. Imaginea ce rezultă dintr'această operațiune (Dumnezeu punînd necazuri pe fruntea poetului) este însă neserioasă, și de aceea simțirea fundamentală de întristare adîncă și plină de măreție se turbură. Și această turburare devine cu atît mai mare și mai supărătoare, cu cît poetul spre a ne face să simțim cît de fioroase sînt necazurile — ideie care constituie un element fals al concepției (necazurile orcîit de mari sînt simple necazuri)—face o figură de cugetare, o comparație: «ca furiile crunte», prin care pune și mai în evidență difluența originalității plastice a poetului. Printr'această comparație, sentimentul fundamental se turbură, firește și mai mult, intrucît dă relief unei părți din concepție, care îi întunecă rostul, în loc să-l lumineze.

Să analizăm acum cele două strofe de la începutul bucății. Vom vedea îndată cît sînt de defectuoase din punctul de vedere figurilor, ca unele ce nu îndeplinesc cele două condițiuni știute.

Mai întîi, în ce privește *prima condițiune*. Poetul întrebuintează în sens figurat expresiunile «prea dulce», «lină», «peste măsură» și «făr' de murmură» în loc de «prea plăcut», «liniștit», «foarte mult» și «fără sgomot». Cîte patru expresiunile ne impresionează supărător în mijlocul celorlalte cuvinte, fiindcă nu fac unitate împreună cu ele. În adevăr, «prea dulce» este un epitet al «cerului» despre care poți zice că e «dulce», dar nici într'un caz «prea dulce»; «lină» este un epitet pe lingă «răcoare», ceea ce ne face să ne gîndim că «răcoarea» este un fel de «apă» sau un fel de «vînt» sau o existență mișcătoare oarecare; «peste măsură» a fi să fie un epitet pe lingă vorba «scîrbit» care ea în ea însăși conține ideia de desgust «peste măsură»; iar «făr' de murmură» cuprinde cuvîntul neobișnuit «murmură» pentru «murmur» și e aplicat tot ca epitet substantivului «loc», ceea ce iarăși e nepotrivit, fiindcă

prin murmur înțelegem sau sgomotul *liniștit* al apelor, sau în sens figurat, șoptirea conținută a unei mulțimi. Astfel aceste expresiuni nu se potrivesc și nu formează unitate cu celelalte cuvinte nici prin înțeles și unele nici prin formă; de aceea ne și impresionează neplăcut.

Nici *a doua condițiune* nu este îndeplinită. În adevăr, în amîndouă strofele numai două figuri îndeplinesc această condiție, și anume: metonimia sgomotul cetății» (efectul), în loc de «viața orășenească» (cauza), și în afară de personificarea metaforică «supus singurătății» în loc de «singuratic». Numai ele se potrivesc cu simțirea fundamentală a bucății: întristarea adîncă ce poate îndemna pe om să ceară îndurare dela puterea dumnezeiască, ce cîrmuește totul,— și o scot în adevăr în relief. Cine e «scîrbit de sgomotul cetății» și cine caută spre liniștea lui «un loc supus singurătății», trebuie să aibă sufletul cuprins de un sentiment de întristare care, deși la început nu este așa de puternic, poate deveni, printr'o desvoltare naturală, tot așa de adînc precum îl dovedim că tinde să devină spre sfîrșitul poeziei. Prin urmare, acele două figuri formează o unitate cu fondul întregii poezii și servesc să-l exprime cu mai mare claritate și precizie decît dacă poetul ar fi întrebuintat expresiunile proprii «viața omenească» și «singuratic». Toate celelalte figuri sînt defectuoase: niciuna nu formează unitate cu simțirea ce poetul are intențiunea să exprime. Astfel sinecdoca «prea dulce» (senzația plăcută și particulară de gust) în loc de «prea plăcută» (senzația de plăcere în genere), nu are darul de a întări impresiunea de solemnitate ce ne deșteaptă în minte ideia de «cerul nopții», pe lîngă care este pusă ca epitet; ba încă turbură acea impresiune, care conține perfect sentimentului de întristare adîncă, ce constituie fondul. În acelaș caz este cealaltă sinecdocă «lină» (termenul particular) pentru «liniștită» (termenul general), cu atît mai mult, cu cît termenul

«lină»), precum am văzut mai sus, nici nu se potrivește cu ideea de «răcoare», pe care vrea s'o determine. Mai înainte de a cerceta celelalte figuri, să observăm că atât «cerul nopții» cât și «răcoarea nopții» au fost luate în sens propriu, și în sens propriu ni le-am fixat în minte, cu atât mai mult cu cât figurațiunea s'a aplicat numai asupra determinărilor lor. Deodată însă, în al treilea și al patrulea vers, întrebuintarea metaforică a predicatului și complimentelor «în inimă mi-aduce o rază» (poetul mai face și o greșeală de limbă întrebuintând verbul la singular), ne face să personificăm subiectele, după ce le înțelesesem în sens propriu. Această bruscă schimbare nu poate să nu turbure înțelegerea noastră și deci și concepția ce vrea să exprime poetul. Personificarea însă nu poate fi completă din pricină că termenul «aduce» nu se potrivește în sens metaforic cu «rază», căci de o «rază» nu putem zice în mod metaforic că e «adusă», ci că «e trimisă», sau cel mult «svirlită». Această nepotrivire unită cu brusca intervenție a personificării, nu ne dă putința să realizăm sensul figurat al cuvintelor, precum ar vrea poetul, și rămânem pe jumătate la înțelesul propriu. Atunci nu mai putem înțelege metafora «rază» = bucurie, iar imaginea ce ne răsare în minte este ridiculă (cerul nopții și răcoarea lui aducând în inima poetului o rază), efect care nu e de loc în concordanță cu simțirea fundamentală. Tot așa de fals e efectul frazei: «dar se duce» — se înțelege raza — «ca vîntul ce suspină». Mai întii, pentru că întrebuintarea metaforică a lui «se duce» cînd e vorba de o «rază» este nepotrivită: «ducerea» presupune o mișcare înceată, care poate fi urmărită cu privirea mai multă vreme, pe cînd poetul ar vrea să ne facă să înțelegem, precum e și natural, că «raza piere» (= bucuria ține doar o clipă). Înțelesul fals, ce provine din întrebuintarea metaforică a verbului «se duce» e însă și mai accentuat prin comparațiunea «ca vîntul ce suspină», deoarece vîntul are o mișcare mai înceată

decît raza. Din această pricină iarăși, nu ne putem realiza înțelesul figurat al cuvintelor și iarăși ni se deșteaptă în minte o imagine ridiculă provenită din înțelesul lor propriu. Astfel, în loc să înțelegem, precum ar avea intențiunea poetul, că bucuria ce-o simte în fața naturii dispăre de odată, și întristarea iarăși îl cuprinde — în care caz figurile întrebuintate ar forma unitate cu simțirea fundamentală, — noi ne închipuim imaginea barocă a unei raze care *se duce*, și care se duce *ca un vînt*, și — ceva mai mult — *ca un vînt care suspină!!* Ce are a face efectul acestei imagini cu întristarea adîncă ce mîină pe om să ceară îndurare dela atotputernicia lui Dumnezeu? Evident, toate aceste figuri sînt rele, pentrucă ele nu individualizează forma generală stilitică severă, în care poezia e scrisă; și n'o individualizează, pentrucă nu exprimă cu precizie și claritate simțirea fundamentală ce poetul vrea să întrupeze, ba chiar o turbură și o nimicește; cu alte cuvinte, ele nu îndeplinesc a doua condiție specificată mai sus.

§ 65. Originalitatea concepției face pe poet să aleagă, din nenumeratele figuri ce se pot face într'o limbă, pe acelea care redau mai bine felul său particular; astfel originalitatea concepției trebuie să dea naștere la figuri tot așa de originale, ca și concepția însăși. Dacă ea este mai abstractă, poetul va întrebuinta de acele figuri în care originalitatea plastică noțională, pură sau alegorică e mai evidentă precum sentința, antiteza de idei, ironia, sinecdoca, etc. Din contră, dacă poetul are o concepție mai concretă, atunci el va fi condus să întrebuinteze cît se poate mai multe figuri în care se dă pe față originalitatea plastică propriu zisă pură dar mai ales alegorică cum ar fi epitetul, metafora, metonimia, prosopopeia, iperbola, etc. Dacă poetul are o concepție, în care predomină stări sufletești sentimentale, pasionate, violente, atunci el va întrebuinta mai mult figuri în care predomină difluența și intensivitatea (interogația, exclamația,



antiteza de sentiment, apostrofa, obsecrația, blestemul, etc.). *Stilul propriu zis* este dar un semn caracteristic al originalității poetului, iar în analiza formei, pe care o întrebuițează un poet, *numărul și felul tropilor și figurilor* trebuie cu îngrijire cercetat și determinat, pentru ca cu ajutorul lor să caracterizăm originalitatea lui de formă, iar printr'însa originalitatea lui de fond.

#### D. Aplicație critică.

§ 66. Adevărații poeți în poeziile lor bune, orcît de săraci sau orcît de bogați în figuri ar fi, orcît de îndrăznețe sau modeste figuri ar întrebuița în exprimarea concepției lor originale, nu fac nicio greșală avînd multe sau puține figuri, figuri exagerate sau timide. Căci dacă poetul adevărat întrebuițează figuri multe și exagerate, el nu face aceasta spre a ne înșela cu strălucirea formei sale. Mulțimea figurilor și îndrăzneala lor îi este dictată de vr'una din însușirile concepțiunii sale însăși. Și din contră, dacă el întrebuițează puține figuri și fără strălucire, această n'o face pentrucă nu e poet puternic, dar pentrucă felul particular al concepției sale, orcît de adîncă ar fi ea altminteri, cere numai niște astfel de modificări modeste ale limbii. Cu totul din potrivă stă lucrul cu poeții cei falsi sau cu poeții cei adevărați, cînd scriu fără inspirație adevărată. Și unii și alții întrebuițează figurile pentru ele însele. Ei nu se întrebă, dacă ele trebuie să corespundă sau nu unei concepții fundamentale din care să derive. Concepția chiar e de prisos. De aceea, orcît de strălucitoare și orcît de multe sau orcît de cumpătate și de restrînse la număr figuri vom găsi în producțiile lor, să ne păzim de a fi înșelați. Prima noastă grijă e de a ne întreba, dacă ele dau expresiunea unei reale gîndiri poetice. Din momentul ce constatăm această lipsă, orce figură nu are nicio valoare. Exemplul (18) e destulă dovadă.

Gr. Alexandrescu este un poet foarte neegal. Isbutește mai totdeauna în poezia didactică, mai rar în oda eroică și elegie și foarte rar (și poate chiar niciodată) în poezia erotică. Am văzut mai sus ce multe figuri întrebunțează acest poet în strofele, ce am analizat în elegia «Intristarea», și cât de puțin isbutite sînt: mulțimea figurilor nu poate să dea nici o valoare poetică unei compozițiuni lipsite de concepție. Să cităm acum o bucată din «Epistola d-lui maior Voinescu II» tot de dînsul: (211)

In zadar mai dăunăzi am vrut prin poezie  
Să scap de-o bagatelă, de-o mică datorie,  
Și-am arătat acelui care cerea parale,  
Că viața este scurtă și vrednică de jale;  
Că aurul, argintul, *metaluri păcătoase*,  
La omul ce-o să moară nu sînt trebuincioase,  
Că averea n'o ducem în lumea viitoare;  
I-am făgăduit încă o elegie mare,  
Care pe larg să-i spue, curat să-i dovedească  
Cum trebuie averea să o desprețuiască;  
Și versuri din grămadă i-am dat, ca să-și aleagă  
Dar toată-a mea silință  
A fost cu neputință  
Puterea armoniei să-l fac s'o înțeleagă<sup>1)</sup>.

O analiză cât de sumară a acestei bucăți ne duce la convingerea că farmecul ei poetic, care constă dintr'un umor sănătos nu provine decît din pricina ideilor înșirate de poet din forma stilistică generală pe care am numit-o umoristică (§ 61), nicidecum din pricina figurilor. În adevăr, în toată bucata abia găsim două trei expresii figurate și care, de altminteri, se găsesc și în proză. Ceva mai mult: cele mai multe din aceste expresii figurate slăbesc impresia, pe care vrea s'o facă poetul. Efectul bucății poetice provine din înlănțuirea ideilor, din tonalitatea și concizia formei generale stilistice care exprimă cu precizie și claritate concepția reală și originală a poetului fără ajutorul formelor particulare.

1) Gr. Alexandrescu «Scrieri în versuri și proză».

Față de această bucată poetică, putem pune o alta, în care, din contră, exagerata bogăție și îndrăzneală a figurilor contribuie la intensitatea efectului, prin faptul că acele figuri corespund unei concepțiuni reale iar nu sînt plăzmuite numai pentru ele însele. În adevăr, rar se găsește un mai mare lux de figuri, o mai mare îndrăzneală în plăzmuirea lor, ca în splendida baladă populară «Miorița», din care am citit finalul mai sus (37) și din care reproducem acum și partea dela început : (212)

Pe-un picior de plaiu  
Pe-o gură de raiu,  
Iată vin în vale  
Se cobor în cale  
Trei turme de miei  
Cu trei ciobănei:  
Unu-i Moldovean  
Altu-i Ungurean,  
Și altu-i Vrancean.  
Iar cel Ungurean  
Și cu cel Vrancean  
Mări, se vorbiră  
Și se sfătuiră  
La apus de soare,  
Ca să mi-l omoare  
Pe cel Moldovean  
Că-i mai ortoman  
Și are oi mai multe  
Mîndre și cornute  
Și cai învățați  
Și cini mai bărbați.

Iar cea Mioriță  
Cu lina plăvită  
De trei zile 'ncoace  
Gura nu-i mai tace,  
Iarba nu-i mai place,—  
Ori ești bolnăvicioară  
Mioriță, mioară?  
— Drăguțele bace,  
Dăți oile 'ncoace,  
La negrul zăvoi  
Că-i earba de noi  
Și umbra de voi,  
Stăpine, stăpine,  
Iți chiamă și-un cîne  
Cel mai bărbătesc  
Și cel mai frățesc  
Că l'apus de soare  
Vor să mi te-omoare  
Baciul Ungurean  
Și cu cel Vrancean...

Intensitatea simțirii originale a Moldoveanului, care presimte că va fi ucis de soții săi, dragostea lui duioasă și senină pentru oile și cîinii lui, liniștea sa în fața morții ; deplina sinceritate cu care simte durerea adîncă a mamei sale, și mila, fără sbuciumare, de durerea ei, sînt admirabil exprimate prin figurile întrebuintate de poetul popular. Prosopopeia, prin care face miorița să cugete și să vorbească ca o ființă omenească, personificările fluerului care va cînta «cu drag», «duios» și «cu foc» la capul celui care se va

odihni în mormînt ; splendida alegorie prin care înfățișează moartea lui ca o nuntă la care ia parte toate puterile mărețe ale naturii ; șirul de metafore prin care mama desnadăjduită descrie frumusețea fiului său,—toată această bogăție de figuri îndrăznețe nu jicnește întru nimic simțirea fundamentală de duioșie și seninătate a piesei. Ele izvoresc din ea și-și iau puterea din ea, sigur și nesilit.

Exemple tipice, în care bogăția de figuri, cînd nu sînt susținute de o concepție adevărată, nu produce niciun efect și nu are nici o valoare, găsim foarte multe în poeziile elegiace ale lui *Bolintineanu*. Cităm de probă «Singur» (213) :

Stelele misterioase  
Scutur discul lor tăcut ;  
Aurele grațioase  
Florile voios sărut ;  
Pasărilor cîntătoare  
Se îmbată de amor ;  
Orele neașteptătoare  
Iau plăcerile în sbor.  
Eu pe patul meu de chine  
Singur în tăcere sînt  
Ale candelii lumine  
Strălucesc ca p'un mormînt.

Tonalitatea sentimentului dela începutul poeziei stă în contradicție cu aceea a sentimentului dela sfîrșit: concepția dar lipsește. De aceea mulțimea figurilor nu ne spune nimic.

În fine, ar mai trebui să cităm un exemplu analog cu (211), spre a arăta că formele generale de stil, care pot exprima o concepție dată, fără să întrebuițeze figuri, nu sînt de ajuns spre a face efect poetic cînd poetul n'are nici o concepție. Este destul însă să amintim, între altele, bucata (8), în care se poate vedea cu prisos în ce constă prozaismul ei. Constă anume în lipsa de concepție poetică, lipsă pe care autorul nici măcar nu încearcă să o acopere cu aju-

torul figurilor, — fapt de care nici nu trebuie să-l mai învinovătim.

Astfel forma, care are cea mai mare însemnătate la exprimarea fondului, n'are nici o valoare din momentul ce fondul lipsește.

---

CAP. V  
FORMA POEZIEI  
(Sfârșit)

---

Simetria sau ritmul în genere

(VERSIFICAȚIA)

---

A. Fundamentul simetriei.

§ 67. Al treilea element al vorbirii, prin care poetul caută să dea o formă concretă concepțiunii sale, este *simetria* sau *ritmul în genere*. Vorbirea, fie proprie, fie figurată, este constituită dintr'o serie de sunete care nu sînt indiferente din punctul de vedere al exprimării concepțiunii. Această serie de sunete poate fi mai potrivită sau mai puțin potrivită cu concepțiunea, și o poate face mai mult sau mai puțin transmisibilă celui ce vrea să ia cunoștință de ea. Nu este de loc indiferent nici tonul pe care ne silește să-l dăm vorbirii așezarea vorbelor în frază, nici pauzele ce le facem, nici lungimea sau scurtimea frazelor, pozițiunilor sau părților de propozițiune ce se succed între pauze, nici succesiunea vocalelor și consunelor ce constituie deosebitele cuvinte din vorbire<sup>1)</sup>. Reunirea caracteristică a acestor elemente am văzut (§§ 53, 55) în adevăr, că poate da naștere la niște forme generale stilistice, ce caută să dea expresiune unei anumite

---

1) Vezi nota 6, p. 179 sqq.

însușiri a concepției, și anume ritmului originalității de intuiție. Astfel am putut caracteriza stilul elegant abrupt și manierat.

Dar caracterele, ce constituie aceste forme generale stilistice, deși ușor de recunoscut și de formulat în general, nu sînt ușor de studiat în amănunte și nu știm încă, dacă s'a ocupat cineva să rezolve cu precizie această problemă : în ce reunire de elemente materiale (în cazul de față de «sunet») constă simetria complicată, ce deosebete stilul elegant de stilul abrupt sau un stil elegant sau abrupt de alte forme stilistice de acelaș fel ? Atîta numai știm, că acea reunire de elemente este în strictă dependență de o calitate a simțirii ce constituie fondul concepției poetice, și anume de ritmul ei. Acest ritm ce se regăsește mai cu aceleași însușiri în tot ce scrie un poet original, fie în proză, fie în versuri, se transmite materialului ce servă de expunere, adică vorbirii, și constituie una din determinările esențiale, prin care putem caracteriza originalitatea. Poeții, care imitează pe un poet mare, nu imitează atît vocabularul, sintaxa, stilul sau fondul poeziilor, *cît ritmul simțirii lui*, care li se impune fără voia lor, și pe care, fără voia lor, ei îl transmit dicțiunii lor poetice. Sau chiar dacă imitează vocabularul, sintaxa, stilul, fondul, aceasta o fac, întrucît prin ajutorul lor scot în relief acel ritm particular al simțirii poetului original, care îi farmecă, îi obsedează și-i trădează cunoscătorilor. Ceeace a făcut bunioară pe mulți să creadă că *Vlahuță* nu este decît un simplu *imitator* al lui *Eminescu*, este faptul că, în adevăr, în multe din poeziile lui el imitează ritmul (nu al *versului* ci al *vorbirii*) lui *Eminescu*. El nu devine în adevăr el însuși decît cînd întrebuintează stilul abrupt, semn al unui dramatism liric, al unei lupte sufletești proprii, în care ritmul simțirii eminesciane nu se mai simte de loc. Tot astfel, ceea ce deosebete versificația unui poet de versificația altuia, pe lângă elementele proprii acesteia și despre

care vom vorbi îndată, este în cea mai mare parte ritmul vorbirii. Ceeace face ca versurile unui poet să pară inculte, deslinate, neinstrunate, este tocmai lipsa de acel ritm propriu vorbirii, care nu este decât semnul exterior al ritmului adînc al simțirii poetului.

Prin *simetrie, ritm în genere sau versificație*, nu înțelegem ritmul vorbirii, ale cărui elemente sînt mai mult sau mai puțin inanalizabile și proprii poezilor, ci *acea regularitate a deosebitelor elemente comune vorbirii auzite, ce se poate analiza și care poate fi întrebuințată de orice poet, fără ca printr'aceasta să sufere întru ceva originalitatea lui*. Formele de simetrie sînt ca niște tipare cu margini precise, în care vorbirea poetică este turnată și prin care ea capătă o existență obiectivă, de sine stătătoare, întocmai ca operele de artă plastică. Ele ușurează transmiterea lor, și de aceea jucau un rol atît de însemnat cînd omul n'avea pentru păstrarea ideilor alt mijloc decât memoria.

§ 68. Deși formele simetriei pare că au o existență oarecum independentă de concepția poetului — de oarece aceleași forme pot fi întrebuințate cu acelaș succes de poeți cu totul deosebiți în privința originalității — totuși între ele și între sentimentul, ce poetul vrea să exprime, trebuie să fie o consonanță generală. Astfel formele simetrice care cuprind versuri scurte și variate, prin urmare cu multe pauze și multe rime, se potrivesc mai bine cu sentimentele vii, vesele. Din contră, formele simetrice, cu versuri lungi cu pauze regulate și rare se potrivesc mai bine cu simțirile severe și triste. Tot așa unele versuri se consideră mai potrivite spre a exprima stări sufletești energice, decât altele, care sînt mai potrivite spre a sluji de vestmînt sentimentelor duioase. Această relație dintre deosebitele forme ale simetriei și simțirile ce constituie fondul concepțiunii poetice, e numai generală; nu are aceeași însemnătate ca relația dintre ritmul vorbirii și simțirea fundamentală ce constituie



elementul esențial al concepțiunii, dar totuși există, și formele simetrice contribuie în oarecare măsură să mărească claritatea și preciziunea întrupării unei concepțiuni poetice.

Spre a se vedea gradul de importanță al formelor simetrice în poezie, n'avem decît să punem forma originală versificată a unei bucăți față în față cu forma ei schimbată, în care ordinea vorbelor nu mai permite să se recunoască elementele simetrice. Să experimentăm aceasta la cunoscuta poezie a lui *Eminescu* «Ce te legeni codrule?» (214) (215)

*Forma originală*

— Ce te legeni codrule,  
Fără ploaie, fără vînt  
Cu crengile la pămînt?

- De ce nu m'aș legăna,  
5 Dacă trece vremea mea.  
Ziua scade, noaptea crește  
Și frunzișul mi-l rărește.  
Bate vîntul frunza'n dungă  
Cîntăreții mi-i alungă;  
10 Bate vîntul dintr'o parte,  
Iarna-i ici, vara-i departe!  
Și de ce să nu mă plec,  
Dacă pasărilor trec:  
Peste vîrf de rămurele,  
15 Trec în stoluri rîndunele  
Și duc gîndurile mele  
Și norocul meu cu ele!  
Și se duc pe rînd pe rînd,  
Zărea lumii 'ntunecînd,  
20 Și se duc ca clipile  
Scuturînd aripele,  
Și mă lasă pustiit,  
Vestejit și amortit.  
Și cu doru-mi singurel,  
25 De mă'ngîn numai cu el.

*Forma schimbată*

— Ce te legeni, cu crengile  
La pămînt, codrule,  
Fără vînt, fără ploaie?

- Dacă vremea mea trece,  
5 De ce nu m'aș legăna?  
Scade ziua, crește noaptea  
Și-mi rărește frunzișul;  
Vîntul bate în dungă frunza  
Și-ai mei cîntăreți mi-i alungă;  
10 Dintr'o parte bate vîntul  
Ici e eara, departe-i vara!  
Și, dacă trec pasărilor,  
De ce să nu mă plec?  
Trec peste vîrf de rămurele  
15 Rîndunelele în stoluri,  
Ducînd cu ele a mele gînduri  
Și al meu noroc!  
Și pe rînd pe rînd se duc,  
Întunecînd a lumii zare;  
20 Și, ca clipele se duc,  
Scuturînd aripele,  
Și pustiit, amortit  
Și vestejit mă lasă  
Și singurel cu doru-mi  
25 De numai cu el mă'ngîn.

O simplă comparație dintre impresia covîrșitor de duioasă lină și dulce a formei originale cu aceeaș impresie întretăiată, turburată ce se simte în forma

schimbată, unde nu mai întâlnim aproape nici un element simetric, ne duce la convingerea că versificația joacă un rol însemnat în exprimarea sentimentului ce constituie fondul concepției. Trebuie să facem însă o rezervă. Impresia ce ne face a doua bucată este atât de deosebită de aceea a bucății originale, nu numai din pricina lipsei de simetrie, ci și din pricina lipsei ritmului vorbirii ce știm că e în așa strînsă legătură cu ritmul ce caracterizează simțirea fundamentală a unei poezii. În adevăr, noi, schimbînd ordinea vorbelor, am schimbat și înțonarea originală ce caracterizează acel ritm. Aceasta se constată cu evidentă, dacă comparăm versurile: (216)

Bate vîntul dintr'o parte  
Eară-i ici, vară-i departe,

cu forma lor schimbată: (217)

Dintr'o parte bate vîntul.  
Ici e iarna, departe-i vară.

Vedem îndată că în aceste din urmă versuri impresia de covîrșitoare melancolie este înlocuită cu o impresie oarecum de demonstrare și muștrare didactică. Această schimbare de impresie provine mai mult din faptul că am schimbat accentul și deci ritmul vorbirii, decît din faptul că am înlăturat simetria. În adevăr, dacă am face schimbarea celor două versuri, fără să schimbăm ritmul original al vorbirii și am zice: (218)

Iarna-i aproape, vară-i departe,

impresia de melancolie, deși mai puțin covîrșitoare se păstrează totuși: nu se află cu desăvîrșire înlocuită cu altă impresie ca în exemplu (217).

Orcum ar fi, analizînd prin comparație cu forma schimbată versurile originale, cu deosebire versurile 8 și 9, unde cu înlăturarea simetriei nu se înlătură ritmul vorbirii, vom ajunge la convingerea că simetria are un rol destul de mare în exprimarea senti-

mentului fundamental al poeziei. De altminteri, determinarea însemnătății rolului, pe care-l joacă ritmul vorbirii și simetria, este greu de făcut, din pricină că adevăratul poet în exprimarea concepției sale combină în mod instructiv într'o sinteză unitară amîndouă aceste elemente, așa încît la analiză par'că constituiesc o singură existență cu greu de desfăcut în elementele ei componente. Sperăm însă, că din exemplele aduse s'a putut stabili importanța relativă a acestor două elemente, simetria fiind mai puțin importantă decît ritmul vorbirii, dar totuși destul de importantă, pentru ca să merite a fi obiectul unui studiu special cînd e vorba de forma poeziei.

De altminteri, chiar dacă ea n'ar juca alt rol decît acela de a da unei opere poetice margini mai precise și deci o existență mai de sine stătătoare, tot ar prezenta o importanță suficientă spre a fi studiată în deosebi de celelalte elemente ale formei.

## B. Elementele simetriei.

§. 69. Elementele comune vorbirii auzite, din a căror rînduire regulată se pot alcătui deosebite forme simetrice, trebuincioase exprimării poetice, sînt în număr de patru.

Astfel mai întîiu, în privința *cuvintelor*. Ele pot avea între ele trei elemente comune:

1. *numărul silabelor*: «soa-re și «se-nin».
2. *oarecare sunete sau silabe*: «lună» și «limpezesc»; «ver-de» și «șa-de»; «lă-turi» și «să-turi».
3. *pozițiunea accentului tonic*: «soa-re» și «ră-ză» «se-nin»; și «slă-vesc».

Cînd găsim un element comun la două sau mai multe vorbe, zicem că *se potrivesc* sau sînt *simetrice* în privința acelu element.

Astfel avem în cuvinte trei feluri de potriviri: în numărul silabelor, în pozițiunea accentului tonic și în oarecare sunete sau silabe.

I. Potrivirea în numărul silabelor, găsindu-se la vorbe izolate, se găsește, și în reunirea lor în vorbire. Ea constituie un element însemnat al simetriei și poartă numele de *măsură*.

Astfel, dacă citim următoarea reunire de vorbe: (219)

Sus în brazii de pe dealuri, luna 'n urmă ține strajă, iar izvorul prins în vrajă răsărea sunînd din valuri, —

observăm că, fără voia noastră, facem pauze după vorbele «dealul», «strajă», «vrajă», și «valuri» și dacă înnumărăm silabele, ce se cuprind între două pauze consecutive, observăm că sînt în număr de 8: (220)

Sus în bra-zii de pe dea-luri

1 2 3 4 5 6 7 8

luna 'n ur-mă ți-ne stra-jă

iar is-vo-rul prins în vra-jă

ră-să-rea su-nînd din val-uri

Reunirea de vorbe de mai sus se descompune astfel în patru *unități* de cîte 8 silabe. Aceste patru unități au ca element comun numărul silabelor, au adică aceeași *măsură*.

II. Potrivirea în privința oarecăror sunete sau silabe devine mai evidentă și mai plăcută, cînd se află la sfîrșitul cuvintelor și cînd este însoțită de potrivirea de accent.

Așa, buniocară, în vorbele «dòr» și «răb-dă-tòr»; «sté-le» și «ră-mu-rèle» «dà-ti-nă» și «clà-ti-nă».

Această potrivire de sunete de la sfîrșitul vorbelor și începînd cu ultima vocală accentuată se numește *rimă*, și constituie un al doilea element însemnat al simetriei. Cuvintele ce se potrivesc se numesc *rimate*.

Cînd potrivirea sunetelor e necompletă, atunci ea poartă numele de *asonanță*, d. ex. «meu» și «Ceahlău»; «pèr-de» și «stè-te».

Mai puțin însemnată e potrivirea sunetelor dela începutul cuvintelor, care poartă numele de *aliterație*: de ex: *lu-na lu-minoasă lu-cește*.

În reuniturile de vorbe ce constituie vorbirea, rima se pune totdeauna la sfârșitul unităților determinate de măsură, fiind considerată ca un semn al sfârșitului acestor unități. Astfel în exemplul de mai sus avem două rime: 1) «deà-luri», care sfârșește unitatea întâi, și «vâ-luri», care sfârșește unitatea a patra și 2) «streà-jă», care sfârșește unitatea a doua, și «vrà-jă», care sfârșește pe cea de a treia.

III. Potrivirea în privința pozițiunii accentelor în două sau mai multe cuvinte, sau în două sau mai multe reuniri de cuvinte, ce constituie vorbirea, constituie un al treilea element, și cel mai important, al simetriei, și poartă numele de *ritm propriu zis*.

Astfel, dacă cercetăm pozițiunea accentelor în unitățile determinate de măsură, văzute mai sus (220), observăm că prima unitate are patru silabe accentuate, și anume silaba întâia, a treia, a cincea și a șaptea: (221)

Sus în brà-zii dè pe deà-luri,  
 1            3            5            7

și că această succesiune de accente se potrivește cu aceea din celelalte unități: (222)

lù-na 'n ùr-mă țì-ne streà-jă  
 1            3            5            7  
 iar is-vò-rul prîns în mreà-jă  
 ră-să-rèa su-nînd din vâ-luri.

Aceasta însemnează că pe lângă simetria în privința măsurii și rimei, vorbirea mai poate prezenta o simetrie în privința pozițiunii accentelor, adică în privința ritmului propriu zis.

IV. Simetria de ritm și de măsură mai atrage după ele o altă simetrie, care e vizibilă numai în *vorbire: simetria de pauză*. Astfel, după fiecare unitate de măsură, care se sfârșește, precum am văzut, cu o

rimă nouă, facem o pauză înainte de a pronunța unitatea următoare. Această pauză se repetă după fiecare unitate de măsură, adică la intervale regulate, astfel că, pe lângă simetria în numărul silabelor, mai avem și o simetrie de pauze. În exemplu de mai sus avem atâtea pauze câte unități de măsură sînt—patru, și anume după fiecare rimă. Tot astfel mai avem o simetrie de pauze—dar acestea cu mult mai mici — în năuntrul fiecărei unități de măsură, din pricina ridicării și scoboririi vocii, cerute de succesiunea accentelor, ce constituie ritmul. Astfel în unitatea de măsură : (223)

Sûs în | bră-zii | dè pe | deà-luri ||

avem trei pauze mai mici după fiecare silabă neaccentuată (care în pronunțare depinde de silaba accentuată precedentă), pe lângă una mai mare la sfîrșitul unității de măsură. Aceste pauze mici și mari se regăsesc și în unitățile de măsură cealalte : ele sînt simetrice, și în această privință, și constituiesc astfel un alt element al simetriei.

Cînd unitatea de măsură are mai mult de opt sau zece silabe, atunci în afară de pauzele descoperite pînă acum, mai descoperim o pauză la mijlocul unității de măsură, mai mare decît pauzele ce despart accentele, mai mică decît pauzele ce despart unitățile de măsură și care, ca și pauza finală, nu poate cădea în mijlocul unui cuvînt, ci totdeauna între două cuvinte. Astfel în unitatea de măsură de 16 silabe : (224)

Lù-nă | tù stă | pàna | nòp-ții || pè a | lù-mii | bøl-tă | lù-neci

pe lângă șase pauze mici și una mare la sfîrșit, mai descoperim o alta intermediară, după cuvîntul «noptii».

Simetria de pauză, care cade la mijlocul versului poartă numele de *cezură*, și constituie al patrulea element al *ritmului în genere*.

§ 70. Reunirea acestor patru elemente în decursul dicțiunii, dă naștere la niște forme, mai complicate dar unitare, de simetrie, ce se numesc *versuri*.

*Senumesc dar versuri unitățile, în care se descompune vorbirea și la care constatăm simetrie de măsură, de ritm propriu zis, de pauze și în genere, de rimă.*

Unii consideră rima ca un element secundar în compoziția versurilor: versurile pot rămâne tot versuri, fără ca totuși să fie rimate. Aceste feluri de versuri se numesc *albe*, și, deși bucățile poetice cu astfel de compoziție metrică sînt posibile în limba noastră, versurile totuși nu au lapidarism: ele nu au adică o existență de sine stătătoare atît de precisă ca cele rimate. Sînt însă posibile în alte limbi, ca bunioară în limba germană sau engleză.

Vorbirea, ce se poate descompune în versuri, se numește *vorbire versificată*; iar acțiunea de a pune o vorbire liberă în vorbire versificată se numește *versificație*. Spre a face mai evidentă simetria elementelor lor comune, versurile se scriu unele sub altele, și se încep cu literă mare, spre a arăta totuși individualitatea lor relativă. Astfel reunirea de vorbe de mai sus, descompunîndu-se în patru versuri, se știe că se scrie astfel: (225)

Sus din brazii de pe dealuri  
Luna plină ține strajă,  
Iar izvorul prins în mreajă  
Răsărea sunînd din valuri. 1)

§ 71. Versificația are de fundament concordanța generală ce trebuie să se găsească între ea și între concepțiunea poetică. Cînd versificația nu se potrivește cu cerințele concepțiunii, ea nu-și îndeplinește menirea; ea întunecă fondul poetic al poeziei în loc să-l evidențieze; ea constituie astfel un defect al *formeii*. În exprimarea în versuri a concepției sale, poetul trebuie să respecte dar *cel puțin* o condițiune negativă: *ver-*

1) *Eminescu*, «Făt Frumos din teiu».

sificația ce întrebuițează să nu producă un efect contrariu aceluia pe care-l urmărește prin concepția sa. Ar fi mai bine ca poetul prin versificația sa să facă cât mai expresivă concepția, dar dacă el nu poate face aceasta, atunci *cel puțin* să caute ca forma sa versificată să nu turbure într'un fel sau într'altul efectul ce urmărește prin poezie.

Efectul, ce orce poet trebuie să urmărească prin operele sale, știm că este *emoțiunea estetică*: simțirea ce ni se deșteaptă în suflet cînd înțelegem unitatea unui lucru — frumusețea lui. Emoțiunea estetică este însă un sentiment foarte gingaș; ea solicită, spre a se produce, întreaga noastră atențiune, și se turbură foarte ușor: ea încetează îndată ce atențiunea este cât de puțin distrată. Este evident, atunci, că condițiunea, formulată mai sus, ce trebuie să îndeplinească deosebitele elemente ale simțirii în vorbirea versificată se poate reduce la următoarea: *versificația să nu conțină particulărități ce ar distra atențiunea de la contemplarea concepțiunii asupra căreia ea trebuie să rămînă totdeauna concentrată.*

Această condițiune nu se poate îndeplini decît prin îndeplinirea unei alte condițiuni pe care o vom formula îndată. Vorbirea versificată, fiind prin natura ei oarecum *nenaturală* (căci nimeni nu vorbește în versuri), trebuie totuși să nu ne facă niciodată această impresie: nefirescul ei ne-ar distra atențiunea de la contemplarea fondului poetic. Acest scop nu se poate atinge decît cu condițiunea ca *ritmul vorbirii*, care știm că stă în directă legătură cu ritmul și deci cu energia proprie a simțirii poetice originale, să nu fie niciodată *sacrificat necesităților versificației*. Numai cînd vorbirea își păstrează ritmul său propriu derivat din originalitate, numai atunci versificația încetează de a face impresia de nefirească. Ceva mai mult: dacă poetul știe să păstreze intact ritmul vorbirii, atunci atențiunea se concentrează așa de bine asupra concepțiunii, că nu mai este distrasă de întîmplătoarele



particularități necorecte ale simetriei. Astfel ne explicăm de ce trecem așa de ușor peste unele greșeli de versificație ce întâlnim la adevărații poeți, și de ce nu le trecem cu vederea la cei fără talent. Adevăratul poet păstrează ritmul vorbirii, care e esențial, în paguba necesităților simetrice, care sînt accidentale; poetul fără de talent, fără concepție originală și fără ritm propriu, caută din contră să îndeplinească acele necesități, în paguba ritmului vorbirii. De aci naturalul unuia și artificialitatea celuilalt, de aci indulgența noastră față de cel d'intîiu și severitatea noastră pentru cel de al doilea.

↳ Totuși, nici poetul adevărat nu poate merge prea departe cu disprețul formelor simetrice. Oarecît de caracteristic și de energetic ar fi ritmul vorbirii, care menține atențiunea în atitudinea sa contemplativă față de concepția poetică, el își pierde puterea, dacă greșelile de simetrie sînt prea multe și prea evidente. În acest caz rezultă o disonanță care impresionează rău auzul: atențiunea este distrasă de sentimentul de neplăcere al acestei impresiuni, și emoțiunea estetică se turbură.

Neglijențele de simetrie, al căror efect neplăcut, ce ar turbura emoțiunea estetică, este înlăturat de energia și claritatea caracteristică a ritmului vorbirii pot fi subsumate în aceeași categorie cu neglijențele de limbă și pe care le-am numit *licențe poetice* (§ 49). Licențele poetice sau neglijențele permise sînt foarte variate, iar însemnătatea lor nu depinde de particularitățile, cu care se prezintă, ci de valoarea ritmului vorbirii caracteristic poeziei. Astfel, spre exemplu, o rimă insuficientă la un poet adevărat poate fi o licență poetică, adică o greșală permisă, pe cînd aceeași rimă—tot cu aceleași particularități, la un poet lipsit de talent, este pur și simplu o greșală. La cel d'intîiu este licență poetică, pentru că atențiunea solicitată de energia ritmului vorbirii nu poate fi distrasă de ea; la cel de-al doilea, lipsind energia ritmului vorbirii, atențiu-

nea se turbură foarte ușor de orice neîngrijire simetrie, iar acestea trebuie să apară atunci ca greșeli, iar nu ca licențe poetice.

Pornind acum dela principiul că efectul concepțiunii poetice nu trebuie să fie niciodată turburat de particularitățile versificației, și raportându-ne la deosebitele particularități de pronunțare ale limbii, putem determina ce condiții speciale trebuie să îndeplinească cele patru elemente ale simetriei pentru ca să fie cu succes întrebuintate în exprimarea poetică.

§ 72. I. *Măsura*.— Cît de lung poate să fie un vers? Dacă ar fi prea lung nu l-am putea pronunța în timpul unei respirațiuni; intervenirea unei a doua respirațiuni sau continuarea celei d'întîi peste timpul, pe care-l permite funcționarea fiziologică normală, poate produce un efect neplăcut, care distrage atențiunea ce-ar trebui să rămînă concentrată asupra fondului poetic, și prin aceasta emoțiunea estetică se poate turbura. Acelaș lucru s'ar întîmpla dacă versurile ar fi prea scurte, dar atunci din altă pricină. Dacă bunioară o bucată poetică ar fi compusă din versuri de o singură silabă, atunci la fiecare pereche de versuri ar trebui să avem o rimă. Asemănările de sunete ce constituie rima ar fi astfel așa de apropiate, încît nu s'ar putea să nu atragă prea mult atențiunea asupra acestei particularități de formă, firește în paguba emoțiunii estetice, care, spre a se produce, cere ca atențiunea să fie întregă solicitată de fondul poetic. Astfel în limba noastră nu putem avea versuri mai lungi de 18 silabe; nici prea scurte decît în cazul cînd le alternăm cu versuri mai lungi.

Repetirea prea deasă a unui element simetric, cînd nu e întrebuintat spre a produce un efect caracteristic fondului poetic, devine monotonie, și contribuie la adormirea atenției, ceea ce iarăși este în paguba emoțiunii estetice. De aceea s'a luat obiceiul ca într'o bucată poetică să se alterneze o pereche de versuri ce rimează împreună cu o altă pereche ce rimează

iarăși împreună, dar avînd o silabă mai puțin sau mai mult decît cea d'întîi pereche. Această regulă nu este însă neapărat necesară în romînește, cel puțin pînă acum, de oarece în general urechea noastră nu este obișnuită să remarce monotonia rezultată din repetiția neconținută a aceleiași măsuri. Ea e de altminteri împrumutată din versificația franceză.

Astfel avem versuri în măsură de 18 silabe alter-nînd cu versuri în măsură de 17 ; și tot astfel alter-nează versurile în celelalte măsuri : 16 cu 15, 14 cu 13, 12 cu 11, 10 cu 9, 8 cu 7, etc.

Cîteva exemple: (226), (227), (228), (229)

Cu spaimă-arunc privirea'n urmă-mi    au cine sînt ? de unde vin ?	{ 17
Străină-mi este lumea întreagă    și mie însu-mi sînt străin.	{ silabe
În juru-mi sbuciumata lume    cu plîns de valuri mă'mpressoară,	{ 18
De-asupra liniștea eternă    a stelelor mă înfloară 1)	{ silabe

Din cea zare luminoasă    vine-un lung șir de cocoare	{ 16
Aducînd, pe-aripi întinse,    calde raze de la soare :	{ silabe
Iată-le de-asupra noastră,    iată-le colo sub nor	{ 15
În văzduh călăuzite    de-un pilot bătrîn cocor. 2)	{ silabe

Și atunci de-o fi ast-fel,    atunci în vecie	{ 12
Suflarea ta caldă    ea n'o să'nvie,	{ silabe
Atunci graiul dulce    în veci este mut,	{ 11
Atunci acest înger    n'a fost de cît lut. 3)	{ silabe

Pe un picior de plaiu,	{ 5 silabe
Pe o gură de raiu	
Iată vin în cale,	{ 6 silabe
Se cobor în vale	
Trei turme de miei	{ 5 silabe
Cu trei ciobănei. 4)	

Această alternanță, la noi nu este respectată decît de puțini poeți : cei care țin la ea mai mult sînt, *Alecsandri* și *Bolintineanu*. Eminescu n'o respectă mai niciodată ; versurile lui cu un număr de silabe

1) *D. Nanu*, «Din Neant».

2) *Alecsandri*, «Cocoarele».

3) *Eminescu*, «Mortua est».

4) *Alecsandri*, Poezii populare «Miorița».

fără soț sînt amestecate la întîmplare cu cele cu număr cu soț, ca și în poeziile populare, unde alternanța măsurii, se găsește numai din întîmplare și numai la un număr mic de versuri: (230)

De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi ?	} silabe	15
De ce ritmul nu m'abate cu ispita de la trebi ?		
De ce dorm îngrămădite între galbenele file	} 16	
Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile ?		
Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt,	} 15	
Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt.		
Căci întreb, la ce-aș începe să încerc în lupta dreaptă	} 16	
A turna în formă nouă limba veche și 'nțeleaptă ?		
Acea tainică simțire, care doarme 'n a mea harfă	} 16	
In cuplete de teatru s'o desfac ca pe o marfă ?		
Sau cu sete să cat forma ce să poată să le'ncape, —	} 16	
Să le scriu, cum cere lumea, vre-o istorie pe apă ?... 1)		

§ 73. Dacă toate vorbele și-ar păstra totdeauna același număr de silabe, alcătuirea măsurii unui vers n'ar fi tocmai ușoară. Vorbele însă, chiar în vorbirea liberă pot fi lungite, și mai cu seamă scurtate, și aceasta îngăduie poetului să se servească la locuri potrivite de cuvinte, care, dacă și-ar fi păstrat totdeauna același număr de silabe, n'ar fi putut fi întrebuițate. Scurtarea și lungirea vorbelor depinde de numărul vocalelor care, precum știm, se pot uni în diftongi sau triftongi sau pot cădea înaintea altora, fără ca fizionomia cuvintelor, din care fac parte, să se altereze. Astfel vorba «auzind», care are de obicei trei silabe, poate fi luată în măsura versului numai de două silabe, reunind prin fenomenul numit *sinizeză* vocalele *a* și *u* în diftongul «au»: «au-zind» (231)

În vuietul de vînturi auzit-am al lui vers<sup>2)</sup>

Cuvintele «fică», «primesc», «viață» au de obicei numai două silabe; prin *diereză*, putem însă să le facem de trei silabe, precum le găsim în limba veche: «fi-i-că», «pri-i-mesc», «vi-ea-ață» (232)

1) *Eminescu*, «Scrisoarea II».

2) «Rugăciunea unui Dac».

Salutare umbră veche, priimește 'nchinăciune 1)

Unii poeți (*Gr. Alexandrescu*) nu se mulțumesc cu contopirea sau desfacerea vocalelor din năuntru unui cuvânt, ci dau afară prin *sincopare* pe unele care sînt scurte. Astfel în loc de «vea-cu-ri-le», zic «vea-cu-r'le», și reduc astfel cuvîntul dela patru la trei silabe: (233)

A! întorcînd privirea spre veacur'le trecute 2)

Micșorarea sau mărirea volumului unui cuvînt prin aceste mijloace fac însă totdeauna efect neplăcut, e un obstacol pentru pronunțare și deci o pricină de distragere a atenției. Nu sînt dar de recomandat; ba chiar sincoparea, care în alte limbi, precum în limba germană, este cu succes întrebuintată, trebuie cu desăvîrșire exclusă din versificația noastră.

§ 74. Mai importante, și prin rolul lor și prin îngăduirea de care trebuie să se bucure, sînt reducerile de vocale dela începutul și sfîrșitul cuvintelor, cînd se află în vecinătatea altor cuvinte care se sfîrșesc sau încep tot cu vocale. Poetul român are într'o privință o mare înlesnire în alcătuirea măsurii versului, pentru că el poate face asemenea reduceri, și mai are și posibilitatea de a pune după un cuvînt care sfîrșește cu o vocală un alt cuvînt care începe cu alta, adică de a întrebuinta *hiatul*, ce în alte limbi nu se permite. Limba noastră tolerează în vers mai totdeauna asemenea întîlniri; și aceasta, din pricină că vorbele noastre conțin un foarte mare număr de alăturări de vocale în chiar lăuntru lor, așa că acest fenomen constituie oarecum o caracteristică a limbii române; iar fenomenele ce sînt obicinuite într'o limbă nu pot fi nici într'un caz considerat ca nearmonioase și ca o cauză de turburare ataențiunii. Hiatul dar e permis; și numai cînd vocalele ce se întîlnesc sînt prea multe

---

1) *Gr. Alexandrescu*, «Umbra lui Mircea la Cozia», ed. 1847.

2) *Gr. Alexandrescu*, «Meditația», 1898.

și prea apropiate prin natura lor, el trebuie evitat sau înlăturat. *Evitarea* se obține întrebuintînd alte cuvinte decît cele ce prezintă acea disgratioasă întilnire de vocale; iar *înlăturarea*, prin fenomenele *eliziunii* și *contopirii*, de care vom vorbi mai jos. Regule precise care să ne spună, cînd hiatul trebuie să fie tolerat și cînd nu, — nu pot fi formulate, — în afară de regula generală cunoscută: hiatul să nu producă o cacofonie care să distragă atențiunea cititorului sau ascultătorului dela contemplarea concepțiunii poetice.

Înlăturarea hiatului se face sau prin *contopirea* într'un diftong a vocalei cu care sîrșește un cuvînt cu vocala care începe cuvîntul următor; sau prin *eliziunea* uneia din aceste vocale. Atît contopirea cît și eliziunea nu se poate face totdeauna, ci numai dacă natura vocalelor alăturate o permite, sau dacă prin eliziune nu se strică fizionomia auditivă a cuvintelor, adică nu se îndepărtează în mod evident de vorbirea obișnuită.

Astfel în vorbirea curentă niciodată *a* nu se elidă înaintea lui *o*, nici nu se poate împreuna cu el spre a face un diftong. Nu se zice și nu se poate zice, spre exemplu, niciodată «l'oraș» sau «la-oraș», deoarece «l'oraș» sună ca și cînd ar fi un singur cuvînt, și mintea noastră auzindu-l e îndemnată să-i găsească un înțeles pe care nu-l are; iar «la-oraș» nu se poate pronunța, fiindcă în această pozițiune nici *a* nici *o* nu se pot pronunța scurtat spre a mijloci formarea unui diftong.

Vocala *ă* înainte de *o* se poate elida uneori, alteori nu, după cum rezultatul eliziunii strică sau nu fizionomia auditivă a cuvîntului. Astfel se poate zice «iat'o», «înseamn'o» «laud'o» în loc de «iată-o», «înseamnă-o», «laudă-o», pentru că prin eliziune se accentuează numai caracterul enclitic al pronumelui *o*, ceea ce este în direcțiunea desvoltării limbii, și prin urmare nu se alterează înenatural înfățișarea cuvintelor. Nu se poate zice însă «c'omul», «c'orcare», «c'orașul», în loc de «că

omul», «că orcare», «că orașul», pentru că rezultatul eliziunii ne dă niște reuniri de sunete: «comul», «corcare», «corașul», care au aerul a fi niște cuvinte nouă, al căror înțeles mintea este îndemnată să-l caute fără trebuință și fără succes. Orce îndemn fals al minții implică o distracție a atenției, ceea ce este în paguba emoțiunii estetice, pe care orce operă poetică trebuie s'o producă.

Indreptarul dar în privința întrebuintării eliziunii și contopirii este însăși firea limbii. Poetul deci trebuie să se ferească de orce eliziune sau contopire, care nu se potrivește cu această fire. Spre a ști însă care sînt eliziunile și contopirile, de care trebuie să se ferească, trebuie să cunoască viața intimă a limbii, cărările pe care ea le va urma în dezvoltarea sa, fenomenele, ce sînt posibile între deosebitele ei elemente și puterea de plasticitate a acestor elemente.

§ 75. *Cezura*. — Sub numele de cezură se înțelege de obicei pauza, care se face pe la mijlocul versurilor mai lungi și care le împarte mai totdeauna în două părți egale numite *emistihuri*. Zicem «pe la mijloc», pentru că nu totdeauna cezura cade drept în mijlocul versului și deci emistihurile nu sînt totdeauna, precum am crede după numele lor (*ήμι* = jumătate, *στίχος* = vers), adevărate jumătăți de vers. Așa bunioară în versurile: (234)

Oaspeții caselor noastre || cocsotirci și rîndunele  
Părăsit-au a lor cuiburi || și-au fugit de zile rele <sup>1)</sup>

cezura cade exact la jumătate, după a 8-a silabă, ele avînd în tot 16 silabe.

Însă în versurile: (235)

Sara pe deal || buciumul sună cu jale  
Turmele-l urc' || stelele scapără 'n cale... <sup>2)</sup>

cezura cade după a 4-a silabă, ele avînd în tot 12 silabe. Dar în toate cazurile cînd versul are un număr

1) *Alecsandri*, «Sfîrșit de toamnă».

2) *Eminescu*, «Sara pe deal».

nepereche de silabe, cezura e nevoită să împartă versul în două părți neegale, emistihul întîiu avînd de obicei o silabă mai mult decît cel de al doilea. Astfel bunoară sînt versurile : (236)

Dela vulturi pîn' la vrabii || dela leu pîn 'la culbec  
Toți trăesc în înfrățire || și în liniște petrec ;  
Ca în vîrsta cea de aur || am văzut adeseori  
Vulpile găinărese || lupii i-am văzut păstori<sup>1)</sup>

§ 76. E de observat că nu totdeauna lungimea versului provoacă cezura. Cu deosebire se observă aceasta la versuri de 9, 10 și 11 silabe, care pot avea sau nu cezură după factura versului s'au după construcția frazei. Astfel în versurile : (237)

In cel palat de marmoră antică	11 silabe
Ce poartă 'n frunte-o scumpă mozaică	11 "
Tablou artist,    de secol admirat,	10 "
Reamintînd Olimpul încîntat,	10 "

(*Alecsandri*, «Palatul Loredano»)

cezura nu e evidentă decît în versul al treilea, după a patra silabă, unde coincide cu o pauză naturală a vorbirii.

În celelalte versuri ea nu e necesară de loc, și versurile pot fi recitate fără nici un repauz caracteristic.

Din contră, în următoarele versuri, mai scurte decît cele de mai sus : (238)

Pe cînd la cuibu-i    pasărea sboară	10 silabe
C'un țipăt jalnic    ca un suspin,	9 "
Și, plecînd capul    sub aripioară,	10 "
Pe creanga mică    adoarme lin,	9 "

(*Alecsandri*, «Craiu nou»)

deși mersul vorbirii nu indică totdeauna o pauză în locul cezurii.

Aceste două observații ne conduc la ideia că cezura nu este provocată, precum se susține de obicei, de necesitățile respirațiunii, care regulează în

1) *A. Naum.*, «Povestea Vulpii».



adevăr precum am văzut (72), lungimea versului, nu însă și pozițiunea cezurii. După această veche teorie, pauza dela mijlocul versurilor lungi ar proveni din pricină că aceste versuri n'ar putea fi pronunțate întregi în timpul unei expirațiuni ; că expirațiunea se sfirșește odată cu primul emistih, și că deci, spre a pronunța și celalt emistih, mai e nevoie de o inspirație la jumătatea versului. Această inspirație (în timpul căreia se știe că nu putem articula niciun cuvânt) ia un timp, care ar fi reprezentat prin pauza, ce constituie cezura. Experiența însă probează că expirațiunea, care urmează inspirațiunii ce facem mai înainte de a recita un vers orcît de lung, este suficientă pentru pronunțarea întregului vers, chiar cînd am indica intenționat pauza cerută de cezura. Și apoi, chiar dacă s'ar găsi persoane cu respirația atît de scurtă, încît să nu poată pronunța în timpul unei expirațiuni un vers de 16 sau 18 silabe,— față de care cezura ar fi explicabilă prin necesitățile respirațiunii — nu putem admite nici într'un caz că aceleași persoane ar avea trebuință de două inspirațiuni pentru pronunțarea unui vers de 9, de 10 sau 11 silabe, unde totuși găsim evidente cezuri. Ex. : (238).

Alta undeva găsim temeiul acestei pauze caracteristice: *în simetria accentelor, ce constituie ritmul propriu zis*. În adevăr, această simetrie se întemeiază pe faptul că în vorbire avem și silabe neîntonate pe lîngă cele întonate și că cele d'întîi sînt împreunate în pronunțare cu cele de-al doilea, se sprijinesc pe ele și fac împreună un fel de unitate de pronunțare mai mare decît silaba. Această unitate, compusă dintr'o silabă accentuată și una sau mai multe silabe neaccentuate, ce se sprijinesc pe ea în pronunțare, poate fi numită *unitate metrică*, ca una ce poate servi tot așa de bine, ba chiar mai temeinic, la măsurarea versului, ca și silaba. Aceste unități, cînd sînt mai multe într'un vers—ceeace se întîmplă în toate versurile mai mari de 2 sau 3 silabe—implică după fiecare din ele o mică

pauză necesită de ridicarea din nou a tonului pentru pronunțarea unității metriche următoare (cf. și § ....). Dar precum silabele neaccentuate în pronunțare trebuie să se rezeme pe o silabă accentuată cu care fac împreună o unitate metrică, tot astfel unele unități metriche în timpul pronunțării se reazemă pe alte unități metriche mai accentuate, mai puse în evidență prin vorbirea noastră, și formează împreună cu ele niște noi unități de măsură, mai complexe decât unitatea metrică. Aceste unități de măsură care cuprind în sine mai multe unități metriche le-am putea numi *grupe metriche*. Astfel în versul de 16 silabe: (239)

Mii de coifuri lucitoare es din umbra 'ntunecoasă 1)

avem mai întâi următoarele opt «unități metriche»: (240)

Mii de | còi-furi | lù-ci | toá-re | ès din | ùm-bra | 'ntù-ne | coá-să  
 1            2            3            4            5            6            7            8

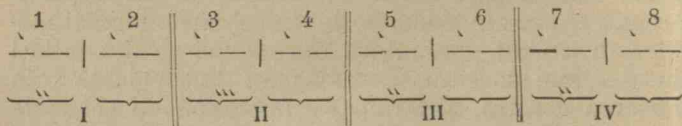
care ar putea fi schematizate astfel: (241)

˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ —  
 1       2       3       4       5       6       7       8

Citirea acestui vers după această schemă, făcînd să se simtă, cîte opt accente împreună cu pauzele ce condiționează, constituie pronunțarea *brută* a acestui vers. Aceste unități metriche într'o pronunțare mai artistică se unesc două cîte două, dînd naștere la patru «grupe metriche», în care prima unitate metrică este mai accentuată decât cea de a doua. Aceasta face ca după fiecare grupă metrică să se simtă în vorbire o pauză ceva mai mare decât acelea ce se găsesc între unitățile metriche. Astfel pronunțarea versului de mai sus, ținînd seama de aceste observații, s'ar putea

1) *Eminescu*, «Scrisoarea III».

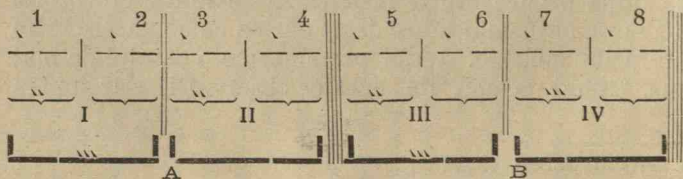
schematiza în modul următor, în care fiecare unitate metrică este însemnată printr'o acoladă iar fiecare grupă prin două acolade : (242)



Versul de mai sus ar fi să se pronunțe atunci astfel : (243)

*Mîi de coifuri | lûci-toare || ès din umbra | 'ntîine-coasă*

Dar nici aceasta nu constituie adevărata pronunțare artistică. Mlădierea vocii, pe care o avem în pronunțarea artistică a unui vers, trebuie să subordoneze nu numai unitățile metriche grupelor metriche, dar și pe acestea unor fragmente mai voluminoase ale versului. Aceste fragmente, căroră grupele metriche se subordonează în pronunțare, sînt *emistihurile*. Precum o unitate metrică cuprinde două silabe, dintre care una accentuată ; iar grupa metrică, două unități metriche, dintre care una mai întonată ; tot așa emistihul cuprinde două grupe metriche, dintre care una mai apăsată. Și negreșit, dacă după fiecare unitate metrică am avut o pauză mai mică, iar după fiecare grupă metrică o pauză ceva mai mare, — după fiecare emistih vom avea o pauză și mai mare. Astfel pronunțarea definitivă a versului de mai sus poate fi schematizată în modul următor : (244)



Iar versul în definitiv se pronunță astfel : (245)

*Mî de coifuri lucitoare | es din umbra 'ntunecoasă.*

Cezura așa dar, pauza care se face după primul emistih, nu este datorită respirației ci necesității de a accentua mai mult una din grupele metrice, în care se descompune emistihul. Astfel, în versul de mai sus, trebuind să accentuăm prima grupă metrică din primul emistih, sîntem nevoiți să lăsăm tonul pronunțînd pe cea de-a doua; vîoind să pronunțăm prima grupă metrică din al doilea emistih, care trebuie să se pronunțe mai accentuat, ca și cea corespondentă din primul emistih, în mod natural trebuie să facem o pauză, care e tocmai pauza, ce constituie cezura.

Cu această teorie a cezurii ne putem explica lesne existența ei chiar la versurile a căror scurtime face imposibilă teoria respirațiunii.

În adevăr, să luăm unul din acest fel de versuri : (246)

Pe creanga mică || adoarme lin  
1 2 3 4 5 6 7 8 9

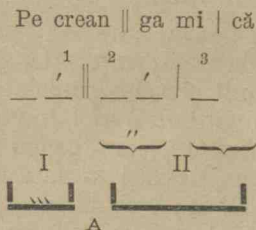
Acest vers are o cezură după a 5-a silabă, care-l împarte în două emistihuri, dintre care cel din urmă are numai patru silabe. De ce are acest vers cezură ? Pentru că în prima parte a acestui vers silabele nu sînt grupate numai în unități metrice, ci și în grupe metrice. Dacă ar fi grupate numai în unități metrice, versul n'ar avea trebuință de cezură. Astfel versul : (247)

S'a dus vieața falnicei Veneții,  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

care are două silabe mai mult decît versul de mai sus, se pronunță fără cezură, din pricină că silabele sînt grupate numai în unități metrice : (248)

S'a dūs | vieà | ța fâl | nicèi | Venè | ții

În versul de mai sus (246), găsim la începutul lui o grupă metrică, care s'ar putea schematiza astfel: (249)



Ea este constituită din a doua unitate metrică care e completă și din a treia unitate metrică care e ne-completă. Existența acestei grupe metrică dă valoare de grupă metrică și primelor două silabe, care altminterea n'ar constitui decît o simplă unitate metrică, iar reunirea lor constituie un adevărat emistih. Astfel scandarea acestui început de vers se confundă cu prima formă (243) a pronunțării artistice: (250)

Pe crean-ga mi-că

Pronunțarea artistică cere însă ca una din aceste grupe să fie mai accentuată; și din pricină că unitățile metrică din care se compune versul sînt accentuate pe a doua silabă, grupa metrică accentuată va fi cea de a doua, care de altminteri se și prezintă cu caracterele specifice unei asemenea grupe. Astfel pronunțarea definitivă a acestui început de vers, care are valoare de emistih, va fi: (251)

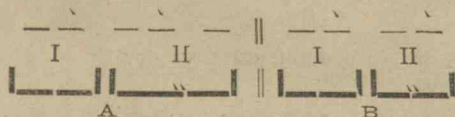
Pe crean-ga mică...

Acest fel de pronunțare cere neapărat o pauză după a doua grupare metrică, care nu e decît cezura, care termină totdeauna primul emistih al versului. Dar din momentul ce prima parte a unui vers dobîndește valoarea de emistih, aceeaș valoare o dobîndește și cea din urmă parte a lui, chiar dacă n'ar cuprinde nici o grupă metrică. Ceeace se și întîmplă în adevăr cu

versul ce analizăm. Astfel că pronunțarea definitivă și completă a întregului vers se face astfel: (252)

Pe crean-ga mică || adoar-me lin,  
 1 2 3 4 5 || 6 7 8 9

după schema: (253)



accentuînd cu deosebire silaba 4-a și a 9-a, și trecînd repede peste celelalte silabe accentuate.

Adevărul celor ce spunem cu privire la pronunțarea acestui vers se probează definitiv prin faptul că poeții ce întrebunțează acest vers nu păstrează cu rigurozitate decît accentul de pe a 4-a silabă și a 9-a,—cel d'întîiu făcînd parte din grupa metrică completă ce dă caracter de emistih primei părți a versului, cel de al doilea făcînd parte din a doua unitate metrică a celui de al doilea emistih și care ia caracterul de grupă metrică prin corespondență cu grupa metrică completă din cel d'întîiu emistih. Iată cîteva exemple din chiar bucata, de unde am luat acest vers («Craiu nou» de *Alecsandri*): (254)

C'un țipăt jalnic ca un suspin

— ˘ || — ˘ | — || — ˘ || — ˘  
 (4) (9)

Și plecînd capul sub aripioară

— — || — ˘ | — || — ˘ — || — ˘ | —  
 (4) (9)

Numai de soare fu sărutată

˘ — || — ˘ | — || — — || — ˘ | —  
 (4) (9)

Părul său negru ca nori de ploae

˘ — || — ˘ | — ||| — ˘ || — ˘ | —  
(4) (9)

Ades copila mîndră vioae

— ˘ || — ˘ | — ||| ˘ — || — ˘ | —  
(4) (9)

Și urmau drumul oftînd de dor

— — || ˘ ˘ | — ||| — ˘ || — ˘ —

Ea cîntă dulce ca ciocîrlia

— ˘ | — ˘ | — ||| — — || — ˘ | —  
(4) (9)

Și suna gîngaș atunci cîmpia

— — || ˘ ˘ | — ||| — ˘ || — ˘ | —

Trăgeau cu sorții noaptea la lună, etc.

— ˘ || — ˘ | — ||| ˘ — || — ˘ | —  
(4) (9)

unde se vede că numai accentul după a 4-a și a 9-a silabă este statornic, pe cînd celelalte chiar cînd versurile sînt corecte, pot să lipsească. Aceasta ne arată că acest vers trebuie pronunțat, accentuînd totdeauna cu deosebire grupa metrică a doua din primul emistih și grupa metrică (sau unitatea metrică devenită grupă metrică) a doua din al doilea emistih; iar această pronunțare face necesară cezura după prima grupă metrică accentuată.

§ 77. Ordecîteori cezura cade între două silabe dintre care una e neaccentuată și alta accentuată, pauza ce o constituie este moderată. Cînd însă ea cade între două silabe neaccentuate și mai cu seamă

între două silabe accentuate, atunci pauza ce o constituie este mai lungă.

Aceasta se poate observa comparînd următoarele versuri: (255), (256), (257)

Cînd plutești pe mișcătoarea || mărilor singurătate.

(*Eminescu*).

Și cu el mîndrul || streln peri (*Alecsandri*).

Și ostentzi || oămeni cu coasa 'n spinare, (*Eminescu*)

În care cezura se face între cuvinte, care în vorbirea liberă au tot atît de strînsă legătură între ele, astfel că pauzele ce constituiesc deosebitele cezuri provin numai din pricina versificației. În aceste exemple, astfel luate, se observă cu evidentă o mai mare pauză, unde cezura cade între două silabe neaccentuate și mai cu seamă între cele accentuate (256), (257).

Verificarea regulilor de mai sus se face și mai bine dacă comparăm cezura din cele din urmă două versuri, cu cezura versului: (258)

Dar cînd a înțeles || că n'are frîu strunit. (*A. Donici*)

În adevăr, în dreptul cezurii acestui vers, care cade între o silabă neaccentuată și una accentuată, vorbirea indică o pauză care ar putea să determine o îndelungire a pauzei ce constituie cezura; totuși pauza, ce constituie cezura în acest vers este mai mică decît aceea a celor două versuri (256) (257) în care cezura cade între două silabe neaccentuate sau accentuate, fără ca mersul vorbirii să mai indice vreo pauză.

Aceste observațiuni ne duc la o concluzie, care ne va fi de mare folos la studierea ritmului propriu zis. În adevăr, pauza mai îndelungată ce sîntem siliți s'o facem între două silabe neaccentuate sau accentuate ne demonstrează cu evidentă că în românește e mai greu a pronunța succesiv fără pauză la mijloc două silabe neaccentuate dar mai cu seamă două silabe accentuate, și din contră e ușor a pronunța două silabe succesive dintre



*care una este accentuată.* Prin urmare succesiunea accentelor care va fi capabilă să nu întoarcă atențiunea dela contemplarea fondului, către greutățile de formă, va fi aceea a alternării regulate a silabelor accentuate cu cele neaccentuate; iar cînd am vrea totuși să întrebuițăm în versurile noastre și combinații de două sau mai multe silabe accentuate sau neaccentuate una după alta, va trebui neapărat să le despărțim în pronunțare prin pauze, care vor fi mai mari, cînd vor despărți emistihuri, și mai mici, cînd vor despărți grupe sau unități metrice. Astfel cezura este chemată să joace un rol foarte însemnat în compoziția versurilor, prin variația ce putem introduce cu ajutorul ei în combinația silabelor accentuate și neaccentuate înăuntru versului.

§ 78. Din momentul ce ne-am dat seama de semnificația cezurii, putem ușor scoate oarecare reguli secundare privitoare la întrebuițarea ei. Astfel, știind că accentuarea vorbirii nu trebuie să vină în conflict cu accentuarea versului și că cezura este derivată tocmai din această din urmă accentuare, scoatem regula secundară, că cezura nu trebuie să despartă cuvinte care în vorbire ar fi așa de strîns legate unele de altele, încît să nu permită o schimbare de accentuare. Din acest punct de vedere versul: (259).

*Soarele-apunînd privi spre || virfurile 'ncremenite*

are o cezură rea, întrucît desparte pe «spre» de «virfurile», cu care în vorbire este într'o prea strînsă legătură, și prin înțeles, și prin pronunțare: prin înțeles, întrucît prepoziția n'are rost decît în unire cu substantivul ce leagă; prin pronunțare, întrucît «spre», neavînd un accent bine caracterizat, este rezemat și susținut în pronunțare de accentul cuvîntului «virfurile», așa că e cu deosebire disgrațios să pronunțăm pe cel d'întiu separat, mai încet și rezemîndu-l de o silabă accentuată anterioară, iar pe cel de al doilea să-l pro-

nunțăm cu toată tăria pe care i-o dă pozițiunea sa de grupă metrică principală în al doilea emistih.

Adeseaori versul, mai cu seamă în operele dramatice, este întrerupt în deosebite locuri. În aceste cazuri, pe lângă pauza ce constituie cezura propriu zisă, dictată de accentuarea deosebită a emistihurilor, sîntem nevoiți să facem alte pauze provenite din întreruperea vorbirii. Versul se înfățișează atunci cu mai multe cezuri; ba, uneori, înțelesul cere ca pauza care depinde de vorbire să fie mult mai mare decît aceea ce constituie cezura. Aceste pauze cerute de rostul vorbirii nu pot cădea în orce parte a versului. Cezura, fiind o parte organică a versului, nu trebuie nimicită cu desăvîrșire de rostul vorbirii întrebuintate în vers, căci, nimicindu-se ea, se desorganizează și versul însuș se nimicește. Cînd pauzele cerute de necesitățile vorbirii cad mai departe de locul cezurii, aceasta nu poate fi jicnită cîtusă de puțin. Nu tot așa se întîmplă lucrul, cînd acele pauze cad prea aproape de cezură. În adevăr orce apropiere, prea mare a pauzelor vorbirii de cezură ne silește să facem una din două: sau să facem numai o pauză, cea cerută de vorbire, și să neglijăm pe cea cerută de cezură; sau să facem una după alta două pauze: una a vorbirii (în cazul cînd această pauză cade în primul emistih) și alta a versului (cezura). În primul caz, cezura e nimicită și versul desorganizat; în al doilea caz, pauza cerută de vorbire ni se pare așa de motivată prin rostul vorbirii, că pierdem din vedere armonia derivată din versificație, și astfel pauza făcută la cezură ni se pare nenaturală: cele două pauze una după alta ne isbesc în mod neplăcut. Spre a ne convinge de adevărul acestor observațiuni n'avem decît să studiem următoarele versuri, unde găsim cesuri în deosebite părți ale versului: (260), (261), (262), (263), (264), (265), (266).

*Și perî a țării noastre || stea ! | Lumină unde ești ?*

*Doamne ! | dacă lumea-aceasta || e un fum, de ce-ai zidit-o ?*

Ascultați ! | acea fantomă || face semn | dă o poruncă !<sup>1)</sup>

O durere ! | cine oare || te-a sădit pe-acest pământ !

Rătăcitu-le | vezi moartea || te așteaptă 'n pragul vieție !

Scumpă răsvrătire ! | Toate || drepturile cad cu tine

Și de ce să-l cruți acum ? | Să || piară trădătorul țării !

Versurile subliniate sînt defectuoase tocmai din pricina prea apropiatei pauze a vorbirii de pauza cesurii.

Prin urmare încă o regulă secundară în privința cesurii ar fi, ca *pauzele vorbirii să cadă la o depărtare mai mare decât o unitate ritmică de cezura propriu zisă.*

§ 79. III. *Ritmul (propriu zis)*, care este cel mai important element al simetriei, se constată mai întîi, ca și măsura, cezura și rima, la două sau mai multe versuri și anume cînd accentele din fiecare vers se succed în aceeași ordine. In exemplul: (267)

Bă-te Lèși, din fuga m̀are,  
Bă-te Tùrci, pe sm̀ei că-là-re<sup>2)</sup>.  
1            3            5            7

accentele din versul întîiu, se succed din două în două începînd cu prima silabă ; așa că silabele accentuate sînt cea dintîi, cea de a treia, cea de a cincea și cea de a șaptea ; accentele din cel de al doilea, se succed tot astfel și încep cu prima silabă. Intre amîndouă versurile există o simetrie în privința pozițiunii accentelor, amîndouă *au acelaș ritm.*

Ritmul îl putem constata însă *nu numai la mai multe versuri*, cum e cazul cu măsura și rima, *ci și la unul singur.* În adevăr, măsura constă în numărul silabelor ; silabele însă vin una după alta *fără întreprere*, astfel că nu putem constata *în năuntrul* versului vreo simetrie în privința lor. Spre a o dobîndi,

1) *Gr. Alexandrescu*

2) Poezie pop. col. *Alecsandri.*

se cere să mai avem neapărat cel puțin încă un vers care să aibă un număr egal de silabe cu cel d'întăiu. Rima, la rîndul său, nu se poate constata decît avînd cel puțin două versuri. Ca să știm că e rimat, trebuie să mai avem lingă el încă unul, care să aibă aceeași succesiune de sunete, cu începere dela ultima vocală accentuată spre sfîrșit. Numai atunci putem zice că *versurile rimează*.

La ritmul propriu zis lucrurile stau altfel. Accentele ce constituie ritmul se urmează înăuntru versului la intervale destul de apropiate, și astfel putem constata o simetrie în privința ritmului chiar dela primele silabe ale unui *singur* vers. Accentele nu pot urma unul după altul, fără întrerupere ca silabele, pentrucă ele sînt rezultate dintr'o sfortare, dintr'o tensiune a organelor vocale, care nu poate dura în continuu, ci trebuie să se micșoreze cîtva, pentru ca să se mărească din nou. Astfel silaba, care este pronunțată cu tensiune, este accentuată; silaba, care vine după ce tensiunea s'a slăbit, este pronunțată mai încet, este rostită fără accent. Astfel vorbirea se prezintă ca o succesiune ritmată prin suiri și scoboriri de voce.

Această succesiune ritmată se poate constata la toate cuvintele ce sînt compuse din mai mult de două silabe. Și din momentul ce în orice cuvînt, chiar numai de două silabe, putem avea o silabă accentuată urmată de una neaccentuată sau din potrivă — lesne se vede că simetria în privința pozițiunii accentelor trebuie să se găsească înăuntru unui vers, oricît de scurt ar fi el. În versul: (268)

Voi-*ds* ca ș*di*-mul c*el* u-ș*or* 1)

care se poate schematiza astfel: (269)

— — — — — ,

1) *Alecsandri*.

simetria se realizează înăuntrul versului prin repetirea primului grup de două silabe — — (dintre care cea de-a doua e accentuată) de patru ori.

Iar în versul : (270)

Vrè-mèa trè-ce, vrè-mea vi-ne, <sup>1)</sup>

care are schema : (271)

— — — — —

simetria se realizează prin repetirea de patru ori a primului grup de două silabe — —, în care însă accentul se găsește pe a doua silabă.

Un grup de silabe în care se găsește un accent, și din a cărui repetiție rezultă simetria ritmică a versului se numește, cum știm *unitate ritmică*.

Faptul că ritmul propriu zis ne dă un element de simetrie (unitatea ritmică) în chiar construcția unui vers, ne face să vedem că el este și elementul important în alcătuirea versului. Deci versurile se vor deosebi între ele nu atât după rimă, cezură, sau măsură, cât mai întâiu după *felul* unității ritmice ce se succede într'un vers, și după *numărul* de câte ori se succede această unitate, ca să formeze un vers. Cu alte cuvinte, unitatea ritmică nu numai dă caracteristica versului din punctul de vedere al ritmului propriu zis, dar poate servi și ca unitate de *măsură*, ca și silabă. Ceva mai mult. Faptul că (§ 72) în genere într'o bucată poetică se găsește mai de puține ori acelaș număr de silabe decât acelaș număr de unități ritmice, ne îndreptățește să socotim acest din urmă element, chiar din punctul de vedere al măsurii, mai important decât numărul silabelor.

În limba română constituția unităților ritmice și succesiunea lor într'un vers nu sînt lăsate la voia fiecăruia ; ele sînt determinate de însăși firea pronunțării limbii române.

1) *Emine scu.*



în care unitatea ritmică  $\underline{\quad} \text{ — } \underline{\quad}$  alternează cu unitatea ritmică  $\text{ — } \underline{\quad}$

§ 80. Avînd în vedere aceste două norme în privința pronunțării limbii române, ajungem la concluzia că versul fundamental românesc trebuie să fie alcătuit din unități ritmice omogene, adică ori din unități ritmice *coboritoare* sau *trohaice* ( $\underline{\quad} \text{ — }$ ); ori din unități ritmice *suitoare* sau *iambice* ( $\text{ — } \underline{\quad}$ )<sup>1)</sup>.

Am avea deci, mai întîi, două serii de scheme de versuri :

I. O serie compusă din unități *ritmice trohaice* care se pot repeta pînă de *patru* ori fără să fie trebuință de cezură în mijlocul versurilor și care pot forma *grupe metrice* ce nu cer între ele un repaos prea caracteristic: *versurile trohaice*; și II. O serie compusă din unități *ritmice iambice* care se pot repeta pînă de *cinci* ori, fără să fie trebuință de repaos și fără să formeze grupe metrice: *versurile iambice*. Aceste două serii de versuri, fiind compuse prin simpla repetiție a unității ritmice trohaice sau iambice, le-am putea numi versuri trohaice și iambice *simple*.

Să le studiem pe rînd :

I. Mai întîiu avem versurile *simple* alcătuite din unitatea ritmică *coboritoare* sau *trohaică*  $\underline{\quad} \text{ — }$  :

1. *Versul trohaic*<sup>2)</sup> de două silabe, conținînd o singură unitate ritmică trohaică : (274)

$\underline{\quad} \text{ — }$

Astfel e versul al treilea din strofă : (275)

Vine de la munte earna, la cîmpie,  
Scuturînd din poale-i zile de urgie.

Vie!

Lîngă foc eu fac

1) Simburile acestei teorii mi-amintesc că se găsea și în caetul de Poetică al d-lui *L. Bianu*, fostul meu profesor. Cf. și studiul d-lui *Evolceanu* în «Convorbiri literare» XXXI.

2) Deși termenii «trohaic» și «iambic» sînt mai improprii decît «coboritor» și «sutor», deoarece aduc aminte unitățile *cantitative* ale versului antic, totuși îl menținem, fiind mai elegant. E destul să știm că termenii «trohaic» și «iambic» se întrebunțează numai prin analogie cu ceea ce se înțelege printr'inșiși în metrica latină și greacă.

Visuri după plac,  
Și cu al meu oaspe, dulcea primăvară,  
Rîdem de furtuna care urlă-afară<sup>1)</sup>.

2. *Versul trohaic de patru silabe* compus din două unități ritmice trohaice : (276)

˘ — | ˘ —

Exemple: al doilea și al cincilea vers din strofa : (277)

Locuința mea de vară  
E la țară  
Acolo eu voiu să mor,  
Ca un fluture pe floare,  
Beat de soare  
De profum și de amor<sup>2)</sup>.

3. *Versul trohaic de șase silabe* : compus din trei unități ritmice trohaice : (278)

˘ — | ˘ — | ˘ —

Exemple: următoarele versuri din literatura populară : (279)

Mioriță lae,  
Laie bucălaie,  
De trei zile 'ncoace,  
Gura nu-ți mai tace,  
Ori earba nu-ți place,  
Ori ești bolnăvioară,  
Mioriță, mioară<sup>3)</sup> ?

4. *Versul trohaic de opt silabe*, compus din patru unități ritmice trohaice, formînd două grupe metrice, despărțite, dacă nu au un cuvînt comun, printr'o pauză moderată : (280)

˘ — | ˘ — | ˘ — | ˘ — |||

Exemplu: cele trei versuri următoare : (281)

1) *Alecsandri*, «Earna vine».

2) *Al. Depărățeanu*, «Vara la țara».

3) «Miorița», Col. de Poes. pop. *Alecsandri*.



Colo 'n Țara | Muntenească  
Țară dulce | românească,  
Ca și cea moldovenească<sup>1)</sup>,

Versurile trohaice simple de șase și de opt silabe sînt versurile românești *fundamentale*, întrucît sînt aproape singurele întrebunțate în poezia noastră populară.

Fiecare din versurile trohaice, pe care le văzurăm, fiind compuse din unități ritmice trohaice întregi, s'ar putea numi *versuri trohaice depline*. Fiecare din ele mai poate avea ca variantă, cite un *vers trohaic nedeplin*, fără ca printr'aceasta cele două norme ale accentuării să fie călcate.

Astfel dela fiecare vers trohaic putem tăia silaba neaccentuată dela sfârșit. Atunci la versul trohaic de două silabe putem avea ca variantă un vers trohaic nedeplin de o silabă; la versul de patru, unul de trei, și așa mai departe: (282), (283), (284), (285)

Versuri trohaice depline	corespunde	Versuri trohaice nedepline
I La $\underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ }$		
II > $\underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ }$	»	$\underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ }$
III > $\underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ }$	»	$\underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ }$
IV > $\underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ }$	»	$\underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ } \underline{\ \ }$

Exemple :

1) *Versul trohaic nedeplin de o silabă* nu a fost pînă acum întrebunțat în nicio bucată poetică mai de seamă.

2) *Vers trohaic nedeplin de trei silabe*: e versul ultim din strofa: (286)

Nu-i trimete, zise ea,  
Că n'am zor să es în lume  
De-i trimiți, îi fac de-ocară  
Că-i arunc pe uș'afară,  
Scoată-mi nume  
*Cit or vrea 2) !*\*

1) «Oprîșanul», Col. de Poes. pop. *Alecsandri*.

2) *Coșbuc* «Bradul».

3) *Vers trohaic nedeplin de cinci silabe*: toate versurile din bucata următoare, afară de al treilea și al patrulea: (287)

Mihul copilaș,  
Mindru păunaș  
Păunaș de frunte,  
Copilaș de munte;  
Merge el cîntînd,  
Din cobuz sunînd,  
Codri desmerdînd,  
Din cobuz de os....  
Ce sună frumos<sup>1)</sup>

4. *Vers trohaic nedeplin de șapte silabe*: versurile 2, 4, 6, 8 din strofa: (288)

Noaptea-i albă luminoasă.  
Ceru-i boltă de opal,  
Toată zarea-i scînteioasă  
Tot izvoru-i de cristal;  
Căci pe lume-acum domină  
Spaima vechilor ștejeri,  
Sora morții cea mezină,  
Earnă cu-orizonuri mari<sup>2)</sup>.

II. In al doilea rînd, avem schemele de versuri alcătuite în mod *simplu* din unitatea ritmică *iambică*, și anume:

1. *Versul iambic de două silabe* e compus dintr'o unitate ritmică iambică: (289)

— —

Exemple: versurile 2 și 5 din strofa: (290)

O morți frumoși, veniți într'una...  
Cu voi  
Nu vine ura nici minciuna,  
Să răscolească iar furtuna  
Din noi.<sup>3)</sup>

1) «Mihu Copilul», Col. de poes. pop. *Alecsandri*.

2) *Alecsandri*, «Noaptea albă».

3) *Macedonsky*, «Cu morții».

Versul al treilea din strofa : (291)

Nu voiu sicriu bogat  
Făclie și flamuri,  
    *Ci pat*  
De tinere ramuri <sup>1)</sup>

In fine, versurile : (292)

Gingaș  
Pescar  
Vișlaș  
Corsar! <sup>2)</sup>

2. *Versul iambic de patru silabe* compus din două unități ritmice iambice : (293)

— ˘ | — ˘

Exemple : al treilea și al cincilea vers din strofa : (294)

De nedreptăți răzbunători  
Imbărbătați de dragul țării  
    *Au biruit,*  
Și gloria neatirnării  
    *Ne-au cucerit*  
Vitejii vânători <sup>3)</sup>.

3. *Versul iambic de șase silabe* compus din trei unități ritmice iambice : (295)

— ˘ | — ˘ | — ˘

Exemple : versul al treilea și al cincilea din strofa : (296)

E cald. De drum îndelungat  
Picioarele de-abia-l mai țin  
    *Și-i cale pînă 'n sat ;*  
El e flămînd și e 'nsetat  
    *Și-i slab, că e bătrîn. <sup>4)</sup>*

1) *Eminescu*, «Poezii postume».

2) *Iancu Văcăreșcu*, «Barcarolă».

3) *Ollănescu-Ascanio*, «Imnul vânătorilor».

4) *Coșbuc*, «Flacări potolite».

4. *Versul iambic de opt silabe* compus din patru unități ritmice iambice: (297)

— ˘ | — ˘ | ˘ — | — ˘

Exemple: versul întâiu și al patrulea din strofa: (298)

*Prin pom e ciripit și cînt,  
Văzduhu-i plin de-un roșu soare  
Și sălciile 'n alba floare:  
E pace 'n cer și pe pămînt.  
Răsufnul cald al primăverii  
Adus-a zilele 'nvierii. 1)*

5. *Versul iambic de zece silabe*: (299)

— ˘ | — ˘ | — ˘ | — ˘ | ˘ —

Exemple: versurile 2 și 4 din strofa: (300)

*Și streșile, picurînd dea-rîndul,  
Scobesc cu lacrimi șanțuri în pietriș.  
Pe-al vremii drum rîpos nu sapă gîndul,  
De nu-l înneacă plînsul la suiș.*

Acest vers, relativ rar în literatura noastră, este totuși unul din cele mai lesnicioase și mlădioase versuri pe care poeții îl pot întrebuița cu mult folos. Aceasta se poate vedea din izbînda cu care a fost întrebuițat versul iambic de 11 silabe, care are aceeași factură metrică și cu care ne vom ocupa mai jos.

La fiecare vers iambic putem adăoga o silabă neaccentuată la sfîrșit, și atunci față de fiecare vers iambic *parisilab*, vom avea cîte un vers iambic *imparisilab* 2) la versul de două silabe, corespunzînd unul de trei; la cel de patru, unul de cinci, și așa mai departe, precum urmează: (301), (302), (303), (304), (305)

1) Coșbuc, «La Paști».

2) La versurile iambice nu putem avea versuri nedepline, pentru că ceea ce caracterizează versul este ca să aibă înăuntru lui cel puțin un accent. Dacă dela unitatea ritmică iambică fundamentală — ˘ am lăsa o silabă, ar rămîne numai o silabă neaccentuată, care nu poate constitui un vers. Astfel primul vers iambic cu silabe fără soț nu este de o silabă, ca versul trohaic, ci de trei: — ˘ | —

Versuri iambice parisilabe		Versuri iambice imparisilabe
I La	— \	corespunde — \   —
II »	— \   — \	» — \   — \   —
III »	— \   — \   — \	» — \   — \   — \   —
IV »	— \   — \   — \   — \	» — \   — \   — \   — \   —

V La :

— \ | — \ | — \ | — \

corespunde

— \ | — \ | — \ | — \ | — \ | —

Exemple: 1) *Vers iambic imparisilab de trei silabe*: ultimul vers din strofa : (306)

O, cât eram de fericit,  
Să mergem împreună  
Sub acel farmec liniștit  
*De lună !<sup>1)</sup>*

2) *Vers iambic imparisilab de cinci silabe*: ultimul vers din strofa : (307)

S'aude glas desmerdător  
Cum picură din mandolină,  
Cîntînd cu dor  
La luminișul gînditor  
*Din luna plină<sup>2)</sup>*

3) *Vers iambic imparisilab de șapte silabe*: versul al doilea din strofa : (308)

De-acuma nu te-oiu mai vedea,  
*Mă duc, mă duc cu bine :*  
Mă voiu feri în calea mea  
De tine !<sup>3)</sup>

4) *Vers iambic imparisilab de nouă silabe*: întîiul și al treilea vers din strofa : (309)

1) *Eminescu*, «Adio».

2) *Duiliu Zamfirescu*, «Cum luna bate 'n mare».

3) *Eminescu*, «Adio».

Că te-am zărit e a mea vină  
Și vecinic n'o să mi-o mai ert  
Spăși-voiu visul de lumină;  
Tinzându-mi dreapta în deșert<sup>1)</sup>.

5) *Vers iambic imparisilab de unsprezece silabe:*  
(endecasilabul italian) versurile (310)

S'a dus viața falnicei Veneții:  
N'auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;  
Pe scări de marmoră prin vechi portaluri  
Pătrunde luna înălbînd pereții<sup>2)</sup>.

Acum în urma acest vers a fost întrebuițat cu mult succes de poetul *St. O. Iosif* în povestea, de altfel nu prea românească: «A fost odată». Ex: (311)

A fost pe-atunci... a fost ca niciodată  
Un împărat vestit și-o 'mpărăteasă  
Iubită de popor și lăudată,  
Dar nu trăiau cu inima voioasă...

Acest vers, întrebuițat mult de Italieni, a fost întredus în toate literaturile și anume într'o formă fixă de poezie numită *sonet*, cu care ne vom ocupa mai jos.

§ 81. La aceste două serii de versuri iambice parisilabe și imparisilabe se poate adăuga încă o serie, întemeiată pe *unitatea iambică abundantă*, ce se găsește la sfârșitul tuturor versurilor iambice impare: — — | —, și care formează o unitate metrică analoagă cu *amfibrahul* clasic: — — —. Aceste versuri, putînd uneori avea cezură, pot fi mai de grabă numite *mixte* decît *simple*.

Dintre ele au fost întrebuițate cu succes pînă acum în literatura noastră următoarele forme:

1. *Versul iambic abundant de șase silabe*, compus din două unități iambice abundente care — din pricină că cuprind una după alta două silabe neaccentuate — au o pauză marcată între ele în cazul cînd n'au un cuvînt comun. El poate alterna cu 1) *versul iambic abundant de cinci silabe*, care e acelaș vers, dar avînd ultima unitate metrică pură.

1) *Eminescu*, «Atît de fragedă».

2) *Eminescu*, «Sonet».

Schema versului iambic abundent de șase silabe:  
(312)

— ˘ | — | — ˘ | —,

cu care corespunde schema versului iambic abundent  
de cinci silabe: (313)

— ˘ | — | — ˘

Exemple: versurile 2, 4, 6 și 8 din strofa: (314)

Mai am un singur dor  
*In liniștea serii*  
Să mă lăsați să mor  
*La marginea mării*  
Să-mi fie somnul lin  
*Și codrul | aproape*  
Să am un cer senin  
*Pe 'ntinsele ape*

2. *Versul iambic abundent de nouă silabe*, compus din trei unități iambice abundente și care, dacă are la sfârșit o unitate iambică pură, devine: 2) *Vers iambic abundent de opt silabe*, cu care poate alterna. Din pricină că în compoziția lui se găsesc între unitățile metrice două silabe neaccentuate alăturate, se ivesc în aceste versuri ca și în cele de șase și cinci silabe, pauze care au aerul de cezuri veritabile, ordecîte ori unitățile metrice alăturate nu au un cuvânt comun.

Schema versului iambic abundent de nouă silabe:

— ˘ | — | — ˘ | — | — ˘ | — |

cu care corespunde aceea a versului iambic de opt:  
(316)

— ˘ | — | — ˘ | — | — ˘ |

Exemple: (317), (318)

Voi lași dătători de porunci . . . . . 8 silabe  
Mai rîdeți | nemernică turmă . . . . . 9   "  
Mai rîdeți | că-i risul | din urmă . . . 9   "  
S'apropie | ziua! Și-atunci . . . . . 8   "

Vedea-veți   sălbateci   barbari . . .	8	silabe
Cîmpiile voastre   'necate . . . . .	9	"
De vuietul multor   armate . . . . .	9	"
Ca vuetul apelor mari 1) . . . . .	8	"

§ 82. Mai 'nainte de a cerceta cum, cu ajutorul acestor scheme, mai putem dobîndi alte scheme de versuri, dacă luăm în ajutor simetria de repaos din 'năuntrul versului (cezura), să vedem în ce chip vorbirea românească ajunge să îndeplinească cerințele acestor scheme.

Știm că toate au în general ca unitate ritmică : o silabă accentuată și una neaccentuată  $\backslash \_ \_$ , sau o silabă neaccentuată și una accentuată  $\_ \_ \backslash$ , că toate constau din repetiția acestor unități ritmice, afară de sfîrșitul versurilor nedepline și abundente unde unitatea ritmică trohaică pierde silaba din urmă, iar unitatea ritmică iambică cîștigă la silaba din urmă, o silabă nouă. O excepție fac iarăși versurile iambice abundente, dar după unitățile metrice din care ele se compun găsim cezuri ordeciteori aceste unități nu au un cuvînt comun, iar această particularitate ne face mai de grabă să le eliminăm din categoria versurilor simple; în orice caz ele ar putea constitui dacă nu versuri complexe, cel puțin niște adevărate versuri *mixte*, în care s'ar înfilni particularități de ale amîndoror categoriilor principale de versuri. De aceea în acest § nu le luăm în considerare. Așa fiind, și rămînd la considerațiunea versurilor simple, pentru ca să simțim în vorbire simetria ritmică, trebuie ca în 'năuntrul versului să avem o succesiune de vorbe de cîte două silabe, care în versurile trohaice vor fi accentuate pe prima silabă: (319)

Vrè-mea | trè-ce | vrè-mea | vi-ne 2)

iar în versurile iambice vor fi accentuate pe ultima (320)

1) Coșbuc, «Cîntec barbar».

2) Eminescu.



Ziceàu | atùnci | bătràni, | femèi 1)

In această succesiune, *accentul fiecărui cuvint co-  
respunde cu accentele schemei* : (321) (322)

$\overset{\vee}{\text{Vr}}\text{é-meá}$ 1	$\overset{\vee}{\text{tr}}\text{è-ce}$ 3	$\overset{\vee}{\text{vr}}\text{è-meá}$ 6	$\overset{\vee}{\text{vi}}\text{-ne}$ 7
$\overset{\vee}{\text{Zi}}\text{-ceàu}$ 2	$\overset{\vee}{\text{a-t}}\text{ùnci}$ 4	$\overset{\vee}{\text{bă-tr}}\text{àni}$ 6	$\overset{\vee}{\text{fe-m}}\text{èi}$ 8

Dar în limbă, pe lângă cuvinte de două silabe, mai avem cuvinte monosilabe unele cu accent altele fără accent; avem cuvinte de trei, de patru, de cinci, de șase și chiar de mai multe silabe în care numai o silabă e accentuată, iar celelalte sînt neaccentuate. Cum vom putea pune aceste cuvinte în versuri cînd ritmul schemei cere ca silabele să fie accentuate din două în două ?

Această greutate ne este ușurată de natura pronunțării noastre: orce cuvînt are un *accent principal*, dar în acelaș timp mai poate avea, începînd dela accentul principal în spre început sau în spre sfîrșit, cîte un *accent secundar* la fiecare două silabe.

Așa, cuvîntul «fîl-ge-ră» are accentul principal pe prima silabă, dar el mai poate avea încă un accent secundar pe silaba «ră» care este la două silabe depărtare, spre sfîrșit, de silaba cu accent principal. Cuvîntul *să-vîr-șit* are accentul principal pe ultima silabă, el mai poate avea însă un accent secundar pe silaba «să» care este la două silabe depărtare, spre început de silaba accentuată. Din, contră, cuvîntul «iu-bi-re» are numai accentul principal depe silaba din mijloc «bi», și nu mai poate avea niciun accent secundar, pentrucă, nici spre început nici spre sfîrșit înnumărînd, nu găsim o a doua silabă pe care să cadă accentul secundar. Dacă însemnăm ac-

1) *Alecsandri.*



«Tînguîdsul bûcium sîună<sup>1)</sup>

are următoarele accente principale: (333)

— — — — — \ — — — — — \ — — — — — \ — — — — —

După regula pronunțării știute, trebuie să completăm rîndul accentelor prin accente secundare spre început și spre sfîrșit. N'avem decît unul de completat la prima silabă: (334)

| — — | \ — — | \ — — | \ — —

și îndată vedem că am dobîndit schema versului trohaic deplin de 8 silabe, iar reunirea de vorbe de mai sus constatăm că e un vers bun, pentru că pe silaba întîi din cuvîntul «tînguîos» punem în rostire un accent secundar, care, după cele ce văzurăm, este natural pentru pronunțarea românească.

Reunirea următoare de cuvinte: (335)

E 'ntunecoîsa renunțare<sup>2)</sup>

este iarăși un vers. În adevăr, în această reunire de vorbe găsim două accente principale: (336)

— — — — — \ — — — — — \ — — — — —

Dacă acum în această schemă punem în spre început și în spre sfîrșit din două în două silabe, dela silaba accentuată, cuvenitele accente secundare, dobîndim schema următoare: (337)

| — — | \ — — | — — | \ — —

care nu e decît schema:

— \ | — \ | — \ | — \ | —

1) *Eminescu.*

2) *Eminescu.*

a versului iambic imparisilab de 9 silabe (309)  
Reunirea de cuvinte : (338)

«Și tu ești muritoare»<sup>1)</sup>

are numai un accent principal bine caracterizat ; acela după silabă «toa» din cuvîntul «muritoare» ; căci cuvintele monosilabe n'au mai niciodată un astfel de accent. Deși avem numai un accent principal, noi totuși putem vedea că această reunire de cuvinte e un vers. Să completăm, în adevăr schema : (339)

— — — — — \ —

cu accentele secundare respective, și vom dobîndi în-  
dată : (340)

— | — | — \ — ,

care nu e decît schema

— \ | — \ | — \ | —

a versului iambic imparisilab de șapte silabe (308).  
Reunirea de vorbe : (341)

„și cel Moldovân”<sup>2)</sup>

nu prezintă decît un singur accent principal caracte-  
rizat pe silaba «van» : (342)

— — — — — \

Complectînd însă accentele secundare avem : (343)

| — | — \

care nu e decît schema :

\ — | — \ | \

1) *Eminescu.*

2) *Poes. pop. «Miorița», Col. Alecsandri.*

a versului trohaic nedeplin de cinci silabe, (284) iar reunirea de vorbe dată nu e liberă, ci versificată.

§ 83. După aceste norme putem cunoaște și versurile rele.

Să luăm spre exemplu, următorul vers : (344)

Tu să mori, dulce minune<sup>1)</sup>,

În el descoperim două accente principale, pe silabele «du» și «nu», pe a patra și a șaptea silabă : (345)

— — — — —

Voind să restabilim accentele secundare, pentru ca să vedem ce fel de vers avem, dobîndim două scheme care nu se potrivesc. În adevăr, începînd dela silaba 4, schema dobîndită ar fi : (346)

— — — — —

care e schema versului iambic de 8 silabe, iar vorbele ce-l formează ar trebui rostite astfel : (347)

Tu să mori dul-ce mi-nu-nè.

Această rostire sună pentru urechea românească așa de străin, că par'că nici nu mai înțelegem cu ce vorbe avem aface (mi-nù-ne = mi-nu-nè)

Începînd însă dela silaba a 7, dobîndim schema : (348)

— — — — —

care este, din contra, schema versului trohaic de 8 silabe, iar vorbele ce-l compun ar trebui rostite astfel : (349)

Tù să mîri dul-cè mi-nù-ne,

---

1) *Aleksandri*, «Sora și hoțul».

vers care sună mult mai bine, neavînd greșit decît accentul dupa cuvîntul dulce (dùl-ce = dul-cè).

Concluzia e că versul nu e cel iambic, ci cel trohaic de 8 silabe, dar avînd o greșeală de accent, căci are un accent principal, — cel de pe silaba «dùl» din cuvîntul «dulce», — care nu corespunde unui accent după schemă.

Versul : (350)

Din cêruri avîi parte<sup>1)</sup>.

are trei accente principale : pe silabele 2, 5 și 6 : (351)

— \ — — — \ \ —

Dela început avem bănuiala că versul e greșit, deoarece vedem că are două accente principale alăturate (silaba a cincea și a șasea) fără indicarea vreunei pauze, care ar face imposibilă alăturarea lor, — ceea ce e în contra normelor de accentuare în limba română. Spre a ne încredința ce vers este și unde e greșit, căutăm să completăm accentele secundare, începînd dela fiecare din aceste accente principale. Incepînd dela silaba a doua : (351).

— \ — \ — \ — \ — \ — \ —  
1 2 3 4 5 6 7

observăm că unul din accentele secundare, cel de pe a șasea silabă, cade tocmai pe o silabă care în versul dat are accent principal; astfel schema devine :

— \ — \ — \ — \ —

care nu e decît schema versului iambic imparisilab de 7 silabe (308) ; iar versul ar trebui rostit : (352)

1) *Alecsandri*, «Ursita mea».

Din cè-ruri à-vui păr-te,

unde numai fizionomia cuvîntului «avui» este schimbată.

Începînd să punem accentele secundare dela silaba a şasea, dobîndim acelaş rezultat. Dar, începînd să punem aceste accente dela a cincea silabă, dobîndim schema : (353)

$\frac{1}{-} - \frac{1}{-} | \frac{1}{-} - \frac{1}{-} | \frac{1}{-} - \frac{1}{-} | \frac{1}{-}$ ,

care ar fi schema versului trohaic nedeplin de 7 silabe (285); iar versul ar trebui rostit: (354)

Din ce-rûri a-vûi par-tè,

unde numai fizionomia cuvîntului «avui» e păstrată, pe cînd a tuturor celorlalte e așa de schimbată, încît rostirea este cu desăvîrşire desarmonică. Concluzia e că versul nu poate fi trohaic nedeplin, ci este iambic imparisilab de 7 silabe, dar cu o greşală de accentuare la silaba a patra pe care ar trebui să cadă accentul ce se află pe a cincea silabă, de pe care ar trebui să lipsească.

În acest chip am putea descoperi felul unui vers simplu şi, odată cu aceasta, greşelile pe care le-ar conţine.

§ 84. În versificaţia populară şi versificarea primilor noştri poeţi, regulile formulate pînă acum în privinţa ritmului nu sînt respectate. Cerinţa fundamentală, a armoniei ritmice pentru versificatorii noştri populari şi primitivi, a fost numai ritmul ce rezultă din păstrarea cu rigurozitate a accentului dinaintea pauzei finale sau dinaintea cezurii, accent pe care şi poeţii culţi de mai tîrziu au ţinut să-l conserve mai consecvent decît pe oricare altul. Acest accent, tocmai din pricina acestui rol deosebit ce-l joacă faţă de accentul principal şi accentul secundar, s'ar putea numi

*accent fundamental.* Toată poezia populară, iar în poezia cultă versificația lui *Budai Deleanu* și, în foarte multe cazuri, a lui *Gr. Alexandrescu* este întemeiată mai numai pe acest accent.

Iată de pildă câteva versuri din «Miorița», care totuși în privința versificării trebuie să fi fost îndreptată de *Alecsandri*. Citez (alăturînd și schema accentelor principale din vers) partea, care se pare că a rămas sub forma primitivă: neregularitatea ritmului e cred un temei suficient pentru această părere: (355) (356)

- |                           |           |         |
|---------------------------|-----------|---------|
| 1. Iar dacă-i zări,       | — — — — — | — —     |
| 2. Dacă-i întîlni         | — — — — — | — —     |
| 3. Măicuța bătrînă        | — — — — — | — — — — |
| 4. Cu brîul de lînă,      | — — — — — | — — — — |
| 5. Din ochi lăcrămînd     | — — — — — | — — — — |
| 6. Pe cîmp alergînd,      | — — — — — | — — — — |
| 7. Pe toți întrebînd      | — — — — — | — — — — |
| 8. Și la toți zicînd :    | — — — — — | — — — — |
| 9. «Cine-a cunoscut,      | — — — — — | — — — — |
| 10. Cine mi-a văzut,      | — — — — — | — — — — |
| 11. Mîndru ciobănel       | — — — — — | — — — — |
| 12. Tras printr'un inel ? | — — — — — | — — — — |

O simplă inspecție a schemei ne arată, că deși versul este trohaic de cinci și șase silabe: — — — — — (—) totuși, din această serie de 12 versuri, șase au aerul de a fi iambice, compuse din două unități iambice abundente: — — — — —. Cîntărețul popular n'a avut nicio grijă să-și înceapă toate versurile cu silaba accentuată, sau să păstreze măcar accentul pe a treia silabă, cum e în versul 8, precum cere ritmul trohaic inherent versificațiunii populare, ci, lăsînd neaccentuată prima silabă a versului, a accentuat în nu mai puțin de șase ori în 12 versuri, — silaba a doua, ca și cînd versurile sale ar fi fost iambice. Dar, orcît de neregulat ar părea ritmul acestor versuri din punctul de vedere al accentelor *dinnăuntru* versului, ele totuși păstrează o regularitate: în toate aceste



versuri găsim neclintit, ultimul accent, de pe silaba 5-a, adică accentul ultim din versul trohaic de 6 silabe. În păstrarea regulată a acestui accent constă ritmul acestui vers, — și de aci importanța deosebită pe care o are acest accent față de celelalte: el este accentul fundamental care fixează individualitatea versului

Acelaș lucru îl observăm în versificația «Țiganiadei» lui *Budai Deleanu*, la care păstrarea accentului fundamental e cu atât mai caracteristică, cu cât, deși poetul are intenția de a întrebuiți versul iambic de 11 silabe (imitație după endecasilabul italian), versul lui are o măsură neregulată: versul de 11 rimează cu unul de 10, sau de 12, cel de 10 cu cel de 11 silabe, iar cezura când există este și mai neregulată: (357)

Muză, lui Omir   care-odinioară	11 silabe
Cântăși   a Broaștelor bătălie,	10 "
Ce se 'nîmplă   în mîndra Muntenie	11 "
Cînd înarmă   Vlad Vodă cu silă	10 "
Viteza   lui Faraon prăsilă....	10 "
Muza mai spune   cum vrură s'așeze	11 "
Un craiu Țigăni   și țară de moșie	11 "
Ba în ce chip   și cu ce bărbăție....	11 silabe, etc.

La *Gr. Alexandrescu*, aproape aceeași neglijență în căderea accentelor din năuntru versului, ca și în poezia populară, dar acelaș respect pentru accentul fundamental: (358) (359)

Spre patru părți ale lumii	— \ — — — — — — — — — —
Patru ferestre privesc	\ — — — — — — — — — — (—)
Și dacă pe tonul glumei	— \ — — — — — — — — — —
Liber îmi e să vorbesc,	\ — — — — — — — — — — (—)
Al lor număr, micșorime	— — \ — — — — — — — — — —
Cu a casei înălțime	— — — \ — — — — — — — — — —
Atît nu se învoesc,	— — — \ — — — — — — — — — — (—)
Incît ochiul ce le vede	— — — \ \ — — — — — — — — — —
Cu lesnire poate crede	— — — — \ — — — — — — — — — —
Că se plătea altădată	— — — — — \ \ — — — — — — — — — —
Vreo dajdie însemnată	— — — — — \ — — — — — — — — — —
Subt nume de ferestrit.	— — — — — \ — — — — — — — — — — (—)

Păstrarea accentului fundamental cu neglijerea celorlalte accente constituie caracteristica versurilor, pe care le-am putea numi *primitive* sau cu *ritmul amorf*.

Ca regulă generală a ritmului cu privire la toate versurile simple fără cezură—și la cele primitive și la cele *artistice* sau *culte* (denumire sub care putem cuprinde pe cele ce nu au ritmul amorf) am putea dar pune următoarea: *orče vers simplu, fie primitiv sau cult, trebuie să aibă un accent fundamental, adică un accent în ultima unitate ritmică, după care urmează pauza finală.* (Versurile complexe mai au încă un astfel de accent, înaintea cezurii).

Singura excepție, nu numai îngăduită, dar chiar întemeiată, la această regulă, este cazul când în locul accentului fundamental se găsește un accent secundar. Astfel în versurile din «Miorița»: (360) (361)

1 Fețișoara lui,	— — $\surd$ — $\surd$
2 Spuma laptelui;	$\surd$ — $\surd$ — $\surd$
3 Mustăcioara lui,	— — $\surd$ — $\surd$
4 Spicul grâului;	$\surd$ — $\surd$ — $\surd$
5 Perișorul lui,	— — $\surd$ — $\surd$
6 Pana corbului;	$\surd$ — $\surd$ — $\surd$
7 Ochișorii lui,	— — $\surd$ — $\surd$
8 Mura câmpului!	$\surd$ — $\surd$ — $\surd$

precum și versurile culte cu factura populară: (362) (363)

Și se duc ca clipele	$\surd$ — $\surd$ $\surd$ — $\surd$ — $\surd$
Scuturînd aripele	$\surd$ — $\surd$ $\surd$ — $\surd$ — $\surd$
Și mă lasă pustii	$\surd$ — $\surd$ $\surd$ — $\surd$ — $\surd$
Veștejit și amorțit	$\surd$ — $\surd$ — $\surd$ — $\surd$ — $\surd$

observăm, că în versurile 2, 4, 6, 8, din prima bucată și 1 și 2 din cea de a doua, par'că lipsește accentul fundamental, fiind înlocuit cu un accent secundar. În realitate însă tocmai faptul că-l găsim înlocuit printr'un accent secundar bine caracterizat e dovada că accentul fundamental nu lipsește. În adevăr lipsa unui accent principal delat locul accentului fundamental

este totdeauna — cînd versul e bun și are o individualitate — răscumpărată prin prezența unui accent mult mai puternic ca de obicei în unitatea metrică *imediat* anterioară: (  $\surd$  —  $\perp$  ): «lăptelui», «griului», «cîrbului», «cîmpului», «clipele», «aripele». Acest accent îngăduie, mai cu seamă cînd versurile sînt cîntate, să se scoată în relief accentul secundar, ce se găsește în locul celui fundamental, fără ca aceasta să ni se pară nenatural și deci neestetic.

§. 85. *Versurile complexe*. — Cu ajutorul versurilor *simple* și *mixte*, se pot construi serii nouă de versuri, și anume versuri cu cezura sau complexe.

Vom analiza dintre versurile complexe pe cele mai însemnate, adică pe acele care au fost întrebuintate mai cu succes de poeții noștri.

I. *Versuri complexe trohaice*. 1. Repetind de două ori trohaicul de 6 silabe, dobîndim *trohaicul de 12 silabe*, cu cezura în mijlocul versului după silaba a șasea. El alternează de obicei, cu trohaicul de 11 silabe, care e acelaș vers, dar nedeplin la unitatea ritmică ultimă : (364) (365)

Trohaic de 12 silabe:  $\surd$  — |  $\surd$  — |  $\surd$  — ||  $\surd$  — |  $\surd$  — |  $\surd$  —

Trohaic de 11 silabe:  $\surd$  — |  $\surd$  — |  $\surd$  — ||  $\surd$  — |  $\surd$  — |  $\surd$  —

Exemple : (366) (367).

Astfel printre trestii, tinere 'nverzite	}	12 silabe
Un ștejar întinde brațe veștejite		
Astfel după dealuri verzi și numai flori	}	11 "
Stă bătrînul munte albit de ninsori <sup>1)</sup> .		

În acest vers a scris *Bolintineanu* cele mai bune din «Legende», *Alecsandri* «Groza», *Gr. Alexandrescu* «Boul și Vițelul».

1) *Bolintineanu*, «Mircea și Solii».

2. Repetind de două ori trohaicul de 8 silabe, dobîndim unul din cele mai însemnate și mai naturale versuri românești (fiindcă rezultă din reunirea a două versuri populare de 8 silabe): *trohaicul de 16 silabe* cu cezura după a opta silabă. Fiecare din emistihurile acestui vers se descompune în cîte două grupe metrice, avînd între ele pauze moderate ce se simt cu deosebire cînd scandăm versul. Acest vers alternează de obicei cu trohaicul de 15, care e acelaș vers, dar nedeplin la ultima unitate ritmică.

Trohaic de 16 silabe: (368)

˘ — | ˘ — || ˘ — | ˘ — ||| ˘ — | ˘ — || ˘ — | ˘ — |||

Trohaic de 15 silabe: (369)

— — | ˘ — || ˘ — | ˘ — ||| ˘ — | ˘ — || ˘ — | ˘ |||

Exemple: (370) (371)

Iată pasăre măiastră prinsă 'n luptă c'un balaur;	} 16
Iată cerbi cu stele 'n frunte care trec pe punți de aur;	
Iată cai ce fug ca gîndul; iată smei înaripați	} 15
Care-ascund în mari palaturi mindre fete de 'mpărați 1)	

În acest vers și-a scris *Gr. Alexandrescu* unele din «Meditațiile», «Epistolele» și «Satirele» sale; *Alexandri* cele mai multe din «Pastelurile» sale, *Emineescu* «Scrisorile», «Călin», «Inger și demon», «Egiptul» «Venere și Madona», «Epigonii»; *Vlahuță* unele din cele mai izbutite, poezii ale sale: «Din prag», «La icoană», «Liniște».

3. Repetind de două ori trohaicul nedeplin de 7 silabe dobîndim *trohaicul strîns de 14 silabe*, care are cezura între două silabe accentuate, și anume după a șaptea silabă: (372)

˘ — | ˘ — || ˘ — | ˘ ||| ˘ — | ˘ — || ˘ — | ˘ |||

1) *Aleksandri*, «La gura sobei».

Exemple : (373)

Nu cercetez dacă 'n Raiu, dacă în Iad locuești,  
La ce fel de munci, pedepsi păcatele te-au supus  
Și dacă în lungi frigări, dracii acolo te-au pus <sup>1)</sup>.

A fost întrebuițat de *Gr. Alexandrescu*, deși cu greșeli numeroase de accent înăuntrul versului, nu însă și la accentele fundamentale care sînt păstrate cu rigurozitate, în «Epistola către Voltaire». E un vers cam greoiu, dar interesant, care poate ar mai putea fi întrebuițat cu folos, dacă ar cădea în mîna unui versificator meșter.

*II. Versuri complexe iambice.* — 1. Repetînd de două ori versul iambic de 6 silabe, dobîndim *versul iambic de 12 silabe* cu cezura variabilă <sup>2)</sup>; cea mai puțin elegantă e după a 6-a silabă. El alternează de obicei cu *versul iambic imparisilab de 13 silabe*, care are aceeași constituție, dar avînd mai mult o silabă neaccentuată la sfîrșit :

Iambice de 12 silabe	{	_ _ \ /   _ _ \ /    _ _ \ /   _ _ \ /   _ _ \ /   _ _ \ /
(374) (375)		_ _ \ /   _ _ \ /   _ _ \ /   _ _ \ /    _ _ \ /   _ _ \ /
Iambice de 13 silabe	{	_ _ \ /   _ _ \ /    _ _ \ /   _ _ \ /   _ _ \ /   _ _ \ /
(376) (377)		_ _ \ /   _ _ \ /   _ _ \ /   _ _ \ /    _ _ \ /   _ _ \ /

Exemple : (378) (379)

Aideți voinicilor,   cu toții să răcnim ;	— 12 silabe
Nu pierdeți cumpătul   strigați cu îndrăsneală	— 13 silabe
Iar cine n'are glas	
Cum trebui la măgari,   afar' de pe Parnas !	— 12 silabe
Și credeți că,   păzind această rînduială	— 13 silabe
Noi slavă vom lua   mai mult răsunătoare	— 13 silabe
Decît acele nouă vestite surioare. <sup>3)</sup>	

1) *Alexandrescu*, «Epistolă către Voltaire».

2) Unitățile ritmice pure ce constituiesc versurile iambice au particularitatea, în deosebire de cele trohaice, de a nu se reuni în mod spontan în grupe metrice și în emistihuri. Aceasta face ca cezura să fie datorită mai mult pauzelor de vorbire, decît necesităților ritmice. De aceea cezura acestor versuri apare variabilă.

3) *A. Donici*, «Parnas».

Acest vers fără cezură fixă și mai mult cerută de pauzele vorbirii decît de necesitatea ritmului ar putea fi prea bine considerat și ca vers simplu. A fost întrebuintat de *Donici* și *Alexandrescu* în unele din fablele lor; *Coșbuc* a scris «Fresco ritornele» în versul de 31 silabe.

2. Repetînd de două ori versul iambic imparisilab de cinci silabe ( — | — | — | — ) cu cezură după a cincea silabă, dobîndim *versul iambic complex de 10 silabe*. El alternează de obicei cu versul de nouă silabe, care are aceeași compoziție, lipsindu-i numai o silabă dela sfîrșit.

1. De 10 silabe : (380) — — | — — | — — | — — | — —  
 2. „ 9 „ (381) — — | — — | — — | — — | — —

Exemple : (382) (383)

Purtînd cofița   cu apă rece	— 10 silabe
Pe ai săi umeri   albi rotunjori,	— 9 silabe
Juna Rodică   voioasă trece	— 10 silabe
Pe lingă junii   semănători 1)	— 9 silabe

Acest vers este foarte întrebuintat de vechii noștri poeți. *Iancu Văcărescu* în acest vers a scris celebra lui poezie, «Ceasornicul îndreptat».

Poeții mai noi nu-l mai întrebuintează aproape de loc.

3. Repetînd de două ori versul iambic imparisilab de șapte silabe ( — — | — — | — — | — ), dobîndim *versul iambic de 14 silabe*, cu cezura după a șaptea silabă, un vers aproape tot atît de însemnat ca și versul trohaic 16 silabe. El e un vers imitat după alexandrinul francez, căruia poeții noștri *Văcărescu*, *Cirlova*, *Gr. Alexandrescu* și *Eliad*, spre a-l potrivi genuului limbii noastre, i-au adăogat cîte o silabă neaccentuată înaintea fiecărei cezuri. El alternează de regulă cu versul

1) *Alexandri*, «Rodica».



Să lingeți plînsul tuturoră, }  
 Din sbuciumul eternei lupte } 18 silabe  
 Să smulgi fulgerătoare versuri, }  
 Bucăți din inima ta rupte, } »

S'aprinzi în bolta vremii astre }  
 Din sborul fostului tău gînd; } 17 silabe  
 Văpaie! Ce-o să-i pese lumii }  
 Că tu te mistui luminînd? 1) } »

Acest vers introdus de *Eminescu* sub forma lui de 17 silabe («Cu mine zilele ți-adaugi») a fost prea mult întrebuintat de poeții mai tineri. E un vers ușor căci la 36 sau 35 de silabe nu trebuie să găsești de cît o rimă.

5. Repetînd de patru ori versul iambic *abundent* de 3 silabe, dobîndim un vers iambic de 12 silabe, cu cezura după a șasea silabă și cu duble și triple cezuri în cazul cînd unitățile metrice nu sînt împreunate cu vreun cuvînt comun. Acest vers, spre a-l deosebi de celălalt (374), l-am putea numi *amfibrah complex*. El alternează cu un vers de 11 silabe cu aceeași construcție, dar lipsindu-i silaba neaccentuată dela sfîrșit:

Amfibrah complex de 12 silabe: (393)

— ˘ | — || — ˘ | — ||| — ˘ | — || — ˘ | — |||

Amfibrah complex de 11 silabe: (394)

— ˘ | — || — ˘ | — ||| — ˘ | — || — ˘ |||

Exemple: (395) (396)

O temniță-adîncă    îmi e locuința	— 12 silabe
Prin dese,   prin negre,    zăbrele de fier	— 11    »
O rază   pierdută    îmi spune   ființa	— 13    »
Ceresului soare    seninului cer. 2)	— 11    »

1) *A. Vlahuță*, «Lui *Eminescu*».

*A. Naum*, «Lui *Leopardi*».

2) *Gr. Alexandrescu*, «*Uciagașul fără voie*».



În acest vers care are analogie cu «amfibrahul» clasic s'au scris câteva poezii celebre: «O fată tânără pe patul morții» de *Bolintineanu*; «Ucigașul fără voce» de *Gr. Alexandrescu*; «Mortua est» de *Eminescu*.

6. În fine, repetînd de șase ori, versul iambic abundent de trei silabe sau mai bine unitatea ritmică iambică abundentă, dobîndim un *vers amfibrah complex de 18 silabe*, cu cezura de regulă după a treia unitate ritmică, iar alteori după fiecare din cele d'intîi patru unități ritmice, și însoțită și de alte cezuri secundare ori decîteori unitățile metrice nu sînt împreunate prin vreun cuvînt comun. Acest vers poate alterna cu un vers de aceeași natură, în care însă lipsește silaba neintonată finală. Iată schema lui: (397)

— \ — | — \ — | — \ — || — \ — | — \ — | — \ — (—)

Exemple: (398) (399)

	silabe
Și numai   iubirea    pornire   de-o clipă   ce zboară 'n   vecie	18
Făclie   aprinsă   în suflet    luceafăr   feeric   lucind	17
Ce dă mîngieri ne'ntrecute    uitare   de toate,   beție...	18
Atîta   țî-e partea   ta care    trăind te   simți însuți   murind <sup>1)</sup>	17

	silabe
S'a stins luminoasele taine    pornite   din farmecul firii	18
Iubirea    scînteie   din focul   eternului dor de   trăit	17
Avîntul   spre bine,    făclie   lucind ca   un far omenirii,	18
Speranța    sfînt soare   ce scaldă   pe rob și   pe craiul măreț <sup>2)</sup>	17

Acest vers, de aceeași natură ca și versul iambic amfibrah de 12 silabe, n'a fost decît rareori întrebunțat, dar este versul natural la care se reduce în recitare normală, precum vom vedea, versul compus din unitatea dactilică, imitat după exametrul clasic. Întrebunțat de poeți care nu s'ar gîndi să facă versuri dactilice, ci să pună în relief propriile frumuseți ale acestui ritm, acest vers ar putea avea mare viitor în poezia noastră epică.

1) *N. Volenti*, «Și dacă».

2) *N. Volenti*, «Unui amic».

§ 86. Versurile simple și complexe, ce am văzut pînă acum, le-am putea numi versuri *naturale* sau *plastice* ale limbii române, întrucît nu numai se derivă în mod firesc din ritmul versului popular, care constă dintr'o silabă accentuată și una accentuată, dar mai au și în-sușirea că într'insele se toarnă cuvîntarea românească în mod nesilit, așa încît auzul o poate urmări în toată întinderea, orcît de mare, a versului, fără să facă o sfortare specială de atențiune. Aceste versuri îmbracă vorbirea românească și-i dă un relief care-i se potrivește, iar ritmul vorbirii se poate desfășura în ele fără jicnire, liber. Inșă în afară de aceste versuri, mai pot exista și altele, care, deși întemeindu-se pe elemente ritmice existente în pronunțarea naturală a limbii, totuși din pricina relativ puținei însemnătăți a acestor elemente, — ele nu apar așa de firești, datorindu-se mai mult intențiunii poetului decît unor necesități organice ale vorbirii românești. Pentru aceasta ele pot fi numite versuri *artistice*, deși de multe ori apar mai mult *artificioase* decît artistice. In studierea lor totuși ne vom oprî cu deosebire la acele forme care sînt mai mult artistice decît artificioase, adică la acelea, care au primit împămîntenire în limbă, prin faptul că au izbutit să dea formă unor concepțiuni poetice mai mult sau mai puțin adinci și adevărate.

Elementul ritmic pe care se întemeiază versurile artistice este *unitatea metrică dactilică*:  $\backslash \text{ — } \backslash$ , corespunzătoare dactilului antic  $\text{ — } \cup \text{ —}$ . Deși, am pus în principiu că pronunțarea a două silabe succesive accentuate sau neaccentuate este relativ mai puțin ușoară decît două silabe dintre care una este și alta nu este accentuată, și că, spre a le putea pronunța cu deplină armonie pentru ureche, trebuie să punem o pauză între ele, — totuși acest principiu, precum am văzut, are toată puterea cu deosebire pentru două silabe succesive accentuate, — și e natural să fie așa din momentul ce în limba noastră

nu se găsește niciun cuvânt care să aibă două silabe succesive deopotrivă de intonate.

Nu tot așa de absolut trebuie luat acelaș principiu față de două silabe succesive neaccentuate; căci, deși în cuvintele de două silabe sau în cuvinte de trei silabe cu accentul pe cea de-a doua silabă, pronunțarea naturală impune ca lângă o silabă accentuată să punem una neaccentuată, totuși în unele cuvinte, deși relativ puține, și anume în acelea, care sînt accentuate pe antepenultima, pronunțarea a două silabe succesive neaccentuate, se face în mod ușor și natural: «vîntului», «scapără», «limpede», «șubredă», «cuvintelor», «sperie», etc. Din pricina prezenței acestor elemente ritmice în limba română, mai e posibil să mai avem în versificația noastră, pe lângă unitatea metrică trohaică și iambică, și o unitate metrică dactilică. Dar faptul că această succesiune de accente se întilnește relativ rar în limba română, face ca și versurile întemeiate pe această unitate ritmică să fie nu numai greu de compus, dar și mai greu de gustat. Totuși unii din poeții noștri au izbutit să plăsmuiască cîteva versuri, cu această alcătuire, care merită să fie cunoscute.

1. Avem mai întîiu *exametrul dactilic*, imitație după cel antic, și compus din cinci unități dactilice urmate de o unitate trohaică, cu o cezură variabilă, fie după o unitate metrică, fie în mijlocul ei. Această cezură poate fi însoțită de cezuri secundare ori decîteori cu terminarea unei unități ritmice mai depărtate de cezura principală, se termină și un cuvînt cu individualitate proprie. Ici și colo, în cele d'întîi patru unități, unitatea dactilică este înlocuită, cu vre-o unitate trohaică sau iambică a cărei compoziție ar aduce întrucîtva cu *spondeul* (— —), picior care în metrul antic putea înlocui dactilul: (400)

˘ — — | ˘ — — | ˘ — — | ˘ — — | ˘ — — | ˘ — —

sau

˘ — | ˘ — — | ˘ — — | ˘ — | ˘ — — | ˘ —

Exemple: (401) (402)

Mircea încalecă || calul său | torpotă | fuge ca | vîntul <sup>1)</sup>  
Ea-și amintește mereu || p'Eneas și virtutea și neamul <sup>2)</sup>

1. Haide, cutează și spune || ce știi din a | zeilor | gînduri ;
2. Căci pe Apolon mă jur | pe feciorul cel | drag al lui | Zeus
3. Cum că pe | cit eu trăesc | și văd pe pămînt ling' aceste
4. Vase boltite | nu-i unul măcar din mulțimea dănae
5. Care pe tine 'ndrăzni-va || c'un braț jicnitor să te-ajungă
6. Cum că de-aceea | necaz ne trimite arcașul cel aprig <sup>3)</sup>

Dacă comparăm efectul, pe care ni-l fac aceste versuri recitate după ritmul riguros dactilic, cu efectul pe care ni-l fac celelalte versuri cunoscute, observăm că din versurile dactilice prindem mult mai greu legătura cuvintelor și înțelesul frazei, decît în măsurile celelalte. Aceasta provine din faptul că în acest vers, poetul nu poate să întrebuițeze neconținut vorbe care au succesiunea de accente dactilice, cum sînt: tinără, treapădă, fulgeră, limpede, șueră, în care caz fizionomia vorbelor ar fi păstrată fără vătămă în vers, și le am putea ușor înțelege, — ci e nevoie să se servească mai mult de cuvinte care au o succesiune de accente trohaică sau iambică simplă sau abundentă (umăr, așează, pornit, minie, etc.). Așa fiind, aceste cuvinte, introduse în versul dactilic spre a juca rolul pe care vrea să li-l dea poetul, trebuie să fie înfonate într'un mod deosebit și nefiresc, care le alterează întrucîtva fizionomia și nu mai pot fi pricepute fără o oarecare sforțare. Astfel, versul dactilic în limba română este greoiu și nenatural.

Totuși multe din versurile dactilice sună destul de frumos și firesc. Așa bunăoară, versurile :

1) *Bolintineanu*. «Mihnea și baba».

2) *Coșbuc*, trad. *Eneidei*, IV.

3) *G. Muroș*, trad. «Iliade».

Haide, cutează și spune ce știi din a zeilor gînduri...  
Căci pe Apolon mă jur pe feciorul cel drag al lui Zeus...  
Vase boltite nu-i unul măcar din mulțimea danae...  
Făr' de răsplată și daruri și nu-i vom duce la Crisa...  
Și de mînie aprinși ca și focul îi scîntee ochiul...  
Cum că de-aceia necaz ne trimite Arcașul cel aprig...

Pricina e faptul că aceste versuri, deși croite de poet ca versuri dactilice, ele totuși satisfac schema unui alt vers asemănător cu iambicul abundent de 18 silabe (389) și anume a unui vers compus dintr'o serie de unități iambice abundente precedate de un trohaic liber. Adică, în loc să recităm după schema :

˘ — — | ˘ — — | ˘ — — | ˘ — — | ˘ — — | ˘ —

recităm, fără să ne dăm seama, după următoarea: (403)

˘ — | — ˘ — | — ˘ — | — ˘ — | — ˘ — | — ˘ — ,

în care avem aceeași succesiune de accente, dar grupele în mod mai potrivit cu vorbirea noastră. Astfel, versul 6 din cele citate mai sus poate fi pronunțat, în două feluri: sau *a*) cum a avut intențiunea poetul, în mod dactilic: (404)

Cum că de-a-cêea ne-câz ne tri-mite Ar-cașul cel-âprig sau *b*), cum o cere ușurința și firescul vorbirii noastre: (405)

Cum că = de-acêea—necâz ne—trimite—Arcâșul—cel âprig.

Pronunțat sub forma d'intîi, putem ușor prinde fizionomia cuvintelor numai văzîndu-le scrise; dar mult mai greu, cu urechea; nu tot așa dacă-l pronunțăm în forma a doua, deoarece unitățile metrice corespund cu fizionomia cuvintelor:

de-aceea—trimite—Arcașul—cel aprig,

De fapt, dar, versurile citate mai sus ca frumoase, sînt tot așa de greoaie ca și celelalte, *dacă le pronunțăm pe schema dactilică*. Ele devin frumoase și

uşoare, din picină că au norocul de a fi recitate dintr'o greşală fericită după o altă schemă care e naturală pronunţării româneşti.

2. După modelul *versului safic*, *Eminescu* a izbutit să compună un vers românesc, în care a scris «Oda», una din cele mai frumoase poezii ale sale. Cît de puţin natural însă sună acest vers compus dintr'o unitate dactilică precedată şi urmată de cîte două unităţi trohaice, se poate aprecia din exemplele de mai jos. Schema versului este acesta: (406)

— — | — — | — — — | — — | — —

Exemple, primele patru versuri din strofa: (407)

Nu cre | deam să | 'nvăţ a mu | ri vre-o—dată  
Pururi | tînăr, | înfăşu | rat în | manta-mi  
Ochii | mei pri | viau zîmbi | tori la steaua  
Singurătăţii. •

Alt poet n'a mai întrebuintat-o.

3. Mai izbutită se pare o altă formă în care a scris idilica elegie «Sara pe deal», în care a luat în ajutor şi o unitate metrică compusă din alăturarea unui iamb de un troheu ( — — — — ) şi care corespunde *coriambului antic* ( — — — — ). Versul acesta e compus dintr'o unitate coriambică, urmată de două unităţi dactilice şi una trohaică. Accentul ultim al unităţii coriambice, şi accentul prim al primei unităţi dactilice, urmînd unul după altul, sînt despărţiţi conform principiului stabilit (§ 77) printr'o cezură bine marcată: (408)

— — — — — || — — — — | — — — — | — —

Exemple:

Nourii curg || raze-a lor şiruri despică  
Steşine vechi || casele 'n lună ridică,  
Scîrţie 'n vînt || cumpăna de la fîntînă  
Valea-i în fum || fluere murmură 'n stîină<sup>1)</sup>

1) *Eminescu*, «Sara pe deal».

Nota 7. — Tot Eminescu a mai făcut și alte încercări, în care se vedește mai mult puțința lui de a găsi noi armonii, decât dorința de a da limbii românești noi forme metrice. Astfel, în unire cu versuri compuse dintr'o unitate coriambică, a întrebuițat versuri compuse din două unități dactilice, ca bunioară în poezia „Stelele 'n cer“ :

Schema : (409) / \_ \_ \_ /  
                   / \_ \_ \_ | / \_ \_ \_

Exemplu : (410)

Stelele 'n cer . . . . .	unitate coriambică
De-asupra mărilor. . . . .	două unități dactilice
Ard depărtărilor . . . . .	idem
Pină ce pier <sup>1)</sup> . . . . .	unitate coriambică

Tot aci putem să punem încercarea de a crea versuri, cu unitatea ritmică ce derivă din cuvintele accentuate pe antepenultima ( / \_ \_ \_ ). Astfel versul al patrulea care revine ca refren în strofa următoare din poezia „Dintre sute de catarge“ găsită în manuscrisele poetului, e compus din două unități ritmice cu accentul pe ante-antepenultima : (411)

Dintre sute de catarge  
 Care lasă malurile  
 Cite oare le vor sparge  
 Vânturile, valurile ?<sup>2)</sup>

§ 87. *Rima și Asonanța.* — Ceeace individualizează un vers și-i dă definitiva formă plastică este, pe lângă repaosul final, *rima*, care-l încheie. Știind că *rima este identitatea sunetelor finale a două sau mai multe versuri începînd cu ultima vocală accentuată*, atunci forma primitivă a rimei va fi *asonanța*, adică potrivirea imperfectă a sunetelor finale dela două sau mai multe versuri. E natural dar ca, mai înainte de rimă, să studiem de aproape asonanța, din pricină că, pe deoparte dintr'însa s'a dezvoltat rima, iar pe de alta, că unele particularități ce vom constata cu ocazia studiului asonanței, ne vor fi de mare folos pentru pătrunderea mai adîncă a rostului rimei în versificație.

E evident că dacă identitatea se găsește numai la unele din sunetele finale a două sau mai multe ver-

1) *Eminescu*, «Poezii ed. Xenopol».

2) *Eminescu*, «Poezii Postume».

suri, efectul nu poate fi plăcut, mai cu seamă cînd ne așteptăm la o perfectă identitate. Emoțiunea estetică se turbură din pricina imperfecțiunii acestui element material, și de aceea asonanța, pe care poetul popular incult și-o îngăduie, pe cuvîntul că nici el, nici auditorii săi nu au puțința de a analiza cu auzul natura sunetelor, nu trebuie permisă decît în cazurile excepționale ce derivă din observările ce am făcut vorbind de licențele poetice (§ 71), și anume într'o măsură despre care ne vom da seamă mai cu precizie mai jos. Sînt puține limbi totuși din care se pot scoate asonanțe mai de efect decît acele pe care poetul le poate scoate din limba română. Și cel ce a dat evidență deplină acestui fapt este *Eminescu*, care e un maestru neîntrecut în privința întrebuirii asonanțelor. Sîntem dar conduși să studiem deosebitele feluri de asonanțe, întremindu-ne cu deosebire pe particularitățile ce le prezintă versificația acestui poet.

Trei feluri de asonanțe, din punctul de vedere al valorii lor ca element simetric, găsim în poezii noștri și cu deosebire în *Eminescu*: I. *Asonanțe-rime*; II. *Asonanțe permise*; III. *Asonanțe rele*.

I. În categoria *asonanțelor-rime* ar intra:

1. Acele rime care a) ori au în loc de o vocală accentuată diftongi ce se deosibesc prin primele vocale și nu se asemăna decît prin cele ultime, d. ex.: *îndeamnă — toamnă*; b) ori prezintă la un membru al rimei un diftong, pe cînd la celălalt prezintă numai vocala ultimă a diftongului; ex.: *cleâmpa — lămpa*; *albăstre — noastră*; *legănă — mea*. Aceste rime nu sînt considerate ca rime, numai dintr'un exces de iubire a formei pentru formă, prevenit din pricină că unii dintre poezii și literații noștri au fost prea mult influențați de anume școale literare franceze. Evident, Francezii trebuie să țină mai mult la perfectă exactitate a rimei, deoarece versul lor nu are rigurozitatea versului nostru tocmai în privința celui mai însemnat



element simetric, a ritmului <sup>1)</sup>). Poate că tocmai aceasta face ca versul francez să se prezinte cu mari avantagii din alt punct de vedere: ritmul vorbirii se poate mai ușor turna în forma versului. Acest vers, în afară de accentul de dinaintea cezurii și a pauzei finale, n'are simetrie de accent în 'năuntrul lui, și poetul, fiind liber în această privință, își poate concentra toată atențiunea asupra celorlalte elemente simetrice, cum sînt cu deosebire măsura, din care trebuie să lipsească hiaturile, și rima, care trebuie să prezinte toate condițiile perfecțiunii. Nu tot așa cu poetul român, care are să se lupte cu marea problemă de a turna în formă ritmică fixă ritmul liber al vorbirii, fără să se simtă coliziunea dintre ele. El e în drept, deci, să și ia o libertate mai mare în alte privințe. Pe lângă aceasta, versul românesc ar putea avea individualitate și fără rimă—celelalte elemente simetrice, și cu deosebire ritmul, i-ar fi de ajuns — și numai iubirea de formă plastică, pe care toți poeții noștri de seamă au avut-o, ușurința cu care rima se găsește în limba noastră și tradiția populară, i-au făcut să nu se lipsească de acest element, ce de altminteri se găsește și în toate limbile moderne. Orcum ar fi, asonanțele, de care vorbim, ar putea fi considerate ca rime adevărate, chiar ținîndu-ne strict de definiția ce am dat rimei. În adevăr, ele prezintă identitatea de sunete începînd cu ultima vocală accentuată cu accent principal: Ex: *îndeamnă*—*toamnă*; *lăcuri*—*veăcuri*, și singura obiecțiune ce s'ar putea face ar fi că adevărata vocală ar fi întreg diftongul și că prin urmare, identitatea de sunete ar trebui să înceapă dela prima lui vocală. Și adevărul e că prima vocală a diftongului umbrește întrucîtva prin calitatea ei particulară vocala accen-

---

1) În adevăr, versul cel mai însemnat francez, alexandrinul, care corespunde cu versul nostru iambic de 14 silabe, nu este ținut să respecte decît accentele fundamentale, cel dinaintea cezurii și cel dinaintea repausului final. Poate din pricina aceasta primii noștri poeți și cu deosebire *Gr. Alexandrescu*, căruia i se impută de mai multe ori lipsa de ritm, n'au căutat să respecte în versuri decît accentele fundamentale, ca și versul francez pe care-l imitau.

tuată ce urmează și par'că îi ia caracterul primitiv. Totuși, această deosebire de nuanță nu e percepută decît de urechile prea fine, care mai mult dau atenție formei decît fondului, prea puțin efectului adevărat, derivat din concepția poetică, și prea mult elementelor materiale externe, în care întîmplător se exprimă. De aceea nici nu vom face poeților o greșală din întrebuițarea acestei așa zise asonanțe : întrebuițarea ei este pe deplin justificată în versificația română.

2. Tot în categoria *asonanțelor-rime*, ar putea între acele rime, care, spre a dobîndi forma cerută de definiție, au trebuință de aplicarea unei particularități de pronunțare, fie în privința sunetului, fie în privința accentului. Astfel cuvintele «obicei», «războiu», «bălău» n'ar putea rima perfect decît cu «meiu», «soiu», «raiu», care, ca și cele de mai sus, au la sfîrșit în pronunțarea literară un *u* scurt, latent. De foarte multe ori însă, ele se pronunță «obicei», «răsboi», «bălău», «mei», «soi», «rai», iar poetul profită de această particularitate și pune să rimeze cu ele vorbe ca «scînteii», «noi», «răsai», care nici într'un caz nu pot avea pe acel *u* scurt. Tot așa obținem rimele «nufăr»—«sufăr» (pentru «sufer»), «tîmple»—«împle» (pentru «umple»), «furnici»—«potici» (pentru «poteci»), «rău»—«frău», (pentru «frîu») «sfaturi»—«lături» (pentru «lături»), «mult»—«smult» (pentru «smuls»), «ce»—«plăcè» (pentru «plăcea») «mării»—«sării» (pentru «serii»), «străbate-mi»—«patemi» (pentru «patimi»), «nevastă»—«fereastă» (pentru «fereastră»), «scrieri»—«crieri» (pentru «creeri»), și le obținem în mod natural, pentrucă amîndouă formele există în limbă. Totuși, pentrucă formele întrebuițate pentru ca rima să fie completă sînt mai rare de cît cele cu care n'am putea obține decît o rimă imperfectă, — aceste rime uneori fac impresia de nenatural, mai cu seamă cînd fizionomia generală a limbii poetului contrastează cu particularitățile acestor vorbe. La *Eminescu* nu ne izbesc niciodată în mod supă-

rător pentrucă acest poet, pe lângă că are versul instrunat printr'o admirabilă potrivire a ritmului vorbirii cu ritmul versului — ceea ce face să trecem cu vederea multe imperfecțiuni de formă (§ 71), — mai întrebuintează și o limbă (limba moldovenească), a cărei fizionomie generală e în mod natural și în mare parte determinată tocmai de acele particularități ce înlesnesc rima.

3. În această categorie mai am putea pune rimele ce obținem prin schimbarea accentului unui cuvânt sau prin prefacerea lui din secundar în principal. Astfel, Eminescu rimează «file» cu «dactile», care de obicei se pronunță «dăctile»; tot așa «Tisa» cu «plfn-su-mi-s'a», deși pe «mi» nu cade decît un accent secundar; «meă» cu «asemeneă»; «totuși è» cu «asemenè», deși cuvîntul «asemene» are accentul principal pe antepenultimă. Dar aceste din urmă rime-asonanțe, prin meșteșugul cu care sînt făcute și prin raritatea inherentă constituțiunii lor, fac mai mult parte dintre asonanțele de efect, ce intră în categoria următoare.

II. În categoria *asonanțelor permise* avem :

1. O specie de asonanțe, pe care le-am putea numi *asonanțe de efect*, întrucît, deși nu constituiesc adevărate rime, totuși fac de multe ori un efect mult mai estetic decît acestea. Ele sînt particulare versificației lui *Eminescu* și se întemeiază pe valoarea lui *i* scurt dela sfîrșitul cuvintelor, care deși de multe ori n'are valoare decît pentru ochiu, este considerat de poetul nostru ca avînd valoare și pentru ureche. Astfel *Eminescu* rimează, «plop*i*» cu «aprop*i*», «ochii» cu «Dochii» și cu «rochii», «gușații» cu «nații», deși *i* scurt din «plop*i*», «ochii», «gușații» este cu totul absorbit în *i* lung ce caracterizează pluralul substantiveilor masculine, fapt ce nu se întîmplă bunioară nici cu «aprop*i*» unde *i* scurt constituie terminarea *espresă* a persoanei a doua a indicativului prezinte, nici cu «Dochii» unde «i» scurt e constituit din rămășița

unui *j consonans* ce se vede la nominativ (Dochi-j-a) și care nu se scrie, și din terminația genetivului nearticulat. Tot așa, acelaș poet rimează «vietii» cu «aduceți-i», «durerii» cu «mizerii», «mării» cu «ării», «școlii» cu «molinii» deși orce auz poate distinge, că în primul membru al rimei, *i* scurt aproape nu există, pe cind în al doilea membru, cite odată e aproape lung (aduceți-i). Deși aceste sfirșituri de versuri sînt de netăgăduit asonante, totuși ele ne fac mai multă plăcere decît multe adevărate rime.

Cauza acestui efect ne pune pe urma unei condițiuni pe care tinde s'o îndeplinească rima în afară de condițiunile materiale specificate în definiția ei. Pricina lui e anume faptul că cuvintele ce rimează sînt, tocmai din pricina necompletei asemănări a sfirșitului lor, mai deosebite între ele *din punctul de vedere al înțelesului* decît alte cuvinte care au sfirșitul perfect asemenea. Altfel cuvintele «lucrează» — «se desprimăvărează», deși rime perfecte, fac mai puțin efect decît «lucrează» — «să se repează», pentru că cele d'întii, deosebite prin înțelesul rădăcinei, sînt totuși asemenea prin înțelesul flexionar: amîndouă sînt în indicativul prezinte, persoana III singular sau plural; pe cind cele de al doilea, deosebite prin rădăcină, mai sînt deosebite prin unul din înțelesurile flexionare (prin cel de mod), rămînînd să fie asemănaute numai în timp, persoană și număr. Și mai bine rimează «lucrează» cu «trează», pentru că sînt deosebite nu numai prin înțeles, ci și prin categorie (unul e verb, altul e adjectiv), care deosebire implică și unele deosebiri de înțeles flexionar, verbul avînd mod, timp, persoană, număr, iar adjectivul avînd dintre acestea numai numărul și, pe lîngă el, genul și cazul. Cu cît deosebirea de înțeles este mai mare între cele două membre ale rimei, cu atît rima face un efect mai estetic. Asemănarea materială a sunetelor contrastează cu deosebirea spirituală a înțelesului, și acest contrast, ca orce antiteză, deșteaptă atenția și asupra

fondului nu numai asupra formei, și emoțiunea estetică ce derivă din considerarea cu deosebire a fondului, e mai vie ca de obicei. Așa fiind se înțelege de ce asonanțele de mai sus produc mai mult efect decît multe rime. Să examinăm cîteva. Cuvintele «aduceți-i» rimează perfect cu «vedeți-i», dar fără destul efect, pentru cuvîntul că deosebirea de înțeles se mărginește numai la înțelesul rădăcinilor cuvintelor. «Aduceți-i» rimează însă cu mult mai mult efect cu «vietii», pentrucă, deși sunetele finale nu se potrivesc perfect, totuși această nepotrivire nu ne supără în gradul, în care ne impresionează plăcerea ce rezultă din faptul că acest din urmă membru al rimei este deosebit de cel d'întiu, nu numai prin înțelesul temei, dar și prin numărul cuvintelor și prin natura categoriilor din care face parte fiecare din ele. In versurile: (412)

Vai, tot mai gîndești la anii, cînd visam în *academii* —  
Ascultînd pe vechii dascăli cîrpicind la haina *vremii* —

efectul e produs mai cu seamă de faptul că, deși avem două subsantive la rimă, totuși unul este în nominativ plural, nearticulat, pe cînd celălalt e în genetiv, singular, articulat. Zicem «mai cu seamă», pentru *Eminescu* aci, ca mai totdeauna, caută să îndepărteze neplăcerea, ce ne-ar face asonanța, ce întrebuințează, prin alte efecte: prin raritatea și noutatea asonanței, prin naturalul, cu care se îmbină cu celălalt membru al ei, și prin strălucirea și justetea imaginii, ce exprimă.

2. Dispunînd de asemenea mijloace, *Eminescu* își mai poate permite niște asonanțe, ceva mai îndrăznețe, care totuși pot fi puse în categoria asonanțelor permise, întru cît în mod instinctiv au fost întrebuințate de mai toți poeții noștri. Sînt cazurile, în care unul din cuvintele ce sînt legate prin asonanțe se deosibește de celălalt prin faptul că vocala lui ultimă accentuată, nu e identică ci numai apropiată,

prin natura ei, de cealaltă. Astfel *Eminescu* rimează «crînguri» — «singuri»; «tău» — «meu»; Mai greu ne face să primim acest fel de asonanță, cînd vocalele ce diferă, se deosibesc prea mult prin natura lor, sau nu sînt accentuate. Astfel el își permite să rimeze «trecute» — «posomorite», «griu» — «meu», «însă» — «aprinse», «măsoară» — «zîmbitoare», însă mai numai în bucățile compuse în tinerețe. Aceste asonanțe fac parte din categoria asonanțelor nepermise și cu greu le-ar scuza, chiar o concepție extraordinară.

3. Mult mai bine pot intra în categoria celor permise, asonanțele, ce constau în a avea într'un membru un cuvînt terminat în *i* scurt, iar în celălalt, un cuvînt terminat într'o consună care de obicei primește pe *i* scurt după dînsa, dar fără ca acum să-l aibă efectiv. Astfel *Eminescu* rimează «lași» — «drăgălaș», «azi» — «zaplaz», «drumeți» — «îngheț», «primăveri» — «cer», «coji» — «răboj».

4. Am îndrăzni, în fine, să punem tot în această categorie asonanțele prin diferență de o consună, cu condițiune ca aceste consune diferite să fie de aceeași natură în privința pronunțării. Astfel *Eminescu* rimează: «glas» — «talaz», «frunze» — «ascunse»; «cridă» — «zugrăvită»; «adînc» — «plîng»; dar el mai rimează — o singură dată — «minune» cu «lume», care nu poate fi primit în această categorie din pricină că *n* și *m* presupun în pronunțare organe prea deosebite.

Torte aceste patru specii ce constituiesc categoria asonanțelor permise — și cu deosebire ultimele trei categorii — nu trebuiesc utilizate decît foarte rar, și numai atunci cînd poetul are destule mijloace (am enumerat pe-ale lui *Eminescu* studiind prima specie a acestei categorii), pentru ca să ne producă cu ocazia lor o mai mare plăcere decît neplăcerea ce ar rezulta din ele. — Altminteri, trebuie să le ocolim cu îngrijire, ca și cînd n'ar fi permise.

III. În categoria asonanțelor nepermise intră toate asonanțele caracterizate prin nepotriviri de vocale și

de consune mai însemnate decât cele semnalate pînă aci. Astfel de asonanțe găsim în *Eminescu* prea puține (vre-o 16 în total). Să enumerăm cîteva : «zei» — «poezii»; «poet» — «revăd», «vastă» — «voastră»; «așteptarăți» — «vorbareț»; «mizerii» — «nătărăii»; «înșelăciune» — «rugăciunea»; «asculta-vei» — «evlavii»; «sila» — «filă», etc.

Dar și cu ocazia acestora el întrebuițează mijloace de efect care uneori ne fac să nu le băgăm în seamă, mai cu seamă cînd între versurile care rimează e prea mare distanța, totuși aceste asonanțe sînt absolut de evitat, căci orcît de mare talent ar avea un poet, nu va putea izbuti să ne facă să perdem din vedere aceste defecte; bucățile poetice, în care vor fi întrebuițate, vor perde plasticitatea formei, și efectul, ce trebuie să ne facă concepția poetică, se va pierde în mare parte. De altminteri adevărații poeți au iubit totdeauna perfecțiunea formei, nesacrificîndu-i totuși fondul, și cînd au întrebuițat mijloace imperfecte de simetrie au făcut aceasta mai mult spre a exprima o particularitate a concepției, decât din dragostea pentru imperfecțiuni.

§ 88. În românește putem avea mai multe categorii de rime, după cum ne punem din punctul de vedere indentității sunetelor, al accentului sau al numărului silabelor. Cele mai însemnate categorii de rime sînt cele pe care le deosebim din punctul de vedere al accentului. Din acest punct de vedere putem avea două categorii de rime: 1) Rimele care nu coprind decât un accent — și anume un accent principal — pe care le-am putea numi *rime simple*. 2) Rimele, care, pe lîngă accentul principal, mai au și un accent secundar, și pe care le-am putea numi *rime complexe*. Acestea din urmă ar putea fi mai bine numite *bogate*, dar acest termen a fost prea mult întrebuițat pentru o categorie de rime, deosebită din punctul de vedere al indentității sunetelor și despre care vom vorbi mai departe. De aceea ne va fi greu să-l

întrebuințăm noi în alt înțeles. Justificarea întrebunțării lui va reeși totuși cu claritate din examenul ce vom face acestor două categorii de rime.

1. În prima categorie am zis că se cuprind *rimele simple*, adică acelea care au numai un accent principal. Deoarece cuvintele românești sînt accentuate în mod natural din două în două silabe, urmează că nu vom putea avea decît două feluri de rime simple: a) rime simple *ultime*, care au accentul principal pe vocala din ultima silabă a versului, d. ex. «*ôrbi*», — «*côrbi*»; «*friu*», — «*griu*»; «*sîs*» — «*apîs*»; «*adînc*» — «*oblînc*»; «*el*» — «*oțel*»; «*sperieli*» — «*săgeli*»; «*cort*» — «*mort*»; «*nor*» — «*dor*»; «*cîmpii*» — «*copii*»; «*trăiu*» — «*păiu*»; «*lăt*» — «*apăsăt*»; «*vînt*» — «*pămînt*»; «*îndrîsnîț*» — «*răzleț*»; b) rime simple *penultime*, care au accentul pe vocala din penultima silabă de la sfîrșitul versului, d. ex. «*răspînde*» — «*pătrînde*»; «*înnoală*» — «*roală*»; «*mîrgul*» — «*amîrgul*»; «*urgie*» — «*vie*»; «*dreaptă*» — «*așteaptă*»; «*lupte*» — «*rupte*»; «*îrmă*» — «*cîrmă*»; «*grămădă*» — «*pradă*»; «*păce*» — «*zăce*»; «*mină*» — «*păgînă*»; «*slăvei*» — «*ascultă-vei*».

Tot în categoria rimelor simple, putem pune, prin excepțiune. c) rimele — care altminteri sînt complexe — antepenultime sau ante-antepenultime, dar numai cînd fac parte din versuri în care unitatea metrică este cea dactilică sau cea ante-antepenultimă. Ex.: «*mîntue*» — «*bîntue*»; «*vâlurile*» — «*mâlurile*».

2. În categoria *rimele complexe* am zis că se cuprind rimele, care, pe lângă un accent principal, mai au unul sau mai multe accente secundare. Teoretic am putea avea trei feluri de aceste rime, întrucît în limba română avem cuvinte accentuate, nu numai pe a treia și pe a patra silabă începînd de la sfîrșit, dar chiar și pe a cincea. Astfel am avea: a) *Rime complexe ultime*, care au un accent principal pe antepenultimă și un accent secundar

pe ultimă, schema lor fiind : ' — |. D. ex. : «*spîmegă*» — «*rîmegă*»; «*mărilor*» — «*depărtărilor*»; «*întînsele*» —



«pe cuprînsele»; «rămurèlele» — «stélele»; «Mintuitòru-  
lui» — «călătòrului»; «nòrilor» — «flòrilor»; «mîntue» —  
«bîntue»; «îndurărilor» — «mărilor», — și anume numai  
cînd fac parte dintr'un vers trohaic sau iambic. b) *Rime  
complexe penultime*, care au un accent principal pe an-  
tepenultimă și un accent secundar pe penultimă, — și  
anume iar numai cînd fac parte dintr'un vers trohaic sau  
iambic. Schema lor ar fi:  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ . D. ex. «mălu-  
rile» — «vălurile» — «ideălurile» — «pămînturile» —

«vînturile» — «cînturile. In fine, teoreticește, ar mai  
putea avea și c) *Rime complexe antepenultime*, în  
care am avea un accent principal pe a cincea si-  
labă și două accente secundare, dintre care cel im-  
portant ar fi pe silaba antepenultimă, iar cel mai  
puțin important pe cea ultimă. Schema lor ar fi:  
 $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ . Inșă cuvinte cu accentul principal pe  
silaba dinaintea ante-antepenultimei avem așa de pu-  
ține, încît este cu neputință să se găsească vreo potrivire  
între ele, începînd cu silaba intonată cu accent prin-  
cipal. Astfel ar fi cuvintele «călûgărițele», «iălovîțele»;  
«lûbenițele». In practică dar, acest fel de rimă nu  
există.

Acum ne putem da seama că cu drept cuvînt *ri-  
mele complexe* ar trebui să se numească «bogate». In  
adevăr, mai întîiu, cuvintele ce sînt întrebuițate  
ca rime complexe ultime pot fi întrebuițate ca *rime  
simple ultime*, cînd identitatea sunetelor n'ar începe  
dela accentul principal, ci numai dela cel secundar.

Astfel «vitejilor» ar rima cu «plăeșilor»; «fiintele» cu  
«lăncile»; «voinicilor» cu «haraminilor»; «Mihule» cu  
«voinicule»; «zilele» — «noptile»; le mină cu «Pădina»  
«florile» cu «oile», și acest fel de rimă îl găsim foarte

des în poezia populară. Tot așa, în al doilea rînd, rimele complexe penultime ar putea fi întrebuintate ca rime simple penultime, considerînd identitatea sunetelor începînd dela accentul secundar. Astfel

«malurile» ar putea rima cu «râmurile», «fêlurile»<sup>1)</sup>, etc. În aceste cazuri identitatea sunetelor cu începere dela accentul principal este un lux, de care poetul se poate scuti, dar totuși, cînd o poate realiza, izbutește să scoată un efect de formă mult mai puternic decît întrebuintînd rimele simple. Cu drept cuvînt, dar rimele complexe le-am putea numi «bogate», căci este o bogăție mare, cînd potrivirea nu e numai de sunete mai numeroase, dar și de două accente în loc de unul.

II. S'a luat obiceiul însă ca să se întrebuinteze termenii de «sărac» și de «bogat» spre a deosebi: a) *Rimele sărace*, care îndeplinesc cu strictețe condițiunile specificate prin definiția dată, de b) *rimele bogate* care, pe lingă identitatea sunetelor finale, începînd cu ultima vocală accentuată, mai prezintă și identitatea consunei ce precedă vocala accentuată și pe care acesta se reazămă în pronunțare. Cuvîntul «mișcătoare» ar rima bogat cu «călătoare» și sărac cu «doare»; «pūs» ar rima bogat cu «supūs» și sărac cu «adūs»; «singurică» ar rima bogat cu «frică» și sărac cu «mică».

Din acest punct de vedere ar fi sărace rimele «cînturile» «pămînturile»; și tot așa «treapădă» — «leapădă», «scîndură» — «îngîndură», «spîmegă» — «rîmegă»; ba chiar «mălurile» — «canăturile», «tainurile» — «vinurile». Și din contră, «lucrătă» — «sărătă», «sorbeăm» — «vorbeăm», «oprit» — «sărit» ar fi rime

---

1) Rimele simple pe baza accentului secundar, atît cînd acesta cade pe ultima cit și pe penultima silabă, spre a produce un efect cit mai apropiat de rimele simple pe baza accentului principal, trebuie să prezinte identitate nu numai în privința vocalei accentuate cu accent secundar, ci și în privința consunei de reazăm al acestei vocale. Așa numita «bogăție» numai la aceste feluri de rime trebuie să se ceară.

bogate! Iată pentru ce zicem că termenul de «bogat» ar trebui rezervat rimelor complexe.

Distincția între rime bogate și sărace, este împrumutată din versificația franceză, și din observările de mai sus se vede artificialitatea lor. Evident, într'o limbă, ca limba franceză, în care din punctul de vedere al accentului nu se găsesc decît două feluri de rime: *masculinele*, corespunzînd cu rimele noastre ultime, și *femininele*, corespunzînd cu cele penultime (și încă mai mult din punctul de vedere al ochiului) se poate pune preț și pe identitatea consoanei de reazăm a vocalei de unde începe rima; dar ar fi o superfetație să cerem și noi acelaș lucru dela poeții noștri, cînd, din punctul de vedere al accentului noi avem patru feluri de rimă. Deosebirea în rime bogate și sărace n'are dar nicio importanță în versificația română, și aceasta va reeși și mai bine din observațiunea, ce va urma îndată.

Ceice au cultivat așa numita rimă bogată în limba română au fost nevoiți să întrebuițeze ca rime, forme gramaticale (cu deosebire, verbale) asemănătoare. Astfel găsim la ei foarte multe rime ca: «mîngietori» — «ziditori» — «zîmbitori»; «mîngietoare», — «uimitoare», — «gemătoare» — «răpitoare» — «arzătoare»; «mohorit» — «posomorit»; «înflorit» — «murit»; «pregătește» — «scutește»; «numeroasă» — «sîngeroasă»; «ducea» — «aducea»; «plutea» — «șoptea»; «inspirată» — «adorată»; «izbucnise» — «încremenise»; «faceți» — «prefaceți»; «voioasă» — «invidioasă»; «sufală» — «insufală»; «deșteptat» — «revoltat», și așa mai încolo. Prin acest fel de rime ei au crezut că realizează o frumusețe mai mult în alcătuirea versurilor românești. De fapt însă (potrivit observațiunii din § (87) aceste rime sînt banale, lipsite de efect și mult mai sărace în realitate decît cum ar părea la prima vedere. Această trebuie s'o fi simțit chiar admiratorii ei, și de aceea îi vedem căutînd să înlătore banalitatea și sărăcia prin întrebuițarea la rimă a unor cuvinte

străine cu sonorități exotice sau a unor termeni tehnici care mai mult sau mai puțin n'au avea ce să caute într'o poezie. Astfel în versurile d-lui *Macedonsky*, unul dintre susținătorii acestei perfecțiuni formale false, găsim la rimă cuvinte de felul celor următoare: «olimpian» — «pian»; «femeie» — «almeie»; «opal» — «pal»; «pace» — «opace»; «exploatare» — «stare»; «entusiasm» — «marasm»; «bizare» — «ipnotizare»; «psalm» — «calm»; «om» — «polihrom», etc. Decît, aceste cuvinte întrebuițate la rimă, deși înlătură în oarecare măsură impresia de banalitate a rimelor bogate de felul celor de mai sus, ne fac totuși impresiunea de căutate, afectate, ceea ce însemnează să înlături un defect printr'un defect și mai mare. Rămîne dar stabilit că așa numita rimă bogată nu produce mai niciodată efect în limba română și nu constituie un merit deosebit pentru poezii ce-o întrebuițează.

III. Mai importantă este deosebirea rimelor după numărul silabelor. Astfel avem: a) *Rime monosilabice*, la care asemănarea se găsește numai la o singură silabă. Aceste rime pot fi de două feluri după cum luăm de bază accentul principal sau accentul secundar. Astfel «or» din «odôr» — «ziditôr» este o rimă monosilabă pe baza accentului principal; iar «ră» din «singură» — «fulgeră» într'un vers trohaic sau vambic, este o rimă monosilabă pe baza accentului secundar.

b) *Rime disilabice*, la care asemănarea de sunete se găsește la două silabe. Ele pot fi iarăși de două feluri, după cum luăm de bază unul din cele două feluri de accente. Astfel «aur» din «àur» — «balàur» este rimă bisilabică pe baza accentului principal; iar «rile» din «valurile» — «tinerile» este, în versul trohaic sau iambic, tot rime bisilabice, dar pe baza accentului secundar.

c) *Rime trisilabice*, la care sunetele ce se aseamănă se găsesc la ultimele trei silabe. Ele nu pot fi decît de un singur fel, și anume pe baza accentului prin-

cipal d. ex. «scindură»—«îngindură», și prezintă în versul trohaic sau iambic un accent secundar pe ultima silabă. În fine,

d) Rime *polisilabice*, la care sunetele asemănătoare se găsesc în ultimele patru sau cinci silabe. Ca și cele de sus, ele nu pot fi decât de un singur fel, și anume numai pe baza accentului principal. Ex.: «malurile» — «valurile»; «vinturile» — «pămînturile». Aceste rime, pe lângă un accent principal, mai pot avea în versurile iambice și trohaice unul sau chiar două accente secundare.

§ 89. *Încălcarea*. Versul, fiind o unitate simetrică a vorbirii, e natural să aibă și un înțeles relativ deplin, astfel încît repaosul dela sfîrșitul lui să corespundă cu repaosul cerut de construcțiunea gramaticală a propozițiunii sau frazei. Totuși, spre a da uneori o precizie mai mare concepției, poetul își poate permite să nu sfîrșească construcțiunea gramaticală odată cu versul, ci să o sfîrșească la începutul versului următor. În acest caz, vorba dela sfîrșitul celui d'întîiu vers e așa de strîns legată prin sens cu vorba dela începutul versului următor, încît sîntem nevoiți să trecem cu vederea repaosul ce trebuie să se facă la finele versului. Suspendarea acestui repaos din pricina construcțiunii gramaticale se numește *încălcare* (fr. «enjambement»).

În versurile populare, întîlnim rare exemple de încălcare, și tot așa la poezii noștri mai vechi, care și-au dezvoltat talentul sub influența poeziei clasice franceze, în care încălcarea nu e permisă. La cei moderni însă, încălcările se fac mai des, și se fac cu intențiunea de a obține un efect necesar exprimării concepției lor. Astfel în versurile: (413)

Fulgerele adunat-au contra Fulgerului, *care*  
În turbarea-i furtunoasă a cuprins pămînt și mare - 1)

---

1) *Eminescu*, «Scrisoarea III».

*Eminescu* pune toată puterea pe vorba «Fulgerului», care face un efect onomatopoeic și, în mod natural, tocmai pentru ca să simțim efectul acestui cuvânt, ne oprim după dînsul; dar, făcînd aceasta, ni se dă în acelaș timp puțința de a unî vorba «care» de la sfîrșitul versului cu începutul versului următor, fără să fim izbiți în mod neestetic. *Vlahuță* în versurile: (414)

Luna galeșă, 'n văzduhuri de apururi plutitoare,  
Revărsa atîta farmec și 'n așa sfîntă splendoare  
S'arătă vederii mele... 1)

nu obține însă acelaș efect din pricină că verbul «s'arătă» care e pus la începutul versului încălcat, și care ar putea atrage atențiunea asupra înțelesului lui, făcîndu-ne să simțim efectul arătării *subite* a lunii, nu termină brusc fraza, ci aceasta se continuă și după verbul «s'arătă», cu vorbele «vederii mele». Ar fi fost mai mult bine dacă fraza s'ar fi terminat după verb. 2)

Deși dar în poetica română e permisă încălcarea, totuși libertatea de a o întrebuița este limitată de condiția ca să producă un efect, cerut de concepția poetului. Totuși în anume cazuri neplăcerea ce produce încălcarea e mai mare decît plăcerea ce ne-ar procura expresiunea concepției, și astfel se consideră greșite versuri care ar unî, prin trecere dela unul la altul, prepoziția cu numele de care se leagă, auxiliarul cu verbul principal, pronumele monosilabe enclitice cu vorbele pe al căror accent se reazămă, etc.

§ 90. *Unități simetrice mai complexe decît versul.*— Versul este o unitate simetrică complexă, și cea mai importantă. Este *unitate simetrică*, pentrucă prin re-

1) *Vlahuță*, «Dormi iubito».

2) Să se compare cu efectul mai complet obținut de *Gr. Alexandrescu* în «Răsăritul lunii la Tismana» (415)

Apoi glob rubinos... (e vorba tot de lună)

P'ale stejarilor vîrfuri, piramide de verdeață,

Se opri:—

pețirea lui indefinită se dă vorbirii caracterul vizibil de simetrie; este *complexă*, pentrucă într'nsul se combină mai multe elemente simetrice caracteristice: măsura, cezura și ritmul; este cea mai importantă, pentrucă el este unitatea simetrică ce se găsește în orice operă ce prezintă în mod vizibil caracterul simetriei. Versul nu e însă singura unitate simetrică. Un vers se poate combina cu unul sau mai multe alte versuri ce au aceleași sau deosebite elemente simetrice. În acest chip putem dobîndi unități simetrice mai complexe decît versul. Sint, anume, așa numitele *strofe*, care, cînd cuprind un sens complet, iau numele de *stanțe*, iar cînd fac parte dintr'o poezie ce trebuie cîntată se chiamă *cuplete*.

Strofa poate fi construită prin gruparea mai multor versuri asemenea, dar ținute strîns între ele prin sensul ce cuprind; sau prin combinarea mai multor versuri deosebite mai adesea prin măsură și mai rareori prin ritm. Cel mai caracteristic element însă care dă plasticitate și precizie unei strofe este *succesiunea rimelor*. Și e natural să fie astfel, pentrucă rima prin natura ei cere numaidecît pe lîngă vers, o altă unitate simetrică superioară lui, *distihul*, care e cea mai simplă strofă, compusă din două versuri succesive ce *rimează împreună*. Din acest punct de vedere strofa este o unitate simetrică mai naturală și mai caracteristică versificației moderne, și deci și versificației *române*, decît versificațiunii clasice; căci strofa clasică se întemeia numai pe măsură și ritmul versurilor combinate, și nu putea avea conturul precis pe care numai rima, care se găsește în versificația modernă, poate să-l dea.

Strofa, considerată ca adevărată unitate metrică mai complexă decît versul, trebuie să se repete ca și el de mai multeori în decursul operei poetice, în cazul cînd fondul ei ar cere o dezvoltare mai mare decît i-ar putea oferi cadrul unei strofe; — și, în această repetiție, strofa trebuie să-și păstreze *cu rigurozitate* aceeași

construcție. Valoarea de unitate simetrică în această *identitate* de construcție consistă. O combinație de măsuri care, avînd aerul de a se repeta, perde vreunul din caracterele ei, fără să dobîndească un nou caracter potrivit vreunui nou efect ce vrea să producă poetul, — încetează de a fi strofă, și bucată versificată ce cuprinde astfel de combinații devine *amorfă*. Strofele, care nu-și păstrează cu rigurozitate construcția, se numesc *neregulate*. E păcat că *Eminescu* — în deosebire de *Alecsandri* și alți poeți — nu a dat destulă atenție construcției strofelor, întrebuițînd prea de multeori strofe neregulate.

§ 91. Patru puncte de vedere ne pot servi să deosebim strofele unele de altele: I. *Numărul versurilor*; II. *Deosebirea ritmurilor*; III. *Variația măsurilor*; și IV. *Dispozițiunea rimelor*.

I. Din punctul de vedere al numărului versurilor, strofele pot fi de două versuri, și atunci se numesc *distihuri*; de trei versuri — *terțete*; de patru versuri — *catrene*; tot așa pot fi strofe de cinci, de șase, de șapte, etc., versuri și le-am putea numi *cvinariii*, *senariii*, *septenarii*, *octonarii*. Cele mai întrebuițate de poeții noștri sînt catrenele, distihurile, cvinariile, senariile și octonariile. Mai puțin întrebuițate sînt celelalte feluri. Exemple din fiecare din aceste strofe vom da mai jos, după ce vom studia în general speciile strofelor și din celelalte puncte de vedere.

II. Din punctul de vedere al ritmului, strofele pot fi sau *pure* — atunci cînd conțin ori numai versuri simple ori numai versuri complexe; sau *mixte*, cînd conțin și versuri simple și versuri complexe.

III. Din punctul de vedere al măsurii, strofele pot fi sau *monomorfe*, cînd versurile întrebuițate în strofă au toate același număr de silabe sau cel mult se deosebesc unele de altele printr'o silabă; sau *polimorfă* atunci cînd în strofă se cuprind versuri care, în privința măsurii, diferă între dînsese prin două sau mai multe silabe.



IV. In fine, din punctul de vedere al dispozițiunii rimelor strofele pot fi iarăși de mai multe feluri : cu rime *împerechete*, *încrucișate*, *îmbrățișate*, precum se va vedea îndată.

§ 92. *Specificarea deosebitelor feluri de strofe.* 1) In distih, strofa de două versuri, primul vers va rima cu al doilea, iar rimele celor două versuri vor forma o *pereche*, iar strofa va fi cu *rime împerechete*. Strofa : (416)

Mircea se întoarce iute către ei :  
„Respectați solia, căpitanii mei“ 1)

este din punctul de vedere al numărului silabelor un *distih*, fiindcă e compusă din două silabe ; din al ritmului, — o strofă *pură*, fiindcă e compusă din versuri care din punctul de vedere al complexității sînt de acelaș fel, amîndouă fiind complexe ; din al măsurii, — *monomorfă*, fiindcă versurile au acelaș număr de silabe ; iar din punctul de vedere al succesiunii rimei — este o strofă *cu rime împerechete*—și nici nu putea fi cu altfel de rime fără a înceta de a fi distih.

Exemplul : (417)

S'a dus zăpada albă de pe întinsul țării :  
S'au dus zilele Babei și nopțile vegherii ;  
Cîmpia scoate aburi pe umedul pămînt  
Se 'ntind cărări uscate de-al primăverii vînt 2)

este un *catren pur*, cu măsură *monomorfă* și cu *rime împerechete*.

Schema rimelor împerechete este : (418)

— a  
— a  
— b  
— b

2) In *terțete* (strofa de trei versuri), două versuri

1) *Bolinineanu.*

2) *Alecsandri.*

trebuie să rimeze împreună, rămânând ca cel de al treilea să rimeze cu versul rămas liber din terțetul următor. Atunci însă la fiecare șase versuri am avea trei perechi de rime complete, așa că, în loc de terțete, am avea o strofă senarie.

Astfel în exemplul: (419)

O mamă, dulce mamă, din negura de vremi  
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;  
De-asupra criptei negre a sfintului mormînt  
Se scutură salcîmii de ploae și de vînt,  
Se bat încet din ramuri, îngîină glasul tău:  
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu<sup>1)</sup>...

nu avem două strofe, ci numai una singură, *pură, monomorfă, cu rime împerechete* și, după numărul silabelor, *senarie*, pe cînd noi ne-am fi așteptat să avem două terțete. Terțetele dar nu se pot obține prin rime împerechete, ci prin altfel de rime în care versul întîiu rimează cu al treilea, al doilea cu al patrulea, adică prin rimele numite *încrucșate* sau *alternate*.

Schema rimelor alternate sau încrucșate este: (420)

— a  
— b  
— a  
— b

Totuși nici cu aceste feluri de rime nu se pot obține terțete curate decît numai într'un singur caz. Astfel în exemplul: (421)

Dar spusa mea va fi d'acum izvorul  
Rușinii pentru-acel ce prin trădare  
M'a dat pieirii revoltînd poporul;

Nu știu nici cine ești, nu știu nici care  
Ți-e umbletul pe-aici, care ți-e dorul,  
Dar tu ești Florentin, cum mi se pare<sup>2)</sup> —

deși versurile sînt așezate în formă de două terțete

1) *Eminescu.*

2) *Coșbuc, după Dante.*

și deși rimele sînt alternate, avem în realitate tot o singură strofă *senarie*, pentrucă în toată bucata sînt numai două rime care alternează de trei ori, făcînd un fel de unitate simetrică de șase versuri, în care terțetul dispăre. Adevăratul terțet are forma următoare : (422)

La dreapta scoborîm de-a lungul văii  
Cam zece pași, ferindu-ne cuminte  
De-aprinsul prund și ploile văpăii.

Cînd fui pe mal, văzui că mai 'nainte  
Puțin, pe ling'abis, e mult popor  
În strîmtul loc, pe-acel prundiș fierbinte.

Virgil atunci : „De vrei și-acest popor  
Să-l știi deplin cu negrele păcate  
Tu mergi la ei și vezi pedeapsa lor“ 1) —

în care, rimele alternînd două cîte două, rămîne în fiecare terțet neapărat cîte un vers care să rimeze cu un vers din terțetul următor, așa încît ultimul terțet din care se compune bucata rămîne cu un vers liber, nerimat. Astfel dispuse rimele, terțetele rămîn curate nu se mai pot grupa spre a da o strofă *senarie*, precum se întîmplă cu celelalte grupări de rime. Sub această formă terțetul ia numele de *terțină* (italienește : *terza rima*) care este considerată și ca formă fixă de poezie (Vezi mai jos).

3) În *catren*, rimele pot fi dispuse sau împerechete sau alternate, dar mai pot fi dispuse astfel ca versul întîiu să rimeze cu al patrulea, și al doilea cu al treilea. Schema acestui fel de dispoziție a rimelor este : (423)

— a  
— b  
— b  
— a

iar rimele dispuse astfel se numesc *imbrățîșate*.

---

1) Coșbuc, după Dante.

In exemplul : (424)

Christos Mîntuitorul din morți a înviat,  
Și fruntea-i, ca un soare  
Lucind peste popoare,  
Fiori de nemurire în lume-a 'mprăștiat. <sup>1)</sup>

avem un *catren mixt cu rime îmbrățișate* :

4. In strofa *cvinarie* găsim toate felurile de dispoziții ale rimelor arătate pînă aci. Iacă o strofă *cvinarie*, pură, monomorfă și cu rime împerechete: (425)

De-ai fi pasăre sau vînt,  
N'ai ajunge-o pe pămînt;  
Căci ca vîntul ea nu zboară,  
Nici ca pasărea ușoară,  
Dar ca dorul ce omoară. <sup>2)</sup>

Tot așa, o strofă pură, monomorfă, cu rime îmbrățișate : (426)

Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici,  
Între făclii de ceară arzînd în sfeșnici mari,  
E 'ntinsă 'n haine albe, cu fața spre altar,  
Logodnica lui Arald, stăpîn peste Avari,  
Încet, adînc răsună cîntările de clerici. <sup>3)</sup>

Foarte rar întrebuintată este strofa *cvinarie* cu rime alternate, a cărei schemă ar fi : (427)

— a  
— b  
— a  
— b  
— a

*Alecsandri* și *Eminescu* nu o întrebuintează nicio dată și e de mirat aceasta la *Alecsandri* care are o mare bogăție de strofe *cvinarii*. De cele mai multe ori, versurile ce urmează alternat din stofa *cvinarie*

---

1) *Alecsandri*.

2) *Alecsandri*, «Maghiara».

3) *Eminescu*, «Strigoi».

întrebuințată de *Alecsandri*, sînt însoțite de două versuri cu rime împerechete, ca bunăoară în strofa cvinarie mixtă și polimorfă următoare: (428)

Galben ca făclia de galbenă ceară  
Ce-aproape-i ardea,  
Pe-o scîndură veche, aruncat afară,  
De somnul cel vecinic Grozea acum zăcea  
Iar după el nimeni, nimeni nu plîngea. <sup>1)</sup>

Rimele care sînt dispuse astfel încît nu descoperim cu claritate una din dispozițiunile caracterizate pînă acum, poartă în deobște numele de *rime amestecate*. Această denumire care presupune o dispozițiune neregulată a rimelor se aplică totuși de cele mai multe ori la dispoziții de rime în care descoperim o regularitate care contribuie mult la efectul strofei în care sînt întrebuințate. Așa, spre exemplu, stofa senarie compusă din două versuri ce rimează perechi și din patru versuri ce rimează îmbrățișat : (429)

Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române,  
Mă cobor ca într'o mare de visări dulci și senine  
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri,  
Sau văd nopți ce 'ntind de-asupra-mi oceanele de stele,  
Zile cu trei nori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele  
Cu izvoare-ale gândirii și cu rîuri de cîntări. <sup>2)</sup>

Tot asemenea strofe senarie compusă din patru versuri ce rimează alternat și două ce rimează împerechiat : (430)

Sub cer de plumb întunecos  
Pe cîmp plin de zăpadă,  
Se trăgănează 'ncet pe jos  
O jalnică grămadă  
De oameni triști și înghețați  
Cu lanțuri terecați. <sup>3)</sup>

Și, tot astfel, frumoasa strofă senarie pură și polimorfă, în care dovedim o dublă îmbrățișare a două

1) *Alecsandri*, «Grozea».

2) *Eminescu*, «Epigonii».

3) *Alecsandri*, «Pohod na Sibyr».

versuri ce rimează împerechiat și pe care o găsim la *Eminescu* : (431)

Tresărind schîntee lacul  
Și se leagănă sub soare ;  
Eu, privindu-l din pădure,  
Las aleanul să mă fure  
Și ascult dela răcoare  
    Pitpalacul <sup>1)</sup>.

§ 93. Efectul, pe care strofele îl împrumută dela dispoziția rimelor, se mărește prin felul cum se combină versurile ce au ultima silabă accentuată cu versurile care au ultima silabă accentuată. Astfel efectul distihurilor, și ceeace le deosibește de celelalte versuri care rimează împerechiat, stă în alternarea regulată a unui distih ce are rimă penultimă cu unul ce are rimă ultimă.

În această privință, distihurile lui *Bolintineanu* sînt un model, care n'a fost încă ajuns de nici un alt poet al nostru. Efectul plastic al celor mai bune din «*Legendele istorice*», provine în mare parte din corectitudinea, cu care sînt construite distihurile în care sînt scrise : (432)

Intr'o sală 'ntinsă, între căpitani,  
Stă pe tronu-i Mircea încărcat de ani.

Astfel printre trestii tinere, 'nverzite  
Un stejar întinde brațe veștejite !

Astfel după dealuri verzi și numai flori  
Stă bătrînul Mircea albit de ninsori.

Curtea este plină, țara în mișcare  
Soli trimiși de Poartă vin la adunare <sup>2)</sup>...

*Alecsandri* a încercat distihuri în versuri de aceeași măsură cu silaba ultimă întonată ; sau în versuri de deosebite măsuri alternînd neregulat ; dar nu a izbutit să nu fie monoton decît întrebuițînd versuri

1) «*Freamăt de codru*».

2) «*Mircea și Solii*».

scurte în bucăți mici. În această formă sînt scrise «Stelele» și «Surorii mele». Cităm în întregime pe cea de a doua, care, deși e mai puțin frumoasă, e mai puțin cunoscută: (433)

În ce loc, unde se duc  
Florile, ce se usuc?

Unde sbor, în care raiu,  
Flutुरeii de pe plaiu?

În ce lume, unde merg,  
Lacrămile ce se șterg,

Visurile îngerești,  
Dorurile sufletești?

În acel loc fericit,  
Plin de tot ce-i mai iubit,

Dusu-te-ai o blindă stea,  
Dulce surioara mea,

Și-ai luat în sborul tău  
Dorul sufletului meu!

La terține, efectul nu stă în alternarea versurilor ce au rime ultime cu cele ce au rime penultime, ci în faptul că în două terține trebuie să se găsească trei versuri care rimează împreună. La catren, efectul stă însă nu numai în alternarea versurilor ce au rime penultime cu cele ce au rime penultime, ci și în faptul că două și mai adeseori unul dintre versuri are o măsură mult mai redusă decît celelalte. Astfel în catrenul: (434)

De-acuma nu te-oiu mai vedea  
Rămîi, rămîi cu bine,  
Mă voiu ferî în calea mea  
De tine<sup>1)</sup> —

efectul constă în alternarea versurilor ce au rime ultime cu versurile ce au rime penultime și în scurta-tarea versului final, care face ca strofa să fie poli-

---

1) *Eminescu*, «Adio».

morfă. Tot așa în catrenul mixt și polimorf următor: (435)

Pe-a cerului cîmpie, cu flori lucii semănată,  
Noaptea vine pe furiș,  
Și cu-o secere de-aur dela lună 'mprumutată  
Face-un stelnic seceriș<sup>1)</sup> —

efectul stă în faptul că versul al doilea și al patrulea au rime ultime și sînt pe jumătate mai scurte decît celelalte, pe cînd în catrenele pure și polimorfe ce urmează: (436)

Somnoroase păsărele Pe la cuiburi se adună, Se ascund în rămurele — Noapte bună! <sup>2)</sup>		Bateți toți într'o lovire, Să vucască 'n fund pămîntul, Lumea 'ntreagă să se mire Și Dumnezeu sfîntul! <sup>3)</sup> —
---	--	---

efectul provine nu numai din alternanța rimelor, dar mai cu seamă din versul scurtat dela urmă, care ese în relief mai cu seamă prin faptul că toate versurile precedente au acelaș număr de silabe și toate au rime penultime: prin această particularitate atenția ne este solicitată mai mult la sfîrșit, și anume de versul cel scurtat, prin care se reliefează întreaga strofă.

Acelaș fel de efect și cam în acelaș chip răsare din catrenul pur și monomorf următor: (437)

Vezi rîndunelele se duc,  
Se scutur' frunzele de nuc,  
S'ăsează bruma peste vii,  
De ce nu-mi vii? De ce nu-mi vii?<sup>4)</sup> —

cu deosebire numai că versurile precedente sînt toate cu rime ultime, iar efectul dela versul al patrulea, pregătit în acelaș chip, e obținut prin repetire, iar nu prin scurtare, ca în strofa de mai sus.

În general, însă, catrenele își împrumută efectul de

1) *Alecsandri* «Stelele».

2) *Eminescu*, «Somnoroase păsărele».

3) *Alecsandri*, «Hora».

4) *Eminescu*, «Vezi rîndunelele».



la încrucișarea, îmbrățișarea și împerecherea a două versuri cu rime penultime, cu două versuri cu rime ultime. Dăm mai jos câteva exemple tipice.

Cu versuri cu rime împerechete: (438)

Oaspeții caselor noastre cocostîrci și rîndunele,  
Părăsît-au a lor cuiburi și-au fugit de zile rele;  
Cîrdurile de cocoare, înșirîndu-se 'n lung cor,  
Pribegit-au urmărite de al nostru jalnic dor. <sup>1)</sup>

Cele mai multe din pasteurile lui *Alescandri*, în această strofă sînt scrise. Astfel: «Earnă», «Gerul», «Viscolul», «Sania», «La gura sobei», «Cocoarele», «Noaptea», «Dimineața», «Balta», «Fintîna», «Secerișul», «Cositul», «Lunca din Mircești», etc. E o strofă importantă bună de întrebuintat în poezii descriptive. *Emînescu* o întrebuintează în «Mortua est», care are foarte multe părți descriptive, și construcția ei particulară îi slujește să tempereze energia versurilor iambice din care strofa lui se compune.

Exemplu cu versuri iambice cu rime încrucișate: (439)

Tu, care ești pierdută în neagra vecinicie,  
Stea dulce și iubită a sufletului meu,  
Și care-odinioară luceai atît de vie  
Pe cînd eram în lume tu singură și eu. <sup>2)</sup>

Alt exemplu, în versuri trohaice: (440)

Earnă vine, vara trece  
Și pădurea s'a rărit!  
Ziua-i viscol, noaptea-i rece,  
Greul vieții a sosit. <sup>3)</sup>

E o strofă elegiacă și solemnă mai cu seamă cînd versurile sînt complexe. În această formă, *Gr. Ale-xandrescu* și-a scris cele mai frumoase poezii lirice ale sale: «Anul 1840» cu mici variații, «Umbra lui Mircea la Cozia», «Răsăritul lunii la Tismana», «Uci-

1) *Alescandri*, «Știrșit de toamnă».

2) *Alescandri*, «Steluța».

3) *Alescandri*, «Cîntec haiducesc».

gașul fără voie», «Miezul nopții», etc. Tot în ea a scris *Eminescu* «Venere și Madona».

Mai puțin important, deși *Eminescu* l-a întrebuințat în poemele sale «Noapte» și «Inger și Demon», este catrenul cu rime îmbrățișate: (441)

Am voit în viața 'ntreagă să pot răscula poporul  
Cu gândurile-mi rebele contra cerului deschis;  
El n'a vrut ca să condamne pe demon; ci a trimis  
Pe un inger să mă 'mpace, și 'mpăcarea—e amorul. 1)

În trofele cvinarii efectul e produs sau de introducerea unui vers scurt în mijlocul altor patru mai lungi, cum e în strofele cvinarii întrebuințate de *Alecsandri* în «Groza», (428); sau prin îmbrățișarea a trei versuri ce rimează împreună prin două versuri, unul la început, altul la sfârșit, și avînd rime contrarii în privința pozițiunii accentului, cum e în strofele neregulate pe care le întrebuințează *Eminescu* în «Împărat și Proletar» și în «Strigoii» (426).

În strofa senarie se obține un efect clar de vivacitate și grație prin două versuri scurte de patru silabe cu rime penultime care rimează împerechiat cu două versuri de opt, rămînînd ca celelalte două de șapte silabe să aibă rime ultime și să rimeze îmbrățișat. Astfel e construită strofa lui *Depărățeanu* în «Vara de țară»: (442)

Locuința mea de vară  
E la țară;  
Acolo eu voiu să mor,  
Ca un fluture pe floare,  
Beat de soare  
De profum și de amor.

E întrebuințată și de *Alecsandri* — deși în mod nepotrivit — în «O noapte la Alhambra». E o strofă pe care poeții noștri n'ar trebui s'o lase în părăsire.

În strofa senarie de mai sus (429), efectul stă în faptul că versurile fiind lungi, după două, care au rime

1) «Inger și Demon».

penultime și împerechiate, vin alte patru versuri ce rimează îmbrățișat și în care cele ce îmbrățișează au rime ultime, pe cînd cele îmbrățișate, ca și cele două d'întîi, au rime penultime. Insemnat e faptul că *Alecsandri*, întrebuițînd într'o asemenea strofă versul de 16 silabe numai cu rime penultime, nu obține în «Oda ostașilor români» energia caracteristică strofei analizate aci. În a doua strofă senarie citată, (430) efectul stă într'o procedere aproape inversă: mai întîi versurile sînt scurte; cele cu rime ultime și împerechiate închee, iar nu începe strofa; iar celelalte patru rimează alternat, două versuri, avînd rime ultime și două penultime, așa că, în total sînt patru-versuri cu rime ultime și numai două cu rime penultime, contrariu de ce-am găsit în strofa precedentă. În fine, în a treia strofă senarie ce am citat (431), efectul stă nu numai în faptul că versurile sînt scurte și două din ele, ce rimează împerechiat, sînt îmbrățișate de două ori de alte patru versuri, dar mai cu seamă din faptul că primele cinci versuri avînd toate rime penultime și acelaș număr de silabe, contribuie să pună în relief pe cel de al șaselea, care este scurt. Este un efect produs prin aceeași procedere ca în strofele (434) (436). Avem însă o strofă senarie importantă, întrebuițată de *Eminescu* în poezia «O mamă», în care efectul stă în alte particularități decît cele observate la celelalte strofe senarii. În această strofă citată mai sus (419) simplă și monomorfă, toate versurile sînt de 13 silabe și, efectul este produs prin aceleași mijloace pe care le-am întîlnit la catrenele (436) și (437). Cele șase versuri ale strofei au rime ultime și rimează împerechiat. Aceste particularități produc par'că o monotonie voită pentru ca cu atît mai mult să easă în relief versul final, care conține o antiteză menită să se repete, accentuîndu-i-se înțelesul din ce în ce, la sfîrșitul strofelor următoare. Se pare dar din această observație, ce consună și cu observațiile de mai sus, că am putea formula o regulă în privința

construcției unui anume fel de strofe. Această regulă ar fi următoarea: *Ordeciteori poetul țintește să scoată în relief versul final al unei strofe, trebuie să aibă grijă ca versurile precedente, să fie cit mai asemenea în privința ritmului, măsurii și rimelor.*

Din strofele septenarii cea mai de efect este cea întrebuințată de *Aleksandri* în «Noaptea sfântului Andrei»: (443)

Sgomot trist în cîmp răsună:  
Vin strigoii se adună  
Părăsind a lor sicrii!  
Voi, creștinelor popoare,  
Faceți cruci mîntuitoare,  
Căci e noapte 'ngrozitoare,  
Noaptea Sfantului Andei.

Este analoagă cu una dintre strofele senarii analizate (429), cu deosebirea că versurile sînt scurte, și că versul ultim și cu perechea lui avînd rime ultime împrătișează nu două, ci trei versuri cu rime penultime rimînd împreună.

Mai importante sînt efectele ce se pot scoate din strofele octonarii, în care *Aleksandri* a scris cîteva poezii celebre: «Cîntecul gîntei latine», «Noapte albă», «Adio Moldovei», «Banul Mărăcine», «Peneș Curcanul». Fie versurile din această strofă trohaice sau iam-bice, simple sau compuse, mai totdeauna, efectul ei vine din scurtimea versurilor și din alternarea rimelor penultime cu cele ultime. Nu citez nicio stofă de acest fel: poeziile ce amintirăm sînt destul de cunoscute. Facem însă observația că dacă poetul vrea să întrebuințeze în această stofă numai rime ultime, spre a dobîndi un efect clar, el este nevoit să întrebuințeze versuri de deosebite măsuri fapt care face ca strofa să devină polimorfă. Acest adevăr se verifică în poezia lui *Aleksandri* «Pescarul Bosforului» ale cărei strofe n'ar avea efect, dacă versurile încrucișate n'ar fi în măsuri diferite: (444)

De-ar vrea înaltul prooroc,	8 silabe
Mahomed strălucit,	6   "
Să-mi fie ziua cu noroc	8   "
Și dorul împlinit;	6   "
De-aș prinde-acum în mreaja mea	8   "
Pe-al mării împărat	6   "
Ce poartă 'n frunte-o mare stea,	8   "
Un talisman bogat...	6   "

§ 94. Strofele—deși unități metrice mai complexe decît versul—nu sînt decît niste cazuri particulare ale dispozițiunii versurilor în operele poetice. Din acest punct de vedere, dispozițiunea versurilor mai are, în afară de strofă, și alte forme particulare, care pot fi grupate în trei categorii: I. *Dispozițiunea neregulată*; II. *Grupele de strofe* și III. *Formele fixe*.

I. Ordecîteori poetul are de tractat un subiect familiar, și, potrivit cu caracterul subiectului, vrea să întrebuinteze un stil familiar, el este condus să se folosească în opera sa de o formă versificată care să se apropie cît mai mult de cea nesilită a vorbirii libere. El obține aceasta evitînd gruparea versurilor în strofă și întrebuintînd, fără nicio regulă aparentă de succesiune, versuri de deosebite măsuri. Nu însă și de deosebite ritmuri, și aceasta se înțelege pentru ce: variația de ritm dela vers la vers ar atrage prea mult atenția cititorului asupra particularităților de versificație, fiind silit să caute cum să accentueze versul, iar nu vorbirea, — ceeace ar fi tocmai în contra intențiunii poetului. Această *dispoziție neregulată* a versurilor a fost întrebuintată de poeții noștri, de altminteri prin imitație, ca și cele mai multe dintre strofe, în *fabule*.

Iacă un exemplu din *Gr. Alexandrescu*, care în fabulele sale cele bune întrebuintează adesea dispoziția neregulată ca și La Fontaine: (444)

— Cît îmi sînt de urite unele dobitoace,  
 Cum lupii, urșii, leii și alte cîteva,  
 Care cred des-re sine că prețuesc ceva!  
 De se trag din neam mare  
 Asta e o 'ntîmplare:

Și eu poate sînt nobil, dar s'o arăt nu-mi place.  
Oamenii spun adesea că'n țări civilizate,

Este egalitate ;

Toate iau o schimbare și lumea se cioplește

Numai pe noi mîndria nu ne mai părăsește.

Cît despre mine unul, fieștecine știe

C'o am de bucurie,

Cînd toată lighioana, fie și cea mai proastă,

Cîine sadea îmi zice, iar nu domnia-voastră. —

Așa vorbea deunăzi cu un bou oarecare

Samson, dulău de curte, ce latră foarte tare.

Cățelul Samurache ce ședea la oparte

Ca simplu privitor,

Auzind vorba lor

Și că nu au mîndrie nici capriții deșarte,

S'aproprie îndată

Să-și arate iubirea ce are pentru ei.

— Gîndirea voastră, zise, îmi pare minunată

Și simțimîntul vostru îl stimez, frații mei.

— Noi frații tăi, răspuse Samson plin de minie,

Noi frații tăi, potaie,

O să-ți dăm o bătaie

Care s'o pomenești !

Cunoști tu cine sîntem, și ți se cade ție,

Lichea nerușinată astfel să ne vorbești ?

— Dar ziceați. . . — Și ce-ți pasă ? te'ntreb eu ce ziceam ?

Adevărat, vorbeam

Că nu iubesc mîndria și că urăsc pe lei

Că vreau egalitate — dar nu pentru căței!

Aceasta între noi adesea o vedem,

Și numai cu cei mari egalitate vrem. 1)

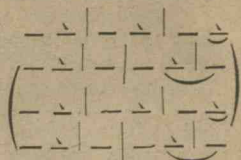
II. Multe *grupe de strofe* a întrebuintat în literatura noastră *Alecsandri*, dar toate neizbutite. O singură grupă de strofe găsim mai importantă, din punctul de vedere al efectului ce-l face — și anume ia *Eminescu* într-una din variantele poeziei «Mai am un singur dor». E constituită din patru catrene «mixte» și «monomorfe, fiecare prezentînd particularitățile sale din punctul de vedere al dispoziției rimelor, dar toate avînd versuri scurte de aceeași măsură, deși cu două feluri de ritmuri.

1) Gr. *Alexandrescu*, «Cîinele și Cățelul».

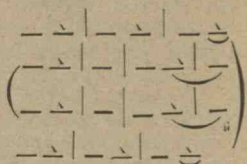
Alăturăm mai jos exemplul și schema ei : (446)

Mai am un singur dor :

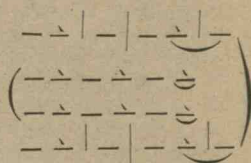
In liniștea seri,  
Să mă lăsați să mor  
La marginea mării.



Să-mi fie somnul lin  
Și codrul apoape;  
Pe 'ntinsele ape  
Lucească-un cer senin.



Nu-mi trebuie flamuri.  
Nu vreau sicriu bogat,  
Ci-mi împlețiți un pat  
Din tinere ramuri.



Această grupă de strofe se repetă de trei ori în toată poezia.

O simplă inspecțiune ne convinge de marea varietate a rimelor: în primul catren rimează încrucișat două rime ultime cu două penultime; în al doilea catren rimează îmbrățișat două rime ultime cu două penultime, ultimele îmbrățișând penultimele; în al treilea, rimează tot îmbrățișat două rime penultime cu două ultime, dar cu o dispoziție inversă: penultimele îmbrățișează ultimele. Această varietate este mărită de varietatea versurilor din punct de vedere ritmic: unele fiind iambice simple, și deci fără grupe metrice și fără cezură  $\underline{\quad} \underline{\quad} | \underline{\quad} \underline{\quad} | \underline{\quad} \underline{\quad}$ , altele fiind iambice mixte și deci putând avea cezura în cazul când cele două unități metrice nu sînt legate prin o aceiaș vorbă.  $\underline{\quad} \underline{\quad} | \underline{\quad} | \underline{\quad} \underline{\quad} | \underline{\quad}$ . În această varietate persistă totuși o uniformitate: egalitatea măsurii versurilor, care în unire, firește, cu ritmul vor-

birii, contribuie să ne dea impresia de liniștire eternă a unei agitații trecătoare, care constituie fondul întregii poezii. Efectul acestei grupe de strofe este însă așa de particular, că ne îndoiim că ar mai putea fi întrebuițată cu acelaș succes și de alți poeți.

III. Pentru anume concepțiuni, poeții au găsit că e trebuință de mai multă simetrie decît aceea pe care o dau versurile, stofele și grupele de stofe. Această simetrie e privitoare la numărul versurilor din toată bucata, la repetiția lor, la măsura lor, la dispozițiunea rimelor, etc. În dezvoltarea istorică a literaturii s'au produs cîteva de aceste forme, care s'au și numit, din pricină că au o fizionomie individuală fixă, *forme fixe* de poezie. Cele mai însemnate forme fixe de poezie, ce se găsesc în unele poezii române bune, sînt:

1. *Monorima* este o formă fixă în care toate versurile rimează împreună. Exemplu: (447)

Ștefan, Ștefan, Domn cel mare,  
Seamăn pe lume nu are,  
Decît numai mîndrul soare.  
Din Suceava cînd el sare,  
Pune pieptul la hotare, etc. 1)

2. *Refrenul* nu e atît o formă fixă, cît un element care dă o fizionomie proprie operei poetice. El este constituit dintr'unul sau mai multe versuri care se repetă la intervale regulate după celelalte versuri sau strofe ce variază.

Exemplu: (448) «Marșul călărașilor» de *Alecsandri* în care avem drept *refren* versurile:

Săi voinice și nechează  
Ager, falnic ca un zmeu,  
Căci am inimă vitează  
Și credință 'n Dumnezeu !

ce se repetă de trei ori în toată poezia.

3. *Sonetul* este cea mai importantă și mai caracterizată formă fixă de poezie. El se compune din patru strofe: două catrene și două terțete ; versurile



trebuie să fie iambice simple de unsprezece silabe ;  
cele două catrene trebuie să aibă numai două rime  
dispuse îmbrățișat și în sens invers în fiecare catren;  
cele două din urmă strofe trebuie să aibă iarăși nu-  
mai două rime, dar încrucișate.

Schema lui e următoare : (449)

I. = à | a ; î | i ; î | i ; à | à  
II. = î | i ; à | a ; à | a ; î | i  
III. = è | e ; ù | u ; è | e  
IV. = ù | u ; è | e ; ù | u.

Exemplu este bucata : (450)

S'a stins viața falnicei Veneții,  
N'auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri ;  
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri  
Pătrunde luna, înălbînd păreții.

Okeanos se plînge pe canale,  
El numa'n veci e 'n floarea tinereții,  
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,  
Isbește 'n ziduri vechi, sunînd din valuri.

Ca 'n țintirim tăcere e 'n cetate.  
Preot rămas din a vechimei zile  
San Marc sinistru miezul nopții bate.

Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,  
Rostește lin în clipe cadențate :  
Nu'nvie morții—e 'n zadar, copile !

4) *Terțina*, care după cum am văzut mai sus, nu  
este decît forma pe care trebuie neapărat s'o ia o ade-  
vărată strofă de trei versuri, este considerată și ea în ge-  
nere ca o formă fixă. Schema ei completă este cea  
următoare : (451).

— a	— b	— c	— d
— b	— c	— d	— e
— a	— b	— c	— d

De obicei versurile dintr'o terțină sînt tot iambice  
simple de unsprezece silabe, ca și la sonet.

Exemplul este citatul de mai sus: (415).

La noi, printre cei d'intîiu care s'au încercat să scrie în asemenea formă, a fost *Eliade Rădulescu* («Santa Cetate»), însă pe timpul cînd își stricase limba; de aceea au și rămas necunoscute încercările lui. Acum în urmă poetul *Coșbuc* a tradus în terține «Divina Comedie» de *Dante*, ea însă-și scrisă în terține. Găsim terține și în manuscrisele lui *Eminescu*<sup>1)</sup>.

5. *Glosa* este o formă fixă de poezie alcătuită din atîtea strofe cîte versuri are prima strofă, plus două. Dela strofa a doua pînă la penultima, fiecare strofă explică pe rînd cîte un vers al primei strofe și se încheie cu dînsul. Strofa ultimă cuprinde versurile primei strofe, dar dispuse în ordinea inversă.

În poezia română, o isbită «Glosă» e aceea a lui *Eminescu*, pe care o reproducem: (452).

*Vremea trece, vremea vine  
Toate-s vechi și nouă toate;  
Ce e rău și ce e bine,  
Tu te 'ntreabă și socoate;  
Nu spera și nu ai teamă;  
Ce e val ca valul trece:  
De te 'ndeamnă, de te chiamă,  
Tu rămii la toate rece.*

Multe trec pe dinainte,  
În auz ne sună multe;  
Cine ține toate minte  
Și ar sta să le asculte!...  
Tu așează-te deoparte,  
Regăsindu-te pe tine,  
Cînd cu sgomote deșarte  
*Vremea trece, vremea vine.*

Nici înclină a ei limbă  
Recea cumpănă a gîndirii  
În spre clipa ce se schimbă  
Pentru masca fericirii,

Ce din moartea ei se naște  
Și o clipă ține poate;  
Pentru cine o cunoaște,  
*Toate-s vechi și nouă toate.*

Privitor ca la teatru,  
Tu în lume să te închipui;  
Joace unul și pe patru,  
Totuși tu ghici-vei chipu-i;  
Și, de plînge, de se ceartă,  
Tu în colț petreci în tine  
Și 'nțelegi din a lor artă  
*Ce e rău și ce e bine.*

Viitorul și trecutul  
Sînt a filei două fețe:  
Vede 'n capăt începutul  
Cine știe să le 'nvețe.  
Tot ce-a fost ori o să fie,  
În prezent le-avem pe toate,  
Dar de-a lor zădărnicie  
*Tu te 'ntreabă și socoate.*

1) *Eminescu, Poezii postume, 101.*

Căci acelorași mijloace  
Se supun cîte există,  
Și de mii de ani încoace  
Lumea-i veselă și tristă ;  
Alte măști, aceeași piesă,  
Alte guri, aceeași gamă ;  
Amăgit atît de-adese,  
Nu spera și na ai teamă.

Nu spera cînd vezi mizerii  
La izbîndă făcînd punte,  
Te-or întrece nătărăii,  
De ai fi cu stea în frunte.  
Teamă n'ai, căta-vor iarăși  
Intre dinșii să se plece,  
Nu te prinde lor tovarăș —  
Ce e val ca valul trece

Cu un cîntec de sirenă  
Lumea'ntinde lucii mreje,  
Ca să schimbe-actorii 'n scenă,  
Te momeste în virteje ;

Tu pe-alături te strecoară.  
Nu băga nici chiar de seamă  
Din cărarea ta afară,  
De te 'ndeamnă de te chiamă.

De te-ating să ferii în lături ;  
De hulesc, să taci din gură ;  
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,  
Dacă știi a lor măsură ?  
Zică toți ce vor să zică,  
Trecă'n lume cine-o trece ;  
Ca să nu 'ndrăgești nimică,  
Tu rămii la toate rece.

Tu rămii ta toate rece,  
De te 'ndeamnă, de te chiamă ;  
Ce e val, ca valul trece,  
Nu spera și nu ai teamă ;  
Tu te 'ntreabă și socoate  
Ce e rău și ce e bine —  
Toate-s vechi și nouă toate,  
Vremea trece, vremea vine <sup>1)</sup>.

6. *Gazelul* e o formă fixă de origină arabă. E compus din distihuri, în care al doilea vers are pretutindeni aceeaș rimă.

Schema lui este: (453)

— a      — b      — c      — d      — e  
— a      — a      — a      — a      — a

Exemplu: (454)

Picurii cu strop de strop  
Fac al mărilor potop.

Zilnic cîte-un spic adună  
Și curînd tu ai un snop.

Fii stejar să crești în lături,  
Nu înalt și slab, un plop.

Fă cît poți și las să ridă  
Cei ce sar vieața 'n hop <sup>2)</sup>...

A fost de două ori întrebuintat de *Coșbuc*, cu oarecare succes. Această formă fixă este proprie spre a exprima ideii în formă imperativă ori aforistică.

1) *Eminescu*, «Glosa».

2) *Coșbuc*, «Gazel».

### C. Aplicația critică.

§ 95. Orce adevărat poet, cînd e real inspirat, își găsește în exprimarea concepției sale forma simetrică potrivită. Astfel, orcît de neregulată ni s'ar înfățișa o adevărată poezie din punctul de vedere al simetriei, noi nu putem să-i facem o învinuire din simplitatea ori complicația ei, deoarece și una ca și cealaltă cu particularitățile ce presintă nu numai nu împiedică, dar chiar ajută ca transmiterea concepției poetului să se facă cît mai perfect în sufletul nostru. Din contră, perfecțiunea de simetrie a unui pretins poet, orcît de mare ar fi ea, nu poate constitui un merit special pentru el, de oarece simetria nu are valoare decît în funcție de concepție. Dacă concepția poetică lipsește, forma simetrică pierde orice valoare, ea devine un simplu exercițiu de meșteșugar. Scriitorul, făcînd abstracție de faptul că vorbele prețuesc mult mai mult prin înțelesul decît prin sunetul lor, face arhitectură de cuvinte, ferindu-se doar să nu spună vreo absurditate prea evidentă. Astfel versificatorii maniaci, care-și pun toate ambiția ca să fie considerați poeți, deși în realitate nici nu sînt, nici nu pot deveni, își dau toată silința ca să realizeze prin efecte de simetrie, ceea ce nu pot face prin concepție. Ceva mai mult. Chiar poeții adevărați, care vor cu orice preț să scrie poezii cu un fond pe care nu sînt stăpîni și pe care nu-l pot realiza cu adevărat în sufletul lor, ajung la acelaș rezultat. Un exemplu izbitor în această privință este *Alecsandri*, în numeroasele sale încercări de poezie erotică. E surprinzător de mare varietatea de forme simetrice ce el întrebunțează în acest fel de poezii, și totuși mai în niciuna nu exprimă un fond adevărat de poezie: raritatea și varietatea formei, ea prin ea, nu ajută întru nimic la mărirea gloriei sale poetice. Iar singura dată («Steluța»), cînd poetul se pare că a fost mai cu deosebire mișcat de un sentiment adînc de părere de rău pentru moar-

tea iubitei sale, el întrebunțează o formă simetrică foarte simplă și banală, care totuși nu strică întru nimic exprimării concepției sale poetice. Fondul, ca și celelalte elemente ale formei primează simetria, și ea singură îi dă valoarea. De aceea și în lucrarea noastră ne-am rezemat studiul—din noianul de forme simetrice întrebunțate de versificatorii români, chemați și nechemăți—numai pe acelea care primesc valoarea lor dela un fond cu adevărat poetic.



# CUPRINSUL

## CAP. I

### Poezia și proza.

	Pag.
<b>A. Deosebirea după înțeles.</b>	
§ 1. Comparația între fondul poeziei și prozei. Definiția prozei și poeziei . . . . .	1-8
<b>B. Deosebirea după formă.</b>	
§ 2. Comparația între forma prozei și poeziei . . . . .	9-12
I. În privința limbii și stilului . . . . .	9
II. " " mișcării . . . . .	10
III. " " simetriei . . . . .	11
<b>C. Aplicație critică.</b>	
§ 4. Defectele prozei și poeziei . . . . .	13-20
I. Defectele de limbă și stil . . . . .	13
II. " " mișcare . . . . .	14
III. " " simetrie . . . . .	16
IV. " " fond . . . . .	18

## CAP. II.

### Fondul poeziei.

<b>A. Elementele fondului.</b>	
§ 5. Concepțiunea. Idealizarea și individualizarea . . . . .	21-24
§ 6. Conținutul, originalitatea, emoțiunea estetică — elementele fondului . . . . .	24 25

	Pag.
— § 7. Originalitatea. Cele două forme : pasivă (de intuiție) și activă (plastică) . . . . .	25
— § 8. Caracterizarea originalității de intuiție . . . . .	25—30
— § 9.       "                       "                       plastice . . . . .	30—37
<b>B. Originalitatea de intuiție.</b>	
§ 10. Conținutul originalității de intuiție în poezie. Comparatie cu senzațiunea . . . . .	38
§ 11. Raportarea originalității de intuiție la obiect și expresie . . . . .	38—39
§ 12. Punctele de vedere din care se poate studia orig. de intuiție în raportarea ei la obiect . . . . .	39
§ 13. Speciile original. de intuiție din punctul de vedere al intensității. Retorismul originalității de intuiție . . . . .	39—44
§ 14. Primitivitatea . . . . .	44—47
§ 15. Ponderațiunea . . . . .	47—50
§ 16. Speciile originalității de intuiție din punctul de vedere al calității. Originalitatea de intuiție imaginativă . . . . .	50—60
§ 17. Originalitatea de intuiție abstractă . . . . .	60—67
§ 18.       "                       "                       reprezentativă . . . . .	67—77
§ 19. Speciile originalității de intuiție din punctul de vedere al tonalității. Tonalitatea deprimentă și exultantă . . . . .	77—80
§ 20. Tonalitatea senină . . . . .	80—85
<b>C. Originalitatea plastică.</b>	
§ 21. Originea originalității plastice . . . . .	85
§ 22. Elementele în care se revelează originalitatea plastică . . . . .	85—86
§ 23. Imagini plastice propriu zise, difluente, intensive, noționale . . . . .	86—89
— § 24. Speciile originalității plastice din punctul de vedere al imaginilor . . . . .	89
— § 25. Speciile originalității plastice din punctul de vedere al conținutului . . . . .	89—93
— § 26. Speciile originalității de intuiție din punctul de vedere al modalității . . . . .	93—94
§ 27. Intensitatea originalității plastice. Ingeniozitatea . . . . .	94—95
§ 28. Originalitatea plastică brută . . . . .	95—96
§ 29.       "                       "                       artistică . . . . .	96—97
§ 30. Calitatea originalității plastice. Originalitatea plastică fantastică . . . . .	97—98
§ 31. Originalitatea plastică realistă . . . . .	98—99
§ 32.       "                       "                       incisivă . . . . .	99—100

*de la  
acele  
te.*

*de*

*↓*

	<u>Pag.</u>
§ 33. Tonalitatea originalității plastice. Originalitatea plastică explozivă, inhibitivă, contemplativă	100—107
§ 34. Tablou rezumativ asupra originalității	107
§ 35. Metoda de determinarea a deosebitelor tipuri de poezie	108—109
§ 36. Determinarea deductivă: clasicism, romantism, naturalism	109—110
§ 37. Determinare inductivă: Eminescu	110—111
<b>D. Aplicație critică.</b>	
§ 38. Deosebirea dintre personalitatea artistică și personalitatea omenescă	112—115
§ 39. Importanța adîncimii în concepțiune	114—115
§ 40. „spontaneității”	115—116
§ 41. Condiții ce trebuie să îndeplinească criticul. Exemple de critică pozitivă și negativă	116—140

CAP. III.

**Forma poeziei.**

**A. Elementele formei.**

§ 42. Condițiile de transmitere a concepțiunii	140—143
§ 43. Condițiile ei de receptivitate	144—145
§ 44. Stilul în genere. Elementele lui	145

**B. Limba în poezie.**

§ 45. Elementele limbii: I. <i>Vocabularul</i>	145—147
§ 46. Condițiile ce trebuie să îndeplinească vocabularul	147—160
§ 47. II. <i>Sintaxa</i> : condițiile ce trebuie să îndeplinească	161—174

**C. Aplicație critică.**

§ 48. Cum trebuie să judecăm limba poetilor	174—176
§ 49. Licențe poetice (în privința limbii)	177—179
§ 50. Model de limbă din pricina originalității de intuiție	179
Importanța elementului material în poezie	179—184

CAP. IV.

**Forma poeziei (urmare): stilul propriu zis.**

**A. Fundamentul stilului propriu zis.**

§ 51. Relația dintre limbă și stilul propriu zis	185—186
§ 52. Relația dintre stilul propriu zis și concepție. Fond și formă	186—187



**B. Formele stilistice generale.**

	Pag.
§ 53. Raportarea originalității de intuiție la expresie din punctul de vedere al intensității. Ritmul vorbirii. Stilul abrupt . . . . .	187—189
§ 54. Stilul manierat . . . . .	189—190
§ 55. „ elegant . . . . .	191—191
§ 56. Forme de stil complexe intensive. Stil simplu . . . . .	191
§ 57. Raportarea orig. de intuiție la expresie din punct de vedere al calității. Stilul suggestiv . . . . .	192—193
§ 58. Stilul concis . . . . .	193—194
§ 59. „ adecvat . . . . .	194—195
§ 60. Forme de stil complexe calitative . . . . .	195—196
§ 61. Raportarea orig. de intuiție la expresie din punct de vedere al tonalității . . . . .	196—201
1. Stil umoristic . . . . .	198—199
2. „ grav . . . . .	199
3. „ comic . . . . .	199—201

**C. Forme particulare stilistice (figurile).**

§ 62. Raportarea originalității plastice la expresie: figurile . . . . .	201—203
§ 63. Figuri pure și figuri alegorice . . . . .	203—204
§ 64. Figuri plastice, difluente, intensive, noționale . . . . .	204
§ 65. Condițiile pe care trebuie să le îndeplinească figurile în poezie . . . . .	204—221
§ 65 bis. Determinarea originalității plastice, după felul figurilor . . . . .	221—222

**D. Aplicație critică.**

§ 66. Cum se prezintă poeziile bune și cele rele din punctul de vedere al stilului . . . . .	222—226
--	---------

**CAP. IV.**

**Forma poeziei (sfârșit): versificația.**

**A. Fundamentul simetriei.**

§ 67. Deosebirea dintre ritmul vorbirii și ritmul în genere . . . . .	227—229
§ 68. Relația dintre simetrie și concepție . . . . .	229—232

**B. Elementele simetriei.**

§ 69. Principalele elemente ale simetriei . . . . .	232—235
§ 70. Versul; versificația . . . . .	236

	Pag.
§ 71. Condițiile generale ce trebuie să îndeplinească versificația. Licențe poetice . . . . .	236—239
§ 72. Măsura . . . . .	239—244
§ 73. Sinizeza ; diereză ; sincopare . . . . .	241—242
§ 74. Hiat, eliziune, contopire . . . . .	242—244
§ 75. Cezura . . . . .	244—256
§ 76. Origina cezurii . . . . .	245—252
§ 77. Rolul cezurii în versificația română . . . . .	252—254
§ 78. Regula cezurii . . . . .	254—256
§ 79. Ritmul propriu zis . . . . .	256—292
Compoziția lui naturală în limba română . . . . .	256—260
§ 80. Versuri trohaice și iambice simple . . . . .	260—267
I. 1. Versuri trohaice depline (de două, patru, șase, opt) silabe . . . . .	260—262
2. Versuri trohaice nedepline (de una, trei, cinci, șapte silabe) . . . . .	262—263
II. 1. Versuri iambice parisilabe (de două, patru, șase, opt, zece silabe) . . . . .	263—266
2. Versuri iambice imparisilabe (de trei, cinci, șapte, nouă, unsprezece silabe) . . . . .	266—267
§ 81. Versuri mixte iambice abundente (de șase, de cinci, de nouă și de opt silabe) . . . . .	267—269
§ 82. Regula ritmării cuvintelor iambice și trohaice simple ; cum se pot cunoaște speciile acestor versuri . . . . .	269—274
§ 83. Determinarea necorectitudinii versurilor simple . . . . .	274—276
§ 84. Accentul fundamental. Versuri simple <i>amorse</i> . Regula generală a ritmului versurilor fie populare fie culte . . . . .	276—280
§ 85. Versuri complexe . . . . .	
I. Versuri trohaice complexe (de 12, 16 și 18 silabe) . . . . .	280—282
II. Versuri iambice complexe (de 12, 10, 14, 18; amfibrahice de 12 și 18 silabe) . . . . .	282—286
§ 86. Versuri naturale și artistice. Versuri dactilice (exametrul, versul safic, coriambul dactilic) . . . . .	287
§ 87. Rima și asonanța . . . . .	292—306
I. Asonanțe-rime . . . . .	293—296
II. Asonanțe permise . . . . .	296—299
III. „ nepermise . . . . .	299—300
§ 88. Speciile rimei. I Rime simple și complexe . . . . .	300—303
II. Rime bogate și sărace . . . . .	303—305
III. Rime monosilabice, disilabice, trisilabice polisilabice . . . . .	305—306
§ 89. Incălcarea . . . . .	306—307
§ 90. Unități simetrice mai complexe decât versul . . . . .	307—309

	Pag.
§ 91. Speciile strofei . . . . .	309
I. După numărul versurilor . . . . .	309
II. După ritm . . . . .	309
III. După măsură . . . . .	309
IV. După rimă . . . . .	310
§ 92. Modele de strofe . . . . .	310—315
§ 93. Efectul strofelor . . . . .	315—322
§ 94. Dispozițiunea versurilor . . . . .	322
I. Dispoziția neregulată . . . . .	322—323
II. Grupe de strofe . . . . .	323—325
III. Forme fixe (monorimă, refren, sonet, ter- țină, glosă, gazel). . . . .	325—328
<b>D. Aplicație critică</b>	
§ 95. Cum trebuie să judecăm o operă poetică din punctul de vedere al simetriei . . . . .	329—330
Cuprinsul . . . . .	331—336

**VERIFICAT  
2017**

**VERIFICAT  
1987**

