

*Ficlet*

MIHAIL DRAGOMIRESCU

PROFESOR LA UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

# TEORIA POEZIEI

Ediție pe dea'ntregul refăcută și completată



BUCUREȘTI

Editura Librăriei SOCEC & Co., Societate Anonimă

1927

Redus Lei 100

Inu. A. 47.495 D

MIHAIL DRAGOMIRESCU  
PROFESOR LA UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI



68064 sublt



# TEORIA POEZIEI

Ediție pe dea'ntregul refăcută și completată

096511  
115960



BUCUREȘTI

Editura Librăriei SOCEC & Co., Societate Anonimă

1927

1794

Cota 68064  
Inventar 115960  
CONTROL 1953

1956

Rch/02

B.C.U. Bucuresti  
  
C115960

009611

115960

# TEORIA POEZIEI

CONTROL 1953

## PARTEA I FONDUL

### CAP. I

#### Poezie, literatură, ideologie.

##### 1. Deosebirea după fond.

§ 1. Comparînd din punctul de vedere al fondului o bucată de poezie cu una de literatură și alta de ideologie, observăm următoarele:

1. În bucata de literatură sau de proză ne farmecă frumusețea sufletului scriitorului, frumusețe ce se arată în felul cum el analizează sau descompune obiecte sau fapte *existente*, cu scop de a ne face să pricepem cum se leagă unele cu altele elementele, ce le alcătuesc. Prozatorul sau literatul, făcîndu-ne să înțelegem realitatea fizică sau sufletească a lucrurilor, ne farmecă cu aureola sau nimbul, pe care el le-o împrumută din frumusețea sufletului și cu deosebire a *simțirii* sale.

2. În bucata ideologică ne farmecă frumusețea *ideii scriitorului*, frumusețe ce se revelă în energia cu care el caută să-i dovedească adevărul, descompunînd-o și re-compunînd-o pentru convingerea noastră. Ideologul, făcîndu-ne să pătrundem realitatea sau *adevărul unei idei*, ne farmecă cu *frumusețea energiei*, cu care această idee este afirmată.

3. Intr'o bucată de poezie poetul ne farmecă cu frumusețea unui obiect sau fapt *plăsmuit*, care, constituind o ființă de sine stătătoare și streină de noi, se sălășluște întregă în suflet, ca și cînd ar fi a noastră, și devine un izvor permanent de frumusețe, cu atît mai bogat, cu cît căutăm s'o cunoaștem mai adînc. Poetul, făcînd să pătrundem *realitatea plastică* sau *psihofizică* a acelu obiect sau fapt plăsmuit, ne farmecă cu viziunea ființei lui *organice*, în care toate elementele componente sînt legate în așa fel, că fiecare își ia înțelesul de la întreg, iar întregul de la fiecare parte.

§ 2. Elementul important în *opera ideologică* este *energia afirmării* unei idei; în *opera literară* propriu zisă este *înfățișarea unui suflet* întrucît se exprimă prin cuvînt; în *opera poetică* este *înfățișarea unei ființe de sine stătătoare organice*. Dar nici *opera ideologică*, nici cea *literară propriu zisă*, nici cea *poetică*, nu au valoarea de *capodoperă*, decît dacă împlinesc anume condițiuni. Și anume:

În *opera ideologică*, afirmarea ideii trebuie să se facă cu ajutorul *frumuseții sufletului literatului* și cu ajutorul *plăsmuirii poetului*. În *opera literară*, frumusețea sufletului trebuie să fie susținută prin *energia ideii* și *puterea de plăsmuire*. În *opera poetică*, frumusețea plăsmuirii de sine stătătoare să fie întărită printr'o *ideologie energică* și prin *frumusețea sufletului poetului*.

Cu alte cuvinte, o *capodoperă* nu se poate înfăptui pedeoparte fără *idee*, fără *suflet* și fără *puterea de plăsmuire*, iar, pe de alta, fără ca două dintre aceste elemente să nu fie subordonate cele de-a treia. Elementul propriu al fiecărei capodopere ideologice, literare sau poetice trebuie să fie susținute de celelalte două elemente, dar numai ca *subordonate* sau ca *nuanțe*. În *opera ideologică* să simțim energia afirmării sau voința, *nuanțată* prin simțire (suflet) și intelectualitate (plăsmuire); în *opera literară* să avem palpitul sufletului (simțirii), dar

nuanțată cu energia ideii și puterea plăsmuirii (intelectuală); în opera poetică să vedem construcția plastică (de natură intelectuală) nuanțată cu energie și simțire.

## APLICAȚIA CRITICĂ.

### a) Critica pozitivă.

§ 3. Exemplu de operă literară sau de *literatură* este lucrarea „Ψευδοκωνσταντῖνος” de *Al. Odobescu*.

Este o operă literară, pentru că autorul, cu însușirile sufletului lui, ne farmecă în timp ce analizează niște realități (vînătoarea în artă și în impresiile artistice), căuțind să ni-le înfățișeze și să ni-le explice în adevărul lor. — Este, în acelaș timp, o operă literară *frumoasă*, pentru că sufletul lui *Odobescu* de-o *măreață bonomie senină* e pus în relief printr'o putere plastică și printr'o energie, care nu numai nu copleșese înfățișarea lui, ci o fac mai vie și mai interesantă.

Exemplu de operă de *ideologie* este „Progresul adevărului” de *T. Maiorescu* („*Critice*”, ed. Minerva, vol. II, pag. 245). În acest opuscul, autorul afirmă, cu o energie senină și sigură de sine, o idee, — anume ideea că un adevăr nu este recunoscut de la început de oameni, și trebuie multă luptă ca să pătrundă în conștiința socială. — Este, în acelaș timp, o operă ideologică frumoasă, pentru că, afirmînd o idee, o face cu *căldură* și *putere plastică*, fără ca să-i întunece limpezimea și să-i slăbească energia.

Exemplu de operă poetică este nuvela, „Făclia de Paști” („*Nuvele, povestiri*”, p. 1), în care *Caragiale* ne încîntă cu puternica figură a lui *Leiba Zibal*, evreul din *Podeni*, care din omul cel mai fricos devine cel mai curajos, cu o stăpînire de sine spăimîntătoare, care totuși nu e decît o formă a nebuniei. Această plăsmuire, deși zămislită în conștiința poetului, ne este înfățișată

în mod pipăit, într'un șir de cuvinte expresive, care ne pătrund în suflet odată cu plăsmuirea căreia îi dă forma eternă. Cu alte cuvinte „Făclia de Paști“ de *Caragiale* este o *ființă de sine stătătoare*, care ni se încorporează în suflet, ca și când ar fi chiar a noastră. Mijloacele ce întrebuințează este *motivarea* adîncă a tuturor mișcărilor sufletești sau fizice a personagiilor, motivare ce ne face să presimțim, fără totuși să ne dăm seama, că desfășurarea evenimentelor povestite este *nouă* și totuși *așteptată*.

### b) Critica negativă.

§ 4. Sînt foarte multe opere de proză și de poezie care vor să fie frumoase, adică vor să îndeplinească condițiile de fond, despre care am vorbit, dar căroră le lipsește ori energia, ori limpezimea intelectuală, ori farmecul sentimentului.

1. Cînd o asemenea operă are limpezime de idei și farmec sentimental, dar nu are energie, atunci sentimentul ese prea mult în relief și devine *sentimentalism*. O operă în proză atinsă de sentimentalism este *defectuoasă*.

Caracteristică din acest punct de vedere este „*Mentalia*“ de *Cornel* și în genere nuvelele lui *Vlahută*<sup>1)</sup>.

2. Cînd o operă de proză sau de poezie are farmecul sentimentului și energia care să-l susțină, dar este lipsită de limpezimea ideilor, ea este o operă *confuză*. O operă care e confuză este tot atît de defectuoasă ca și cea isbită de sentimentalism. Caracteristice din acest punct de vedere sînt unele din postumele lui *Eminescu*.

3. Cînd o operă de proză sau de poezie e limpede din punctul de vedere al ideilor, și are și destulă ener-

<sup>1)</sup> Toate exemplele citate se găsesc în Antologia anexată la această operă, ca vol. II al ei.

gie, dar e lipsită de farmecul sentimentului, este defec-tuoasă și anume este o operă *nudă* sau *costelivă*. Caracteristice din acest punct de vedere sînt operele lui *Ciru Oeconomu*.

4. Cînd o operă ideologică are farmec sentimental și energie, dar nu are destulă claritate în mersul ideilor, căreia să i se subordoneze energia și sentimentul, pentru a o scoate cît mai mult în relief, sînt opere *prolix*e.

Caracteristice din acest punct de vedere sînt multe din operele lui *N. Torga*.

## 2. Deosebirea după formă.

§ 5. Comparînd din punctul de vedere *al formei* o operă poetică cu una ideologică și una prozaică, observăm:

1. O operă poetică poate fi scrisă: în *versuri*, d. ex. „Iliada“ lui *Homer*, „Nunta Zamfirii“ de *Cosbuc*; în *forma simplă a prozei*, cum e d. ex. „Făclia de Paști“ de *Caragiale*, citată mai sus, sau „Don Quijote“ de *Cervantes*, — sau în *proză instrunată* sau *muzicală* cum e, d. ex. „*Madame Bovary*“ de *Flaubert* sau „*Romînia pitorească*“ de *Vlahuță*. Dar fie în proză, în versuri sau proză instrunată, opera poetică cuprinde cuvinte, propozițiuni și fraze *transfigurate*, adică cuvinte, propozițiuni și fraze care trezesc *imagini poetice*, care par'că trăese în *altă lume decît lumea fizică sau cea sufletească*. Aceste *imagini nu le cunoaștem în propria lor ființă decît dacă sînt exprimate în cuvintele poetului*, nici decum în altele. Orice schimbare de cuvînt sau de topică într'o capodoperă poetică strică imaginea, *răpindu-i farmecul propriu*.

2. O operă *ideologică* poate fi scrisă în versuri cum e „*L'art poétique*“ de *Boileau*, dar mai adeseori în proză simplă, cum sînt dialogurile lui *Platon*, dintre care cel



mai însemnat este „Fedon“ sau „Nemurirea sufletului“. Dar, în orice formă ar fi scrisă, cuvintele în care se exprimă ideologia se rapoartă la o idee, așa că ele, chiar când sînt concrete și proprii, iau prin figurație un înțeles abstract. Aceste cuvinte, întrebuintate *figurat nu au aface cu cele transfigurate din poezie*, pentru că ele dezignează obiecte psihice, iar nu psihofizice.

3. Opera literară cere mai înainte de toate un stil propriu, care *numai prin excepție poate deveni figurat sau transfigurat*, și anume cînd, astfel transformat, se subordonează stilului propriu.

#### APLICAȚIE CRITICĂ.

##### a) Critică pozitivă.

§ 6. 1. *Caragiale* în „Făclia de Paști“ întrebuintează stilul transfigurat — deși nu totdeauna — iar, cînd întrebuintează acest stil, niciun cuvînt nu poate fi schimbat sau strămutat din locul lui. Iată, d. ex., cum *Caragiale* ne descrie atmosfera în care Leiba Zibal se chinuia de frică în așteptarea lui Gheorghe, care-l amenințase, că-i „va face socoteala“ în noaptea Paștilor:

„Să fie Gheorghe?“

Leiba simți că *i se sting* puterile și se așeză la loc, *pe prag*. Intre *frînturile* de gînduri ce se *rostogoleau* în capul său, el nu putu *prinde un gînd* întreg, o hotărîre.... *Aiurit*, intră în *dugheană*, trase un *chibrit* și aprinse o *lampă mică cu petrol*.

E o idee de lumină: *fitulul* e așa de jos lăsat încît *flacăra* stă ascunsă în interiorul *capsulei de alamă*; numai prin *gratia* *mașinii* apar de jur împrejur niște *bendite* verticale *foarte subțiri* de-o lumină *aproape cu totul moartă*.... Dar este destul pentru ca să vază *ungherele* cunoscute ale *dughenii*... A! e cu mult mai mică deosebire între *soare* și între cea mai mică *scîntee*, decît între aceasta și *întunericul orb!*

*Ceasornicul țacănea în perete. Sgomotul acesta monoton îl supăra pe Zibal. Omul nostru puse mîna pe limba ce se le-găna și-i stinse mișcarea...*"

Cuvintele subliniate sînt transfigurate, adică arătînd lucruri văzute par'că într'o lume nouă, zugrăvind imagini cu contururi *mai precise* decît cele din realitatea fizică sau sufletească. Aceste cuvinte în forma și rînduiala lor *sînt impregnate de stări sufletești* și nu-și pot păstră această fire decît păstrîndu-și forma. Dacă în loc de „E o idee lumină“ am zice „e o lumină foarte mică“, efectul s'ar schimba: din realitatea transfigurată, psihofizică, am cădea numaidecît în lumea fizică, — și odată cu aceasta, frumusețea ar perî. — Capodopera poetică trebuie să aibă totdeauna o *formă transfigurată și invariabilă*.

2. Intr'o operă ideologică, cum e „Progresul Ade-vărului“ de T. Maiorescu, cuvintele proprii se referă la idei, care de cele mai multe ori *nu pot fi exprimate decît prin stil figurat*. Să analizăm următorul fragment:

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

Scriem, pentru a ne răspîndi gîndirea mai departe decît o duce vorba. Vorba nu poate trăi mult timp 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 d'întîiu: aducerea aminte e necredincioasă; vorba purtată de altul nu e gîndul vorbitorului, ci graiul purtătorului.

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

În acest fragment, Titu Maiorescu afirmă statornicia cuvîntului scris, adică a *cugetării exprimate prin*

*semne scrise*, față de cuvîntul vorbit, adică față de *cugetarea exprimată prin semne auzite*. Însă, deși, în tot fragmentul, nu vorbește decît de această statornicie a cugetării redată prin semne scrise și ar trebui să întrebuițeze cuvinte abstracte, — autorul recurge la cuvinte cît mai concrete, adică stilul *propriu* ia înfățișarea stilului *metaforic* sau *figurat*. Numai astfel ne poate vorbi de „aducerea aminte“ care e „*necredincioasă*“, de „sunetul trecător“ care „*caută a se transforma în litera statornică*“, de ideia care „*sparge marginile spațiului și momentului*“, de „*vorbă*“ care „*nu poate trăi în timp nici în spațiu*“ și pe care „*o prinde*“ cel ce o aude și „*o poartă din loc în loc*“, ca și cînd „aducerea aminte“, „sunetul“, „ideia“, „vorba“, din propria lor putere, ca și o ființă, ar face toate aceste acțiuni.

3. Pentru a constata că într'o *operă literară* stilul figurat și transfigurat se subordonează stilului propriu să luăm un pasagiu din „Pseudokynegheticos“ care pare mai depărtat de proză, fiind chiar proză instrunată:

Și'n adevăr să ședem strîmb și să judecăm drept: oare ce desfătare vînătorească mai deplină, mai nețârmurită, 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 stă culcat abia înaintează pe căi fără de urme? Dinainte-i e spațiul nemărginit; dar valorile de earbă, cînd înviate de o spornică verdeață, cînd ofilite sub pîrlitura soarelui, nu-i insuflă îngrijirea nestatornicului ocean. În depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează, ca moșoroae de cîrțițe uriașe, movilele, a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății. De la movila Neacșului de pe malul Ialomitei, pînă la movila Vulturului din preajma Borcei, ele stau semănate în prelargul cîmpiei, ca sentinele mute și gîrbovite sub ale lor bătrîneți. La poalele lor, cuibeză 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 această priveliște scîrboasă....”

Deși autorul pare că și-ar propune să descrie un obiect sufletesc: desfătarea ce-ți produce vînătoarea în căruța pe Bărăgan, și în partea de la început găsim, după cum și trebuie, mai mult stilul figurat, — în realitate autorul vrea să ne încînte și să ne farmece, cu frumusețile Bărăganului, care este o *realitate* și pe care-l descrie în termeni proprii, preciși, și totuși sugestivi „Spațiul“ e „nemărginit“, „valurile de iarbă“ sînt înviate de „o spornică verdeață“ sau „ofilite“ sub „pîrlitura soarelui“. Figurile ce întrebunțează sînt mai depărtate de metaforă: sînt *comparațiuni* și *epitete* ce, prin natura lor, sînt *realiste*. „Movilele se profilează „ca niște moșoroae de cîrțițe uriașe“; ele stau în prelargul cîmpiei, „ca sentinele...“. Vulturii *cei falnici*, cu late pene negre“, „cioc ascuțit și aprig“. Toate aceste epitete și aceste comparațiuni au un singur scop: să precizeze, să contureze, descompunînd-o, o realitate. Figurile întrebunțate se subordonează cuvintelor cu înțeles propriu.

### b) Critică negativă.

§ 7. 1. Sînt opere poetice în care, deși fondul ar trebui să fie transfigurat și să facă parte din lumea psihofizică, — conțin cuvinte *prea proprii* și *lipsite de nimbul transfigurării poetice*. Așa d. ex., cînd *Griгоре Alexandrescu* transfigurează un sfîrșit de zi de toamnă în strofa melancolică:

Vara și-apucă sborul spre țarmuri depărtate  
Al toamnei dulce soare se pleacă la apus  
Și galbenele frunze pe cîmpuri semădate  
Simțiri *deosebite* în sufltet mi-a adus;

sau cînd *Alecsandri* în balada „Groza“, ne arată ima-

ginea sărăciei bătrînului care fusese ajutat de Groza, spune:

Oameni buni, an-iarnă, 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* —

— și unul și altul — strică transfigurarea obiectelor imagine, unul, prin întrebuițarea cuvintelor „simțiri *deosebite*“ și celălalt prin expresiunea „eram prăpădit“, care sună ca niște concluziuni în legătură cu o realitate sufletească sau fizică. Și unul și altul, adică, întrebuițează expresiuni prea proprii, — sau, cum se zice de obicei, *prozaice*.

2. Sînt opere în proză, pe care le simțim defecuoase din pricină că autorul întrebuițează stil metaforic ori transfigurat, cînd e nevoie numai de un stil propriu. Aceste expresii transfigurate fără necesitate dau prozei un aspect *declamator*.

Așă d. ex. cînd *Ionnescu-Gion* definește Poetica, zicînd:

Poetica este *arta* prin ajutorul căreia cunoaștem regulile întemite după modele *nemuritoare* pentru a face poezie;

sau cînd vorbește de gustul popoarelor primitive prin fraza:

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 tină, mai lipsită de cultură și de 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 respectuoasă și mai stăruitoare* —

el nu întrebuițează forma care convine obiectului. Obiectul e literar și, deci el cere expresia proprie. Aceasta e

însă e simplă, atît în întrebuintarea cuvintelor cît și în ritmul lor. Autorul întrebuintează expresii concrete și repetiții stăruitoare și inutile și o mișcare vie a ritmului, care dă pe față prea mult defectele sale sufletești: redondanța și retorismul ce convin numai unor anume feluri de compozițiuni. De acest defect sînt isbite expresia „nemuritoare“, pusă lângă „modele“, care sînt „modele“ tocmai pentru că sînt nemuritoare. Tot așa repetițiile nefolositoare „mai simplă, într'o vîrstă mai tînără, mai lipsită de cultură și de știință“; „mai mare, mai respectuoasă și mai stăruitoare“, și „pentru legende, balade, basme, într'un cuvînt orice povestire versificată“, în loc să clarifice și să precizeze ideia, mai rău o întunecă și o încurcă. Dintr'aceste repetiții s'ar părea că o iubire „mare“, nu e „respectuoasă“ și nu e „stăruitoare“ și trebuie s'o afirme în mod explicit autorul, ca s'o pricepem. Tot așa s'ar părea că „basmul“ e o povestire „versificată“, din pricina expresiei rezumative „într'un cuvînt“; și că între „cultură“ și „știință“ e o contrarierate. Repetițiile de vorbe, care nu reprezintă idei și nici nu sînt precis explicative, au fost numite de *T. Maiorescu* „beție de cuvinte“. Este stilul poetic care înnăbușă fondul prozaic.

3. Sînt opere care, după obiect, ar fi literare, întrucît e vorba ca obiecte reale să fie înfrumusețate prin sufletul autorului. La cercetare observăm însă că obiectul este înfățișat altfel de cum este, iar farmecul sufletec nu există din pricină că nu descoperim în scrisul autorului tot sufletul, ci mai numai intelectualitate rece și fără culoare. În aceste scrieri se străvede mai mult starea de confuzie mîntală a scriitorului decît frumusețea sufletului său.

Astfel *G. Sion*, vorbind despre *Costache Conachi* (din „Beția de cuvinte“ de *T. Maiorescu*), scrie

Prima simptomă a perfecționării sufletului lui *Conachi* fu predilecțiunea sa pentru poezie....”

Dar îndată adaogă:

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

Din primul pasagiu înțelegem că predilecțiunea pentru poezie a lui *Conaki* s'a arătat ca simptom al perfecționării sufletului său, după ce, se înțelege de la sine, trăise mai multă vreme fără acest simptom. Din al doilea pasagiu, din contră, înțelegem că predilecțiunea pentru poezie nu vine mai târziu în viață, ci se naște odată cu omul.

Acelaș autor continuă:

...de la 1806 pînă la 1834 *Conaki* a fost *mereu* în funcțiune; dar îndată mai jos spune altfel:

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

O mentalitate confuză, iar nu un suflet întreg și luminos.

### 3. Deosebirea după armonie între poezie, proză și ideologie.

§ 8. 1. O condiție fundamentală, pe care trebuie s'o îndeplinească o operă poetică, este ca între fondul și forma ei să fie o armonie desăvîrșită. Armonia este garanția că între fond și formă s'a stabilit o unitate, că, astfel, opera poetică nu este o existență hibridă sau dependentă, ci o ființă întreagă și de sine stătătoare. Cu alte cuvinte, pe lângă fond și formă, într'o operă poetică, trebuie să recunoaștem al treilea element mai esențial chiar decît ele: *armonia*. În acest fel, forma unei opere literare, prin armonia ce trebuie să se stabilească între ea și fond, este în realitate fond, iar fondul este formă. Nimic sufletesc într'o capodoperă care să fie în afară de formă, și nimic fizic, care să fie în afară de suflet.

Această condiție se îndeplinește *complet* în operele poetice scrise în versuri. Versul, prin fixitatea organizării sale, garantează ca vorbele, prin care se exprimă fondul, să rămână *neschimbate* în fizionomia și topica lor, și deci printr'aceasta, garantează în acelaș timp *armonia pe care poetul a stabilit-o odată pentru totdeauna, între fond și formă*.

Astfel *Eminescu* în capodopera sa, „Scrisoarea I” ne arată luna stăpînind cu lumina sa întreaga lume pămîntească, în versurile următoare:

Lună tu, stăpîna mării, pe a lumii boltă luneci  
 Și simțirilor dînd viață suferințele întuneci;  
 Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară  
 Și cîți codri ascund în umbră strălucire de isvoară!  
 Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate  
 Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!  
 Cîte țărături înflorite, ce palate și cetăți  
 Străbătute de-al tău farmec ție singură ți-arăți,  
 Și în cîte mii de de case lin pătruns-ai prin ferești,  
 Cîte frunți, pline de gînduri, gînditoare le privești!

Aceste versuri cu șirul cuvintelor, ce cuprind, nu pot fi schimbate nici în ritmul, nici în rimele, nici în pauzele, nici în fizionomia și topica cuvintelor. Orice schimbare strică impresia pe care această capodoperă ne-o face. *Orice schimbare mutilează opera.*

2. Armonia, ca și fixitatea formei, este o *condiție absolută* a capodoperei poetice. În opera literară sau în proză, *armonia este o condiție relativă*. Pe cînd adică, opera poetică nici nu poate exista fără armonie în cele mai mici amănunte, opera literară se poate mulțumi cu muzicalitatea — cu *armonia generală a stilului*. Astfel dacă luăm fragmentul din *Odobescu* citat mai sus și-i schimbăm unele cuvinte sau șirul cuvintelor, chiar cînd sînt instrunate ca acolo, efectul nu se modifică în mod esențial.

Iată fragmentul schimbat:



Spațiul infinit se întinde înaintea vânătorului; dar valurile erburilor, cînd verzi și proaspete, cînd arse de soare, nu-i dă îngrijorarea măreției oceanului fără astîmpăr. În depărtare, pe linia zării, ca niște moșoroae uriașe de cîrțiță, se profilează enigmatic movilele care împodobesc pustietatea și ne umesc făcîndu-ne să ne afundăm cu gîndul în tainele trecutului.

Este evident că cel ce nu cunoaște foarte bine opera lui *Odobescu*, lesne poate fi înșelat de acest pasagiu, care cuprinde numeroase omisiuni, schimbări de cuvinte și modificări de topică. Acest pasagiu, așa cum e, face să reiasă în mare parte măreția bogată și bonomă a sufletului lui *Odobescu*, așa cum se străvede în textul original. Pe cînd, adică, opera poetică nici nu poate exista fără armonie în cele mai mici amănunte sau nuanțe, opera literară se poate mulțumi cu *armonia generală* a stilului. Negreșit o armonie fixă nu poate decît să mărească unitatea unei opere literare; dar ceeace ne interesează la o astfel de operă este cu deosebire sufletul scriitorului, care se exprimă prin diferitele forme stilistice. Aceste forme redau prin avîntul sufletesc, prin muzicalitatea generală și prin compozițiune, o armonie suficientă prin care se pune în relief caracteristicile sufletului scriitorului. Cu alte cuvinte, fondul propriu de idei ale unei opere literare nu cade, în interesul nostru, pe primul plan; și deci, expresiunile verbale în care se încorporează, decad și ele în interesul nostru, rămînînd pe primul plan frumusețea sufletului scriitorului.

3. În opera ideologică, armonia are și mai puțină importanță. Ceeace se cere de la o operă ideologică nu este nici stabilirea unei *armonii perfecte* între fond și formă, ca la opera poetică; nici măcar o *armonie generală*, ca la opera literară. Fără să zicem că armonia este *inutilă* operei ideologice, tot ceeace se cere, ca condiție principală, în această privință, este ca exprimarea să nu

fie obscură și cacofonică. Pricina e că interesul nostru într'o asemenea operă cade pe *energia ideii*. De aceea nu putem, d. ex., socoti ca o greșală a lui *Carlyle* faptul că eroul din opera sa ideologică „*Sartor resartus*“ poartă numele nu destul de armonios de „*Teuffelsdröck*“, ba faptul că opera sa e ținută într'un ton semiumoristic, dovedește că un asemenea nume e chiar necesar. Tot așa interminabilele analize dialogate din „*Fedon*“ de *Platon*, necesare demonstrațiunii lui *Socrate* pentru a dovedi nemurirea sufletului, deși nu dovedesc deloc armonia compozițiunii, nu putem zice că strică întregului, în care vedem bine că interesul se pune pe idee, iar nu pe podoabele exterioare.

Cu un cuvânt, *opera poetică cere neapărat o armonie desăvârșită; opera literară, o armonie relativă sau generală; iar o operă ideologică se poate lipsi de ea, dar fără să fie nearmonică.*

Nota 1. — Deosebirea dintre poezie, literatură și ideologie este făcută pe temeiul tripartițiunii impusă de realitatea psihologică a celor trei facultăți sufletești: inteligența, sensibilitatea și voința. Operele ideologice, avînd de esență afirmarea unei idei, au un conținut *volitiv*; operele literare propriu zis sau de proză, avînd de esență frumusețea sufletului, adică felul cum afectează simțirea noastră, sînt de natură *afectivă* sau de natură *sensibilității*; în fine, operele poetice, avînd de esență frumusețea combinărilor imaginației, care e o formă a inteligenței, sînt de natură *intelectuală*.

Această clasificare poate fi dusă mai departe plecînd de la acelaș temei. Astfel operele *ideologice* pot fi: 1) *mistice*, avînd de temei *simțirea*; 2) *filosofice* avînd de temei *inteligenta*; și 3) *religioase*, avînd de temei *voința*.

La rîndul lor, operele *literare* pot fi: 1) de *proză propriu zisă*, cînd au de temei *inteligenta*; 2) de *proză poetică*, cînd au de temei *simțirea*; și 3) de *proză oratorică* cînd au de temei *voința*.

În fine, operele poetice pot fi: 1) *lirice*, cînd au ca element fundamental *simțirea*; 2) *epice*, cînd au de temei *intelectul*; și 3) *dramatice*, care ne înfățișează conflictele *voinței*.

Nota 2. *Hibridism*. — Sînt opere, care, după înfățișare sînt opere de poezie, dar care, în realitate, au sau numai farmec literar sau numai interes ideologic sau pe amîndouă, dar fără să ne dea emoțiunea adevăratei poezii. Așa d. ex. o operă, cum e „Ruy Blas” de *Victor Hugo*, deși are aparența operei dramatice și deși este în adevăr o piesă *teatrală* bună — adică o lucrare ce are succes la reprezentarea scenică — în realitate este numai o operă literară, o operă care ne emoționează mai numai prin *ideologia și farmecul sufletesc* al autorului. Intr’însa *nu găsim plasticitatea*, ce caracterizează poezia, de cît în *combinația intrigei*. Ea nu există însă mai deloc în diversele personaje, care sînt numai niște simple păpuși, cărora poetul le pune în gură vorba lui, nu gîndul lor.

Tot așa sînt „Despot Vodă” de *Alecsandri*, „Miriță” de *Duiliu Zamfirescu*.

Aceste opere, în care farmecul sufletului autorului nu se manifestă, cu prilejul înfățișării unei realități, ci cu ocazia unei plasmui imaginare, care vrea să fie poezie, *nu sînt opere model*, ele sînt opere *amestecate sau hibride*.

Acest hibridism se întîlnește oridecîteori scriitorul tin-tește la poezie fără s’o realizeze. El poate avea o idee frumoasă, poate chiar să aibă un suflet frumos (cazul de mai sus al lui *Victor Hugo*); dar dacă, cu aceste elemente, el nu poate înfăptui creațiunea de sine stătătoare, în care ideia și sufletul să se încorporeze în construcția plastică internă și apoi, împreună, să-și găsească expresia în materialul extern al cuvîntului, toată strădania pentru a realiza poezie este inutilă. *Opera poetică nu-și dobîndește adevărata fire decît atunci cînd scopul scriitorului coincide cu acela al genului operei*.

Așa fiind, tot de hibridism este lovită o operă care, avînd fondul literar, scriitorul caută să-i dea forma poeziei. Astfel e, d. ex., descrierea în versuri a anotimpurilor de scriitorul francez *Delille*. Anotimpurile sînt realități; ele cer forma prozei. *Delille* a vrut să le transfigureze, fără să o poată face, și a căzut în hibridism.

## CAP. II

## Capodopera poetică

## 1. Fondul capodoperei.

§ 9. Poezia, precum am văzut (§ 1), are de fond un obiect sau fapt *plăsmuit* sau *imaginat*, care constituie un fel de ființă organică psihofizică, care, deși eșită dintr'o conștiință streină, se introduce în sufletul nostru, ca și când ar fi a noastră. Fiind plăsmuită, această ființă ar fi ideală, dar, *neputînd exista decît cu o armonie proprie și într'o formă concretă*, care o întrupează, — ea este absolut reală.

*Fondul*, în adevăr, nu se poate deslipi nici de *formă*, nici de *armonie*. Cînd vorbim de fond, noi vorbim, vrînd nevrînd, de *întreaga operă*, numai privită, ca să zicem astfel, din năuntrul ei, din partea ei sufletească. Cînd vorbim de formă, iarăși, vrînd nevrînd, vorbim de *întreaga operă*, dar privind-o din partea ei de dinafară, de la materia-sunet, în care fondul se încorporează pentru a da integritatea operei. Cînd vorbim de armonie, vorbim neapărat tot de *întreaga operă* privind-o însă din partea de legătură necesară dintre fond și formă.

Cînd zicem dar că fondul poeziei *este* ideal, noi înțelegem că opera poetică în care se găsește, nu reprezintă nici o realitate din lumea fizică, nici o realitate din lumea sufletească, ci dintr'o altă lume — lumea psihofizică. Această lume este compusă din material *fizic* — sunetul cuvintelor; — și din stări sufletești din lumea *psihică* — imaginile plastice. Dar nici cuvintele, nici imaginile plastice nu pot face parte dintr'o operă poetică decît dacă cuvintele cuprind *imaginea* și imaginea cuprinde *cuvîntul*.

Imaginea cu adevărat poetică este numai aceea care



este încorporată în cuvînt; iar cuvîntul poetic este numai acela, care deșteaptă imaginea, ce s'a încorporat într'însul.

Cu alte cuvinte, spunînd că opera poetică este *ideală*, spunem că, în acelaș timp, este *individualizată*. Căci, din momentul ce orice imagine poetică, adică orice element al fondului nu poate trăi fără cuvînt, adică fără elementul corespondent al formei, însemnează că orice element ideal al fondului nu poate trăi fără ca să fie individualizat într'o anume formă. Idealitatea particulară a fondului este legată necesar și indisolubil, prin ajutorul armoniei, de individualitatea formei. Astfel opera poetică este o *ființă organică psihofizică, în care elementul fizic și individual se sintetizează în mod necesar cu elementul sufletesc și ideal*. Orice cuvînt sau expresie, care dă expresiune unei anume stări sufletești într'o operă poetică înțeleasă în acest fel, nu are decît o *singură* întrebuintare: *aceea din acea operă poetică*. Cuvîntul nu poate fi întrebuintat perfect în acelaș sens în altă operă, fără ca să nu se degradeze.

Faptul că nicio imagine din fondul poetic nu poate fi exprimată decît într'o *singură* formă, — și că o formă nu poate servi de expresiune decît la un singur fond arată că o capodoperă trebuie să fie mai întîi de toate *originală*, adică *unică* în felul său.

§ 10. Astfel constituită capodopera poetică este o *creațiune*. Ea se înfățișează cunoștinței noastre ca un conglomerat de infinite legături necesare, care, tocmai pentru aceasta, își găsesc o primire necesară și, deci bine venită, în sufletul nostru. Capodopera poetică, prînd sufletesc strein, ia loc în sufletul nostru, ca și cînd ar fi crescută dintr'însul. În această sălășluire simțim o plăcere analoagă cu aceea, pe care, fizicește o avem cînd introducem hrana în aparatul digestiv; dar, firește, o plăcere de altă natură: o încîntare înălțătoare și pură, ce dă mărturie de creșterea și îmbogățirea organismului

nostru sufletesc, prin acea capodoperă. Această încântare se numește *emoțiune estetică*.

Așa fiind, emoțiunea estetică este conștiința *organicității* capodoperei introdusă în sufletul nostru. Iar înțelegerea organismului capodoperei, ce trăește în sufletul nostru, este *frumusețea ei*.

Fiind compusă dintr'o infinitate de legături necesare între elementele fondului și elementele formei, capodopera este un izvor nesecat de frumusețe. În sălășluirea ei în sufletul nostru, ea nu ne dă decît o parte din comoara ce cuprinde. În cunoașterea ei, nu pătrundem decît o parte din ființa ei, nu sîntem conștienți decît de o parte din acele infinite legături armonice dintre fond și formă. Emoțiunea estetică, ce ne dă la început, este mai mult de natură psihologică. E mai mare, dar e impură. Adevărata emoțiune începe să filtreze din capodoperă numai după ce am introdus-o întreagă în sufletul nostru și o simțim ca și autorul, care a creat-o. În acest caz, emoțiunea nu mai provine din pricina plăcerii ce ne-o fac asemănările dintre viața noastră și întâmplările reprezentate în capodoperă, sau din pricina perfecțiunii, cu care vedem că anume obiecte și întâmplări sînt imitate. Această plăcere este de natură *psihologică*, iar nu *estetică*. Emoțiunea estetică pură se ivește de cînd începem să înțelegem *ființa* capodoperei, necesitatea organică a legăturilor dintre elementele fondului și ale formei, indiferent dacă seamănă sau nu cu experiența sau viața noastră; — de cînd simțim armonia infinită și inefabilă dintre fond și formă; — de cînd știm că avem în sufletul nostru o ființă de sine stătătoare din altă lume dar care îmbogățește propria noastră lume sufletească.

Așa fiind, emoțiunea *estetică* a capodoperelor nu se micșorează cu timpul, cum se întâmplă cu emoțiunea *psihologică* a operelor de talent, care, după ce le cunoaștem, pierde tot interesul. Emoțiunea estetică, prove-

nită de la o capodoperă, se purifică însă și se intensifică cu timpul. Aceasta însemnează *nemurirea* capodoperelor. Cu cât o capodoperă e mai veche cu atât conținutul ei, îmbogățit în sufletul nostru de experiența veacurilor, cu atât devine mai frumoasă, mai cuceritoare, mai strălucită. E ca metalul prețios frecat prin întrebuințare. Pricina măririi frumuseții ei, cu trecerea timpului, provine tocmai din acele infinite legături necesare dintre diferitele ei elemente. Fiecare din aceste legături reprezintă o *nuanță*; iar o epocă, necum un om, nu poate să pătrună decît un număr mai mare sau mai mic din aceste nuanțe. Oricît de mult am pătrunde o capodoperă, ea rămîne veșnic nouă prin infinitatea de nuanțe ce rămîn să fie pătrunse în viitor. Într'aceasta se deosebește capodopera de opera de talent. Cea d'întîi e capabilă să ne dea emoțiunea estetică pură; cea de-a doua ne dă mai mult emoțiuni psihologice, pe care timpul numai decît le vestejește.

Aceste caractere le posedă poezia clasică, nu numai în înțelesul poeziei antice (fiindcă anticitatea nu ne-a lăsat numai capodopere) dar în *înțelesul perfecțiunii realizate de diferitele școli literare din deosebite timpuri.*

Această perfecțiune nu poate fi atinsă fără îndeplinirea unor anume condițiuni, pe care noi le reducem la una: *integralitatea.*

Integralitatea, ca condiție a capodoperei, n'o putem studia, decît analizînd elementele fondului ei.

## 2. Elementele fondului din capodopera poetică.

§ 11. Fondul poeziei, sau elementele sufletești, care cer încorporarea în materialul fizic al cuvîntului, sînt trei, corespunzînd fiecare celor trei facultăți ale sufletului. Cu alte cuvinte, condiția primordială a clasicității unei opere poetice este de a reprezenta în mod caracte-

ristic *întreg* sufletul omenesc. Orice capodoperă poetică trebuie să aibă, mai întâi, o stare sufletească predominantă: creațiunea plastică, datorită imaginațiunii creatoare, laturea cea mai prețioasă a intelectualității umane. Acestei stări sufletești *intelectuale* trebuie să i se subordoneze, stările sufletești *afective* și *volitive*. Dar această subordonare nu e suficientă. Ele trebuie să se împreune *adînc într'un singur mănuchi*, iar această sinteză nu se poate face în mod desăvîrșit decît, cînd creatorul de poezie poate să ajungă cu expresivitatea la partea cea mai profundă a sufletului nostru, care, în unitatea lui, leagă tripla diversitate a acestor manifestări. În această parte adîncă, se găsește *elementul mistic care unifică* sensibilitatea, voința și inteligența fiind în esență de natura sensibilității. Caracteristica elementului mistic este de a fi un fenomen *conștient*: fiecare *simțim* că avem un adînc al sufletului; dar, în acelaș timp, *inanalizabil*. Într'însul simțim, voim și înțelegem în acelaș timp fără să deosebim afectivitatea de intelectualitate sau voință.

Elementul mistic la care ajungem însă *numai* prin diversele manifestări conștiente și *analizabile* ale inteligenței, voinței și simțirii, este semnul clasicismului unei opere, care numai atunci merită astfel numele de capodoperă.

§ 12. Dacă, *cunoașterea* unei capodopere poetice, elementul intelectual-imaginativ trebuie să apară preponderant, iar cel afectiv și volitiv, să apară subordonate; în *producțiunea* capodoperei elementele preponderante este cel volitiv. În adevăr, ea este produsul unei forțe, care se desfășoară în conștiința creatorului, ca idee generatoare, atrage stările sufletești, ce se cristalizează în jurul ei, și în fine se încorporează în cuvinte. În acest proces voința este elementul principal.

La *analiză* însă, ceea ce găsim preponderant într'o capodoperă poetică nu e nici intelectul nici voința. Simțirea, în adevăr, are marea însușire de fi mai aproape



de natura elementului mistic. Elementul mistic nu e nici cugetat, nici voit, ci numai *simțit*. Putem zice chiar că înțelegerea adîncă și completă a capodoperei este o *înțelegere prin simțire, e contemplațiune*.

§ 13. Să analizăm o capodoperă a literaturii noastre și să vedem deosebitele faze și elemente ale fondului poetic. Să luăm d. ex. „Melancolie“ de *Eminescu*.

Și mai întîi în ce privește *fazele*.

Această poezie i-a venit lui *Eminescu* ca o străfulgerare în conștiința sa, cînd a văzut că tot ceea ce făcea farmecul copilăriei, cu credințele și erezurile ei, s'a năruit atît de groaznic, că el a ajuns să nu se mai recunoască în ruinile sufletești ce întîlnește în conștiința sa bolnavă. Această schiță de *idee generatoare*, ca să se încorporeze, a plăsmuit rînd pe rînd cele două mari tablouri: acela al unei biserici pustii într'un cadru fantomatic de lună; și acela al dărîmării și pustirii lui sufletești. Și apoi: reflecția finală că nu se mai recunoaște, de par'că ar fi murit de mult.

Aceste trei tablouri sau imagini desvoltate, sînt stări sufletești concrete care s'au cristalizat și au dat un sens sufletesc *pipăit* ideii generatoare. Ele constituie *fondul plastic*, care a întrupat ideia în conștiința poetului.

Dar atît *ideia generatoare* cît și *fondul plastic* n'ar avea valoarea indiscutabilă, ce se cere de la o capodoperă, dacă, dintr'un început, de la scînteerea ideii generatoare, nu s'ar fi ivit al treilea element, care îndulcește firea și conturul obiectelor și evenimentelor ce intră ca elemente în diferitele imagini ale fondului: este *elementul estetic* provenit din pricina culoarei, căldurii și forței, pe care o adaogă la aceste elemente, constituția particulară a sufletului poetului. A ne înfățișa, în primul tablou, luna ca o regină moartă; a ne arăta întinderile albe de promoroacă, biserica bătrînă pustie, cu geamuri sparte, cu icoane șterse, cu vîntul ce se vaetă prin ușile dărîmate; a ne zugrăvi clopotele sunînd tainic

din pricina demonilor ce le atinge cu zimții aripilor lor cornoase, — însemnează a ne înfricoșa, a ne produce, deci, o stare sufletească *neplăcută*. Dar toate aceste elemente împrumutate naturii și închipuirii se înfățișează în capodopera poetului ca ceva ce are *un înțeles profund și încântător*. Pricina e că, aceste elemente, devenind imagini, au *împrumutat dulceața, căldura, lumina sufletului lui Eminescu*, și din pricina acestei călduri, a acestei lumini, acestei dulceați, ele pătrund în sufletul nostru aducînd, nu sentimentul groazei neplăcute, *ci al dezolării care-ți melancolizează sufletul, fără să-l sfîșie*. Minunea pe care o face poetul, în această fază, este de a face lucrurile să-și piardă tonul lor sentimental și de a le împrumuta nimbul ceresc al sufletului său. Acest nimb care învăluie și înfrumusețează diferitele elemente din natură, dînd strălucire imaginilor ce ne lasă în suflet, este calitatea particulară a fondului sufletesc al poetului, — sufletul poetului, întrucît ajunge să fie exprimat prin vorbire.

Dar aceste faze ale fondului poetic nu-și capătă de-săvîrșirea decît după ce-și găsește forma, fără de care fondul poetic ar rămîne fără viață. Dar despre această fază, vom vorbi la armonie și la formă.

§ 14. Din aceste faze rezultă că elementele fondului sînt:

1. Ideia generatoare de natură în mare parte mistică și volițională, constituind *fondul elementar*;
2. Fondul sufletesc de natură afectivă și estetică, constituind *fondul subiectiv*; și
3. Fondul plastic de natură intelectuală, constituind *fondul obiectiv*.

Toate aceste elemente au o însușire, pe care am văzut-o, cînd am vorbit de armonia dintre fond și formă: *originalitatea*.

Originalitatea este calitatea extremei individualizări. Capodopera este unică în felul său. Această uni-

citare se păstrează și la diferiții indivizi ce nasc din capodoperă. În adevăr, precum indivizii speciilor animale și vegetale se deosebesc între dînșii, putînd fi ređuși totdeauna la un prototip, prototipul speciei; tot așa indivizii, ce nasc dintr'o capodoperă, — anume *ideile ce fiecare dintre noi ni le facem despre dînsa, după ce am cunoscut-o și contemplat-o*, se deosebesc de la om la om. Capodopera în sine este, cași prototipul unei specii, *inaccesibilă*. Nimeni nu poate zice că o cunoaște, — în adevărul ei, nici chiar creatorul ei. În fiecare dintre noi ea naște o idee *care seamănă cu ea*, dar despre niciuna din aceste idei nu se poate afirma că *este ea*, deși toate sînt reductibile la dînsa ca la prototipul tuturor. Dar toate aceste idei sînt perfect individualizate, ca și capodopera poetică înșăși.

Această originalitate, precum am spus, se străvede în *fiecare* dintre elementul fondului și, întrucît fondul nu se poate despărți de celelalte elemente ale capodoperei, ea se străvede și în fiecare element al formei și armoniei. Astfel, ramînînd deocămdată la fond, găsim într'însul: originalitatea *fondului elementar* — *originalitatea elementară*; originalitatea *fondului sufletesc* sau *subiectiv* — *originalitatea subiectivă* sau *estetică*; și originalitatea *fondului plastic* sau *obiectiv*, *originalitatea plastică* sau *obiectivă*.

§ 15. În contra părerii comune, după care ideia generatoare ar putea fi *comună* la mai multe capodopere, — se dovedește (Vezi „Știința Literaturii“) că *ideia* unei *capodopere trebuie să fe neapărat originală*. Ceeace a făcut să se creadă că o idee poate fi comună la mai multe capodopere a fost confuziunea dintre ideia generală, logică, și dintre ideia generatoare, care e concretă. Putîndu-se spune în mod logic că ideia din „Romeo și Julieta“ de *Shakespeare* și din „Cid“ de *Corneille* este dragostea, s'a putut conchide la identitatea ideilor lor generatoare, care sînt absolut deosebite. Dragostea din „Romeo și Ju-

lieta" are o nuanță, care o deosibește radical de dragostea din „Cid“. „Romeo și Julieta“ concretizează ideia iubirii absolute, a căreia esență este acelaș lucru cu nimicirea; pe cînd „Cid“ concretizează iubirea în luptă cu datoria, pe care o învinge prin galanteria onoarei.

*Originalitatea elementară* este înfățișarea capodoperei privită din punctul de vedere al *ideii generatoare*. Înfațișarea aceasta, prin urmărire, nu privește *ideia generală* concretizată în capodopera poetică, ci *ideia concretă* care străbate imaginele plastice, sufletul scriitorului precum și forma și armonia capodoperei.

§ 16. Din punctul de vedere al desăvîșirii, după cum ea e realizată parțial sau în întregime, capodoperele poetice pot fi de trei feluri: *primitive*, *clasice* (în sens larg) și *manierate*.

În capodopera *primitivă*, ideia generatoare nu este pe deplin eșită din elementele mistice din care a isvorît. Cristalizarea imaginilor atrase s'o întrupeze nu este deplină. În unele părți ea e perfectă, în altele însă e pe jumătate sau chiar de loc cristalizată. Este ca o bucată de aur, care strălucește din minereul, de care trebuie curățită. Această originalitate se găsește în capodoperele poeților, care ori n'au avut știință, ori n'au avut răbdare să sape mai adînc în sufletul lor, pentru ca să înlătore toate materialele de prisos. Ea se găsește în capodoperele unui *Budai-Deleanu* și a unui *Oreungă*.

În capodopera *manierată* ideia generatoare se străvede mai mult în formă și armonie decît în fond. Contemplația, în loc să ne fie îndreptată către adîncurile insondabile ale operei, ne este îndreptată asupra imaginilor singuraticice și asupra artei cu care poetul stăpînește forma. Aceste adîncuri sînt astfel copleșite de strălucirea exteriorului, precum o lucrătură prea complicată ia strălucirea nativă a aurului. Capodopere de acestea au aparența virtuozității și sînt fructul unei prea mari experiențe literare. Astfel sînt unele din capodoperele poe-

tice ale lui *Victor Hugo*, cum d. ex. este „*Donnez aux pauvres*“. Din *Eminescu* am putea cita „*Lacul*“ și „*Inger de pază*“.

Cele mai însemnate capodopere sînt cele cu originalitatea elementară clasică. Aceste capodopere au două însușiri: 1) ideia generatoare apare întregă și pe primul plan; 2) elementul de fond, armonie și formă, ce o întrupează, sînt de o așa claritate, că niciodată nu-i maschează ideia generatoare. Astfel de capodopere cu originalitatea elementară pură avem „*O scrisoare pierdută*“ de *Caragiale* și „*Luceafărul*“ de *Eminescu*.

§ 17. *Originalitatea subiectivă sau estetică* este felul particular al sufletului poetului întrucît ajunge la expresiune. Ea este însușirea, pe care trebuie s'o aibă toți marii scriitori fie ei ideologi sau literați. Ea constituie *farmecul poetic*, ce întîlnim în operele ideologice și literare, farmec ce lipsește operilor de imitație și de îndemînare artistică. Ea este rezonanța cu anume coloratură, muzicalitate și căldură, pe care scriitorul o împrumută ideilor, obiectelor, evenimentelor ce ne înfățișează sau ne explică. Ea reprezintă realitatea perceptibilă a sufletului scriitorului, *frumusețea* lui, *frumusețe*, care se comunică și materialului de idei și imagini ale fondului. Ea este cea mai adîncă și mai stabilă, căci ea poate persista chiar în operele fără valoare plastică sau ideologică. Ea constituie licăririle ce mai rămîn unui poet, cînd scrie fără inspirație, fără putere de creațiune. Sub influența ei, ideile oricît de abstracte ar fi, dobîndesc un fel de relief și un fel de viață, pentru că ele par că fac atunci parte integrantă din sufletul scriitorului și par oarecum niște simple organe de exteriorizare ale lui.

Astfel să luăm din „*Progresul adevărului*“ pasagiul, prin care *Titu Maiorescu* ca scriitor sau literat, caută să ne facă să înțelegem că „*aceia sînt adevărați scriitori, care în momentul lucrării se gîndesc numai la perfecția aceluia lucru, uitîndu-și interesele lor personale*“.

Mai întâi, ne arată, în câteva judecăți limpezi împreunate printr'o căldură concentrată cîte lucruri de prisos se scriu pe lume:

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

Dacă ar fi scris, cu aparență de mai multă claritate și conciziune:

În literatura universală se scriu foarte multe scrieri rele și prea puține scrieri bune.

ideia ar fi pierdut culoarea și mai eu seamă căldura, pe care autorul le obține prin gradația ascendentă-descendentă cantitativă: „multe“, „foarte multe“, „unele“ și „din cînd în cînd cîte o“, și prin gradația descendentă-ascendentă calitativă, „idei trecătoare“, „păreri greșite“, „adevăruri“, „creațiune frumoasă“.

După un pasagiu ceva mai rece ne amintește că „încă din adînc vechime“ oamenii se temeau că scrierea are să aducă o „mare stricăciune“, în mod natural se întrebă „pentruce scriem“? Răspunsul îl dă printr'un pasagiu cald și concentrat, în care ideile au un relief și o viață aproape proprie, de par'că ar fi poezie:

„Vorba nu poate trăi nici în timp, nici în spațiu. Rostită acum, ea amuțește apoi; auzită aci, 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 este necredincioasă; vorba purtată de altul ne e gîndul vorbitorului, ci graiul purtătorului.

Acest pasagiu ar putea să fie redat în următorul fel:

Vorba dispăre de îndată ce am pronunțat-o; ea nu se aude decît la o mică distanță și nu se poate păstra pentru viitorime. Une ori auzitorul o spune și altora, dar o schimbă pentrucă memoria e înșelătoare. Ea nu se mai potrivește cu

gîndul celui care a rostit-o întîi, pentru cel ce o comunică o modifică.

În acest pasagiu, însă, noi avem abundența și strînsa legătură a judecăților, succesiunea lor savantă și modul de exprimare, care înlesnește nu numai claritatea judecăților, dar ne face să simțim că ideile ce exprimă fac parte integrantă din sufletul autorului, sînt realități sufletești ale lui. Fondul bucății, deși este prozaic, fiindcă autorul vrea să ne explice adevărul unei idei, are totuși o căldură și strălucire proprie provenite din frumusețea reală a sufletului autorului, din unitatea caracteristică ce constituie deosebitele idei, sentimente și tendințe ale acestui suflet. Iar priceperea intimă a acestei unități este însoțită de o încîntare, care nu este altceva decît emoțiunea estetică ce filtrează din intuiția sufletului autorului.

§ 18. Originalitatea subiectivă, din punctul de vedere al desăvîrșirii, este *superficială, adîncă și necompletă*.

Originalitatea subiectivă este superficială, cînd nu e susținută de originalitatea plastică și ideologică. O găsim în fabulele neisbutite ale lui *Grigore Alexandrescu*, ca d. ex. în fabula „Lișița, Rața și Gîsca“, în care acest poet caută, după obiceiul lui, să satirizeze un fapt politic, dar, aci, fără să isbutească. Faptul politic este amînarea în mod inoportun a unui act public. Ideologia deci e aproape nulă. Ca să ridiculizeze această amînare, scriitorul înfățișează pe Lebădă vroind să facă... un sos de pește; dar nu vedem nicio legătură între însușirile Lebedei și facerea unui sos, fie el și de pește. La această intențiune a Lebedei se opune... cu propunerea de... amînare, Gîsca, deși, din experiența noastră, nu știm că Gîsca face casă cu Lebăda. La această propunere se asociază *Lișița* și *Rața* prin... aplauze. Evenimentul omenesc e prea străveziu, dar nu-l vedem de loc filtrînd firesc din viața animalelor

alegorice. Cu alte cuvinte, atît originalitatea elementară — ideia — cît și originalitatea plastică — construcția imaginativă — lipsesc și deci nu pot sustine, cu strălucirea și importanța lor, originalitatea subiectivă.

Aceasta împiedică parțial farmecul particular al originalității subiective. Limpedea simplitate, repeziciunea și bogăția de idei (nepotrivity) cu care înfățișează faptele, seriozitatea ironică și totuși fără asprime, ce caracterizează uneori humorul lui *Grigore Alexandrescu* sînt cîteva din elementele ce vădesc felul de a fi, frumusețea sufletului acestui poet, originalitatea lui subiectivă. Această calitate însă nu ne face o impresie deosebită din pricină că opera e lipsită de celelalte două feluri de originalitate. Originalitatea subiectivă rămîne superficială.

§ 19. Originalitatea subiectivă este *necompletă* cînd este susținută numai de una din cele două feluri de originalitate. Aceasta se întîmplă de obicei la scriitorii primitivi, care nu și-au desăvîrșit ideologia sau ale căror imagini plastice nu sînt întregi. Lipsa aceasta se traduce în formă prin neîndemînarea stilului și neprecizia limbii. Exemple se găsesc, de ex., în cronicarii noștri. Un exemplu remarcabil este istorisirea morții lui Ștefan cel Mare de *Grigore Urechia*.

În această bucată acest cronicar mai întîi ne spune cînd a murit, apoi ce fel de om era, după aceea cum semăna fiul său Bogdan-Vodă cu dînsul, pe urmă cum l-au îngropat și cum l-a jălit poporul și i-a pus numele cel sfînt, apoi cît de grea a fost iarna și cît de ploioasă vara, și, în sfîrșit, cîți ani a domnit. Iar pentru întruparea fiecăreia dintre aceste idei confuze întrebuintează imagini secundare tot cu aceeași lipsă de orînduire arhitectonică. Aceasta însemnează că acest pasagiu e lipsit de originalitate plastică, lucru ce se vede și în primitivismul compoziției. Din această pricină farmecul ce provine din frumusețea sufletului povestitorului este mai



mult sau mai puțin întunecat. Originalitatea subiectivă e *necompletă*.

§ 20. Originalitatea subiectivă este *adîncă* cînd e susținută prin originalitatea ideii și originalitatea plastică. Lumina ce vine de la idee și căldura ce răsbate din imaginile plastice mărește frumusețea ce filtrează din sufletul scriitorului. O astfel de originalitate subiectivă găsim în opusculul „Progresul adevărului“ de *T. Maiorescu*, din care o parte am analizat-o mai sus, în biografia lui „Ioan Popovici Bănățeanu“, și în critica „Beția de cuvinte“ de același.

§ 21. *Originalitatea plastică sau obiectivă* se numește însușirea, pe care o are combinațiunea imaginilor mai simple sau mai complexe, pentru alcătuirea întregului sau ființei de sine stătătoare, ce constituie capodopera. Ea e rezultatul puterii de creațiune, a genialității creatoare, care atrage, din stările sufletesti ale poetului, pe acelea care se potrivesc cu ideia capodoperei, le transformă pe acelea care nu se potrivesc îndestul, și le cristalizează pe toate în jurul ideii. Astfel, ea o întrupează sufleteste, pentru ca, imediat după aceea și concretizată în acest mod, s'o întrupeze definitiv în forma cuvîntului.

§ 22. Genialitatea creatoare nu se exercitează însă numai pentru a concretiza ideia generatoare isbucnită în conștiința poetului. Ea în prealabil prelucrează materialul provenit de la impresiile lumii. — diferite sensații și percepții — pentru ca să le transforme în imagini potrivite cu creațiunile sale. Ea transformă diferitele sensații și percepții în *intuitiuni* poetice, care au altă *calitate decît* sensațiile și percepțiile. Acestea sînt *dependente* de viața noastră fizică și sînt *utile*; intuitiunile însă sînt *independente* de această viață. Elementul mistic, care transformă percepțiile în intuitii, isvorăște fără știrea individului, din adîncurile conștiinței lui și, fără să

țină seamă de interesele lui-omenești, îl obligă să se supue cerințelor lui — cerințelor creațiunii.

§ 23. Fazele prin care trece o percepțiune pentru ca să devină intuițiune și apoi imagine poetică, gata de a se cristaliza într'o creațiune, sînt următoarele:

Mai întîi percepțiunii unui obiect dinafară — i se adaogă un element interior, — elementul mistic, care transformă percepția într'o icoană a unei stări sufletești. Din acest moment, percepțiunea dobîndește valoare simbolică și devine *intuițiunc*. Intuițiunea, rămînînd în sufletul poetului și fără excitațiile ce vin de la obiect, trăește sub forma de *imagine brută*. Imaginea brută nu e decît aducerea aminte a intuițiunii, care este localizată în anume spațiu, timp și cauzalitate. Cînd un poet a văzut în anume loc și împrejurări un codru desfrunzit de toamnă și, aducîndu-și aminte de el, și-a asemănat sufletul cu el, — a avut o imagine brută a acelu codru.

Cu vremea *imaginea brută* devine *imagine neutră*, și anume cînd revine în minte fără ca poetul să mai știe cînd, unde și în ce împrejurare a văzut obiectul simbolizat prin imagine. Cînd *Eminescu* a scris poezia „Ce te legini, codrule?“ e sigur că, asemănîndu-și stările lui sufletești cu pustietatea codrului, nu s'a mai gîndit la un *anume* codru și la timpul și împrejurările în care l-a văzut vreodată. „Codru“ a devenit astfel imagine neutră ca atîtea altele din mintea poetului. Căci, precum mintea noastră, a oamenilor obișnuiți, este populată cu o mulțime de noțiuni, de icoane de lucruri, fără ca să le raportăm la anume obiecte văzute în anume loc, timp și împrejurări, tot așa în conștiința poetului se găsește un popor de imagini neutre.

Imaginile neutre, cînd e vorba să intre în corpul unei creațiuni, trebuie să se transforme, la rîndul lor, în imagini *polarizate*, adică în imagini care-și modifică conținutul după natura acelei creațiuni. Așa se face că imaginea „lunii“, d. ex., are altă înfățișare în „Melancolie“ de *Eminescu* și alta în „Scrisoarea I“ de același

poet: în fiecare, imaginea neutră a lunii s'a polarizat într'altfel.

În sfârșit, adevărata ființă a imaginii poetice se desăvârșește când își găsește cuvintele în care își va păstra forma pentru totdeauna. În acest caz imaginea se zice *concepțională* sau *desăvârșită*.

§ 24. Originalitatea plastică se prezintă, ca și originalitatea elementară și subiectivă, din punctul de vedere al desăvârșirii, cu trei forme: 1) forma *genuină*; 2) forma *perfecționată* și forma *calculată*.

Originalitatea plastică *genuină* sau *completă* este originalitatea plastică susținută de originalitatea elementară și cea subiectivă. Ea este rezultatul unei puteri de combinație și de armonizare instinctivă și și-are rădăcinile în însăși mișcarea inițială din care naște ideea generatoare, iar pe de alta în însăși constituția particulară a sufletului poetului. De aceea ea pare crescută din însăși idee și suflet, și este garanția că opera, în care se găsește, este cu adevărat o ființă psihofizică de sine-stătătoare. Originalitatea plastică *genuină* găsim, d. ex., în „O scrisoare pierdută“ de *Caragiale*.

§ 25. Originalitatea plastică *perfecționată* este aceea în care se găsesc elemente luate într'o operă literară a altui autor, dar cu un sens nou. Avînd originalitatea plastică împreună, dar cu alt sens, opera, în care, se găsește, presupune o *racordare* între această originalitate și celelalte două: cea elementară și subiectivă, ceea ce presupune un simț estetic superior chiar simțului estetic al poetului cu originalitate plastică *genuină*. Mai toate marile capodopere poetice, cum sînt „Divina Comedie“, „Faust“, „Avarul“ cum și multe drame Shakespereane se disting prin originalitate plastică *perfecționată*, întrucît la temelia lor se găsește canavaua unor opere mai vechi. În literatura noastră cea mai însemnată originalitate plastică *perfecționată* se găsește la *Coșbuc*, care, din niște opere fără însemnătate, a plăsmuit capodopere

cum e, d. ex., „Elzorab“. Dar ea se găsește și la *Grigore Alexandrescu* și la *Eminescu*, poeți la care vom căuta s'o studiem în deosebi.

*Eminescu* a luat poezia „Der Stern“ a lui *Gottfried Keller*<sup>1)</sup> și, pârînd că o traduce, o transformă, o perfecționează și plăsmuește o capodoperă:

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

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

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

Tot astfel cînd al nostru dor  
Peri în noaptea adîncă,  
Icoana stinsului amor  
Ne urmărește încă.

Deși pare că numai a tradus pe *Keller*, totuși *Eminescu* a schimbat și perfecționat în *mod esențial* poezia germană, care nu e decît o operă de talent. Astfel *Emi-*

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

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

Dem Wesen solchen Scheines gleicht,  
Der ist und doch nicht ist,  
O Lieb, dein anmutsvolles Sein,  
Wenn du gestorben bist.

*nescu* leagă impresia stelei moarte, ce-și trimete lumina rătăcitoare, nu de chipul ființei iubite, căreia *Keller* are stângăcia neestetice să-i amintească în mod crud că va muri înaintea lui, — ci numai de sentimentul iubirii ce ne-a cuprins vreodată sufletul. Astfel ideea devine dintr'o dată mai delicată, mai pătrunzătoare și de-o generalitate cu adevărat umană. În al doilea rând, *Eminescu* adâncește imaginea stelei, care a perit și totuși dăinuește prin lumina ei, și ridică ideea abstractă intelectuală a textului german („Der ist und doch nicht ist“), la rangul de imagine plastică și simbolică de-o frumusețe și de-o adâncime uimitoare:

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

Acelaș lucru îl găsim și la *Gr. Alexandrescu*, într'un grad și mai mare, în fabula „Toporul și Pădurea“ inspirată după „La Forêt et le Bûcheron“ de *La Fontaine*.

*La Fontaine*, înfățișându-ne un tăetor de lemne, ce-și pierduse coada de la topor, că se roagă de pădure să-i dea o creangă să-și facă alta, vrea să arată că binefacerea se întoarce în contra binefăcătorului. *Gr. Alexandrescu*, aproape cu aceleași date, schimbă ideologia fabulei; el vrea să ne arate ideea cu totul nouă că cele mai multe rele nu ne vin de la vrășmași, ci de la ai noștri. — *La Fontaine* înfățișează pe tăetor mai întîi că și-a pierdut coada la topor și cu viclenie se roagă de pădure să-i dea alta; *Gr. Alexandrescu* justifică printr'o introducere plină de humor că, pe vremea întîmplării din fabulă, toporul, pur și simplu, nu avea coadă, căci numai mai pe urmă s'a perfecționat. După aceea evită să pună pe țaran în situația nemotivată, de a se ruga de pădure. El pune să vorbească între dînșii numai copacii, lucru care,

după introducerea humoristică, în care ne vorbește de timpuri legendare, cînd se putea întîmpla minuni, apare ca posibil. Gr. *Alexandrescu* suprimă astfel situațiile false din *La Fontaine* și creiază altele noi. Originalitatea lui plastică perfecționează pe a lui *La Fontaine*.

Cu toate că, și *Eminescu*, și Gr. *Alexandrescu*, iau date streine și perfecționează originalitatea plastică a altora, ei totuși mai au puterea estetică să racordeze în *mond real* originalitatea lor plastică perfecționată, cu originalitatea lor elementară și subiectivă de parcă ar fi genuină. Acesta este semnul genialității lor creatoare.

§ 26. Originalitatea plastică *calculată* se găsește în operele poetice, din care lipsește originalitatea subiectivă. Ea se datorește inteligenței combinatoare, adică activității conștiente, iar nu celei inconștiente. Ea poate fi considerată ca o imitație a adevăratei originalități plastice, și aceasta se dovedește prin faptul că ea se găsește în opere poetice care nu au durabilitate.

Astfel de originalitate plastică se găsesc mai cu seamă în epocile de maturitate ale unei literaturi, cînd scriitorii se cred poeți, fără ca mai întîi de toate, să fie scriitori originali. Ca atare pot fi considerați un *Emile Augier*, un *Victor Sardou*, care n'au stil original, dar multă ingeniozitate gîndită în operele lor teatrale. La noi putem considera ca astfel de scriitor, pe *N. Gane*.

## CAP. III

## Caracteristicile esențiale ale diferitelor feluri de originalitate

### Originalitatea elementară.

§ 27. Originalitatea elementară este elementul cel mai adânc al unei capodopere poetice. Originea ei este în adâncurile sufletului nostru, unde organismul fizic și organismul sufletesc, Natura și Sufletul, se împreună, pentru ca să dea naștere unui *protip de specie*, din lumea psihofizică, prototip care se numește capodoperă. Originalitatea elementară se străvede cu deosebire în embrionul capodoperei, în *ideia ei generatoare*.

Ideia generatoare se compune din trei elemente reprezentând cele trei fațete analizabile ale sufletului: inteligența, sensibilitate și voință; și dintr'un al patrulea, în legătură cu sensibilitatea, elementul mistic și inanalizabil al armoniei, care dă o strălucire particulară fațetelor analizabile.

Cea mai puternică, deși nu cea esențială, este *forța* spre expresiunea în material fizic al ideii: avîntul sau intensitatea, în care se descopere voința sau energia.

Al doilea element, cel esențial, deși nu cel mai puternic, este *emoțiunea creatoare*, din care, mai târziu va derivă *emoțiunea estetică* a contemplatorului. Este *emoționalitatea* sau *tonalitatea*, în care e vorba de manifestarea sensibilității.

Cel mai conștient element, deși nu atât de puternic ca cel energetic, și atât de esențial ca cel afectiv, este *intenția artistică*: rațiunea conducătoare sau *calitatea*, în care e vorba de manifestarea intelectualității. *Intențiunea artistică*, în etapa de desăvârșire a operei, devine *conștiință artistică*.

Fiecare din aceste elemente constituie câte un punct de vedere din care putem privi și caracteriza originalitatea elementară. Fiind trei elemente, vom avea de fiecare dintre ele câte trei caracterizări posibile; — și deci, în tot, originalitatea elementară poate fi determinată prin nouă caracterizări.

§ 28. Astfel, din punctul de vedere al avîntului sau intensității, ideea generatoare poate să ne impresioneze: 1) prin volumul sau mulțimea imaginilor, în care se încorporează; 2) prin micimea și neînsemnătatea acestor imagini de încorporare; și 3) prin echilibrul dintre sensul ideii și sensul imaginilor și dintre acestea și sunetul cuvintelor în care iau corp. În primul caz ideea generatoare apare cu originalitate elementară *sublimă*; în al doilea caz, originalitate elementară este *gratioasă*, în sensul *larg* al cuvîntului, sau *gingașă*; în al treilea caz, originalitatea elementară are înfățișarea *frumoasă*.

§ 29. Ca exemplu de *idee generatoare* cu originalitate elementară *sublimă* putem privi ideea din „Impărat și Proletar“, în care vedem, rînd pe rînd, stări sufletești extreme și mișcări de mase colosale. Este puternică peste măsură starea sufletească a proletarului:

Religia, o frază de dînșii inventată,  
Ca cu a ei putere, să vă aplece'n jug,  
Căci de-ar lipsi din inimi speranța de răsplată,  
După ce-amar muncirăți mizeri vieța toată,  
Ați mai purta osînda, ca vita de la plug?

Sfărmați tot ce ațîță inima lor bolnavă  
Sfărmați palate, temple ce crimele ascund,  
Svirliți statui de tirani în foc, să curgă lavă,  
Să spele de pe pietre pînă și urma slavă  
Celor ce le urmează pîn' la al lumii fund.

Este tot așa de puternic arătat efectul răsvrătirii  
maselor:



Parisul arde 'n valuri, furtuna 'n el se scaldă,  
 Turnuri ca faele negre trăsesc arzînd în vînt;  
 Prin limbele de flăcări ce'n valuri se frămînt,  
 Răcnetele vuet de - arme pătrund marea cea caldă:  
 Evul e un cadavru — Parisul al lui mormînt.

Aceste două imagini, una sufletească, cealaltă fizică, sînt chemate să încorporeze ideea generatoare că, oricît s'ar shuciumă omul pentru căutarea fericirii, tot la nimic nu ajunge:

Căci vis al morții- eterne e viața lumii'ntregi.

În contemplarea acestei idei generatoare astfel realizate noi sîntem isbiți atît de puternicia stărilor sufletești, cît și de măreția imaginilor, ce le întrupează pentru a da corp ideii. Originalitatea elementară e *sublimă*.

§ 30. Ca exemplu de idee generatoare cu originalitate elementară *grațioasă*. avem „Cîntecul de leagăn“, de St. O. Iosif:

Hai, odor, hai păsărică  
 Dormi și-adormi fără de frică  
 Să te-alinte  
 Moș cuminte  
 Și să-ți cînte 'ncetinel  
 Mugur, mugur, mugurel...

Ingeri vin tiptil, alene,  
 Să-te mîngie pe gene,  
 Și îți leagă 'n  
 Dulce leagăn  
 Trupușorul tău de crin  
 Ca să dormi frumos și lin.

Ce tresari? Nu-i nime, nime  
 Liniște-i și 'ntunecime!  
 Doar zefirul,  
 Musafirul  
 Cel șagalnic și pribeag  
 A trecut pe lîngă prag.

Și-a trimis o gîză mică  
 Să-ți aduc'o scrisorică  
 Și să-ți spună  
 Noapte bună  
 Că și el, sătul de drum,  
 Merge să se culce acum.

În această capodoperă, ritmul, stilul, muzicalitatea, imaginile au întrînsele ceva gingaș și cuceritor în acelaș timp. Am putea să le trecem cu vederea, dar micimea lor este de așa natură că ne silește să le contemplăm: ele ne cuceresc prin micșorimea lor *expresivă*.

§ 31. Ca exemplu de originalitate elementară *frumoasă* putem considera „Luceafărul“ de *Eminescu*. Negreșit, ideia generatoare a acestei poeme e redarea simbolică, printr'un basm<sup>1)</sup>, a ideii că geniul trebuie să rămînă nemuritor și rece de-asupra fericirilor oamenilor obișnuiți. Partea abstractă a ideii e sublimă; dar mare parte din cea concretă e grațioasă. Din echilibrarea lor răsare *frumusețea* întregului.

Acî e momentul de a face observațiunea că toate caracterizările dintr'un anume punct de vedere nu au ființă reală, decît dacă se sprijină pe caracteristicile contrarii.

Dacă originalitatea elementară e sublimă ea trebuie să aibă și momente frumoase și grațioase. Dacă e grațioasă, trebuie să aibă și momente sublime și frumoase. Dacă e frumoasă, trebuie să aibă și momente sublime și grațioase.

Un exemplu strălucit din acest punct de vedere este tocmai „Luceafărul“ lui *Eminescu*. Frumoasă în tota-

<sup>1)</sup> O fată din rude împărătești, Cătălina, se îndrăgostește de luceafărul Hyperion și luceafărul de dînsa. Ea-i cere, ca să se însoțească cu el, nemurirea, și luceafărul e gata să i-o dea. Dar, pe cînd el călătorește spre Dumnezeu ca să-și îndeplinească făgăduința, Cătălina se dă în dragoste cu Cătălin, un copil de casă al împăratului. Luceafărul, trimis de Dumnezeu, îi vede îmbrățișîndu-se într'un codru plin de farmec, și-atunci înțelege că el trebuie să rămînă „nemuritor și rece“.

litatea ei, această poemă are momente sublime foarte caracteristice. Așa d. ex., este călătoria lui Hyperion la Dumnezeu:

Patru luceafărul, Creșteau  
 În cer a lui aripe  
 Și căi de mii de ani treceau  
 În tot atâtea clipe.

Un cer de stele de desubt  
 De-asupra-i cer de stele:  
 Părea un fulger ne'nterupt  
 Rătăcitor prin ele...

Tot așa este răspunsul lui Dumnezeu.

În schimb avem momente grațioase tot așa de caracteristice. Așa, de exemplu, scenele dintre Cătălin și Cătălina:

În vremea asta Cătălin  
 Viclean copil de casă,  
 Ce umple cupele cu vin,  
 Mesenilor la masă...

Cu obrăjori ca doi bujori  
 De rumeni, bată-i vina  
 Se furișează pînditor  
 Privind la Cătălina...

Aceste două caractere contrarii sînt reduse la unitatea frumoasă, ce se străvede în ton, muzicalitate, imagini în cea mai mare parte din poemă:

Iar ea vorbind cu el în somn  
 Oftînd din greu suspină:  
 O dulce-al vieții mele domn  
 De ce nu vii tu? Vină!

Cobori în jos, luceafăr blînd,  
 Alunecînd pe-o rază  
 Pătrunde 'n casă și în gînd  
 Și viața-mi luminează".

El asculta tremurător,  
Se aprindea mai tare  
Și s'arunca fulgerător  
Se cufunda în mare:

Și apa unde-a fost căzut  
In cercuri se rotește,  
Și din adânc necunoscut  
Un mîndru tînăr crește.

§ 32. Privită din punctul de vedere al *intențiunii artistice*, al *intelectualității* sau *calității*, ideia generatoare poate apărea avînd o originalitate elementară în trei hipostase.

Și anume: 1) sau intenția artistică e *supra-conștientă* și ridicîndu-se, ca o inteligență divină de-asupra materialului de idei și de imagini terestre, le vede în micimea lor, mai mult sau mai puțin rizibilă. Originalitatea elementară a ideii generatoare apare atunci ca *humoristică*; 2) sau intenția artistică e *sub-conștientă*, dar cu atît mai existentă, așa în cît materialul de imagini apare ca orînduită de o inteligență superioară, ce nu se arată: originalitatea elementară a ideii generatoare în acest caz are aparența *naivității*. În fine, 3) sau intenția artistică ese acî conștientă de-asupra materialului de imagini, acî scoboară inconștientă de desubtul lui, fiind frămîntată de realitatea vieții, de care inteligența nu poate scăpa. Originalitatea elementară a ideii generatoare în acest ipostas este *patetică*.

§ 33. Exemplu de originalitate elementară humoristică avem, d. ex., în fabula lui *Gr. Alexandrescu* „Boul și Vițelul“. Inteligența poetului, din înălțimea ei divină, pătrunde în micimea realității umflate a parvenitului și, simbolizîndu-l printr'un „bou ca toți boii“, ni-l arată în toată josnicia lui sufletească:

Cine? a mea rudă? Mergi de-l dă pe scară,  
N'am astfel de rude nici nu voiu să-l știu.

Nu numai atît, dar cu aceeași inteligență humoristică el pătrunde, din înălțimea-i superioară, naivitatea Vițelului, care crede că va găsi în unchiul său, Boul, un ajutor:

Vițelul atuncea, plin de bucurie,  
Auzind că unchiul s'a făcut boer,  
Că are clăi sute și livezi o mie;  
„Mă duc”, zise 'ndată nițel fîn să-i ce.”

Făr'a pierde vremea vițelul pornește,  
Ajunge la unchiul, cearcă a intra,  
O slugă ce-așteaptă, îndată-l oprește.  
„Acum doarme”, zice, nu-l pot supăra”.

— Acum doarme? Ce fel! Pentru 'ntîiași dată  
După prînz să doarmă? Obiceiul lui  
Era să nu șază ziua niciodată  
Asta nu-mi prea place și am să i-o spui”.

Ba să-ți cauți treaba, că mănînci trînteală:  
S'a schimbat boerul nu e cum îl știi...”

Zîmbetul inteligenței artistice urmărește neîndurat oamenii și lucrurile transfigurate în imagini și ne face să pătrundem cu ușurință nu numai în tainile lumii psihofizice, din care fac parte aceste elemente, dar și în lumea realității.

Nota 3. — Și aci e locul unei observațiuni. Cei mai mulți, citind „Boul și Vițelul”, ca să-l poată gusta, caută corespondentele *reale* ale Boului și ale Vițelului. Este o înțelegere estetică *greșită*, întemeiată pe ideia că poezia și arta sînt imitații de-ale naturii. În realitate, capodoperele poetice și artistice sînt *ființe de sine stătătoare*, prototipuri de specii din lumea psihofizică, și frumusețea lor adevărată stă în cunoștința și conștiința cît mai perfectă a organismului lor. Ceeace trebuie să admirăm în capodoepra lui *Grigore Alexandrescu* este ideia generatoare de a vedea într'un bou caracterul unui anume om, necesitatea legăturii dintre diversele incidente, dintre ton și avînt, dintre muzicalitate și ritm, dintre idei și imagini, din-

tre imagini și cuvinte, cu un cuvânt armonia absolută între fond și formă. Nu avem, prin urmare, să ne gândim la cutare sau cutare om, căruia să-i aplicăm fabula lui *Grigore Alexandrescu*. Plăcerea ce rezultă din această aplicațiune este *de natură psihologică, nu estetică*. Boul este contemplabil, ca și Vițelul, în ei însuși, în transfigurația lor omenească, atât de imposibilă în lumea realității, și atât de firească în lumea psihofizică.

§ 34. Originalitatea elementară *naivă* a ideii generatoare, și printr'aceasta, a unei capodopere, o găsim de obicei în operele poetice clasice, în care inteligența artistică orînduește diferitele imagini și forme, fără să se arate. Așa de ex., în literatura noastră avem „Anul 1840“ de *Grigore Alexandrescu*. În această capodoperă a liricei, inteligența poetului nu se mai ridică de-asupra materialului poetic, pentruca să-i arate micimea lui. Sufletul lui este ca un lucru al naturii: se desfășură, cu conștiință, dar parcă fără o intenție artistică evidentă. De aceea poetul merge, în dorința lui aprigă pentru realizarea fericirii omenești, pînă la sacrificarea propriei sale fericiri, fără ca printr'aceasta să se simtă vreo sfortare egoistă și conștientă:

Eu nu îți cer în parte nimica pentru mine,  
Soarta-mi-cu a mulțimii aș vrea să o unesc.  
Daca asupra-mi nu poți s aduci vrun bine,  
Eu rîd de-a mea durere și o desprețuesc.

După suferiri multe mîma se 'npietrește,  
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.

Naivitatea ideii generatoare a poeziei este evidentă.

§ 35. Originalitatea elementară *patetică* se găsește în operele realiste, în care stăpînirea de sine se amestecă cu revolta, cumpătarea cu pasiunea, liniștea cu turburarea. Caracteristica originalitate elementară patetică

găsim în „Mortua est“, în care *Eminescu* se frământă sufletește înaintea problemei ursitei omenești:

A fi? Nebunie și tristă și goală,  
Urechea te minte și ochiul te înșală,  
Ce-un secol ne zice ceilalți o deszăc:  
Decît un vis searbăd mai bine nimic...

Și nu știu gîndirea în ce să o sting  
Să rîd ca nebunii? Să blestem? Să plîng?

La ce? Oare totul nu e nebunie?

În aceste versuri vedem inteligența artistică cu totul copleșită de patimă și frământare. Ele contrastează cu stăpînirea de sine relativă de la începutul poemei:

Făclie de veghe pe umezi morminte,  
Un sunet de clopot în orele sfinte,  
Un vis ce-și înmoae aripa 'n amar  
Astfel ai trecut de-al lumii hotar..

...O rază te' naltă un cîntec te duce  
Cu brațele albe pe piept puse cruce  
Cînd torsul s'aude l'al vrajelor caer  
Argint e pe ape și aur în aer...

Dar sensul adînc rămîne acela al neliniștii și frământării ce birue pacea inteligenței.

§ 36. Privită din punctul de vedere al emoționalității, ideia generatoare poate să aibă trei înfățișări caracteristice.

Astfel emoționalitatea ce se străvede din ideia generatoare poate să fie sau 1) în sensul durerii, slăbiciunii, nimicirii; sau 2) în sensul plăcerii, a tăriei, a creșterii, sau 3) în sensul stăpînirii suverane de sine. În primul caz, ideia generatoare se înfățișează cu originalitate elementară *pesimistă*; în al doilea caz, cu origina-

litate elementară *optimistă*; iar, în al treilea caz, cu originalitate elementară *olimpiană*.

§ 37. Cu originalitate elementară pesimistă se prezintă multe din poeziile lui *Eminescu*, în care el ne arată într'un mod cât se poate de poetic nemicnicia vieții. Astfel e, de exemplu, una din cele mai frumoase poeme ale sale, „Scrisoarea I“, în care, urmărind, în liniștea nopții, luna cum se plimbă de-asupra pământului și mărilor, aseamănă stăpînirea ei deopotrivă de-asupra oamenilor fie ei bogați sau săraci, supuși sau suverani, învățați sau ignoranți, cu geniul morții care îi paște pe toți și le reduce viața, cu toate nădejdlile și aspirațiunile lor, la nimic:

Cîte țarmuri înflorite, ce palate și cetăți,  
Străbătute de-al tău farmec ție singură ți-arăți,  
Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești  
Cîte frunți, pline de gânduri, gînditoare le privești...  
Deși trepte osebite le-au eșit din urna sortii,  
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții.

Deși ideia generatoare este îmbrăcată într'o haină strălucitoare de imagini, ea rămîne cu sensul ei dureros și astfel se sălășluște în sufletul nostru. Originalitatea elementară a „Scrisorii I“ este *pesimistă*.

§ 38. Ca exemplu caracteristic, în care ideia generatoare se înfățișează cu originalitatea elementară *optimistă*, este „Nunta Zamfirii“ de *Coșbuc*, în care ne arată fericirea vieții romînești cu culorile cele mai vii și mai fragede în descrierea nunții:

Și-atunci de peste larg pridvor  
Din dalb iatac de foișor,  
Eși Zamfira 'n mers isteț  
Frumoasă ca un gînd răsleț  
Cu trupul nalt, cu părul creț  
Cu pas ușor.

Un trandafir în văi părea....



A fost atîta chiu și cînt,  
 Cum nu s'a pomenit cuvînt;  
 Și soarele mirat sta 'n loc  
 Că l-a ajuns aces noroc  
 Să vadă el atîta joc  
 Pe-acest pămînt!....

Sînt grei bătrîni de pornit,  
 Dar de-i pornești sînt greu de oprit!  
 Și s'au pornit bărboșii regi  
 Cu sfetnicii 'nvechiți în legi  
 Și patruzeci de zile 'ntregi  
 Au tot nuntit!

Sensul ideii generatoare în această capodoperă este în sensul vieții celei mai intense posibile. Este culmea optimismului. Originalitatea elementară este *optimistă*.

§ 39. Ca exemplu de originalitate elementară *olimpi-ană*, putem da din *Eminescu* poezia „Somnoroase păsă-rele”. Lipsit de grija vieții, simțind repaosul sfînt al naturii, poetul ne arată, în cîteva frumuseți caracte-ristice, viața unei seri de vară luminată de feeria lunii:

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

Doar isvoarele suspină  
 Pe cînd codri negri tace  
 Dorm și florile în grădină  
 Dormi în pace!

Trece lebăda pe apă  
 Intre trestii să se culce  
 Fie-ți îngerii aproape  
 Somnul dulce!

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

Cumpăna vieții par'că stă la mijloc, nici spre des-nădejde nici spre speranța vieții. E însăși viața în măreția senină. „Somnoroase păsărele“ are originalitate elementară olimpiană.

§ 40. Infățișările originalității elementare, pe care le-am văzut pînă acum, răsar din *energia*, cu care ideia generatoare izbucnește în conștiința poetului, din raportul ce această idee o are cu imaginile primordiale, ce o încorporează; 2) din *armonia* ce se stabilește între ideia generatoare și aceste imagini; și 3) din *conturul* pe care-l iau imaginile și ideile în această armonizare; și 4) din *aureolarea mistică*, ce le cuprinde pe toate într'o unitate.

Toate aceste elemente sînt *simultane*, afară de energia ideii generatoare, care o determinăm să se încorporeze în material fizic. Această energie, care parcă ese din armonia simultană a elementelor originalității elementare, caută materialul extern și ia o formă succesivă sub formă de *avînt* sau *elan sufletesc* și apoi, cînd a găsit materialul, sub formă de *ritm*. În acest stadiu originalitatea elementară, pe lîngă *infățișările simultane*, dobîndește, prin aceasta raportare avîntată către materialul fizic, *alte infățișări* pe care le vom studia mai departe, la *armonie și formă*.

## 2. Originalitatea intuitivă sau subiectivă. 7

§ 41. Din momentul ce o capodoperă poetică nu poate exista fără originalitate intuitivă bine caracterizată, studiul ei se impune.

Originalitatea intuitivă este sufletul scriitorului, nu întrucît e om, *ci întrucît e scriitor, adică întrucît și-l poate exprima prin cuvînt*. Ca să ajungă însă le expresiune, sufletul mai întîi, trebuie să ia o anume infățișare îndată ce răsare din imaginile, în care se încorporează

ideia generatoare. Această înfățișare rezultă din emoțiunea pe care o simte scriitorul, văzînd închegîndu-se în conștiința sa o idee generatoare. Ea aureolează imaginile cu anume energie, culoare și căldură. Această energie, culoare și căldură care nu vin din afară, ci din felul cum vibrează sufletul în atingere cu elementele venite de la natură este originalitatea subiectivă. Rezultînd din emoționalitatea scriitorului, ea e de natură afectivă, dar, rămînînd *pur* afectivă, nu poate avea expresivitatea cuvenită. Un scriitor cu sufletul numai durere sau numai bucurie nu e interesant. Trebuie dar ca emoționalitatea să fie *conturată de culoare*, adică de elementul intelectual imaginativ ce dă anume *înfățișare* imaginilor, și *sustinută de energie* adică de elementul ce dă anume *elan* acelor imagini. Originalitatea subiectivă e lumina din oglinda sufletului caldă, colorată și puternică, ce se revarsă asupra imaginilor, care încorporează ideia generatoare. Ea deci consistă dintr'o sinteză caracteristică a intelectului, energiei și sensibilității noastre, cu preponderența acesteia din urmă, care atrage după sine și fondul mistic ce le unifică și le armonizează.

§ 42. Originalitatea subiectivă se prezintă cu mai multe caractere, ce-i dau o înfățișare unică. Ca să le putem fixa, trebuie, ca și la originalitatea elementară, să ne punem rînd pe rînd din punctul de vedere al celor trei elemente fundamentale ce o constituie, adică: 1) din punctul de vedere al *tonalității*, *afectivității* sau *căldurii* 2) din punctul de vedere al *intensității*, *voinței* sau *energiei*; și 3) din punctul de vedere al *calității*, *intelectului* sau *culoarei*.

↳ § 43. Din punctul de vedere al *intensității*, originalitatea subiectivă, raportîndu-se la forța ideilor și imaginilor ce se impun sufletului, se poate înfățișa în trei feluri mai caracteristice. Intensitate însemnează energie sufletească, puterea de reacțiune a pornirilor sufletului față de materialul de idei și imagini ce i se impun. Nu

toți scriitorii reacționează tot așa de puternic față de aceleași imagini. În unele capod'opere, de pildă, descoperim o mare reacțiune internă care parcă aci spulberă imaginile, aci le siluește în fizionomia lor. Imaginile într'un suflet cu o astfel de reacțiune par'că nici nu au avut timpul necesar ca să pătrundă în adîncul sufletului, deși altminteri pot fi strălucitoare și pline de înțeles. Ele, din pricina aceasta, par'că sînt exterioare adîncului sufletesc. Aceasta însemnează că reacțiunea sufletească este mai puternică decît forța materialului, pe care-l asimilează. În acest caz originalitatea intuitivă se numește *retorică*.

O astfel de originalitate retorică întîlnim în admirabila scriere „Pseudokynegheticos“ a lui *Odobescu*, chiar în pasagiile cele mai obiective, cum este, de pildă, „Vînătoarea pe Bărăgan“.

Astfel, aliniatele „Eu n'am uitat nici pe răposatul Caraiman“, „In cartea-ți plină de reguli tehnice“, „Spune tu ce vei voi despre superioritatea vînătorii“, ne arată intervenția neconținută a sufletului autorului în imaginile obiective, prin care autorul caută să ne înfățișeze vînătoarea pe Bărăgan. Humorul elegant pînă la afecțatie, ce constituie originalitatea subiectivă a autorului este întrerupt de aceste intervenții vizibile, prin care se trădează intențiunea lui de a dovedi ceva, ca într'un discurs. Dacă lăsăm la o parte aceste pasagii retorice, tendința retorică rămîne în umbră, și, în locu-i, ese în relief o stare de sentiment — entuziasmul pentru vînătorile pe Bărăgan, pe care ni-l produc imaginile obiective. Pasagiul întreg tinde să devină poetic. Dar pornirea din părțile retorice nu se pierde nici atunci. Cînd și cînd apare la suprafață. Astfel bunăoară în pasagiile în care autorul ne dă să înțelegem că nu descrie o *anume* vînătoare, ci vînătorile în genere („Mai adesea...“) sau acelea în care vrea să precizeze prea mult amintirile sale. Aceste particularități dovedesc că sufletul autorului nu

e deplin absorbit în imagini, oricît de strălucite ar fi, ei se arată ca deosebit de ele. Ele arată că reacțiunea sufletului e mai puternică decît imaginile, că sufletul le stăpînește și tinde să le întrebuinteze nu ca scop, ci ca mijloc.

*Nota 4.* — De obicei de cuvintele „retoric” și „retorism” se leagă o idee peiorativă. De fapt această caracteristică nu ia înțeles peiorativ decît în operele de talent și virtuozitate. Astfel, de exemplu, în pastelul „Bărăganul” de *Alecsandri*, care nu e o capodoperă, întîlnim retorismul ca defect, iar nu ca însușire a originalității subiective. Astfel, în această poezie Bărăganul ne este înfățișat, ca un

Lung Ocean de iarbă necunoscut în lume!

O imagine vădit exagerată, *făcută*, iar nu *creată*. În acelaș caz sînt și imaginile, prin care poetul ne arată cît de „îngrozitoare” ar fi această cîmpie.

Pricina acestor exagerări oarecum calculate se explică prin strofele finale în care poetul vrea să-și arate entuziasmul pentru ziua, cînd Bărăganul va fi străbătut de drumul de fier. Fără acest entuziasm, n’ar fi fost nevoe să exagereze groaza ce-ar inspira Bărăganul.

§ 44. În poeziile poporane, în lucrările poetice de la începutul literaturilor, descoperim, din punctul de vedere al intensității, o altă specie de originalitate intuitivă. Ceea ce ne isbește, de exemplu, în poeziile poporane, e faptul că într’insele nu descoperim particularități individuale de ale autorilor lor: deși compuse de poeți deosebiți, ele par făcute de un singur poet. „Iliada” și „Odi-seia”, din acest punct de vedere, ar fi compuse din fragmente de poeți deosebiți, deși deosebirea de stil nu se vede cu adevărat decît între o poemă, și cealaltă. Pricina nedomiririi este slaba caracteristică a originalității subiective, care lasă relief lucrurilor, în paguba sufletului. În literatura medievală, — observația verificată este a

lui *Brunetière* — deși produsă de foarte mulți și deosebiți poeți de diferite neamuri, — cu greu se distinge nota națională și cu atât mai puțin cea individuală. Cărțile biblice au aproape toate aceleaș farmec. Poezia noastră poporană par'că e creată de un singur cîntăreț, deși ea are o origine, atât de diversă și ca timp, și ca loc, și ca proveniență. În aceste poezii es în relief cu viociune, nu particularitatea oglinzii sufletești, care se soarbe imaginilelor, ci aceste imagini însele. Lucrurile par'că vorbesc singure, fără intervenția cuiva. În aceste poezii se simte, cu alte cuvinte, mai mult energia imaginilor, și mai puțin cea sufletească. Este o originalitate subiectivă nouă: originalitatea subiectivă *primitivă*.

În capodopera poporană „Miorița“, versiunea *Alecsandri*, găsim un exemplu tipic de această originalitate.

Iată, de ex. finalul:

Iar dacă-i zări,	„Spicul grîului;
Dacă-i întîlni	„Perișorul lui,
Măicuța bătrînă	„Paua corbului;
Cu briul de lînă,	„Ochișorii lui,
Din ochi lacrămînd	„Mura cîmpului;
Și la toți zicînd:	„Tu, Mioara mea,
„Cine-a cunoscut,	„Să-te 'nduri de ea
„Cine mi-a văzut	„Și-i spune curat
„Mîndru ciobănel	„Că m'am însurat
„Tras printr'un inel	„C'o fată de crai
„Fețișoara lui,	„Pe-o gură de raiu,
„Spuma laptelui;	„Iar la cea măicuță
„Mustăcioara lui,	„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  
 „Pășărele mii  
 „Și stele făclii.

Deși această poezie a fost în unele locuri îndreptată și recompusă de *Alecsandri*, după cum și alții, înaintea lui, vor fi modificat-o trecînd-o din gură în gură, pînă ce-a fost culeasă de el, totuși, într'însa nu se simte originalitatea subiectivă a acestui poet, cum nu se simte nici aceea a vreunuia din înaintașii săi. Lucrările succesive, la care poezia a fost supusă, nu se văd, cum ne-am fi așteptat, ca o pestrițatură; ele par'că s'au eliminat una pe alta spre a lăsa să iasă cit mai în evidență imaginile caracteristice ce exprimă duioasa și înalta seninatate cu care ciobanul moldovean privește eventuala moarte, de care Miorița îi spune că e amenințat din partea soților. Portretul ciobanului, așa cum își inchipue el că se zugrăvește în mintea mamei sale, portret din care s'au eliminat verbele și adjectivele, rămînînd numai substantivele:

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

precum și măreața alegorie a morții pe care o compară cu nunta, în a căreia descriere, cu toată vastitatea tabloului, nu întîlnim decît trei-patru adjective și verbe, sînt proba evidentă că ceea ce a rămas din succesivele îndreptări ale poeziei sînt imaginile cele mai tari și anume acelea care vin de la lucruri. Ele dau relief sentimentului și ele constituiesc farmecul covîrșitor al bucății: originalitatea plastică, cu care se revelă imaginile, e atît de desăvîrșită că, par'că, pentru ca să producă emoțiunea estetică, nu mai e nevoie de originalitate subiectivă. De fapt însă, originalitatea subiectivă există, ca un reflex care aureolează imaginile: este înfățișarea originalității subiective *primitive*.

§ 45. În fine, din punctul de vedere al intensității, originalitatea subiectivă se mai prezintă cu o formă pe care o putem numi *ponderată* sau *echilibrată*. Această însușire se descoperă într'o capodoperă poetică atunci cînd energia sufletului poetului *se cumpănește* cu energia imaginilor, dînd astfel naștere la o armonie unică și superioară, în care nu se pierde nici caracteristica lucrurilor, nici frumusețea sufletului expresiv al poetului.

În lucrările, în care se revelează această originalitate și care sînt în deosebi acelea ce constituiesc eflorința marilor epoce literare (tragedia greacă, epeia latină, teatrul clasic francez) capodopera este nedeslipită de numele autorului. Ea ni se arată completă în ea însăși, ca și cînd ar fi venit singură pe lume, dintr'o necesitate a naturii; dar, într'însa totuși, descoperim energia limpede a unui anume om, care, prin munca sa conștientă, i-a dat o perfecție formală, pe care altminteri n'ar fi avut-o. Este îmbinarea echilibrată a două manifestări complete în ele însele.

Acest lucru devine sensibil de îndată ce comparăm o poezie cu formă poporană a unui mare poet, cum e *Eminescu*, cu variantele din popor, cu care ea se înru-dește.

Iată varianta poporană ce-a servit de sîmbure capodoperei „Ce te legeni codrule“:

Ce te legeni, plopule,  
 Fără ploae, fără vînt  
 Cu crengile la pămînt?  
 Dar eu cum să nu mă leagăn?  
 Că ei că s'au vorovit,  
 Trei băeți din Baia Mare,  
 Ca pe mine să mă tae  
 Să mă tae 'n trei sfirtae,  
 Să mă pue pe trei cară  
 Să mă ducă 'n Temeșoară  
 Să mă facă... fus de moară.



Să comparăm această variantă poporană cu „Ce te legeni codrule?” de *Eminescu*:

- |  |  |
|--|--|
| <p>— Ce te legeni, codrule,<br/>Fără ploae fără vînt,<br/>Cu crengile la pămînt?<br/>— De ce nu m'aş legăna,<br/>Dacă trece vremea mea?<br/>Ziua scade, noaptea creşte<br/>Şi frunzişul mi-l răreşte;<br/>Bate vîntul frunza 'n dungă<br/>Cîntăreţii mi-i alungă;<br/>Bate vîntul dintr'o parte,<br/>Iarna-i ici, vara-i departe!<br/>Şi de ce să nu mă plec<br/>Dacă pasările trec!</p> | <p>Peste vîrf de rămurele<br/>Trec în stoluri rîndunele,<br/>Ducînd gîndurile mele<br/>Şi norocul meu cu ele;<br/>Şi se duc pe rînd, pe rînd<br/>Zărea lumii 'ntunecînd,<br/>Şi se duc ca clipele<br/>Scuturînd aripele<br/>Şi mă lasă pustiit,<br/>Vestejit şi amorţit<br/>Şi cu dorul singurel,<br/>De mă 'ngin numai cu el.</p> |
|--|--|

Pe cînd în varianta poporană nu descoperim un glas, care să facă echilibru cu imaginile şi să ştim că este al unuia, în poezia lui *Eminescu* acest glas de jale se aude din ce în ce mai viu şi mai particular — glasul unui om, muzicalitatea sufletului lui — care, fără să turbure claritatea şi energia imaginilor, îşi păstrează propria limpezime. Pe cînd în varianta poporană sentimentul este absent (căci în ce-ar putea preocupa pe poet faptul că plopul ar putea fi făcut fus de moară?) şi deci, împreună cu el, şi sufletul poetului, poezia lui *Eminescu* conţine o stare sufletească a *lui* şi numai a *lui*. Singurătatea de care se plînge codrul este singurătatea poetului. Faţă de imagini depline şi bine conturate, cu intensitate definită, se ridică starea sufletească a poetului, ce se armonizează şi se echilibrează cu ele. Frumuseţea imaginilor se resfrînge asupra vibrării sufleteşti a poetului; dar, la rîndul, sãu această vibraire dă viaţă imaginilor făcînd una cu ele. Este caracteristica originalităţii subiective *echilibrate*.

§ 46. Trecînd la punctul de vedere al *calităţii*, originalitatea subiectivă se prezintă iarăşi cu trei înfăţişări mai caracteristice.

Imaginile, în care se încorporează ideea generatoare, căzînd în sufletul, în care se zămislește capodopera: 1) pot să se stingă și să devină mult mai puțin colorate decît realitatea lor sufletească; 2) pot să devină mai vii și mai colorate decît această realitate; și 3) pot să aibă cam acelaș colorit, ca și ea.

În cazul cînd atmosfera sufletului parcă aprinde și dă imaginilor un colorit, care întrece pe acela al realității sufletești obișnuite, ea le dă o înfățișare de lume imaginară numai prin lumina, cu care le aureolează. Această însușire a sufletului aderă la imaginile ce dă corp ideii generatoare, și atunci capodopera cîștigă calitatea de originalitate subiectivă *imaginativă*. În acest caz impresia imaginară ce ne-o fac imaginile precumpănește pe cea din realitate.

Caracteristică originalitate imaginativă găsim mai pretutindeni în capodoperele lui *Eminescu* sau în pasagiile mai însemnate din operele de mai puțină valoare. Un astfel de pasagiu găsim în „Fătfrumos din lacrimă“ acolo unde se descrie fuga lui Fătfrumos cu fiica Miezinopti.

Lăsînd la o parte *plasticitatea* imaginilor, despre care vom vorbi la originalitatea plastică, și considerînd numai lumina, care face ca un nimb împrejurul lor, vedem cît de puternic această lumină face să se detașeze în sufletul nostru șirul imaginilor. Fătfrumos ia „buzduganul d'a umere“ și, suind călare cu fata, îl vedem călărînd — sburînd de parcă

fața pustiului se ia după urmele lui, și sbura, ca un gînd, ca o vijelie printre volburile de nisip...

Miazănoapte se ia după urma lor și aruncă în urmă-le:

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

Cînd Fătfrumos aruncă peria fermecată, ea se face o pădure

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

Iar Miazănoapte se ia după urma lor mai departe și se face

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

Cînd Fătfrumos aruncă și gresia fermecată și ea se face o stîncă înaltă, Miazănoapte găurește stîncă și trece prin ea

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

Apoi, după ce ese, ea,

pierdută în înaltul cerului, plutea încet-încet prin albastrul tăriei....

Iar cînd Fătfrumos o lovește cu buzduganul, Miazănoapte „cade ca plumbul“, și se afundă în adîncul necunoscut al lacului, în care se prefăcuse oglinda fermecată pe care o aruncase în cale-i.

Toate aceste imagini plastice au de scop să plăsmuiască un sentiment: sentimentul fricii lui Fătfrumos și mai cu seamă al fetei urmăriți de Miazănoapte. Acest sentiment, în realitatea lui, ne-ar cuprinde și pe noi, și n'am mai simți încîntarea, de care ni se umple sufletul la citirea acestui pasagiu, dacă atmosfera sufletului poetului nu ar da imaginilor lumina sa imaginară și nu le-ar lua asprimea realității.

*Nota 5.* — Acelaș lucru îl face originalitatea subiectivă imaginativă a lui *Eminescu* în poeziile sale *pesimiste*. Stările sufletești pesimiste în realitatea lor sînt repulsive, lipsite de poezie; *Eminescu* îndulcește această realitate, între altele, și prin originalitatea sa imaginativă.

§ 47. În cazul cînd, pentru ca să îndulcească asprimea realităţii, atmosfera sufletească, în loc să dea colorit imaginar, le stinge, transformîndu-le par'că în *noţiuni abstracte*, ea le dă o înfăţişare de *gîndire* tot atît de depărtată de realitate, ca şi imaginativitatea, dar în sensul abstracţiunii. Este caracteristica *originalităţii subiective abstractă*. Sufletul poetului cu asemenea originalitate primeşte de la imagini nu atît elementele lor intuitive, cît elemente în legătură cu înţelesul lor noţional, ce sînt mai concentrate şi mai statornice decît cele concrete. Spre a simţi farmecul lor, cititorul trebuie să-şi încordeze atenţiunea în mod deosebit, ca pentru un lucru, care *trebuie să intre în simţirea noastră, prin înţelegere*.

Ea se găseşte cu deosebire în poezia clasică, pe nedrept numită de imitaţie, cum e teatrul clasic francez.

Originalitatea subiectivă abstractă se întîlneşte cu deosebire în capodoperele lui *Grigore Alexandrescu*. Cea mai caracteristică o găsim în „Epistola marelui logofăt I. Văcărescu“.

Ideia din această bucată este nedumerirea poetului în privinţa naturii talentului său, şi anume în privinţa genurilor, la care ar trebui să se mărginească. De fapt, rar sînt poeţii care să se fi exercitat în mai deosebite genuri literare ca el, şi rar să fi arătat că au mai variată genialitate creatoare. Dar tocmai această varietate îl nelinişteşte. Ca să se lămurească asupra ei, el imaginează o situaţie concretă: îşi închipue că, cu firea şi genialitatea lui, el cere sfaturi în privinţa felului talentului său, de la Iancu Văcărescu, care odată îl laudase, şi, ca boer mare ce era, îi acordase protecţiunea sa. Astfel el îşi arată temeiul pentru care se adresează lui Văcărescu: Văcărescu e poet cu calităţi însemnate:

Tu..... ce ai darul de-a plăcea  
A fi nalt cu desluşire, simplu fără a cădea;  
Care lucruri mici de sine ştii să le măreşti frumos  
Şi să nu zici niciodată cuvînt ce-ar fi de prisos.

Observăm că în acest pasagiu toate imaginile sînt abstracte, deși au destulă concretitudine, ca să încorporeze ideia:

„A fi *nalt*, cu deslușire“, simplu, *fără a cădea* —  
„*Lucruri mici știi să le mărești frumos*”.

Cu toate abstracțiunea lor, ele sînt precis mărginite, limpezi și vioae în bogăția cu care urmează unele după altele, toate însușiri ce vin de la atmosfera sufletească ce le-a selecționat și le-a luat asprimea emoțiunii reale, de care ar fi fost însoțite.

După ce și-a motivat situația, care va unifica toate imaginile într'un tot, poetul începe să-și schițeze propria personalitate printr'o întrebare bine și definitiv accentuată:

Cînd ne 'nțeleasa natură, din sînu-i cel roditor,  
Cu talentul poeziei naște pe un mûrîtor,  
Fără să mergem departe, atît aș dori să-mi spui, —  
Hotărește deodată și felul scrierii lui?

Individualitatea încîntătoare a poetului nedomirit de propria vocație se înalță în sufletul nostru din ce în ce mai mult, din seria imaginilor mai mult abstracte, dar totuși pline de sucule poeziei; — și în contemplarea ei vie, deși ștearsă în conținutul imaginilor, stă farmecul particular al acestei opere poetice:

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 lirii Dumnezeu  
Încă nu vrea să-mi arate care este felul meu?  
Tot ce-mi place mă aprinde și'n minutul ce citesc  
A putea lucra întocmai deocamdată socotesc.

În pasagiul ce vine poetul are imagini mai plastică dar tonul, muzicalitatea, șirul imaginilor sînt păstrate în aceeași atmosferă de originalitate abstractă:

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

Și apoi continuă, descriindu-și într'un mod admirabil felul originalității sale poetice:

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.  
Mărunțișurile-mi scapă, iar ideile ce-mi vin,  
Dacă 'ncep cu o zîmbire se sfîrșesc cu un suspin.

Apoi, împrumutînd un pasagiu de la *Boileau*, dar cu un humor naiv și o sobrietate ce nu se găsește în original<sup>1)</sup>, ne spune:

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 neastîmpăr ne'nțeles  
Ne'ncetat se 'mpotrivește hotărîrii ce-am ales;  
De urechi parcă mă trage, din somn noaptea mă deștept  
Și cu multă plecăciune rima mîndră o aștept.

Toate aceste imagini, oricît de semnificative ar fi și oricît de necesare pentru conturarea și concretizarea sentimentului de nedumerire față de genialitatea sa poetică, sînt departe de a avea lumina strălucită ce întîlnim în jurul imaginilor lui *Eminescu*; dar cu atît mai mult

<sup>1)</sup> *Boileau*, Satire II. E vorba de rimă:

De rage quelquesfois, ne pouvant la trouver,  
Triste, las et confus, je cesse d'y rêver;  
Et maudissant vingt fois le démon qui m'inspire  
Je fais mille serments de ne jamais écrire.  
Mais quand je 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 perdant le souvenir,  
J'attends de vers en vers qu'elle daigne venir.

întîlnim conturul noțiunilor precise. Este caracteristica originalității subiective *abstracte*.

§ 48. Cînd calitatea sau înfățișarea intelectuală cu care se prezintă imaginile nu este nici stinsă, nici aprinsă ci atmosfera sufletească, în care ele se încheagă, le lasă oarecum în starea lor primitivă, reală, avem caracteristica originalității subiective *representative*. Aceste imagini apar mai mult ca niște simple *amintiri*, ca niște produse ale memoriei reproductivă, decît ale genialității creatoare. Originalitatea subiectivă reprezentativă se găsește în capodopera lui Creangă „Amintiri din copilărie”. Să vedem cum se înfățișează ea în pasagiul în care caracterizează figura lui Mogorogea.

Sentimentul, în care plutește figura lui Mogorogea este ciuda tovarășilor pe egoismul său cumpănit ce se arată mai întîi cu prilejul unor faimoase cisme, pe care gazda, Pavel Ciobotarul, i le făcuse, din prietenia „uneste ciuda tovarășilor pe egoismul său cumpănit ce se

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

Cu aceste ciubote Mogorogea

juca numai lîngă fata vornicului, soră cu crîșmarița cea frumoasa din Fălticeni.

De aci ciuda tuturor tovarășilor, și mai cu seamă a lui Gîtlan, care, după ce vede pe Mogorogea, „băiat grivuliv” „că-și curăță ciubotele și le pune la uscat pe vatră cum făcea totdeauna”, — i le împinge în spre foc. Cismele, scorjindu-se, a treia zi „se rup hăbuc în toate părțile”.

Mogorogea bănuște că Pavel l-a înșelat; dar Pavel știe să se apere, mai cu seamă că e sincer:

— Ia ascultă, dascăle Mogoroge, nu te prea întrece cu vorba, că nu-ți șade bine. Pe cine faci cîrpaciu? După ce-ai purtat ciubotele atît amar de vreme, umblînd 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 ametit punîndu-ți sfirloagele pe calup, trăgîndu-le la șan și ungîndu-le pe cuptor, la nasul meu, în toate diminetele?

Se împacă ei, dar un nou incident ridică la paroxism ciuda tovarășilor, și Pavel e nevoit să-l gonească din casă împreună cu toți dascălii. Iată incidentul. Moș Vasile, tatăl lui Mogorogea i-aduce trei purcei și-i umple capul de fumurile popiei și ale însurătorii; Mogorogea se umflă rău în penele egoismului său. Popia de care-i vorbise „Moș Vasile“, „potcapicul“ ce-avea să-i cumpere și „Ioana lui Grigoraș Roșu“ ce-avea să-i fie preoteasă îl face să-și desprețuiască tovarășii și să nu le dea nici bucată din purceii aduși:

— Măi, 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 bucată de purcel, măcar să crăpați.

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

— Amin, bleștesc eu cu jumătate de gură.

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

Gîtlan, care gonise pe „cîțiva mîncăi“ punîndu-le noaptea poște la tălpi, nu mai poate suferi îngînfarea lui Mogorogea. Și, cum acesta se ferea de poște, vîrîndu-și picioarele în mînecele „contășului“, el învață pe Nică (povestitorul) să-i tae contășul și să-i ardă talpa cu chibrituri:

Atunci... îmi iau inima 'n dinți și fac tocmai așa cum fusesem povățuit de Gîtlan: taiu cusătura încetîșor, și țin cîtu-ți-i smocul de chibrituri aprinse la călcîiul văru-meu, unde era pielea mai groasă, pînă ce-l răsbește. Și cînd răcnește odată cît ce poate, eu svîrr! chibriturile din mîini, tuști! la spatele lui Zaharia (Gîtlan) și începem a horăi, de parcă dormeam cine știe decînd. Ion însă, împedecat de mînecele contășului, căzuse alivanta la pămînt, svîrcolindu-se ca șarpele și blestemîndu-ne cum îi venea la gură.



Pe cine trebuie să prepună? Pe Pavel care-l dojenise cînd cu cismele. Și nici una nici două:

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 cărbunile pe pieptul gol, zicînd:

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

Atunci se auzi 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 dînșii o bătae crîncenă; s'apoi stă de-i privește, dacă te rabdă inima.

În vălmășeala ce urmează, purceii dispar, și Pavel, sătul de atîtea neajunsuri ia la goană pe Mogorogea, ca și pe ceilalți dascăli, ce găzduia.

Toate imaginile din această bucată și care, ca plăticitate, formează un admirabil *tot*, au caracteristica de a nu fi nici mai șterse decît imaginile reale, nici mai vii și mai colorate decît ele. Sufletul povestitorului nu reacționează asupra acestor imagini nici prin partea lui imaginativă, nici prin partea lui reflexivă: respectă coloritul și conturul lor primitiv. Este caracteristica originalității subiective *representative*.

§ 49. Originalitatea intuitivă din punctul de vedere al tonalității sau afectivității se poate prezenta iarăși cu trei înfățișări caracteristice.

E vorba în adevăr, de rezonanța dureroasă sau plăcută, pe care imaginile o trezesc în atmosfera sufletească, în care se zămislește capodopera. Dar nu e vorba de durerea sau plăcerea, pe care prin tăria sau natura lor o provoacă, ci de durerea și plăcerea, pe care sufletul le-o adaogă din propria sa fire. Imaginile pot fi plăcute. Ele, în mod firesc, pot trezi bucuria viociunea, fericirea, dar dacă sufletul expresiv al poetului este prea delicat sau prea maladiv, ele, pe lîngă această nuanță plăcută, primesc de la suflet o nuanță de tristețe,

de melancolie, de durere. Din contră imaginile pot fi triste avînd tonalitatea nemulțumirii sau disperării, — și, cu toate acestea, se poate ca sufletul expresiv să fie sănătos, viguros, vesel. În acest caz, acele imagini dure-roase sînt aureolate de o atmosferă sănătoasă venită de la rezonanța viguroasă a sufletului. Două exemple ne pot arăta acest dublu raport.

Să comparăm sonetul lui „*Eminescu*“ „Afară-i toamnă“ cu poezia lui *Grigore Alexandrescu* „Cînd dau o să guști pace“, care nu e o capodoperă tocmai din pricină prea marei discordanțe între tonalitatea imaginilor și tonalitatea atmosferei sufletești.

Sonetul lui *Eminescu* exprimă sentimentul de fericire, cînd, pe vreme rea, umblînd cu scrisori vechi, te afunzi cu mintea în farmecul trecutului. N'ai vrea să te supere nimeni. Dar și mai bine-i cînd, pe o așa vreme, stînd la foc și picurînd de somn, ființa iubită intră tiptil în odaie și-ți acopere ochii cu mîini subțiri și reci:

Afară-i toamnă, frunza '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 nime'n ușa ta să bată...

Deodat'aud foșnirea unei rochii,  
Un moale pas abia atins de scînduri, —  
Iar mîini subțiri și reci mi-acoper ochii.

Imaginile sînt precumpănitor plăcute: stai la foc, citești scrisori vechi, picuri de somn, mîini iubite și-acoper ochii. Cu toate acestea sufletul expresiv al poetului este melancolic. Această melancolie învăluie imaginile și le stinge viociunea bucuriei. Este caracteristica originalității subiective *deprimante*.

Cu totul contrarie e înfățișarea sufletului lui *Gr. Alexandrescu*. În poezia citată poetul vrea să ne misece

cu imagini în care durerea e adusă pînă la mînie, disperare și moarte:

Eu lanțurile mele le sgudui cu mînie,  
Ca robul ce se luptă cu-un jug neomenos,  
Ca leul ce izbește a temniței tărie  
Și geme furios.

Dar rana e adîncă și patima cumplită  
Și lacrima de sînge obrajii mei arzînd,  
Resfrînge frumusețea, icoana osîndită,  
Ce o blestem plîngînd.

O văd ziua și noaptea, seara și dimineța;  
Ca un rănit de moarte, simț în piept un fer greu;  
Voiu să-l trag: fierul ese, dar însă cu vieța  
Și cu sufletul meu.

Toate imaginile din această bucată sînt imagini dureroase. Ar trebui să ne atingă sufletul, ba chiar să ni-l sgudue. Cu toate acestea — și cu toată silința poetului de a ne emoționa, rămînem reci. Pricina e că, deși imaginile sînt dureroase, atmosfera sufletului expresiv este viguroasă, sănătoasă, puternică. Avîntul și energia, aproape sălbatică cu care-și zugrăvește durerea sînt așa de mari, că, la fiecare moment, contrazice caracterul lor dureros și le anulează emoționalitatea proprie, fără să dobîndească alta.

Aceasta însemnează că originalitatea subiectivă a lui *Grigore Alexandrescu* în această poezie este *exultantă*. Iar discordanța prea mare dintre tonalitatea ei și tonalitatea imaginilor face inferioritatea acestei poezii, în care întîlnim talent, dar nu genialitate creatoare.

§ 50. Înainte de a caracteriza al treilea fel de originalitate subiectivă din punctul de vedere al tonalității, facem observațiunea, deductibilă și din analizele de mai sus, că *pesimismul* originalității elementare este cu desăvîrșire deosebit de *deprimanța* originalității subiective. Și tot așa de deosebit este *optimismul* originalității

elementare de *exultanță* originalității subiective. O capodoperă poate fi *pesimistă* și totuși să nu fie deprimantă. Exemplul: „Scrisoarea I“ de Eminescu a cărei originalitate subiectivă e *senină*, iar nu deprimantă. Tot așa o capodoperă poate fi *optimistă* și totuși să fie deprimantă. Exemplu: capodopera „Din prag“ de *Vlahuță*.

§ 51. Când tonalitatea imaginilor se armonizează cu tonalitatea atmosferei sufletești capodopera se prezintă cu originalitate subiectivă *senină*. Ca exemplu de astfel de originalitate avem unele din capodoperele lui *Gr. Alexandrescu*, cum ar fi, „Anul 1840“.

Ceeace e de remarcat în această admirabilă odă este schimbarea tonalității după natura imaginilor care dă întruparea ideii generatoare. Această idee este avîntul nebiruit către fericirea omenirii, avînt încorporat printr'o serie de stări sufletești foarte deosebite prin tonalitate, dar armonizate cu sufletul expresiv al poetului.

Oda începe, arătînd cu gravitate, aci reflexivă, aci sentimentală, temeiul speranței pentru îndeplinirea idealului:

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?

Mîine poimîne poate soarele fericirii  
Se va arăta vesel pe orizon senin,  
Binele ades vine pe urmele mîhnirii  
Și o zîmbire dulce dup'un amar suspin.

Tonalitatea gravă se coboară pînă la duioșie, îndată ce poetul își amintește zădărnicia speranțelor ce-a trăit în copilărie:

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

Dar oricît de decepționat ar fi fost, — azi cînd se prevestește realizarea fericirii oamenilor odată cu veni-

anului 1840, nu poate să nu se entuziasmeze și să creadă în această realizare:

Dar pe tine an tînăr 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  
Aleargă către tine, căci vremea a sosit!

Dar, la amintirea lucrurilor ce sînt de îndreptat, imaginile devin crude, încărcate cu ură, și dispreț, — și, odată cu exprimarea lor, tonalitatea își schimbă caracterul, tonul solemn și se concentrează și se întunecă de vederea răului prezent:

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

Gîndul că s'ar putea întîmpla prefaceri, fără să aducă vre-o îmbunătățire reală, îl înduioșează față de soarta omenirii; — tonalitatea ia inflecțiuni melancolice:

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

Tonalitatea devine iarăși solemnă cînd arată cît de puțin egoism se cuprinde în dorința sa de îndreptare a omenirii. El s'a obișnuit cu durerea și nu se teme de ea:

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

Dar deodată i se luminează gîndul la speranța îmbunătățirii soartei omenești:

Dar aș vrea să văd ziua pămîntului vestită...

și solemnitatea devine duiosie senină, gîndindu-se că-și poate sacrifica propria fericire pe altarul fericirii umane:

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

Această schimbare a tonalității după natura imaginilor, neturburată de atmosfera sufletească unde se zămislesc, este caracteristica originalității subiective *senine*. Și ea caracterizează această capodoperă a literaturii.

### 3. Originalitatea plastică.

§ 52. Originalitatea plastică este însușirea cu care se prezintă o capodoperă, cînd o privim din punctul de vedere al felului cum se combină imaginile simple și complexe pentru a-i da ființă de sine stătătoare. O capodoperă într'adevăr, dacă e de natură lirică, trebuie să prezinte imagini care se îmbină ca să dea, mai întii, cadrul, apoi sentimentul cu toate momentele lui evolutive. Dacă e de natură epică, în afară de cadrul istoric, actual sau convențional, trebuie ca imaginile să se îmbine pentru a concretiza o acțiune, cu situații, și mai cu seamă cu eroi, avînd anume stări sufletești ce se schimbă de la moment la moment. Dacă e dramatică, o capodoperă trebuie să prezinte imagini care, îmbinîndu-se, să ne dea înfățișarea concretă a elementelor de spațiu și de timp, în care se închipue că se petrece acțiunea: decorurile și tablourile; apoi faptele din fie care scenă, fie

care act, ce constituie o singură acțiune de sine stătătoare; apoi momentele desfășurării ideii în conflict precum și psihologia personajilor în înfățișarea lor statică și dinamică. Precum se vede, prin imagini nu înțelegem numai înfățișarea transfigurată a unui singur obiect izolat, ci întreaga mulțime de obiecte și de persoane, în înfățișarea și actele lor, dintr'o capodoperă.

Aceste elemente de cadru, de conținut static și de conținut dinamic, într'o capodoperă sînt rezultatul puterii plastice ale genialității creatoare. Toate aceste imagini simple sau complexe, secundare sau principale, sînt creațiuni, fie că ele, față de realitate, par posibile, fie că par imposibile sau reale. Intr'o operă de talent sau virtuozitate, *combinațiile* posibile se datoresc *imaginației* propriu zise; *combinațiile imposibile* (cum d. ex. acelea din basme) se datoresc *fantaziei*; iar *combinațiile reale*, cum sînt acelea din „amintiri“ (d. ex. „Amintirile“ de Creangă) se datoresc *memoriei imaginative*. Intru cît privește capodopera însă, nu ne interesează nici imaginația, nici fantazia, nici memoria imaginativă, decît dacă ele sînt fecundate de inanalizabilul *genialității creatoare*. Numai în acest caz, combinațiile inteligente devin creațiuni. Numai în acest caz aceste combinații devin unificate prin elementul mistic creator.

§ 53. Imaginile dintr'o adevărată creațiune, fie ele simple sau complexe, sînt de mai multe feluri, după elementele ce intră în compoziția lor. Dacă elementele sînt precumpănitor intelectuale, imaginile se numesc *noționale*; dacă elementele sînt precumpănitor *afective* — imaginile se numesc *difluente*; dacă elementele sînt intensiv-voliționale, imaginile se numesc *intensive*. Dacă elementele fie ele noționale, difluente sau intensive sînt completate prin elementul *mistic*, atunci imaginile se numesc *plastice*. In acest caz, ele sînt cu atît mai plastice, cu cît contrastul dintre realismul elementelor lor și irealismul elementului mistic este mai vizibil.

§ 54. Exemple de imagini noționale se găsesc cu deosebire în *Grigore Alexandrescu*, cel mai intelectual din tre toți poeții noștri. Astfel este descrierea personalității poetice a lui Iancu Văcărescu din „Epistola“ către dînsul:

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.

§ 55. Exemplu de imagini difluente, care nu ne dau decît succesiunea stărilor sufletești, fără cadru sensibil, găsim în poeziile lui *St. O. Iosif. D. ex.*, în poezia „E mult de-atunci“:

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

Sentimentul de melancolie din această strofă este sugerat mai cu seamă de succesiunea ideilor-imagini și de repetiția lor.

§ 56. Exemplu de imagini *intensive* se găsesc în *Gr. Alexandrescu*, care poate să ne sugereze o stare sufletească poetică numai prin energia particulară a accentului ce-l pune pe anume cuvinte. Astfel versul:

Politica adîncă stă în fanfaronadă,

nu e frumos nici prin coloritul senzațional ce cuprinde, nici prin succesiunea și repetiția imaginilor, ci cu deosebire prin energia incisivă cu care este încorporată ideia.

§ 57. Imaginile *plastice* sînt acele care, pe deoparte, au un element senzațional/precis, care le dă o realitate pipăită, și în acelaș timp un element mistic, care le dă o înfățișare transfigurată și ne face să simțim că e vorba de o lume alta decît cea fizică și sufletească. Ele pot



fi vizuale, ca d. ex., în versurile din „Scrisoarea III“ de Eminescu:

Fulger lung încremenit  
Mărginește muntii negri în întregul asfintit,

Aci senzațiile vizuale „fulger lung“, „munți negri“ „asfintit“ sînt indisolubil legate cu senzațiile motorii „încrămenit“, „mărginește“ și dă naștere la o realitate pipăită; în acelaș timp imaginea, ce rezultă, dă o icoană așa de puternică în ea însăși, că ne emoționăm la priveliștea ei, fără să mai fie nevoie s'o raportăm la realitatea fizică, ce pare că descrie. E transfigurată.

În strofa următoare din „Nunta Zamfirii“ de Coșbuc:

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

întîlnim acelaș realism ireal ca și în versurile lui Eminescu, numai că realitatea ne este redată prin senzații motorii, unite cu senzații auditive, iar transfigurarea prin faptul că o astfel de horă nu există decît în lumea din „Nunta Zamfirii“.

În versurile din capodopera „Doina“ de St. O. Iosif:

Dar cînd ajung	Haiducii mei
La cotituri	Doinesc toți trei
Un chiot lung	Și clocotesc
Din mii de guri	Și hohotesc
Dărîmă stînci	Păduri adînci, —

efectul poetic provine din acelaș realism transfigurat, produs însă de cîte trele felurile de senzații: vizuale, auditive și motorii. Irealitatea reală a acestor versuri este evidentă.

§ 58. Originalitatea plastică se înfățișează, ca și originalitatea elementară și subiectivă, cu mai multe caracte-

teristice după cum o privim din punctul de vedere al intensității (energia volitivă), al calității (intelectualitatea) și al tonalității (afectivitatea). Căci, și ideia generatoare, în care descoperim originalitatea elementară, și sufletul expresiv, în care descoperim originalitatea subiectivă, și genialitatea creatoare în care descoperim originalitatea plastică au înfățișarea *integrală*: fiecare cuprinde toate manifestările esențiale ale sufletului omenesc (intelență, sensibilitate, voință) *precum și elementul mistic ce le unifică*. Ele dar, toate, precum am văzut că stă lucrul cu originalitatea elementară și subiectivă, pot fi privite, rînd pe rînd, din punctul de vedere al intensității, calității și tonalității, adică al voinței, intelenței și sensibilității. x

Astfel, privind, din punctul de vedere al *intensității*, creațiunea obiectivă a genialității creatoare, descoperim că, ori genialitatea creatoare este mai intensă decît imaginile menite să intre în construcția ei obiectivă; ori aceste imagini sînt mai intense decît ea; ori între ea și imagini se stabilește o armonie desăvîrșită prin faptul că intensitatea uneia nu e mai mare decît a celeilalte.

În cazul d'întîi, construcția are mai mult caracter subiectiv. Elementul intelectual combinator ese la iveală. Măestria remarcabilă, prin care se distinge, devine aproape un defect; ba, dacă trece peste anume margine, defectul este evident. Originalitatea plastică cu această înfățișare se numește *ingenioasă*.

În cazul cînd genialitatea creatoare este mai slabă decît imaginile, originalitatea plastică ia altă formă. Construcția este impusă mai mult de puterea de atracție și de repulsie a imaginilor, care, ne fiind stînjenite de cerințele genialității creatoare, iau forme firești, dar nu destul de netezite. Este originalitatea plastică *naturală*. În cel de-al treilea caz, între genialitatea creatoare și între puterea plastică a imaginilor se stabilește o armonie. E originalitatea plastică *artistică*.

§ 59. Ca exemplu de originalitate plastică ingenioasă găsim, deși nu pare destul de caracteristică, în poeziile „Inger de pază“ și „Venera și Madona“ de *Eminescu*. Cele mai caracteristice construcții ingenioase se găsesc în dramele lui *Victor Hugo*, „Hernani“, în privința ingeniozității intrigei, e un adevărat model. Două cazuri tipice de originalitate plastică ingenioasă se găsește în nuvela „Două loturi“ și în schița, capodoperă în felul ei, „C. F. R“, ale lui *Caragiale*.

§ 60. Originalitatea plastică *naturală* sau *brută* se găsește în capodoperele, în care, precum am zis, imaginile se îmbină mai mult prin puterea lor decît prin intenția artistică a genialității creatoare. Din pricina aceasta și — cu toată excelența acestor creațiuni naturale, — construcțiunea apare neregulată și necompletă. Un exemplu tipic este balada lirică „Miorița“, versiunea *Alecsandri*, în care elementele cadrului epic, în care este turnat fondul esențial liric, nu sînt bine închegate. Balada începe cu povestirea coborîrii a trei ciobani din munți, dintre care Vrînceanul și cu Ungureanul se înțeleg să ucidă pe Moldovan, fiindcă e mai bogat. Povestirea continuă, ca și cînd ar fi vorba de o baladă epică, cu convorbirea dintre Miorița și Moldovan, în care oița îi destăinuiește planul tovarășilor lui. În această convorbire, Moldovanul își spune ultimele sale dorințe, — și poezia se sfîrșește. Nu ni se spune nici ce-a făcut Miorița, nici cei doi tovarăși ucigași. Din punct de vedere epic, balada este absolut defectuoasă, fiindcă n'are desnodămînt. Partea esențială este însă testamentul Moldovanului, unde elementul liric strălucește. Frumusețea însemnată a acestui pasagiu, dă caracteristica sa întregii bucăți, dar cadrul epic rămîne deschis fără încheere artistică. Este o neglijență artistică, deși concepțiunea lirică e întregă și admirabilă. Originalitatea plastică este *brută* sau *naturală*, și balada e în felul acesta o capodoperă.

§ 61. În originalitatea plastică artistică întîlnim în-

sușirile originalității plastice ingenioase și însușirile originalității plastice brute.

Tipică, în acest fel, este originalitatea plastică din „Luceafărul“ de *Eminescu*, mai cu seamă cînd comparăm această poemă lirică cu „Miorița“. Tot așa de tipică este „O scrisoare pierdută“ de *Caragiale*, mai cu seamă cînd o comparăm cu novela și schița, citate mai sus. Căci deși, faptul că scrisoarea, pierdută de „Coana Zoița“ și găsită de Cetățeanul Turmentat, e, apoi, furată de Cațavencu, și iarăși găsită de Cetățeanul Turmentat, — are aparența artificiozității, — și, deși această impresie se întărește mai cu seamă prin faptul că Agamiță Dandanache se alege deputat tot cu ajutorul unei „scrisori pierdute“, întocmai cum căutase să procedeze Cațavencu; — cu toate acestea, întreaga această combinație de fapte nu este ingenioasă, din pricină că, pedeoparte, momentele intrigei sînt admirabile motivate și apar astfel simple și firești, iar, pe de altă, — și mai cu seamă — că fiecare din aceste momente dau prilej să se pună în relief extraordinar, caracterul personajilor împreună cu înfățișarea lor comică. Cu alte cuvinte momentele intrigei nu sînt imaginate independent de fond, ci fac parte integrantă din el. Pierderea și găsirea scrisorii, furtul ei, pierderea și iarăși găsirea ei, pînă intră în posesiunea „andrisantului“ dau prilej poetului să ne înfățișeze resorturile esențiale ale sufletului personajilor sale: ambiția politică și necinstea îndrăzneță a lui Cațavencu, iuțimea și sentimentalismul lui Tipătescu, patima rezonabilă a „Cucoanei Zoița“, oarba încredere și ponderațiunea lui Trahanache, servilismul lui Pristanda. Cu deosebire găsirea „andrisantului“ de către Cetățeanul Turmentat pune într'un relief definitiv cinstea acestuia, bunătatea de inimă reală a „Cucoanei Zoița“ și lașitatea simpatică a lui Cațavencu. În fine, scrisoarea lui Agamiță Dandanache slujește admirabil să sublinieze și să adîncească nepilduita

încredere a lui Trahanache. Așa fiind, intriga acestei comedii pierde caracterul artificiosului ingenios și devine un model de originalitate plastică artistică.

§ 62. Din punctul de vedere al culgării adică al înfățișării senzaționale și noționale, cu care se arată plăsmuirea creată din imagini, originalitatea plastică se poate înfățișa iarăș cu trei caracteristice, și adică: 1) sau ca originalitate plastică *fantastică*, atunci când imaginile sînt îmbinate în plăsmuire în contradicție cu nexul causal al lucrurilor; 2) sau ca originalitate plastică *realistă*, atunci când, în plăsmuire, imaginile sînt îmbinate respectînd nexul causal al lucrurilor; și 3) sau ca originalitate plastică *geometrică* sau *incisivă*, atunci când construcțiunea plăsmuită prin îmbinarea imaginilor, deși reală, are aparența *precisă* și *geometrică*.

§ 63. Ca exemplu de originalitate plastică *fantastică* sînt construcțiile fantasiei, fecundate de genialitatea creatoare, construcții ce nu pot fi nici într'un cas măsurate cu realitatea. Exemplu în literatura noastră avem nunta lui Călin din poema lui *Eminescu* cu același nume:

De treci codrii de aramă, de departe vezi albind  
 Și-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint.  
 Acolo, lîngă isvoare, iarba pare de omăt  
 Flori albastre tremur' ude în văzduhul tămîiet;  
 Pare că și trunchii veșnici poartă suflete sub coajă,  
 Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.  
 Iar prin mîndrul întuneric al pădurii de argint  
 Vezi isvoare sdrumicate printre pietre l'curînd;  
 Ele trec cu harnici unde și suspină'n flori molatic  
 Cînd coboară'n ronot dulce din tăpsanul prăvălatic,  
 Ele sar în bulgăr fluizi peste prundul din răstoace  
 În cuiabar rotînd de ape, peste care luna zace.  
 Mii de fluturi mici albaştri, mii de roiuri de albine  
 Curg în rîuri scipitoare peste flori de miere pline.  
 Umplu aerul văratic de mireasmă și răcoare  
 A ponoarelor de muște sărbători murmuitoare.  
 Lîrgă lacul care'n tremur somnoros și lin se bate,  
 Vezi o masă mare n' tînsă cu făclii prea luminate;

Căci din patru părți a lumii împărați și 'mpărătese  
 Au venit ca să serbeze nunta gingașei mirese:  
 Feți frumoși cu păr de aur, smei cu solzii de oțele,  
 Cititorii cei de zodii și șagalnicul Pepele.  
 Iată, craiul, socrul mare, răzimat în jeț cu spată.  
 El pe capu-i poartă mura și-i cu baroa pieptanacă,  
 Teapăn, drept, cu schiptru'n mână șade'n perne de puf  
 Și cu crengi îl apăr pajii de muscuțe și zăduf.  
 Acum iată că din Codru și Călin mirele ese,  
 Care ține 'n a lui mână, gingașei mirese...  
 Socrul roagă 'n capul mesei să poștească să se pună  
 Nunul mare, mîndrul soare, și pe nuna, mîndra lună,  
 . . . . .

- Cu toate culorile realiste ale florilor, isvoarelor, albinelor, fluturilor lacului, care dau viață și mireasmă coarului, în care are să se sărbătorească nunta lui Călin, poetul ne spune că toate aceste rumuseți se găsește „dincolo de coarul de aramă”, tocmai în „păcurea de argint”, unde „iarba pare de cmăt” și copacii „au sulet sub coajă” și că, în acest coaru mîndru, oaspeții sînt Feți-frumoșii și Smeii, iar nuni sînt mîndru Soare și mîndra Lună, adică tîmțe din lumea pură a inchipuirii. Elementele realiste dau viață acestei întâmplări, ce nu se poate întîni în realitate. Originalitatea plastică din această capodoperă poetică este *fantastică*. Aceiaș fel de originalitatea întînim în „Luceafărul”, „Strigoii”, „Ce te legeni, codrule?”, „Doina”, „Egipetul”.

§ 64. Originalitatea plastică *realistă* se găsește cu deosebire în genurile literare în care se cere o strică motivare a faptelor, ca d. ex. în *nuvelă*. Din acest punct de vedere, avem model în „Făclia de Paști” de *Caragiale*, în care faptele sînt așa de puternic motivate, că nu mai lasă în suletul nostru nici cea mai mică urmă de îndoială în privința realității lor. Cu toate acestea, nu trebuie să confundăm *motivarea*, oricît de strictă ar fi, cu *nexul causal*. Motivarea faptelor poate fi foarte stringentă, și totuși imbinarea faptelor să fie *fantastică*. Un

exemplu strălucit în această privință este „Don Quijote“ de *Cervantes*. Un exemplu în care motivarea și nexul cauzal se acopere și dau o impresie de realitate desăvârșită, deși putînd fi înțeleasă în frumusețea ei, fără ca fără ca s'o mai comparăm cu retalitatea, sînt „Amintirile din copilărie“ ale lui *Creangă*.

§ 65. Construcțiunile, a căror precizie, în elementele componente, aduc aminte teoriile geometrice am spus că dau caracteristica originalității plastice *incisive* sau *geometrice*. Tipic o descoperim în tragedia clasică franceză ca, d. ex., în „Cid“ și *Polyeucte*“ de *Corneille*, „*Andromaque*“ și „*Athalie*“ de *Racine*, „*Les femmes savantes*“ de *Molière*. O asemenea originalitate incisivă se găsește în fabulele lui *Grigore Alexandrescu* (D. ex. „Cîinele și Cățelul“) și în poeziile lui *Duiliu Zamfirescu*, din care dăm ca exemplu „*Palinodie*“:

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-o închipuim  
Din dorul de-a ne 'nchipui.

Atingeți degetul de gură  
Și suflă 'n vînt o sărutare.  
Atîta e. Orice făptură —  
O năzuință spre urmare.

§ 66. În fine, din punctul de vedere al *tonalității*, originalitatea plastică se poate prezenta iarăși cu trei înfățișări esențiale.

La tonalitate fiind vorba de afectivitatea dureroasă, sau plăcută, cu care ne poate impresiona capodopera, ca rezultat al luptei genialității creatoare cu imaginile ce vor să se cristalizeze în jurul ideii generatoare, pare imposibil a fixa caracteristice determinate de durere sau de plăcere. Trebuie să observăm însă că stările sufletești la care dă naștere îmbinarea imaginilor sînt de natură evolutivă: au un început, o dezvoltare, și un sfîrșit. Această mișcare de desfășurare implică un principiu plastic, deoarece imaginile se pot imbrina, orientîndu-se sau polarizându-se, fie într'o direcție, fie într'alta, după cum, din lupta dintre genialitatea creatoare și imaginile ce trebuiesc cristalizate, rezultă o stare astenică sau stenică, o tonalitate dureroasă sau plăcută;

Astfel se dovedește că în unele capodopere, polarizarea imaginilor în construcția plastică ce alcătuiesc în capodopera se face în profunzime, din afară înăuntru. Imaginile în care predomină reflecția subjugă imaginile în care predomină senzația și le oprește avîntul printr'o mișcare *inhibitivă*. Originalitatea plastică, în care descoperim această mișcare inhibitivă are o tonalitate dureroasă. De aceea se numește *inhibitivă* sau *reflexivă*. În alte capodopere poetice polarizarea imaginilor se face din adîncimea reflexivă în spre superficialitatea sensibilă, în înălțime, din năuntru în afară. Imaginile în care predomină elementul senzațional subjugă imaginile în care predomină reflecția prin mișcarea lor explozivă. Acest fel de polarizare a imaginilor este însoțită de obicei de o tonalitate plăcută. Originalitatea plastică ce se caracterizează prin această polarizare și prin această tonalitate se numește *explosivă*.

În fine, în alte capodopere, polarizarea imaginilor nu se face nici dinăuntru în afară nici din afară înăuntru, ci spre linia mediană a elementelor fondului. Tonalitatea ce însoțește această polarizare este calmă și senină.



Iar originalitatea plastică ce se distinge prin această polarizare și tonalitate se numește *contemplativă*.

§ 67. Spre a ne da seama de aceste caracteristici ale originalității plastice, să comparăm bunăoară „Melancolie” de *Eminescu* cu „Din prag” de *Vlahuță*.

În „Melancolie” *Eminescu* pleacă de la zugrăvirea splendidă a cerului plin de nori, dar luminați de lună, se coboară la descrierea întinderilor pămîntești, își reține din ce în ce cercul atenției la înfățișarea cimitirului și apoi a bisericii pustii, pentruca, în fine, să pătrundă în propriul său suflet, mai întâi, în stările sufletești în legătură directă cu lumea externă, apoi în imagini pur sufletești pînă ce ajunge la momentul final, cel mai adînc, cel mai inhibitiv, cel mai reflexiv: „par’că am murit de mult”. Cu alte cuvinte, mișcarea de desfășurare a imaginilor ce plasticizează diferitele momente ale sentimentului în evoluția lui, este din afară înăuntru. Imaginile, oricît de strălucite ar fi, par’că sînt sorbite în adîncul reflecțiilor din ultima parte a acestei caracteristice capodopere. Originalitatea plastică, din punctul de vedere al tonalității, e *inhibitivă* sau *reflexivă*.

§ 68. Mișcarea imaginilor pentru întruparea plastică a evoluției sentimentului în meditația „Din prag” este contrarie. Poetul începe prin a reflecta și apoi prin a descrie tablouri din lumea din afară. El se gîndește la viața lui nefericită și la binele ce l-ar putea găsi în moarte, dar la imaginea veșniciei ei, se înspăimîntă și și-aduce aminte de strălucirea vieții. Iată primul moment reflexiv, în care se adresează morții:

Înțeleg, împărăția ta, cu veșnica odihnă  
 Este singura-mi scăpare. O să fiu acolo 'n tihnă  
 Nu, nici uri, nici dor, nici cobeza neprielnicilor gînduri  
 N'or mai răscoli cenușa rece, țintuită 'n scînduri.  
 În sieriu dormi somn de piatră. Niciun șgomot nici o  
 grijă:  
 Vermii nu te mai întrebă de-ai fost aur, de-ai fost schijă.

Poetul, în versurile ce urmează se apropie tot mai mult de viața din afară:

Poate-o lacrimă pe piatra-mi ce va acoperi mormintul  
Va cădea din ochii mamii, poate scutura-va vîntul  
Mișiorii unei sălcii peste groapa mea — tot una:  
Plîns de mamă, plîns de creangă tot nimic nu mai ști.  
Fie că va da zăpada ori că iarba va înverzi.

Dar cu cît s'apropie de viață, cu atît contrastul dintre moarte și viață îl face să izbucnească într'o primă protestare:

Să nu mai revin în viață niciodată? Niciodată  
Oh!-i grozavă vorba asta! Limbă ne mai desghețată,  
Huma ne mai încălzită de simțiri și de idei.  
Nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei.

In al doilea moment, reflecția revine și începe prin imaginea posomorîta a traiului său nefericit:

Viforoasă mi-e vieața, și deșartă și amară,  
Ce trudit mă simt sub cruda suferințelor povară,

pentru ca să continue și să sfîrșească cu imaginile învi-orătoare ale vieții:

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 văpaia soarelui de primăvară  
Ori să-mi răcoresc vieața la un amurgit de seară,  
Și s'ascult, pe gînduri, doina — trîșca de la tîrlă  
Sau duiosul plîns al apei șopotind noaptea pe gîrlă?

Reflecția iarăși reîncepe, dar mai face un pas spre lumea din afară, pînă ce ajunge la definitiva afirmare a dragostei de viață:

Ah fugiți, gînduri nebune, soli a năgrului mormînt!  
Nu mă 'ndur. Pe cer sînt stele, flori și pasări pe pămînt

.....  
'în lături fugi cu neagra ta povată  
*Inaintea morții mele, moartea dragostei de viață.*

Din această analiză se vede că polarizarea dinnăuntru în afară a imaginilor în capodopera lui *Vlănuță* nu se face în mod unit și continuu cum se face din afară înăuntru în „Melancolie“ de *Eminescu*. Poetul revine neconținut la reflecție și cu greu înaintează spre lumea din afară. Dar totuși înaintează. Deși mai puțin caracteristică, originalitatea plastică a poeziei „Din Prag“ de *Vlănuță* este *explosivă*.

Două exemple tipice pentru originalitatea plastică inhibitivă și *explosivă* sînt Sonetul „Veneției“ de *Eminescu*, care e tipic inhibitiv și capodopera lui *Alexandri* „Iarna“, care e *explosivă*.

Deși în „Veneția“ *Eminescu* începe cu niște imagini în care reflecția tristă și profundă se revelă cu putere:

S'a dus vieața falnicei Veneții

totuși polarizarea imaginilor se face în adîncime, lucru ce se vede și din faptul că reflecțiunea finală e și mai adîncă și mai puternică decît reflecțiunea inițială:

Nu 'nvie morții, e 'nzadar, copile!

Din contra *Alexandri* își începe sonetul său cu imagini posomorîte ce invită la reflecție:

Din văzduh cumplită iarnă cerne ~~zăpadă~~ norii de zăpadă dar, la sfîrșit, ajunge la o imagine atît de vioae, că par'că nici n'ar face parte din bucata care începuse așa de sinistru:

Iat'o sanie ușoară care trece peste văi;

În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi.

Un exemplu de originalitate plastică inhibitivă este minunatul pastel „Vara“ de *Duiliu Zamfirescu*:

Cu firea ei cea arzătoare

Sosit-a vara înapoi

Toți pomii sînt în sărbătoare

În tei stă floare lîngă floare..

E dulce vara pe la noi.

Cînd dimineța se ivește  
 Din al văzduhurilor fund  
 Tot cîmpul par'că 'ntinerește —  
 Iar, deșteptată de pe prund,  
 Cireada satului pornește.  
 În urma ei un stol 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 odată,  
 Ca rămășița unui fum.

Imaginea „lacului trist“ și a „fumului“ cu care se aseamănă stolul graurilor, contrastează cu imaginile vesele ale începutului și ne deschide în suflet o perspectivă reflexiv-melancolică, impresia definitivă a bucății.

§ 69. Ca exemplu de originalitate plastică *contemplativă* avem capodoperele lui *Eminescu*: „Somnoroase păsărele“ și „Crăiasa din povești“. Pentru a simți farmecul contemplativ al poeziei „Somnoroase păsărele“, trebuie s'o cităm întregă:

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

Trece lebăda pe ape  
 Intre trestii să se culce  
 Fie-ți îngerii aproape  
 Somnul dulce!

Doar isvoarele suspină  
 Pe cînd codrul negru tace  
 Dorm și florile în grădină  
 Dormi în pace.

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

În afară de imagina lunii care planează peste tot, toate imaginile sînt pe acelaș plan: nu se poate zice că polarizarea imaginilor se face din năuntru în afară sau din afară înăuntru. Este caracteristica originalității plastice *contemplative*.

## CAP. IV

## Caracterist'cele secundare sau accidentale ale capodoperei poetice

§ 70. Caracteristicile de pînă acum s'au referit la originalitatea elementară, subiectivă și plastică, adică la acele elemente care sînt rezultatul unor *sinteze* între elementele subiective și cele sufletești. Aceste sinteze, care sînt fizice și sufletești în acelaș timp, mărturisesc natura psihofizică a capodoperei. Astfel originalitatea, elementară este însușirea ideii generatoare, care e rezultatul primei sinteze sau îmbrățișări între Suflet și Natură, și deci *prima formă* a ființei psihofizice a capodoperei. Originalitatea subiectivă este însușirea pe care o are sufletul în care se zămislește capodopera, care primește astfel o *aureolă*. Ea e deci însușirea pe care sufletul o dă fondului, și deci ea e rezultatul celei de-a doua sinteze sau îmbrățișări între Suflet și Natură și în acelaș timp a *doua formă* a capodoperei, ca ființă psihofizică de sine stătătoare. În fine, originalitatea plastică este însușirea pe care o dobîndesc imaginile ce reprezintă Natura, cînd, sub influența genialității creatoare, care reprezintă Sufletul, se cristalizează împrejurul ideii generatoare.

Se înțelege de la sine că diferitele caracteristice pe care le-am găsit cercetînd cele trei feluri de originalitate sînt *esențiale*, întrucît se raportează la elementele unificatoare al capodoperei, la elementele care fac dintr'însa o ființă psihofizică.

§ 71. În afară, însă, de aceste caracteristice, capodopera mai poate prezenta și alte caracteristice, care sînt împrumutate dela Natură sau Obiect și de la Suflet sau Subiect, înainte de a se fi produs sinteza dintre ele. Aceste caracteristice sînt secundare sau accidentale și nu pot fi puse pe acelaș plan cu caracteristicile ce se referă la sinteză dintre Natură și Suflet. Motivul e că,

pe cînd aceste din urmă caracteristice sînt de natură psihofizică, și prezența lor e și dovada că avem aface cu o capodoperă, — caracteristicile cealalte sînt, *ori* sufletești *ori* fizice, și prezența lor *nu e nici o dovadă că opera în care se găsesc este o capodoperă*. Ele dar au importanță numai după ce se va fi dovedit că opera dată prezintă caracteristicile psihofizice. În caz cînd această dovadă nu s'a făcut, caracteristicile fie ele sufletești, fie ele fizice n'au nici-o importanță, deși *critica curentă tocmai dintr'însele fac temeiul studiului ei*.

§ 72. Această falsă procedare a criticei curente, care, în loc să scoată în relief notele esențiale, relevă în caracterizarea unei opere poetice, mai mult notele secundare sau accidentale are totuși un temei. Acest temei este faptul că, într'o capodoperă, în care sintezele parțiale, ca și sinteza totală, s'au îndeplinit pentru a da naștere la ființa psihofizică, caracterele secundare *es mult mai mult în relief decît caracteristicile esențiale*. Astfel e mult mai ușor de determinat dacă o capodoperă este religioasă, mistică sau filosofică decît dacă e sublimă, frumoasă și grațioasă. E mult mai ușor să vezi într'o capodoperă severitatea și ironia decît reprezentabilitatea sau seninătatea. E mult mai distinct materialul istoric sau actual dintr'însa, decît inhibițiunea sau incisivitatea.

Dar motivul cel mai însemnat al superficialității criticei, din acest punct de vedere, este faptul că-i lipsește cultura estetică adevărată, care știe să facă deosebirea dintre o capodoperă, și noianul de opere de talent sau de virtuozitate, și ea, fiind nevoită să se ocupe *mai mult de acestea din urmă*, nici nu mai cercetează caracteristicile esențiale, care presupune sinteza desăvîrșită, ci se mărginește la aceste caracteristice secundare mai ușor de relevat. De aci o confuzie în privința valorii diferitelor opere, care, deși trebuie cercetate, mai întîi, **din punct de vedere estetic**, sînt examinate din alte

puncte de vedere, și considerate ca fiind de valoare, fără ca ele să îndeplinească condițiile esențiale. Din acest haos de valorificări, cu greu ese la iveală capodopera, pe care numai bunul simț, sub forma gustului neprevenit, o scoate, cu timpul, din rîndul mediocrităților și o consacră nemuririi.

Oricum ar fi, distincțiunea între caracteristicile esențiale și cele secundare trebuie bine accentuată, fiindcă numai astfel judecata estetică — și deci și cea poetică — poate avea un îndreptar sigur.

§ 73. Caracteristicile secundare ale originalității elementare sînt de natură psihică — dacă derivă din Suflet, — sau de natură fizică — dacă derivă din Natura, cu care e menită, în capodoperă, să facă sinteză.

Din punct de vedere subiectiv sau psihic, capodopera — înainte de a determina sinteza ce constituie originalitatea elementară — poate fi *religioasă* (în legătură cu voința), *filosofică* (în legătură cu inteligența) și *mistică* (în legătură cu sentimentul). Exemplu de capodoperă literară *religioasă* este „Evanghelia lui Sf. Ioan”; exemplu de capodoperă ideologică *filosofică* este „Fedon” al lui Platon; exemplu de capodoperă ideologică *mistică* este „Sartor resartus” al lui Carlyle. În poezie — și anume în poezia romînească — exemplu de capodoperă poetică *religioasă* este „Pe Golgota” de Gregorian; exemplu de capodoperă poetică *filosofică* este „Isus” de Cerna; exemplu de capodoperă poetică *mistică* este „Rugăciunea unui dac” de Eminescu. În capodoperă *religioasă* „Pe Golgota” Sfîntul Iosif este înfățișat la picioarele crucii lui Isus blestemînd pe Dumnezeu, pentru că a lăsat ca fiul său să fie răstignit. Dar, aducîndu-și aminte faptele și vorbele pe care Isus le-a făcut și le-a rostit în viață, își dă seama încetul cu încetul că Isus nu este fiul său, cum a crezut, ci că este chiar Dumnezeu, care a suferit pentru oameni și înaintea căruia nu-i rămîne decît să se posternă sdrobit de umilință. Procesul

acesta de la necredință și blasfemie la credință și umilință este un proces care, petrecându-se în sufletul cuiva, îi atinge mai întâi *voința și-i îndreptează faptele pe alt drum decât cel de mai înainte*. Este caracteristica religiozității.

În „Isus“ de *Cernă* inspirația nu mai e religioasă, ci *filosofică*. El nu concepe pe Isus ca Dumnezeu, ci ca om. Dacă Isus ar fi fost Dumnezeu, n'ar fi avut niciun merit să erte pe cei ce l-au răstignit. Meritul cel mare al lui Isus a fost că, fiind om, a putut să se înalțe și să zică: „Iartă-i, Doamne, căci nu știu ce fac“. Pentru *Cernă*, Isus este un simbol al omenirii suferinde, și el nu-și va pierde ultimul spin din cununa cea plină de umilință, decât atunci când ultimul om nu va mai suferi pe nedrept. Această concepțiune, care ne face să privim lucrurile altfel decât ni le prescrie credința religioasă, și la care poetul ajunge prin frământarea gândirii, este caracteristica gândirii filosofice.

În „Rugăciunea unui Dac“, *Eminescu* ne arată un suflet care se cufundă în contemplarea propriei dureri, ca în contemplarea celei mai mari fericiri și nu are altceva de dorit pe lume decât ca această durere să devină cât mai groaznică, pentru ca să-și găsească sfârșitul vieții, pe care o urăște. Este o răsturnare cu desăvîrșire a valorilor reale, lucru ce nu cadrează nici cu cerințele credinței, nici cu acelea ale rațiunii: este o pornire necugetată, instinctivă, extaziată a simțirii. Este caracteristica misticismului, a supunerii întregului suflet cerințelor sensibilității exacerbate.

§ 74. Din punct de vedere *obiectiv*, capodopera, înainte de sinteza ce ne dă originalitatea elementară, poate să fie intimă sau *individuală*, națională sau *patriotică* și socială sau *umanitară*. Exemplu de capodoperă poetică individuală este capodopera lui *Eminescu*, „S'a dus amorul“. Exemplu de capodoperă poetică patriotică este „Scrisoarea III“ de *Eminescu*. Exemplu de capodoperă



socială sau umanitară este „Anul 1840“ de Gr. Alexandrescu.

În „S'a dus amorul“, *Eminescu*, gîndindu-se la iubirea, ce-o avusese pentru draga lui, descrie acele momente de dumnezeiască simțire în care uitau de tot, de toate, și chiar de Dumnezeu, iar, acum nu-și explică peirea lor decît printr'acel suprem egoism. Este o stare sufletească, ce are aerul că nu privește decît pe poet și intimitatea sufletului lui; dar această stare sufletească este așa de limpede, de intensă și de cald pătrunzătoare, că ea se sălășluește în inimile tuturor, chiar dacă n'au trecut prin astfel de momente sufletești. Este caracteristica capodoperei poetice *intime*.

În „Scrisoarea III“, *Eminescu* pune în contrast micimea politică a vremilor în care trăește cu înălțimea moral-politică, pe care un iubitor de patrie trebuie s'o aibă și pe care el o concretizează în figura lui Mircea, atît de simplu la înfățișare și la port, dar atît de mîndru în iubirea lui de neam și atît de deștinic în apărarea lui în contra acelor ce-i amenință moșia, că ne umple de entuziasm și de admirație pentru acest ideal. Este o stare sufletească, pe care nu ca individ o are, ci ca figură reprezentativă a unui întreg popor — al *poporului românesc*. Este caracteristica unei capodopere poetice *patriotice*.

În fine, în „Anul 1840“, *Grigore Alexandrescu* nu se gîndește nici la el însuși, nici la neam, ci la omenire. Dorința lui aprigă este ca omenirea să scape de nenorocirile trecutului, de foamete, de apăsare și de războaie, și să devină o singură familie, o turmă și-un păstor, — și o dorește atît de aprig că o vrea îndeplinită chiar cu sacrificiul propriei sale fericiri. Poetul se cufundă cu interesele omenirii; de propriile interese nici nu vrea să știe. Este culmea altruismului și una din cele mai timpice caracteristice ale poeziei *umanitare* sau *sociale*.

§ 75. Trecînd acum la caracteristicile secundare ale

Sufletului și Naturii, înainte de a se sintetiza în originalitatea subiectivă, avem aceleași puncte de vedere — pentru determinarea obiectului și subiectului implicat în capodoperă.

Din punctul de vedere al subiectului, caracteristicile secundare se cuprind sub numele general de *atitudine*. Față de obiectul constituit din imaginile ce cristalizează ideia generatoare, sufletul poetului poate să aibă sau o atitudine aspră *severă*, sau o atitudine veselă, *vioae* sau *spirituală*, sau o atitudine *dublă*. Atitudinea *dublă* poate să fie, sau a *bonomiei*, sau a *ironiei*, sau a *humorului englez*.

Exemplu de atitudine severă găsim în capodopera lui *Eminescu* „Mortua est“; exemplu de atitudine *spirituală* este aceea din „Cîinile și Cătelul“ de *Gr. Alexandrescu*. Exemple de atitudine *dublă* găsim în Scrisoarea I“ de *Eminescu*. În „Puntea lui Rumi“, minunata baladă humoristică a lui *Coșbuc*, găsim *bonomia*; iar în rolul lui Ion din „Năpasta“ de *Caragiale* avem *humorul englez*.

În „Mortua est“, *Eminescu* privește cu o seriozitate înfiorată și frămîntată soarta omenirii, din incidentul morții unei copile plină de frumusețe și de daruri sufletești. El nu pricepe cum atîta cumintenie și frumusețe a putut să piară. La început e bîntuită de ideea că poate s'a înălțat în raiul creștin unde strălucirea frumuseții ei serafice era de nevoe. Pe urmă, gîndul materialismului îl fură, și își explică moartea fetei ca și viața trecătoare a lumilor. Căci lumea e un nimic și frumusețile și înțelepciunea copilei a venit pe lume ca să se facă lut. Dar un alt gînd fură pe poet. Lumea și viața, așa cum sînt, sînt o nefericire. Și e mai bine pentru biata copilă, că, cu o zi mai de vreme, s'a pierdut în neant. Dar nici cu această idee sufletul său frămîntat nu se liniștește. Lipsa fără sens a lumii îl turbură pînă la nebunie și n'o poate pricepe decît dacă nu e Dumnezeu pe lume.

Precum, se vede, pretutindeni, poetul își încordează gîndurile la înălțimea serioasă a problemei. Este caracteristica *atitudinii severe*, pe care sufletul poetului o are în această capodoperă.

În capodopera fabulistică „Cîinile și cățelul“, poetul privește cu veselie conținută și cu spirit bucuria Cățelului, cînd aude că Samson, dulăul din curte, vrea să fie deopotrivă cu toată lumea. Tot cu aceeași veselie însă, ce ni se comunică și nouă, poetul privește și răspunsul lui Samson, care ar vrea egalitate, „dar nu pentru căței“. Oricît de serioasă și adevărată ar fi această învățătură ea în ea însăși, în fabula lui *Grigore Alexandrescu* ia un aspect viu și spiritual. Este caracteristica *atitudinii spirituale* a poetului.

În ce privește *atitudinea dublă* ea constă în nepotrivirea oarecum voită dintre atitudinea sufletească a poetului și obiectul plăsmuit de ideia generatoare, între Sufletul obiectivat și Natura obiectivată. Astfel, cînd *Eminescu* în „Scrisoarea I“ ne vorbește de recunoștința posterității, în pasagiul:

Ba, să vezi, posteritatea este încă și mai dreaptă

nu are atitudinea cerută de obiect: numește „drept“ ceea ce, după cele ce urmează, numai drept nu este. E caracteristica *ironiei*. Maestrul ironiei în literatura romînă este *Titu Maiorescu*, și anume cu deosebire în opusculul în proză „Beția de cuvinte“.

Atitudinea de *bonomie* se găsește în mod caracteristic în „Puntea lui Rumi“ de *Coșbuc*, în care poetul, prin gura învățatului Rumi, arată limpede, dar fără răutate, ce șubredă este einstea femeii, fapt care, însă, ar trebui să-l indigneze.

În fine, humorul englez îl găsim în rolul lui Ion din „Năpasta“ de *Caragiale*, în care atitudinea personagiului, așa cum ni-l arată poetul, prin vorbirea lui este rizibilă, efectul ce-l face însă asupra noastră e du-

reiros. Astfel e povestirea lui Ion cum a scăpat de la ocnă. Trimis s'aducă apă, — Maica Domnului i-a trimis o veveriță care i-a făcut cu mîna să se ia după ea; și el, știind că e trimeasă chiar de Maica Domnului pentru el, a lăsat donițele și s'a luat după dînsa, pînă ce scapă din ocnă și se trezește, tehuu, în satul său. Această povestire naivă ne scoate totuși lacrimi, cînd știm că Ion e un biet nebun, a cărui nebunie a provenit din bătaie. Este caracteristica atitudinii duble numită *humor englez*.

§ 76. Din punctul de vedere al obiectului, capodopera, înainte de sinteza originalității subiective, se poate prezenta sau cu înfățișarea vizuală, atunci cînd imaginile, pe care le aureolează prin sinteza sa, sînt mai mult din domeniul vizualității. Astfel sînt, de pildă, cele trei imagini ale „Luceafărului“ cînd, înamorat de „Cătălina“, se rupe din cer și vine s'o vază în iatacul ei.

Prima imagine:

Și cît de viu s'aprinde el  
 În fiecare seară  
 Spre umbra negrului cast.  
 Cînd ea o să-i apară

Și pas cu pas pe urma ei  
 Alunecă 'n odae  
 Tesînd cu *reczle-i scînteii*  
 O mreață de văpae.

A doua imagine:

Ușor el trece peste prag  
 Pe marginea ferestii  
 Și ține 'n mîna un toiag  
 Incununat cu trestii.

Părea un tinăr Voevod  
 Cu păr de aur moale  
 Un vînat giulgiu se 'nchee noa  
 Pe urmele goale,

Iar *umbra feței străvezii*  
 E albă ca de ceară  
 Un mort frumos cu ochii vii  
 Ce scîntee 'n afară.

In fine, a treia imagine:

Pe *vițele-i negre de păr*  
 Coroana-i arde pare  
 Venea plutind în adevăr  
 Scăldat în foc de soare.

Din *negru giulgiu* se desfășor  
*Marmoreele* brață;  
 El vine trist și gînditor  
 Și *palid* e la față.

Dar ochii *mari* și minunați  
*Lucesc adînc*, himeric,  
 Ca două patimi fără saț  
 Și *pline de 'ntuneric*.

Mai toate imaginile din aceste înfățișări ale lui Hyperion, eroul din poema „Luceafărul“, sînt luate din sfera văzului. De aceea imaginile sînt nespuse de colore. Este caracteristica *mentalității vizuale*.

Mentalitatea *auditivă* se vede evident din exemplele pe care le-am adus din „Nunta Zamfirii“ de Coșbuc și „Doina“ de St. O. Iosif (§ 57).

Mentalitatea *motorie* se vede tot în „Luceafărul“ în descrierea furișării lui Cătălin către Cătalina:

In vremea asta Cătălin  
 Viclean copil de casă  
 Ce *umple cupele cu vin*  
*Mesenilor* la masă

Un paj ce *poartă pas cu pas*  
 A 'mpărătesei rochii  
 Băiat de flori și de *pripas*  
 Dar *îndrăsneț cu ochii*.

Cu obrații ca doi bujori  
De rumeni, *bată-i vina*,  
Se *furisează pînditor*  
*Privind la Catalina.*

Tot așa din descrierea jocului din „Nunta Zamfirii“. Dar imaginile motorii nu fac efect deosebit decît cînd sînt ajutate de cele vizuale și auditive.

În acest caz avem originalitatea subiectivă cu *mentalitate poetică integrală*, cum se descopere mai adesea în capodoperele poetice. Astfel următorul pasagiu din „Mortua est“:

O rază te 'naltă, un cîntec te duce  
Cu mîinile albe pe piept puse cruce:  
Cînd torsul s'aude l'al vrăjilor caer  
Argint e pe ape și aur în aer.

„O rază“ e imagine vizuală; „te'naltă“ e motorie; „un cîntec“ e auditivă; „te duce“ e iarăși motorie. „Cu mîinile albe“ și „cruce“ sînt vizuale, dar „puse cruce“ este motorie; torsul este „auditiv“, „caerul vrajilor, motor, „argintul“ și „aurul“, vizuale...

O asemenea îmbinare de imagini deosebite — și de toate felurile de imagini — este caracteristica *mentalității poetice integrale*.

§ 77. Originalitatea plastică are și ea mai multe caracteristice secundare, dacă privim capodopera din punctul de vedere al materialului ce-l dă subiectul (genialitatea creatoare) sau obiectul (imaginile ce încorporează ideea generatoare). Astfel, din punctul de vedere al subiectului, sau Sufletului, originalitatea plastică poate fi *simplică* sau pură, *metaforică* și *simbolică*.

Se numește *pură* sau *simplică* originalitatea plastică ori de cîte ori imaginile ce o formează se înțelege în sens propriu, fără niciun alt raport cu vreo idee exterioară. Astfel d. ex. poezia „Singurătate“ de *Eminescu* originalitatea plastică e pură:

Cu perdelele lăsate  
 Stau la masa mea de brad  
 Focul pîlpîe în sobă  
 Iară eu pe gînduri cad..

Toate imaginiile din această strofă nu au alt înțeles decît acela care răsare direct din vorbele și propozițiunile în care se exprimă.

Se numește *simbolică* originalitatea plastică cînd imaginile ce se cristalizează împrejurul ideii generatoare au alt înțeles decît acela ce rezultă din șirul de vorbe și fraze, în care se exprimă. Așa, d. ex., poema „Luceafărul“ de *Eminescu* este simbolică, pentrucă nici Cătălina nu e Cătălină, ci orice fată fără alte aspirații decît cele pămîntești și reale; nici Hyperion nu e luceafărul din cer, ci orice poet genial, a cărui misiune este de a pluti peste preocupările lumesti, și de a rămîne în înălțimea lui peste vieța vulgară, veșnic creator de lumi ideale. Fără acest înțeles, ce se naște în sufletul nostru, de-asupra frumuseților concrete ale acestei țesături de evenimente din lumea basmelor, poezia ar rămîne o simplă poveste, — deci cu o valoare redusă — și nimic altceva. Este caracteristica originalității plastice *simbolice*.

Originalitatea plastică intermediară care nu e nici pură nici simbolică, dar are amîndouă caracterele, ce deobicei se rezolvă în metafore și mai cu seamă comparațiuni, se numește originalitate plastică *metaforică*. Așa d. ex. în citata elegie de *Eminescu* „Melancolie“, cu toată vioiciunea realistă a imaginilor, care pot fi înțelese și în înțelesul lor propriu, ele totuși nu-și dobîndesc adevăratul înțeles decît de la raportul *expres* sau sub *înțeles* dintre ele și alte imagini, prin care poetul își arată dezvoltarea sufletească în urma pierderii credințelor copilăriei. Descrierea bisericii pustii, în care ține vîntul prin ferestrele sparte, în care pe icoanele de-abia a mai rămas umbra sfinților și în care nu trăesc decît

carii ce rod lemnul și greerii tomnatici, nu are interes, ea prin ea, ca într'un pastel: interesul, ce avem pentru această dezolantă imagine, provine din pricină că la ea raportăm imaginea sufletului poetului părăsit de er-zurile și credințele copilăriei:

Credința zugrăvește icoanele 'n biserici  
 Și ea-mi pusese 'n suflet credințele feerici  
 Dar de-a vieții soartă și de-al furtunii pas  
 Abia conture șterse și triste au rămas

Este caracteristica originalității plastice *metaforice*.

§ 78. Din punctul de vedere al obiectului sau Na-turii capodopera, înainte de a avea originalitatea plas-tică, poate să se revele în imagini luate din trecutul is-toriei, din actualitatea vieții de astăzi sau dintr'o lume convențională alcătuită prin capriciul genialității crea-toare. In primul caz, avem originalitate plastică *istorică*; în al doilea caz, originalitatea plastică *actuală*; și, în al treilea caz; originalitate plastică *convențională*.

Ca exemplu de originalitate plastică *istorică* avem capodopera lui Mihail Sorbul „Letopiseți“ sau „Moartea Cleopatrei“ de Mihail Pășcanu. Ca exemplu de origi-nalitate plastică *actuală* avem „O scrisoare pierdută“ de Caragiale. Ca exemplu de originalitate plastică *conven-tională* avem „Prometeu“ de Victor Eftimiu.

In „Letopiseții“ lui Mihail Sorbul avem drept cadru și personajii viața externă și sufletească a Românilor din clasa superioară din secolul XVI. Personagiul cen-tral, Ion Vodă Cel cumplit, este însufletit de ambiția politică, ce-și are toate organele de a se înfăptui: capa-citatea, stăpînirea de sine, încrederea, curajul, simțul realității și, mai pre sus de toate, puterea dominatoare. Dar toate aceste însușiri sufletești nu sînt ale unui per-sonagiu convențional, sau actual, ci al unui personagiu românesc din secolul XVI. Aceasta se vede din natura



faptelor, din felul vorbirii, din întorsătura gîndurilor. Este un adevărat model de *originalitate plastică istorică*.

Intr' „O scrisoare pierdută“. viața imaginată e aceea a actualității, în care a scris poetul. — politica de pe vremodificării constituțiunii romîne din 1882. Acest fapt a făcut ca multă vreme această comedie să rămîină neînțeleasă în adevărata ei valoare, mai toate considerînd-o ca o *comedie de moravuri*, care nu face altceva decît să reproducă, prin *imitație* viața politică de atunci. Cu trecerea vremii, s'a văzut că viața acelei actualități era numai un cadru pentru a turna într'însul *comicul irezistibil al ambițiunii politice*. Acest comic, cu rădăcini adînci în sufletul personagiilor, constituie viața eternă a acestei comedii, care, actuală în cadru, e veșnic actuală, pentru toți oamenii în conținut. Este caracteristica originalității plastice *actuale*.

În „Prometeu“, *Eftimiu* ne transportă cu fantazia pe vremea raporturilor dintre titanul Prometeu și oameni, cu intenția de a ne sensibiliza nerecunoștinta umană. Acest cadru nu e nici istoric, nici actual: Prometeu este o figură mitologică, iar raporturile lui cu oamenii sînt invențiuni imaginare de-ale poetului. Este caracteristica originalității plastice *convenționale*.

## CAP. V

### Rezumatul caracteristicelor fondului unei capodopere.

§ 79. Rezumînd în mai multe tablouri, caracteristicile cu care se prezintă diferitele feluri de originalitate, avem:

## ORIGINALITATEA POETICA

## I

## Originalitatea elementară.

## a) Caracteristice după gradul perfecțiunii

*brută*                      *perfectă*                      *manierată*

## b) Caracteristice esențiale sau primare

## 1) După intensitate      2) După calitate      3) După tonalitate

*sublimă* . . . . . *humoristică* . . . . . *optimistă*  
*frumoasă* . . . . . *naivă* . . . . . *olimpiană*  
*grațioasă* . . . . . *patetică* . . . . . *pesimistă*

## c) Caracteristice accidentale sau secundare

## 1) Din punctul de vedere al subiectului      2) Din punctul de vedere al obiectului

*religioasă*  
*filosofică*  
*mistică*

*intimă*  
*patriotică*  
*umanitară*

## II

## Originalitatea subiectivă sau estetică

## a) Caracteristice după gradul perfecțiunii

*superficială*                      *adincă*                      *necompletă*

## b) Caracteristice primare sau esențiale:

## 1) După intensitate      2) După calitate      3) După tonalitate

*retorică*                      *imaginativă*                      *exultantă*  
*echilibrată*                      *abstractă*                      *senină*  
*primitivă*                      *reprezentativă*                      *deprimantă*

c) Caracteristice *secundare* sau *accidentale*

1) Din punct de vedere al <b>subiectului</b>	2) Din punct de vedere al <b>obiectului</b>	} <i>integrală</i>
Atitudine: <i>severă</i>	Mentalitate <i>vizuală</i>	
<i>spirituală</i>	„ <i>auditivă</i>	
<i>dublă:</i>		
<i>bonomie, humor, ironie.</i>	„ <i>motorie</i>	

## III

## Originalitate plastică

a) Caracteristice după *gradul perfecțiunii*

*genuină*                      *perfectionată*                      *calculată*

b) Caracteristice *primare* sau *esențiale*

1) După <i>intensitate</i>	2) După <i>calitate</i>	3) După <i>tonalitate</i>
<i>ingenioasă</i>	<i>fantastică</i>	<i>explozivă</i> ✓
<i>artistică</i>	<i>incisivă (geometrică)</i>	<i>contemplativă</i> ✓
<i>naturală</i>	<i>realistă</i>	<i>inhibitivă</i> ✓

c) Caracteristice *secundare* sau *accidentale*

1) Din punct de vedere al <b>subiectului</b>	2) Din punct de vedere al <b>obiectului</b>
<i>pură</i>	<i>istorică</i>
<i>metaforică</i>	<i>actuală</i>
<i>simbolică</i>	<i>convențională</i>

## CAP. VI

## Originalitatea mistică

Tipul clasic, romantic și realist.

§ 80. Originalitatea elementară, subiectivă și plastică, deși absolut deosebite una de alta, totuși într-o capodoperă fac una, întocmai precum voința, sensibilitatea și inteligența, deși radical deosebite între dîsele, fac un singur suflet. Și, precum acestea se reunesc între

dânsele în pătura conștiință dar inanalizabilă a conștiinței, în adâncurile mistice ale sufletului, prin elementul mistic, tot așa, cele trei feluri de originalitate se reunesc și fac o singură originalitate, pe care, prin analogie, o numim tot *mistică*. Această procedură este întemeiată pe faptul că originalitatea elementară, este mai mult de natură volițional-energetică; originalitatea subiectivă este mai mult de natură afectivă; iar originalitatea plastică este de natură mai mult intelectuală. Zicem mai mult, pentru că fiecare din ele, precum am văzut, pentru ca să aibă realitate, trebuie fie *integrală*, adică trebuie să se prezinte ca o unitate a celor trei manifestări sufletești, în care două manifestări se subordonează celei de-a treia. Originalitatea mistică deci este rezultatul celor trei feluri de originalitate, care se unifică într'însa pe *baza sensibilității*, ca cea mai cuprinzătoare din ele și ca una ce este caracteristica esențială a tuturor capodoperelor artistice, și deci, și a celor poetice.

În adevăr *capodopera* în genere reprezintă, în patrimoniul comun al omenirii, elementul *permanent al sensibilității* umane, precum, în acelaș patrimoniu, *legile științifice* reprezintă elementul *permanent al inteligenței omenesti*, iar *faptele istorice*, elementul permanent al *voinței*. Cu alte cuvinte, dacă, prin adevăr, înțelegem ceea ce este permanent în conștiința umană, atunci avem trei feluri de adevăr: *adevărul științific, intelectual*, reprezentat prin legile științifice; *adevărul pragmatic, volitiv*, reprezentat prin faptele istorice, și *adevărul afectiv* reprezentat prin capodopera poetică și artistică.

Oricum ar fi, originalitatea mistică unifică cele trei feluri de originalitate, într'una singură, dând naștere, după cum unificarea se face pe baza unei originalități sau a alteia, la trei tipuri literare: *tipul romantic, tipul clasic, și tipul realist*.

§ 81. Tipul romantic se constituie pe baza originalității elementare, și anume pe baza intensității — pe caracteristica *sublimului*. Sublimului îi corespunde originalitatea subiectivă *retorică* și originalitatea plastică *ingenioasă*. Astfel se caracterizează d. ex. „Napoleon II” de *Victor Hugo*, reprezentantul lirismului romantic francez: sublim ca sentiment, retoric ca avînt, ingenios în combinația momentelor.

În acelaș timp, ca note subordonate, găsim în tipul romantic anume caracteristice din punctul de vedere al calității și din punctul de vedere al tonalității. Astfel, din punctul de vedere al calității, tipul romantic are ca note subordonate *umoristicul* din originalitatea elementară, *imaginativul* din originalitatea subiectivă și *fantasticul* din originalitatea plastică. Poeziile lui *Eminescu* sînt de obicei romantice prin imaginativitate, mai puțin prin umoristic și destul prin fantastic. Caracteristic, din acest punct de vedere, este „Luceafărul”, care, mai pretutindeni, este imaginativ; este fantastic peste tot, afară de scenele dintre Catalin și Cătălina, și humoristic numai în aceste scene. Cu alte cuvinte „Luceafărul” este romantic numai prin aceste note subordonate.

Din punctul de vedere al tonalității, originalitatea elementară în tipul romantic este *optimistă*, originalitatea subiectivă *exultantă*, originalitatea plastică *explozivă*. Deși poeziile lui *Eminescu* sînt tratate de criticii superficiali ca romantice, niciuna din caracteristicile tonalității romantice nu se găsește în ele, decît rareori.

Rezumînd, tipul romantic are drept caracteristice fundamentale: *sublimul*, *retorismul* și *ingeniozitatea*; iar drept caracteristice subordonate avem la tipul romantic: *umoristicul*, *imaginativul*, *fantasticul*; *optimismul*, *exultanța* și *explozivitatea*.

§ 82. Tipul realist se constituie pe baza originalității elementare dar pe caracteristica intelectuală a calității — a *pateticului*. Pateticului îi corespunde originalitatea

subiectivă *representativă* și originalitatea plastică *realistă*. Din tipul realist fac parte „Amintirile din copilărie“ de *Creangă* în sensul că interesul lor constă din diferitele peripeții, în care este angajat sufletul lui Ion, povestitorul, fără ca atitudinea sa de bonomie să devină humor sau naivitate. Cu toată aparența contrarie „Amintirile din copilărie“ ale lui *Creangă* sînt *patetice*. Patetismului îi corespunde originalitatea subiectivă *representativă* în sensul că imaginile păstrează coloritul realității, și originalitatea plastică realistă, în sensul că diferitele combinațiuni organice ale genialității create seamănă, ca și cînd ar fi — dar fără să fie — imitate după natură. În afară de aceste note fundamentale, tipul realist mai are și alte note subordonate. Astfel din punctul de vedere al *intensității*, tipul realist are ca notă caracteristică, opusul sublimului, — *grațiosul*. Grațiosului îi corespunde originalitatea subiectivă *primitivă* și originalitatea plastică *naturală*.

Astfel „Amintirile din copilărie“ ale lui *Creangă* sînt grațioase în sensul că ne captivează puterea de contemplațiune prin lucruri *mărunte*; sînt primitive în sensul că culoarea lucrurilor ce descrie sînt prea puțin influențate de sufletul de artist al poetului; sînt *naturale* în sensul că lucrurile par că sînt plăsmuite ele prin ele fără intenția artistică a genialității creatoare. Cu alte cuvinte „Amintirile din copilărie“ ale lui *Creangă* au, și din punctul de vedere al calității, și din punctul de vedere al tonalității, însușirile tipului realist.

Din punctul de vedere al *tonalității*, originalitatea elementară în tipul realist este *pesimistă*, originalitatea subiectivă, — *deprimantă*, originalitatea plastică, — *inhibitivă*. Tipic *realiste* din punctul de vedere al tonalității sînt multe din poeziile lui *Eminescu*, care se disting tocmai prin *pesimism inhibitiv* și chiar *deprimantă*, deși mai rar. Din acest punct de vedere „A-

mintirile din copilărie“ ale lui *Creangă* nu sînt realiste, ci, cum vom vedea, *clasice*.

Rezumînd, tipul realist are drept caracteristice fundamentale: *pateticul, reprezentabilitatea și realismul*; iar drept caracteristice secundare: *grațiosul, primitivismul, naturalismul; pesimismul, deprimanța și inhibiția*.

§ 83. Tipul clasic se întemeiază, ca și celelalte, pe originalitatea elementară, dar pe caracteristica din punctul de vedere al tonalității — pe *olimpianism*. *Olimpianismului* îi corespunde originalitatea subiectivă *senină* și originalitatea plastică *contemplativă*. Cu aceste note putem caracteriza „Luceafărul“ de *Eminescu* a cărui „seninătate“ a fost subliniată de *Titu Maiorescu*, în studiul ce însoțește ediția poeziilor poetului și al cărui *olimpianism* contrastează cu pesimismul din „*Scrisori*“.

În acelaș timp, tipul clasic mai se prezintă și cu note subordonate din punctul de vedere al intensității și calității. Astfel din punctul de vedere al intensității, tipul clasic poate avea originalitatea elementară *frumoasă*, originalitatea subiectivă *ponderată* și originalitatea plastică *artistică*. Cu toată corectitudinea cerută de genul dramei, „*O scrisoare pierdută*“ de *Caragiale* se prezintă cu aceste note secundare. Concepția acestei comedii se desprinde cu deosebire din figurile lui *Cațavencu, Tipătescu* și „*Coana Zoița*“, ce contrastează cu grațiosul ce întîlnim în celelalte personaje secundare, cum e *Cetățeanul Turmentat, Agamiță Dandanache, Pristanda, Farfuride* și cu sublimul încrederii ce întîlnim în *Trahanache*. Cu alte cuvinte „*O scrisoare pierdută*“ este din punctul de vedere al intensității *frumoasă*, fiind nuanțată, după cerințele creațiunilor geniale, cu caracteristice contrare: cu sublimul și grațiosul.

În acelaș timp, replicile diferitelor personaje, deși destul de concrete pentru înfăptuirea stărilor sufletești a diferitelor personaje, nu sînt nici *retorice* (fiindcă autorul este pretutindenea obiectiv și absent) și cu atît

mai puțin primitive, ca unele ce au toată rotunjimea estetică. Ele sînt în majoritatea cazurilor, ținute în gama abstractă a conversației, dar cu o corectitudine ce se simte chiar în stîlcirea cuvintelor din gura personajilor inculte. În fine, construcția întregii comedii, după analiza ce am făcut mai sus, prezintă originalitatea plastică *artistică*.

Din punctul de vedere al calității, tipul clasic are ca note subordonate *naivitatea*, *abstractismul* și plasticitatea *geometrică* sau *incisivă*. Tipice din acest punct de vedere sînt capodoperele teatrului clasic francez, menționate mai sus. Toate imaginile sînt scoase din legături și transfigurări de abstracțiuni. Un termen prea concret eră considerat ca un corp străin, ca o pată. Și *Racine* a avut să sufere critica acerbă a multora, pentru că în „*Athalie*“ a întrebuițat cuvîntul „*chien*“, în loc să zică „*le gardien de la cour*“. Cu alte cuvinte tragedia clasică franceză are în genere originalitatea subiectivă abstractă. În acelaș timp ea se remarcă prin geometrismul originalității plastice, fiind luată din acest punct de vedere, ca punct de comparație cu alte opere din literatura engleză (*Dryden*) sau germană (*Schiller*).

Mai puțin evidentă ar părea naivitatea, dacă n'am observa că în ele nu găsim, pe deoparte, pic de humor și, dacă, pe de altă parte, n'am constata că parțetivul ce găsim într'însele este reținut în niște margini, ce mărturisesc inteligența inconștientă de care sînt însuflețite stările sufletești. Este semnul originalității elementare *naive*.

În literatura romîină tipică din acest punct de vedere este „*Anul 1840*“ de *Gr. Alexandrescu*, care este clasică prin naivitatea, abstractismul și incisivitatea sa.

Rezumînd caracteristicile tipului clasic, găsim ca note fundamentale: *olimpianismul*, *seninătatea* și *contemplantivitatea*, iar ca subordonate: *frumusețea*, *echilibrarea*, *artistismului*; — *naivitatea*, *abstractismul* și *incisivitatea*.



## CAP. VII

## Concluziune

§ 84. Elementele fondului sau concepțiunii: *ideia generatoare*, fondul *emoțional* și fondul *plastic* nu pot fi considerate ca adevărate elemente într'o concepțiune dată: 1) dacă nu sînt *izolate* în mod *stringent* de toate elementele sufletești *personale* ale poetului; și 2) dacă, după ce au fost astfel izolate, nu se îmbină prin originalitatea mistică într'un singur *tot organic*. Această izolare și unificare provine din faptul că adevăratul poet, capabil de o adevărată concepțiune, nu lucrează cu inteligența lui combinatoare, ca să facă din stările sale sufletești cutare sau cutare construcție plastică. El este *numai contemplator și îndrumător al procesului care se petrece într'insul*, și care, în esența lui, se săvîrșește peste și dincolo de voința și inteligența lui combinatoare. Ideia generatoare îi vine deodată în conștiință, ca ceva strein și tiranic, deoparte, și ca ceva dumnezeesc și încîntător, de alta: sînt caracteristicile *inspirațiunii poetice*, care silește pe poet să-și încorporeze ideia, făcîndu-l să-și părăsească orice alte interese personale, iar, pe de altă parte, îl captivează cu icoanele ce i se deșteaptă în suflet și se cristalizează împrejurul ei. În acest proces, ideia generatoare n'a putut proveni decît dintr'un act petrecut în adîncurile inanalizabile, în partea mistică a sufletului său, acolo unde unitatea sufletească și unitatea fiziologică fac una. În acele adîncuri, dintr'o îmbrățișare caracteristică a Naturii, reprezentată prin funcțiunile organice vegetative, cu Sufletul, reprezentat prin elementele inanalizabile, mistice și unificatoare ale conștiinței, se produce acea scîntee embrionară, în care se stabilește o *armonie veșnică* între ceea ce este material și ceea ce este sufletec. Această scîntee embrionară — materie și suflet în acelaș timp —

este începutul noii ființe psihofizice, care nu e individ, ci cu adevărat prototipul unei noi specii eterne și de sine stătătoare.

Se înțelege, atunci, că acest început de ființă psihofizică, ce-și are întreaga individualitate, — va crește în conștiința poetului, luînd dintr'însa imagini care se potrivesc cu natura ei, rămînînd ca celelalte să trăiască mai departe, cum sînt, în conștiința lui personală. În acest stadiu al procesului, în care se cristalizează fondul plastic al capodoperei, poetul, cum am zis, n'are alt rol decît să meargă cu conștiința pe urmele acelei cristalizări, în care poate aduce rețușe mărunte și neesențiale, și să se încînte ca de o minune cerească de creșterea unui nemaivăzut fătrumos în sufletul său. Avînd față în față: cristalizarea în imagini a ideii generatoare, și contemplarea activă a poetului, care oarecum îndrumază acest proces, cristalizarea va da naștere, în capodoperă, la *fondul plastic*; iar contemplarea activă va da naștere la *fondul emoțional*. Fondul plastic, după ce se va intrupa în materialul de expresiune, se va înfățișa ca *originalitate plastică*. Fondul emoțional va apărea, tot atunci, ca *originalitate subiectivă*, rămînînd ca ideia generatoare, scînteia embrionară menită să crească în conștiința poetului, să apară ca *originalitate elementară*.

Oricum ar fi, prin acest proces se vedește temeiul pentru care capodopera cuprinde numai imagini *complet izolate de stările sufletesti* personale ale poetului, și pentru ce ea apare ca o unitate organică. Este de observat însă că toate aceste elemente, — originalitate elementară, subiectivă, plastică, — precum și caracteristicile lor, nu cad în *sfera conștientă* a poetului, nici chiar după ce capodopera s'a desăvîrșit devenind, prin formă și armonie, prototipul de sine stătător al unei specii. Aceste elemente, pentru a putea fi deosebite, cere o capacitate *discursivă*, de care poetul, de obicei, este incapabil. El nu-și dă seama, în timpul procesului de

crystalizare a ideii generatoare, ca și în timpul întrupării în material extern, decît *de sinteza lor într'o singură impresie*. Această sinteză constituie puterea lui genială, și în conștiința existenței acestei puteri constă *genialitatea lui creatoare*<sup>1)</sup>.

De acî urmează că personalitatea artistică a unui poet, domeniul genialității lui creatoare, este absolut deosebită de personalitatea lui omenească și prin nimic aceasta nu poate explica pe cealaltă. *Personalitatea artistică este de natură psihofizică; personalitatea omenească este de natură fizică și sufletească*. Intre ele nu poate fi relațiune explicativă cum nu poate fi între *conștiință și materie*. Este deosebirea radicală între două lumi.

Un exemplu isbitor în această privință este *Eminescu*. Pe cît de combativ și de personal, pe cît de convins și retoric se arată în toată activitatea lui personală, cu nuanță *practică*; pe atît de senin și impersonal, de contemplativ și echilibrat, se arată el în activitatea lui *poetică*. Naționalist dîrz și înfocat, consecvent și chiar strîmt, polemist mîndru și neîndurător cu adversarii, — el nu se simte astfel nici chiar în prea puținele lui producțiuni politico-patriotice. El atît de puternică personalitatea lui artistică, încît chiar cele mai vehemente atacuri rămîn palide față de poezia, ce întrupează, în contrast cu ele. Aceasta e atît de adevărat că „Scrisoarea III“, căreia pe nedrept i se zice „Satira III“, în care *Eminescu* ajunge de par'că atacă *nominal* un întreg partid politic, nu poate fi considerat ca un atac politic, nici chiar de cei mai strimți adversari, dacă au cît de cît gust artistic. Motivul e că în „Scrisoarea III“ *Eminescu nu laudă trecutul ca trecut și nu desprețuește pre-*

<sup>1)</sup> A avea genialitate creatoare nu însemnează a fi *geniu*. Geniul cere o dezvoltare extraordinară a tuturor facultăților sufletești, lucru foarte rar în omenire, pe cînd genialitatea creatoare este puterea inconștientă ca sintetizare artistică sau poetică, — facultate ce poate coexista cu facultăți sufletești uneori foarte scăzute.

zentul ca prezent, ci trecutul și prezentul sînt numai mijloace poetice pentru a pune în relief un ideal moral și național, reprezentat prin figura lui *Mircea cel Bătrîn*, care, cu modestie înfruntă pe *Baiazid* și-apoi cu virtute îl bate la Rovine. Din deosebirea dintre personalitatea artistică de natură psihofizică și dintre personalitatea omenească, de natură fizică și psihică, rezultă că poetul, cînd compune o capodoperă este *impersonal*.

§ 85. Din faptul că o capodoperă este izolată de stările sufletești omenești ale poetului și din faptul că e unitară, rezultă că ea nu are rădăcini în manifestările conștiente și analizabile — inteligență, sensibilitate, voință, ale poetului, ci în manifestările conștiente dar *inanalizabile* ale unității sufletești, în păturile mistice și nepătrunse ale conștiinței. Capodopera răsare din adîncurile sufletului și de aceea una dintre calitățile ei cele mai caracteristice este *adîncimea*.

Această naștere a capodoperei nu este pusă la cale de inteligența poetului: ea răsare de la sine, *spontan*, din acele adîncuri. De aceea, a doua calitate caracteristică a capodoperei este *spontaneitatea*.

Fiind izolată de interesele personale și subiective ale poetului, capodopera se mai prezintă cu o a treia calitate caracteristică: *obiectivitatea*. Aceste însușiri sînt în legătură cu cele trei manifestări ale Sufletului: spontaneitatea e volitivă, obiectivitatea este intelectuală, iar adîncimea este afectiv-mistică.

§ 86. Pentru a putea gusta și judeca o capodoperă poetică trebuie ca să realizăm niște condițiuni de *contemplare*, care să fie analoage, dacă nu chiar identice, cu cele de naștere și creștere a capodoperei.

Astfel, trebuie mai întîi s'o realizăm în sufletul nostru și să avem despre ea o imagine cît mai aproape de imaginea, pe care a avut-o, în conștiința sa, poetul, cînd a produs-o. Pentru aceasta, o capodoperă poetică trebuie citită și recitată adeseori, pentru ca să ne rămîină

în suflet despre dînsa o *imagine cît mai bogată și cît mai consistentă*. De-altminteri cînd e vorba să studiem o capodoperă, noi nu o putem studia decît raportîndu-ne la imaginea ce avem despre ea în mintea noastră. Cu cît această imagine va fi mai fixă în caracterele sale esențiale și accidentale, cu atît o putem observa și studia mai bine. Dar aceasta e o primă condiție. A doua e că realizarea în conștiința noastră să fie *tot așa de impersonală*, ca și aceea de cristalizare din conștiința poetului.

Realizînd-o *cît mai întregă și cît mai impersonală*, noi putem s'o vedem cît mai *obiectiv* și cît mai *adînc*, și, dacă avem și gust înnăscut și educat, ea se poate realiza cît mai *spontan* în sufletul nostru, adică actul de contemplațiune, prin care luăm cunoștință de ea, se va executa cît mai fără piedică.

§.87. Poezia nu poate fi gustată, în adevărul ei, decît în acest mod. Dar și mai puțin poate fi judecată, dacă cel ce judecă nu îndeplinește aceste condițiuni.

Judecătorul operelor poetice se numește *critic*. El trebuie să aibă capacitatea *de a alege din noianul operelor literare pe acelea care sînt capodopere*; și în același timp, și mai cu seamă, să stabilească o ierarhie între diferitele capodopere. Dacă cititorul luminat de literatură, nu e ținut să poată stabili hierarhia între capodopere, el totuși trebuie să năzuiască să aibă cel puțin capacitatea de a deosebî o capodoperă, de operele mediocre, de talent sau virtuozitate, cu alte cuvinte să aibă capacitatea să determine valoarea generală a operelor literare, ideologice și poetice.

## 2. Aplicare critică.

§ 88. Ca să putem determina valoarea generală a diferitelor opere poetice — care ne interesează direct în această lucrare — trebuie să ne dăm seama, cînd o concepțiune sau un fond e realizat și cînd nu. Dacă fondul

e realizat numai parțial, reflexiunea noastră asupra imaginii operei, ne va arăta mai întâi că nu toate imaginile ce ea cuprinde sînt adevărate imagini, că adică *nu toate converg spre ideia generatoare*.

În adevăr, imaginile dintr'o operă cu genialitate creatoare *parțială* sînt de două feluri. Sînt mai întâi imaginile *concepționale* sau *psihofizice*, al căror conținut nu poate fi înțeles *fără formă* în care sînt exprimate, precum, și mai cu seamă, *fără raportarea la totalitatea celorlalte imagini* ce cristalizează ideia generatoare. În al doilea rînd, sînt imaginile *independente* sau *psihice* care nici nu pierd nici nu cîștigă din formă sau din raportarea lor la celelalte imagini ale capodoperei. Sînt imagini neutre, *polarizate insuficient* și care, tocmai pentru aceasta, *fac o pată în frumusețea operei*.

În al doilea rînd, dacă fondul e realizat numai parțial, se poate întîmpla ca raportul dintre elementele ce constituie o originalitate sau alta să fie stricat, fie prin preponderanța prea mare a elementelor intelectuale, voliționale sau afective, fie prin slăbiciunea prea mare a unuia sau altuia din aceste elemente.

Relevarea, și într'un caz și într'altul, a acestor defecte, constituie *critica negativă* a operei.

Dacă însă opera are toate imaginile concepționale — și diferitele elemente constitutive ale celor trei feluri de originalitate sînt bine proporționate, atunci opera e o capodoperă, și relevarea acestor însușiri constituie *critica pozitivă*.

§ 89. Să aplicăm aceste principii la două exemple. Să căutăm, mai întâi, a face *critica negativă* a fondului din odă „Umbra lui Mircea la Cozia“ de Gr. Alexandrescu.

Recitând de mai multe ori această poezie și reflectînd asupra ei din punctul de vedere al fondului, nu se poate să nu observăm că unele imagini nu converg spre ideia generatoare, ca unele ce nu sînt concepționale sau

psihofizice. Se vede, cu alte cuvinte, că poetul nu a putut să izoleze, din conținutul conștiinței sale, numai imaginile ce conveneau, prin exprimare, ideii generatoare, ci, *furat de personalism, de credințele, de ideile omului ce eră*, a căutat să introducă, prin inteligența combinatoare, și imagini independente sau psihice, care nu aveau aface cu ideia generatoare. Actul de contemplare al cristalizării fondului *n'a fost complet*.

Așă fiind, este firesc, că pentru a avea o idee cât mai clară despre fond, este nevoie ca deocamdată să delăturăm toate aceste imagini streine, *chiar dacă ne-am da seama că poetul a ținut mai cu seamă la ele*, și să reținem numai pe acelea care converg, cristalizându-se în jurul ideii generatoare. Cu alte cuvinte, izolarea, pe care n'a putut-o face el, sîntem în drept, în lucrarea noastră critică *s'o facem noi și să rotunjim noi*, printr'o nouă contemplațiune, obiectul plastic.

Făcînd această operațiune, observăm că ideia generatoare în prejurul căreia se cristalizează cele mai multe imagini în „Umbra lui Mircea la Cozia“ este admirația entusiastă a poetului pentru Mircea cel Bătrîn, Domnul Munteniei, mort acum cinci sute de ani și îngropat la mînăstirea Cozia. Această idee are un cadru potrivit cu natura ei. Poetul se închipuește pe malul de dincoace al Oltului privind pe înserate, cum trec măreț pe sub mînăstirea Cozia valurile veșnic trecătoare și veșnic nemuritoare ale Oltului:

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

În acest cadru, poetul descrie căderea nopții, ce se coboară din peșterile munților, înfiorarea lui din ce în ce mai mare; apoi măreța apariție a umbrii marelui Domn, în fața căreia:

Riul înapoi se trage, munții vârful își clătesc —

semnul ei, ce scoate în juru-i armii fără de număr; și glasul tainic și mîndru care pătrunde, din stîncă în stîncă, pînă la Ungurii ce se înarmează. La întrebarea plină de un măreț entusiasm, pe care o face poetul: cine să fie umbra, Oltul răspunde, dealul repetă și riul repercutează, prin valuri pînă la Dunăre și Mare, că nu este altul decît Mircea, pe care poetul îl salută cu închinăciune admirativă. În urmă cadrul se închide, cerul s'acopere cu nori, noaptea se 'ntunecă și umbra dispare în acelaș tablou măreț:

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

Cadrul sublim, sentimentul de admirație entusiastă, sublim.

Dar dacă cercetăm mai de aproape momentele evolutive ale sentimentului ce desvoltă ideia, întîlnim imagini independente, care, în loc să întefească sentimentul, îl slăbesc. În adevăr, după ce a salutat umbra marelui Domn:

Sărutare umbră veche, primește închinăciune  
De la fiii Romîniei care tu o ai zidit  
Noi venim mirarea noastră la mormîntu-ți a depune,  
Veacurile ce'nghit neamuri al tău nume l-au hrănit, —

deodată poetul începe să raționeze și să caute argumente pentru admirația lui:

Rîvna-ți fu neobosită, îndelung'a ta silință  
Pînă l'adînci bătrînețe pe Români îmbărbătași,  
Inșă vai! n'a ertat soarta să'n cununii, a ta dorință  
Și-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.*

Poetul parcă încearcă să se convingă că n'a admirat pe Mircea *în zadar*; și, cu inteligența-i combinatoare, caută argumente dintre care unele puerile și improbabile. Așa d. ex. presupunerea că Mircea ar fi dorit să introducă pe vremea aceea *politica de libertate, egalitate, fraternitate*, la care ține poetul, nu are nici cea mai mică seriozitate. Ceva mai mult. Intervenind cu părerile sale de om, cu ideile sale antirăsboinice, și, introducîndu-le printre imaginile ce încorporează ideia generatoare, strică unitatea întregului, avînd aerul că ia cu o mîină ce dăduse cu alta. El, într'adevăr admirase pe Mircea pentru faptele lui răsboinice. Deodată spre sfîrșitul poeziei își aduce aminte că el, *ca om*, e în contra răsboiului, și nu găsește nepotrivit să condamne răsboiul și gloria militară pentru care tocmai lăudase pe Mircea. Dar, în afară de aceste imagini independente, care nu au aface cu imaginile concepționale în care a încorporat ideia generatoare, poetul caută să se entuziasmeze de Mircea, într'un mod stîngaciu și fals, și anume amintind de „plăcerea“ pe care va fi simțit-o el, cînd *Florica* (?) soția lui *Mihailu Viteazul*, care e îngropată tot la mînăstirea Cozia, *îi va fi povestit faptele vitejești ale lui Mihailu!!*.

E ciudat că între aceste două momente prozaice, fără legătură sintetică cu întregul, găsim o puternică strofă plină de imagini ce se leagă admirabil cu ideia generatoare:

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

Oricum ar fi, cititorul asiduu nu se poate să nu vadă că, atît argumentele prin care caută să-și justifice

entuziasmul, cît și amintirea Doamnei Florica și critica războiului, *sînt ca niște corpuri streine* în desfășurarea poeziei, și e de datoria noastră să le eliminăm. Numai critica *istorică și filologică*, ce nu face deosebire între o capodoperă și operele mediocre, și care crede că tot ce ese din condeiul unui scriitor are interes estetic, face greșala de a publica tot ce rămîne de pe urma unui poet. E o școală greșită, întrucît judecarea poeziei nu se poate face decît din punctul de vedere al frumuseții, ce nu se găsește decît în creațiunile întregi sau parțiale ale capodoperelor.

§ 90. Studiul de mai sus asupra „Umbrei lui Mircea la Cozia“ de *Gr. Alexandrescu* este interesant prin faptul că poetul a procedat, față de fondul său poetic, tot așa de fals, ca și un critic, care, judecînd o capodoperă poetică, nu renunță la prejudecățile sale subiective. Un asemenea critic, care ar fi avut despre libertate și despre războiu aceleași idei ca și *Gr. Alexandrescu* ar fi putut s'o critice pentrucă într'însa se slăvește un Domn, care, d. ex., a încheiat un tractat de vasalitate cu Turcii și care, în acelaș timp, în loc să-și cultive poporul, l-a decimat în războaie. Judecînd astfel — și făcînd abstracție de criteriul estetic — ar judeca tot așa de fals, precum a judecat *Gr. Alexandrescu*, cînd și-a striciat cristalizarea ideii generatoare, cu idei antirăzboinice, streine de ea.

§ 91. Să facem acum *critica pozitivă* a fondului poetic dintr'un fragment din celebra epopée eroico-comică a lui *Budai-Deleanu*, „Tiganiada“.

Vlad Vodă — după ce dăduse Țiganilor merinde și-i trimesese pe toți la un loc în munte, pentruca nu cumva să fie ispitiți de Turci și să-i trădeze planurile, ce avea — voește să le pună la încercare credința. Pentru aceasta, el se îmbracă, împreună cu soldații săi, turcește, și le ese pe neașteptate înainte. Acesta e cadru, în care poetul va avea să toarne ideia generatoare, care e ri-

diculul caracterului țigănesc fricos și țanțos în acelaș timp.

Această idee reese cu deosebire din cele trei discursuri pe care oratorul țigănesc, Neicu, le ține lui Vlad Vodă. Cînd s'arată Vlad Vodă cu ceata lui îmbrăcată turcește, Țiganii, de vitejie, „își uită toți limbile în gură și cată la tufa deasă“. Văzînd însă că nu e loc de fugă, cad cu toții la pămînt și întind brațele și grumajii „milă cerșind și lacrimi amare“. Atunci Neicul, care „osebite țări umblase și avea socoteli bune în sine“ poate să-și țină întrucîtva cumpătul și, eșind întru întîmpinarea presupușilor Turci, iată cum cuvintează:

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

Ertati dară! luna să v'ajute  
Mahomet mulți ani să vă trăiască!  
Hie uitate hele trecute,  
Că, zău, Dumnezeu să ne trăsnească,  
Ci iacă a fost pe noi o năpastă.

Tot Vlad Vodă e ahăstor de vină:  
Numai Dumnezeu 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 bătălia nu-i place.

Vlad Vodă, văzînd mișelia țigănească se preface că vrea să-i tae. Atunci Țiganii „slăbiră la inimă de frică“; Neicul totuși „trăgînd adîne suspine“, nu-și pierde cu desăvîrșire cumpătul și mai ține o cuvîntare lui Vodă:

Dăh! nu vă lăcomiți într'atîta  
 La țigane suflete mișele,  
 Luați-ne averea toată și pîta  
 Desbrăcați-ne pînă la cămașă  
 Numai ne lăsați de mîngîiere  
 Vieță, copii și muere.

Știți bine că și la voi săracii  
 Țigani trăesc numai de milă  
 Făcînd slujbă și plătînd aracii  
 Dar aceasta fu pe noi o silă:  
 Însă ertați-ne acum deodată,  
 Se vă erte Maica precurată.

Și ce folos de acolo vă este  
 Dacă ne luați dulcea vieță  
 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.

Acest discurs deslănțue un rîs nemaipomenit în rîndurile Muntenilor. Vlad Vodă, rîzînd cu hohote de Țigani, se descopere. Neicu prinde atunci cu adevărat la inimă și ține o a treia cuvîntare, care le încoronează pe toate:

Să erte, Măria ta, (el zise);  
 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 —  
 Insuși, Măria ta socotește!

Însă de-am fi priceput noi cumcă  
 Nu sînteți Turci; doar și moarte  
 Se întîmpla; că de voi nici-o prună  
 Nu s'ar fi temut; apoi co soartă  
 Urmă între noi — încă nu se știe —  
 Destul că s'alegea de voinicie!

Ca să apreciem valoarea poetică a acestui fragment, independent de formă și de corelația lui cu restul poeziei — trebuie să *ni-l însușim deplin*, izolându-l în conștiința noastră de toate stările sufletești personale, care l-ar turbura.

Vlad Vodă, de care se vorbește aci, este *Vlad Vodă Tepeș*, cel mai sîngeros și, după unii istorici, cel mai antipatic Domn muntean. Dacă am avea aceste păreri și nu le-am izola de fragmentul lui *Budai-Deleanu*, atunci ar trebui să ne indignăm în contra poetului, care a îndrăsnit să ne înfățișeze pe acest Domn în culori atît de simpatice, cu o fire atît de bună și săgălnică, în sinceritatea ei aparentă. Dar în acest caz noi n'am pricepe frumusețea poetică a fragmentului, și n'am avea dreptul s'o judecăm, fiindcă nu am avea *obiectivitatea* cerută. Părerea noastră ar fi strict individuală și n'ar avea nicio valoare critică. Acelaș lucru l-am putea zice despre un alt critic, care, pornind de la ideea că toate popoarele sînt egale înaintea lui Dumnezeu, s'ar supăra că poetul latjocorește pe Țigani, sau despre un altul, care ar avea convingeri politice protivnice stărilor sociale de pe vremea gloriei lui *Vlad Vodă*. Orice preocupare teoretică sau practică, ce-ar veni în contradicție cu elementele fondului poetic, trebuie deci înlăturată, dacă vrem să înțelegem o capodoperă poetică. Și așa trebuie să ne raportăm și noi față de acest fragment.

În al doilea rînd, trebuie să-l cunoaștem cu tot sufletul — nu numai în mod *intelectual* — ci să-l avem *întreg* în conștiință, pentru ca, apoi, să putem reflecta asupra lui și studia, punîndu-ne, rînd pe rînd, din deosebitele puncte de vedere — elementele ce intră într'un fond poetic. Așa dar vom căuta mai întîi ideea generatoare, și originalitatea elementară; fondul emoțional și originalitatea subiectivă, și fondul plastic și originalitatea plastică.

La reflecțiune vom vedea numai decît că toate ele-

mentele din acest fragment *converg* cu limpezime și fără posibilitate de contestațiune către un singur scop: să ne facă să vedem ridiculul firii țigănești. Aceasta este schița ideii generatoare. În această idee descoperim originalitatea elementară cu diferitele ei înfățișări. Astfel observăm că nota predominantă din punctul de vedere al intensității sau energiei este *gingășia* sau *micimea* lucrurilor cu care ne cucerește poetul. Aceasta însemnează că originalitatea elementară este *grațioasă*. Dar această însușire n'ar avea realitate dacă n'ar fi nuanțată cu elemente de *sublim* și de *frumos*. Prezența unui Domn în această întâmplare ca și izbucnirea nestăpînită a rîsului în rîndurile Muntenilor sînt două momente *sublime* care contrastează, prin intensivitatea lor, față de celelalte manifestări. Tot așa starea sufletească finală în care Țiganii, prin gura lui Neicu, se laudă cu vitejia pe care ar fi arătat-o, dacă ar fi știut că „Turcii“ sînt Munteni, este din domeniul echilibrat al *frumosului*. Aceste stări sufletești contrarii se armonizează cu grațiosul celorlalte elemente din discursul lui Neicu, — un biet țigan care cere, în primejdie, milă pentru ea, apoi, vorba poetului, „să se răscocorască“ cînd primejdia a trecut, — și formează o unitate desăvîrșită. Astfel, prezența *originalității elementare* este un semn că unitatea în ideia generatoare s'a desăvîrșit; iar prezența unității este semnul că originalitatea elementară în ideia generatoare există și că trebuie căutată și caracterizată.

Din punctul de vedere al calității, ușor vedem că originalitatea elementară este *humoristică*. Poetul, în inteligența lui divină, se ridică cu ușurință de-asupra lucrurilor și oamenilor, și le surprinde micimile: lașitatea și curajul țigănesc sînt ridicule tocmai prin joshicia lor, care, cu cît e mai mare, cu atît pentru prețuirea noastră, este mai de rîs.

Tot așa de ușor vedem că originalitatea elementară este de natură *olimpiană*. Poetul nu vede lumea, nici în rău nici în bine, ci așa cum este în primitiva ei realitate, dincolo de bine și de rău.

Dar operația critică și literară e de-abia începută. Trebuie să vedem dacă acest fragment are și *originalitate subiectivă*. În această privință, deși pornim de la o noțiune secundară — observăm că sufletul poetului este pretutindenea *voios*. E un semn probabil că originalitatea subiectivă există și că va trebui să căutăm a o caracteriza. În adevăr, din tot fragmentul, vedem că poetul și-a privit cristalizarea imaginilor împrejurul ideii generatoare cu o voioșie care ni se transmite și nouă și ne face să surîdem. Această stare de sentiment — ca stare de sentiment — este esențială originalității subiective. În adevăr, originalitatea subiectivă este de natură afectivă, și, prin faptul că această afectivitate este mai mult la iveală în voioșia cu care, împreună cu poetul, privim deosebitele întâmplări; — avem dovada prezentei originalității subiective, cu atât mai mult, cu cât această afectivitate nici nu e turburată și slăbită de elementele intelectuale și volitive ale imaginilor întrebuițate. Nu e turburată, pentru că imaginile prin coloritul și intensitatea lor, ajută această stare sufletească de voioșie:

Domnilor Turci, fie-vă milă  
De țigănia noastră săracă,  
Nu de buna voe, ci de silă...

nu e exagerată, pentru că, din pricina prezenței elementelor intelectuale și intensive ce o conturează, ea nu trece dincolo de starea sufletească a *voioșiei surîzătoare*. Cu alte cuvinte, acest fragment se prezintă cu o originalitate subiectivă evidentă, și, prin urmare, trebuie să căutăm a o caracteriza din punctul de vedere al intensității, calității și tonalității. Astfel e lesne de observat că originalitatea subiectivă din acest fragment, deși pare

exultantă, este în realitate *senină*. Poetul nici nu se entusiasmează de ridiculul țigănesc, în care caz ar fi exultant; nici nu-l desprețuește, în care caz ar fi deprimant. De-altminteri această seninătate se potrivește și face o unitate desăvârșită cu olimpianismul originalității elementare. — Din punctul de vedere al calității, observăm că culoritul imaginilor, este, fiind vorba de un discurs, *abstract*:

Cu alte cuvinte originalitatea subiectivă din punctul de vedere al calității este *abstractă*.

În fine, din punctul de vedere al intensității, vedem că sufletul poetului este în destul de conștient, ca să dea un contur bine calculat diferitelor imagini, dar fără să le spulbere sau să le deformeze. Este caracteristica originalității subiective *ponderată* sau *echilibrată*.

Ne mai rămîne să vedem, dacă găsim în acest fragment o originalitate plastică desăvârșită și caracteristică. De la început remarcăm că, cu toate că diferitele evenimente povestite sînt curat imaginare, ele par de un fir desăvârșit. E primul semn că originalitatea plastică e prezentă. Și, în adevăr, vedem că toate părțile acestui fragment cu desfășurarea faptelor, cu cele trei cuvîntări caracteristice și gradate, cu desvoltarea și culminație evidentă, are o înfățișare, din punctul de vedere al fondului, curat *artistică*. Ingeniozitatea combinației faptelor nu e un semn al predominării genialității creatoare ingenioase decît în ce privește cadru. E crearea unei situații, care să-i dea ocazie poetului să pună într'un relief cît mai puternic notele esențiale ale caracterului țigănesc și-al personagiilor în prezență. Este caracteristica originalității plastice *artistice*.

Din punctul de vedere al calității, deși toată povestirea e imaginară, observăm că toate evenimentele respectă nexul cauzalității reale, ceea ce ar fi semnul originalității plastice realiste. Dar faptul că realismul con-



ține elemente prea imaginare, unite cu observațiunea că întreg fragmentul are o construcție simetrică evidentă, ne face să vedem că avem aface cu o originalitate plastică *incisivă* sau *geometrică*.

În fine, imaginile în plasticizarea lor nu au nici direcția explozivă nici pe cea inhibitivă: toate par că sînt pe acelaș plan. Aceasta însemnează că originalitatea plastică, din punctul de vedere al tonalității, din acest fragment, este *contemplativă*.

Făcînd sinteza acestor caracteristice spre a determina originalitatea mistică și, odată cu ea tipul literar din care face parte, observăm că avem aface cu o *capodoperă clasică* aproape pură.

Astfel din punctul de vedere al notelor esențiale originalitatea elementară *olimpiană* se îmbină perfect cu originalitatea subiectivă *senină* și originalitatea plastică *contemplativă*. Din punctul de vedere al notelor secundare, *humoristicul* e o notă *romantică*, dar *abstractivitatea* și *incisivitatea* sînt note *clasice*; și tot așa *grațiosul* este o notă *realistă*, dar *echilibrarea* și *artistismul* sînt iarăși note clasice.

Astfel inspirația lui *Budai-Deleanu* din acest fragment nu este influențat de vremea lui decît prin două note din cele două școale deosebite: ale romantismului german și ale realismului francez.

§ 92. Studiul pe care l-am făcut asupra poeziei „Umbra lui Mircea la Cozia“ de *Gr. Alexandrescu* este de natură estetic-critică; studiul pe care l-am făcut asupra fragmentului din *Budai-Deleanu* este de natură estetic-literară. În adevăr, trei lucrări se cer pentru a desăvîrși studiul literar asupra unei opere. Prima lucrare este de a *selecționa* capodopera: este lucrarea propriu zis *estetică*. A doua lucrare este de a o *ierarhiza*, adică de-a dovedi treapta ce trebuie să ocupe în rîndul altor capodopere: este lucrarea *critică*. A treia lucrare, în fine, este de a *caracteriza* și a *clasifica* o operă lite-

rară: este lucrarea propriu zis *literară*. Aceste trei lucrări adeseori se împreună, precum am văzut mai sus. Într'o critică literară curentă, care cere mai nainte de toate să fie ușor la citit, cele trei-patru lucrări, la care trebuie supusă o capodoperă, se fac în acelaș timp, cu restricțiunea că o operă literară mediocră trebuie supusă numai la lucrarea prin care arătăm mediocritatea ei, adică numai la *lucrarea estetică*.

---

## PARTEA II

# FORMA CAPODOPEREI

### CAP. I.

#### 1. Elementele formei.

§ 93. Ideia generatoare, fondul sufletească și fondul plastic, suportul celor trei feluri de originalitate, formează *fondul* sau *concepțiunea* capodoperei. Dar, precum am mai spus, el nu se poate deosebi prin analiză. Ca și elementele, din care se compune, și caracteristicile ce au, el este un simplu punct de vedere din care privim totalitatea capodoperei, care în acelaș timp este *fond*, *formă* și *armonie*.

În adevăr, nici fondul, nici forma, nici armonia nu există separate și în ele însele. Fondul nu există decât într-un cît este armonizat cu forma. Forma nu există decât dacă are un fond; iar armonia este elementul primordial, care pune, în acord, fondul și forma, în chiar ideia generatoare a capodoperei.

Fondul, dacă ar putea exista singur, ar fi de natură sufletească; forma dacă ar exista singură ar fi de natură fizică; iar armonia ar fi prin partea fondului sufletească, iar prin partea formei, fizică. Dar capodopera nu face parte nici din lumea fizică, nici din lumea sufletească. Ea face parte din lumea *psihofizică*, lume deosebită și de cea fizică și de cea sufletească, deși avînd

elemente din amîndouă. În adevăr, pînă la urmă lumea fizică cuprinde fenomene pe care, cunoscîndu-le, nu-și schimbă în nimic constituțiunea; și pe cînd lumea sufletească cuprinde fenomene, care, prin cunoaștere, își schimbă natura; — capodoperele artistice și literare, — și deci și cele poetice — se prezintă cu două puncte de vedere: cu unul, din care, privind capodopera, ea rămîne neschimbată, oricît de mult am cunoaște-o și am studia-o; și cu altul, din care, privind-o, ea se schimbă de îndată ce vrem s'o cunoaștem. Astfel, de exemplu, capodopera lui *Eminescu* „*Scrisoarea I*“, de îndată ce poetul i-a dat forma definitivă, trebuie să rămînă așa cum este, cu șirul de cuvinte și cu ordinea și numărul versurilor sale. În acelaș timp, de îndată ce noi vrem să înțelegem cu tot sufletul fondul acestei capodopere; de îndată ce căutăm să înțelegem fiecare cuvînt, fiecare propozițiune, fiecare vers, ce se sprijinesc în înțelesul lor, pe înțelesul celorlalte cuvinte, propozițiuni și versuri; — observăm că fiecareia dintre noi în acelaș timp, ba chiar în timpuri deosebite, ne lasă *imagini deosebite*. Altfel o înțelege fiecare, și fiecare altfel o înțelege, cînd e copil, cînd e tînăr sau cînd e om matur; cînd a citit-o odată sau de mai multe ori; cînd a citit-o fiind în bune sau în rele dispozițiuni. Cu alte cuvinte, capodopera, din punctul de vedere al fondului, este variabilă de la individ la individ potrivit actului de cunoaștere la care e supusă. Invariabilă, prin cunoaștere, în privința formei, este absolut variabilă în privința fondului, deși e vorba de unul și acelaș obiect.

În acelaș timp, pe cînd toate fenomenele din lumea fizică sau din lumea sufletească se prezintă sub formă *individuală*, capodopera se prezintă sub formă *prototipului unei specii*. Ea în ea, tocmai pentru că e *integrală*, nu poate fi cunoscută *asa cum este*. Nimeni dintre noi, în variabilitatea infinită a cunoașterii ei, nu poate zice că o cunoaște *în adevărata ei ființă*. Fiecare pri-

mește în sufletul său un *individ-imagine* mai mult sau mai puțin complet, dar nimeni nu poate zice că individul său reprezintă *chiar capodopera*. Capodopera rămîne inaccesibilă, ca ori și ce prototip din lumea speciilor animale și vegetale.

Aceasta însemnează că o capodoperă poetică face parte dintr'altă lume decît cea fizică și sufletească și că în această lume tot ce e fizic e și sufletește în același timp, și tot ce e sufletește e și fizic.

f Forma capodoperelor poetice nu poate fi înțeleasă fără fond. Elementele ei sînt în legătură cu elementele fondului, iar această legătură care este absolut *necesară și universală*, fiindcă e *indisolubilă*, — face ca elementele fondului, prin elementele armoniei, să determine elementele formei.

Astfel *originalitatea elementară*, în care elementul volitiv sau energie este preponderant, determină în mișcarea de încorporare a fondului în material extern, elementul formei numit *ritm*. Legătura dintre originalitatea elementară și ritm îl face elementul armoniei numit *avînt sufletesc*.

Originalitatea *subiectivă*, în care predomină elementul afectiv sau emoțional, determină, în mișcare de încorporare în formă, a fondului, — elementul formal numit *stil*. Legătura dintre originalitatea subiectivă și stil îl face elementul armoniei numit *muzicalitate*.

În fine, originalitatea *plastică*, încorporîndu-se în materie, dă naștere la elementul formal numit *formă literară*. Elementul armoniei care le leagă indisolubil este *compoziția*.

Rezumînd tabloul anatomic și fiziologic al capodoperei ca legătură necesară și indisolubilă între fond și formă prin elementul armoniei, avem următorul tablou:

## Originalitatea mistică.

### Fondul poetic



În capitolul următor vom căuta să studiem mai întâi elementele formei, începînd cu *stilul propriu zis*.

## CAP. II.

### Stilul propriu zis.

#### 1. Elementele componente.

§ 94. Sub numele de *stil în genere* se înțelege totalitatea elementelor formei. În acest înțeles fac parte din stil și ritmul, și formele literare, și stilul propriu zis.

*Stilul propriu zis* este determinat de originalitatea subiectivă prin elementul armoniei numit muzicalitate. Aceasta însemnează că stilul propriu zis, calitatea de căpetenie, depe care se cunoaște un scriitor, este de natură *afectivă*. Afectivitatea originalității subiective devine expresivă după ce ajunge mai întâi muzicalitate. Cu alte cuvinte, pînă ce un scriitor nu pune în cuvintele prin care se exprimă o *anume sonoritate colorată de un*

*anume sentiment constant* — căci aceasta e *muzicalitatea* — noi nu putem spune că e scriitor. *Stilul este individualizarea expresiunii printr'un sentiment continuu și printr'o anume coloratură sonoră.*

§ 95. Fiind vorba de sonoritate colorată, subliniată printr'un sentiment fundamental constant, se înțelege că primul grad al stilului este *limba*.

Cum însă limba are o existență *obiectivă și impersonală* — fiind aceeași pentru toți — ea nu poate deveni limba unui scriitor decât dacă, în toate cuvintele ce întrebuințează, se va simți pe deoparte acel coeficient statornic sentimental, iar pe de alta o anume sonoritate cu anume coloratură. Este primul grad al stilului.

Al doilea grad va consta dintr'o *limbă modificată* în anume sens. Limba modificată în anume sens pentru a pune în relief personalitatea artistică a unui scriitor se numește *formă stilistică*.

Dar nici forma stilistică nu se poate individualiza fără anume elemente, fără anume schimbări impuse unele de *subiectivitatea* autorului, altele de *obiectul* asupra căruia scrie. Aceste modificări care dă perfectă individualizare unei forme stilistice constituie al treilea grad al stilului, și se numesc *figuri*.

Dacă le cercetăm mai de aproape, vedem că *limba* reprezintă într'un stil propriu zis, elementul obiectiv, *intelectual*;

*Forma stilistică* reprezintă elementul subiectiv, *sentimental*;

*Figurile*, în fine, reprezintă elementul expresiv sau psihofizic, *volitional*.

Cu alte cuvinte un adevărat stil propriu zis trebuie să înfățișeze unitatea mistică a tuturor manifestărilor esențiale și analizabile ale sufletului omenesc. Stilul propriu zis într'o capodoperă trebuie să fie *integral*.

## CAPITOLUL III.

## 2. Limba.

Limba cu elementele ei *lexice, morfologice și sintactice* întrucît e chemată să facă parte din stil, ca element de gradul I, se poate prezenta sub forma *dialectală, poporană și literară*.

Atît sub forma dialectală, poporană și literară, limba se poate distinge prin elemente *lexice, morfologice și sintactice* sau *topice*. Dar acestor elemente corespund nuanțe de fond prea fine și prea fugitive, ca să ne oprim prea mult asupra lor. E destul dar, să observăm că fiecare poet își are lexicul sau vocabularul său, unele particularități morfologice și totdeauna o sintaxă sau o topică proprie. Cu alte cuvinte, modificările ce le întrebunțează poetul pentru a realiza stilul său propriu zis începe de la lexic, de la sintaxă și chiar de la morfologie. Este evident, d. ex., că elementul lexical din poezia „Melancolie“ de *Eminescu* este mult mai bogat de cît elementul lexical din poezia aceluiaș poet, „Singurătate“. Este iarăși evident că elementul morfologic moldovenese și arhaic caracterizează unele din poeziile lui *Eminescu*. (Ex. „Din clipa în care ne văzum“ = văzurăm; „Ramul 'nsus să-și dee“ — „Și de brațe în sus s'o iee“). Este iarăși evident că una e sintaxa lui *Eminescu* din „Luceafărul“:

A fost odată ca 'n povești,  
A fost ca niciodată,  
Din rude mari împărătești  
O prea frumoasă fată

Și era una la părinți  
Și mîndră 'n toate cele,  
Cum e fecioara între sfinți  
Și luna între stele —

și alta e sintaxa lui *Coșbuc* din „Nunta Zamfirii“.



E lung pămîntul, ba e lat  
 Dar ca Săgeata de bogat,  
 Nici astăzi om pe lume nu-i  
 Și-avea o fată — fata lui  
 Icoană în altar s'o pui  
 La închinat.

Pe cîtă vreme în „Luceafărul“ lui *Eminescu* întîlnim o lipsă de concentrare a construcției sintetice, o deslănare pe unele locuri mai mare chiar decît în vorbirea obișnuită:

*A fost o dată, ca 'n povești,  
 A fost ca niciodată —*

în „Nunta Zamfirii“ întîlnim o vioiciune concentrată a construcției. Și astfel, în loc să zică „E lung și lat pămîntul, el zice:

E lung pămîntul, *ba* e lat

și ne dă astfel, nu numai ideia de întindere a pămîntului, în toate părțile, dar și de acțiunea pe care ar trebui s'o facem ca să ne convingem de ea.

Dar toate aceste particularități, cum am spus, sînt prea subtile și nu devin interesante decît cînd dau pe față cîte o caracteristică mai vizibilă a fondului poetic.

§ 96. Nu ne vom ocupa deci mai de aproape cu efectele estetice de lexic, morfologie și sintaxă, dar facem observațiunea că vocabularul sau elementul *lexical*, elementul *morfologic* și elementul *sintactic* dintr'o capodoperă îndeplinesc următoarele condițiuni pe care i le impune perfecțiunea fondului.

1. Prima condițiune e că vorba, forma morfologică sau întorsătură sintactică are preciziunea și clari-tatea înțelesului; are, adică, în locul unde e întrebuintată, *numai un înțeles*, pe care noi sîntem obligați

să-l căutăm și să-l fixăm. Este *unitatea sau armonia gramaticală sau expresivă: proprietatea*.

2. A doua condițiune e că orice cuvânt, formă morfologică sau întorsătură este în concordanță sau armonie cu celelalte cuvinte, forme morfologice și întorsături sintactice. Este condițiunea *unității exterioare* a formei: *conveniența*.

3. A treia condițiune e că orice cuvânt, formă morfologică sau întorsătură sintactică este în *legătură necesară* sau de *cauzalitate sintetică* cu elementele fondului. Este condițiunea *unității interioare* a formei: *unitatea propriu zisă*.

În caz cînd aceste condițiuni sînt îndeplinite nu se poate ca forma să nu fie originală. Vom avea atunci originalitatea lexicală, originalitatea morfologică, originalitatea sintactică.

§ 97. Originalitatea lexicală, morfologică și sintactică care îndeplinesc aceste trei condițiuni de proprietate, conveniență și unitate, dau garanția că niciun cuvânt, nicio particularitate morfologică sau sintactică nu sînt întrebuițate *pentru ele*, ci pentru ca să exprime *un anume fond poetic*. Ele se străvăd cu deosebire în faptul că elementul formal dintr'o capodoperă dobîndește o culoare și o rezonanță, care le dau un farmec, ce nu-l aveau mai nainte. Astfel *Eminescu* în capodoperele lui a înnoit limba, în sensul, că a dat un farmec nou multor cuvinte, multor forme morfologice și întorsături sintactice puțin întrebuițate înaintea lui. Elementele „bălae“, „lună“, „teiu“, „poiană“, „ram“, „crîng“, „tremură“, „povești“ ca vorbe; elementele „să-mi iee, să-mi dee“, ca forme morfologice; elementele „Și dacă...“, „S'a dus“, etc. ca întorsături sintactice răsar cu un farmec nespus din capodoperele lui. Această strălucire nouă au făcut pe imitatorii lui *Eminescu* să creadă că dacă vor întrebuița și ei aceleași cuvinte, forme morfologice și întorsături sintactice vor fi și ei creatori de poezie. Nu și-au dat,

cu alte cuvinte, seama, că poezia nu vine dela formă, ci de la fondul pe care *Eminescu* îl avea, dar care lor le lipsea.

§ 98. Unii poeți împing originalitatea de formă foarte departe: ei îndrăsnesc să creeze cuvinte și forme nouă, pentru a-și exprima concepția. Astfel găsim la *Eminescu* forme ca „distaină“ (=destăinuește) sau „règii“ (=regești). La *Coșbuc* găsim „într'ulpi“ (=grasceane, împlinite, cu o nuanță mai nobilă, fiind vorba de fete de împărați și prinți); „multul rotund“ (=pământul) de-ajuns preț (=prețul deplin). Aceste formațiuni uneori rămân în limbă. Alteori însă rămân să exprime numai nuanța de sens din capodopera, unde e întrebuințată. Dar, fie că rămân în limbă, fie că rămân la unica întrebuințare din capodoperă, aceste vocabule nu sînt greșeli, întrucît ele sînt precise, au unitate externă și unitate internă, adică au proprietate, conveniență și unitate.

§ 99. Plecînd de la ideia că o poezie trebuie înțeleasă de cît mai mulți, mulți esteticieni cer ca operele poetice, să nu fie scrise în *limba poporană*, necum în cea *dialectală*, ci numai în *limba literară*.

Aceasta a fost atitudinea clasicismului francez, în contra căruia s'a ridicat romantismul. Prin această atitudine, această școală a isbit să îmbogățească limba franceză cu o mulțime de cuvinte poporane și chiar dialectale, ce altă dată n'ar fi putut figura în nicio operă poetică.

Această atitudine o au și unii esteți de la noi, care, luptînd în contra direcției poporanismului sau care, și fără aceasta, avînd o predilecție neașteptată pentru vocabulele poetice luate din alte limbi, le introduce, fără măsură, înainte de a fi asimilate de conștiința literară.

Exagerîndu-se iarăși ideia că înnoirea și îmbogățirea unei limbi se face totdeauna prin elemente poporane, alți literați, mai puțini esteți, firește, — au pre-

conizat tendința contrarie, de a introduce în limbă cât mai multe elemente poporane, pentru a o îmbogăți și a-i da o viață mai proprie și mai independentă.

Adevărul este la mijloc și, în orice caz nu depinde de intențiunea vădită într'o direcție sau alta. Forma e dictată de fond, și fondul nu poate exista fără formă. Acest proces se face, în cea mai mare parte, inconștient. Dacă intenția artistică își exagerează forțele, și, cu scop mărturisit, poetul vrea numaidecât să facă o operă poporanistă sau modernistă, opera nu poate eși desăvârșită: fondul, în acest caz, n'a putut comanda decît în parte forma, iar în partea unde ea n'a comandat-o, apare ca *manierată*.

§ 100. Poetul poate întrebuița ori și ce fel de cuvinte în capodopera sa, respectînd, firește, inconștient, cele trei condiții: proprietatea, conveniența și unitatea propriu zisă.

Aceste condiții sînt atît de adevărate că pot exista capodopere, care să fie scrise în întregime în dialect. Studiul unei asemenea capodopere ne va face să pătrundem și mai mult înțelesul acestor condiții.

Să studiem spre exemplu capodopera humoristică a lui *Vlad de la Marina*: „Ăl mai tarie om din lumie“.

Este vorba de povestirea unui flăcău bănățean care, ducîndu-se pentru prima dată la tîrg, vede că „Sandu Blegia Tăbăcarul“, un alt flăcău cam prostuț din sat, trîntește în luptă dreaptă pe un „niamț“ care se lauda că e „ăl mai tarie om din lumie“ și făgăduia o hîrtie de-o sută aceluia care-l va trînti.

Ideia generatoare constă în contrastul între forța naivă, care se afirmă și între cea lăudăroasă, care e doborîită de dînsa. Ea e învăluită în hazul pe care imaginația înflăcărată și turburată a flăcăului o răspîndește peste întîmplarea neașteptată, care pune în relief ideia.

Povestirea începe cu impresia pe care i-a făcut-o flăcăului bilciul:

Trimbiț, dobe, larmă, chihot,  
Fluer, strigăt, ris și ropot...  
Șie să fie? Șie să fie?  
Iacă 'n târg minăjărie,  
O comedje d'a cu hiară  
Și 'mprejur lumie și țară.

Apoi își amănunțește impresiile, iar între ele, fi-  
rește, pe cea mai însemnată: „niamțul“.

Mult-ce-am văz't: pă bani, vedz bine,  
Cum nu vedge ori și șine...  
D'apăi l-am vădzut anume  
Pă-l mai tarie om din lumie  
Care se juca cu leii  
Și-i bat'ceă de-i lua toți smei.

Cui l-o doborî 'n țărînă  
Ișea că-i plăt'cește 'n mină  
O hîrcie de-a d'o zută  
Fără de nișio dispută.  
„Dar cum mi'ce puî cu niamțu  
Care 'n ghinț îți rupe lanțu?”

„Fișiorii“ nu îndrăsnesc; dar îndrăsnește tocmai  
cel la care nimeni nu s'aștepta: Sandu Blegia Tăbăcarul,  
care

Se sufulcă și pașesce  
Lîngă comedgianț s'opresce.

Firește, „niamțu“ începe să rîdă de el. Dar Sandu  
ia lucrul cu totdinadinsul și

Mi-l cuprinsă dă subsioară  
Și nu se lăsă cu 'n doară.  
Strînge-l sușie-l, zi-i pe numie  
Aluî mai tarie om din lumie!

„Niamțului“ începe să nu-i placă; dar Sandu nu-l  
slăbește de loc, pînă ce nu-l supune:

Hopa-țupa țupa-hopă,  
 Și-o găsit nîmțoiu popă,  
 Tine-l, lasă-l, ia-l de mîină,  
 Zdup cu nîmțu în țărîină!

„Fișiorii“, negreșit nu mai pot de bucurie:

Ura! Sandu să tăiască!

Dar Nîmțu, care crezuse că poate să ia lucrul în glumă și să scape „hîrcia de o zută“, îi zice lui Sandu:

Abăr, frat'ce,  
 Nu se prindje, că-i pe spat'ce!

Sandu, care nu degeaba e *el* acum „al mai mare om din lumie“, îi răspunde însă cu toată naiva lui seriozitate:

Nu t'ce jocî cu minie, dragă,  
 Asta vedz în cap țî-o bagă  
 N'ascult vorbe eu și glumie  
 Cînd mi-s eu mai tarie 'n lumie.

Și adaogă expresiv:

„Și-adă zuta“, işie Blegîa  
 Că de nu, 'țî fac praș comedjia!

Cum se vede, pretutindenea poetul întrebuițează dialectul bănățean, care, în foarte multe privințe, în fonetică, lexic și morfologie se deosibește de limba literară. Ar fi trebuit, ar zice unii critici să fie scrisă sau transpusă în limba literară. În această limbă însă, această capodoperă de humor, își pierde întreg farmecul. Aceasta însemnează că forma dialectală e cerută de ideia generatoare ce implică hazul și bonomia naivă, pe care poetul a vrut să-l pună în această povestire (unitatea). Mai însemnează că cuvintele întrebuițate de poet,

oricît de deosebite ar fi prin formă de cuvintele obișnuite în limba literară, ele au un înțeles și o nuanță precisă, și cu acest înțeles și nuanță precisă a fondului, poetul le întrebuintează (proprietatea). Aceasta, în sfîrșit, însemnează că toate cuvintele, expresiile, întorsăturile de vorbă și particularitățile fonetice au un aer de frăție: se vede că sînt rupte din aceeași limbă (conveniența).

Cu alte cuvinte „Al mai tarie om din lumie“ de *Vlad de la Marina* îndeplinește toate condițiile estetice ale creațiunii formale și, deși în dialect, ea e o capodoperă.

Pretențiunea unor critici că asemenea producțiuni literare sînt inferioare, pentrucă nu pot fi înțelese de toată lumea, e lipsită de temei. Capodopera cere ca noi să mergem la ea; iar nu ea la noi. Dacă argumentul ar fi întemeiat, atunci, cu scoaterea clasicismului din școli, ar trebui să nu mai prețuim literatura clasică, fiindcă prea puțini ar putea-o citi în original. De asemenea literatura popoarelor, a căror limbă n'are decît o importanță locală, — cum e aceea a popoarelor mici și mijlocii — ar trebui desprețuită și neglijată. Noi nu putem uita însă că cea mai strălucită literatură — literatura helenă — a fost produsul unui popor mic; și e destul ca el să fi ajuns perfecțiunea, pentruca spiritul omenesc, mai curînd sau mai tîrziu, să alerge după producțiile lui. Iar perfecțiunea, precum am văzut, poate fi realizată nu numai în limba literară, ci și în limba poporană sau chiar dialectală.

§ 101. Aceasta au înțeles-o instinctiv poeții romîni care ne-au dat capodopere poetice, fie îndreptînd în spiritul poporan, dar cu gust estetic, variante din poezia poporană, fie adoptînd forma poporană, fie chiar scriind în dialect. Astfel marea glorie literară a lui *Alecsandri* se vede, pe timp ce trece, că nu e, nici în poeziile lui originale, nici în comediile și dramele lui, nici în proza lui, care sînt lipsite mai mult sau mai puțin de originalitate.

tatea mistică, ci în poeziile poporane, sau „populare“, cum le zice el cu un termen, ce, în acest înțeles s'a învechit, — poezii între care se găsesc multe capodopere, cum sînt „Miorița“, „Mihu Copilul“, „Mînăstirea Argeșului“, „Șoimul și floarea fragului“. Aceste capodopere, dacă le comparăm cu variantele poporane, vedem că au fost cu adevărat prelucrate, păstrîndu-le însă spiritul și forma poporană, cu un gust literar neîntrecut. După el, *Eminescu* ne-a dat cîteva capodopere în forma poporană („Ce te legeni, codrule?“, „La mijloc de codru des“) și ne-a arătat cîtă artă adevărată intră în mînuirea acestei forme. În fine, *Vlad de la Marină*, poet mort în floarea vîrstei, ne-a lăsat cîteva opere, dintre care cea analizată mai sus poate fi privită ca o capodoperă, în dialectul bănățean, cucerind astfel dreptul dialectului de a se ridica la mare artă. Dacă mai amintim unele bucăți humoristice de *Anton Pann*, („Ciobanul la vie“) dar, mai cu seamă, genialele creațiuni ale lui *Creangă* în redarea basmelor poporane („Harap Alb“) și cu deosebire în povestirea amintirilor din copilărie în graiu poporan, — vedem că poezia romînească are a se mîndri cu producțiuni literare poporane, ce greu își găsesc perechea în alte literaturi.

## 2. Aplicație critică.

§ 102. Oriceîte ori cuvintele nu sînt întrebuintate în înțelesul lor precis (n'au *proprietate*), oridecîteori ele nu sînt în concordanță exterioară cu celelalte cuvinte, (n'au *conveniență*) oridecîteori nu sînt în legătură necesară cu fondul operei, (*nu au unitate*), ele apar ca străine, ca fizice, deci ca moarte înnauntru operei, și mulțimea lor arată lipsa de genialitate creatoare a scriitorului.

Iată cum o scriitoare descrie primele zile de Martie într'o nuvelă:



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 [nu] începe a scutura cojoacele, iar o lapoviță în două cu ploae te udă *ghioalcă*. *Peste un sfert* de ceas soarele iar cată vesel spre *noroad* și baba rînjind par'că zice: am vrut să v'amăgesc.

Iată acum, cum ne descrie pe sacagiul Teoader, și pe mînzul ce sburda pe lîngă sacă:

Pe-asemena vreme moș Toader *lofăia* pe lîngă sacaua-i cu apă, tot strigînd: „Nea, Tăurel! Nea mînca-te-ar lupul”. Așa-l chema pe mînzul sburdalnic, ce alerga în coace și în colo *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 deoache, avea la gît o sgardă *roșie*. *Trupușoru-i* gingaș cu părul roib și neted, îl făcea, și mai *dragalaș*.

Fluturînd *căpșorul* da ocol *săcălei*, anume plăcîndu-i neliniștea *maică-sa*, care necheza....

Această bucată — căci nu cităm mai departe, — lă sînd la o parte defectele de fond ce, în această analiză, nu ne privesc, — este plină de defecte din punctul de vedere al limbii: n'are nici *proprietate*, nici *conveniența*, nici *unitate* propriu zisă.

Astfel ca *proprietate*. Nu 'nțelegem *nenumăratele ipostase* ale vremii, într'un ceas (autoarea zice degeaba „acelaș ceas”). Tot așa nu legăm o imagine precisă de cuvintele „nici așa (în loc de „atît”) nu-i ajunge babei și unde începe a scutura cojoacele”. Nu înțelegem iarăși de ce lapovița *îndoită* cu ploae te-ar uda mai mult („ghioalcă”, cum zice autoarea), decît dacă ar fi *numai* ploae. Și iarăși nu înțelegem ce caută căutătura soarelui către „noroad”, cînd este vorba de o biată scenă din ulița Iașului. Autoarea iarăși zice: „pe-asemena” în loc de „așa”; pentru un mînz care umblă „buiac” are cuvinte de mîn-

gîiere: „trupșorul“, „căpșorul“, iar despre capul lui zice că „flutură“.

Nu are autoarea în acest pasaj nici măcar conveniența. Ea amestecă indiferent și fără intenții artistice forme neliterare moldovenești „dragalaș“, „săcălei“, „maică-sa“, „trupușor“, cu particularități munteneste ca „roșie“, „căpșor“; apoi provincialisme: „acuș“, „ghioalcă“, „tofăia“, „buiac“ în mijlocul altor cuvinte curat literare ca „neted“, „subțire“, „gingaș“, „sburdalnic“, etc., precum și cîte un neologism fără nicio nevoe, ca „ipostas“.

Nu are nici unitatea propriu zisă: nu găsim nicio necesitate între particularitățile formei și-ale fondului. Cuvintele și expresiile sînt întrebuițate la întîmplare. Acest lucru se vede de îndată ce citim întreaga bucată și ne facem o idee precisă de intenția autoarei.

În adevăr autoarea este o moralistă, nu o nuvelistă. Nu caută să ne misce sufletul cu o realitate, ci vrea să facă critică socială inventînd o istorie ridiculă.

În adevăr, pe cînd mînzul făcea sburdălnicii împrejurul sacalei, pentru ca să ne arate că „tot mai bună mamă e iapa de cît multe femei din ziua de azi“, iată ce-o pune să cugete, uitîndu-se la mînzul ei:

„Parcă simțea că-s oamenii *rei*, că despart copilașii de *fița* mamei și lasă micuții de lîncezesc de foame, de sete și mor încet *prinși* în *mreaja foamei*, ca fluturul în *mreajă*....

Autoarea pune pe iapă să cugete astfel, tocmai cînd mînzul își „flutura“ „căpșorul“ dînd ocol „săclei, anume *plăcîndu-i neliniștea maică-sa*“.

Și absurditatea continuă din ce în ce mai ridiculă:

Ea simțea că omul e pătimaș, hain din cale-afară: o bate cu biciul cînd ea, istovită de puteri, nu mai poate urca dealul. Moș Toader încă-i bun, dar stăpînul ei cel vechiu, ce *cînos*....

Și așa mai departe.

Negreșit că tot valul acesta de cuvinte nu au nicio legătură cu un fond poetic, pentru că **acel** fond nu există.

Cu alte cuvinte, această bucată nu are nici proprietate, nici conveniență, nici unitate propriu zisă. Este o formă neestetică, pentru că, din punctul de vedere lexical, nu îndeplinește niciuna din condițiile ce trebuie să aibă o capodoperă.

§ 103. Dacă cercetăm aceeași bucată din punctul de vedere al morfologiei și sintaxei, găsim aceleași defecte.

Autoarea, cum am văzut, începe cu o propozițiune eliptică: „zilele babei“, care, luată independent, e de natură poporană. Dar deși vorbele sînt poporane, construcția sintactică este literară. Nu e concordanță între vocabular și sintaxă.

Aceeași lipsă de concordanță constatăm în fraza imediat următoare între construcția sintactică literară și între construcția proprie autoarei, deși le întrebunțează una după alta pe amîndouă. Astfel în fraza:

In nenumărate ipostase se schimba vremea în acelaș ceas: acuş soare vesel, acuş fulgi de omăt...

construcția: „se schimbă vremea... acuş soare vesel... acuş fulgi“ este literară și obișnuită; dar în legătură cu „în nenumărate ipostase se schimbă vremea în acelaș ceas“ dă o construcție *proprie* autoarei, deși improprie din punctul de vedere al exprimării corecte. In construcția literară obișnuită, vorbele mai importante se pun la începutul frazei. Și în frază, ceace e important nu e faptul că vremea se schimbă „în nenumărate ipostase“ (lucru de-altminteri fals), dar că se schimbă în acelaș ceas. Apoi, în topica literară obișnuită, predicatul nu se pune înaintea subiectului decît cînd vrem să obținem un anume sens; autoarea însă pune predicatul înaintea subiectului fără nici un motiv. Cu alte cuvinte este o incon-

gruență între construcțiile literare obișnuite și construcțiile proprii autoarei. Autoarea nu are simțul literar. Aceiași lipsă de simț literar vedem în întrebuintărea particularităților morfologice: „acuș“ — „acuș“ cu înțeles de „acum — acum“, „în acelaș ceas“ în loc de „într'un singur ceas“.

Tot o construcție literară fără proprietate întâlnim în propoziția:

Nici așa nu-i ajunge babei

Adverbul „așa“ e calitativ, pe cînd verbul cere unul de cantitate („nici atît“ sau mai bine, schimbînd verbul „nici cu atît nu se mulțumește“). E o contradicție de forme care ne supără, pentrucă schimbările făcute în construcția obișnuită nu e însoțită de nicio schimbare de efect în fond. Contradicția în construcția sintactică e și mai mare în propoziția:

„Și unde începe a scutura cojoacele”.

Construcția cu „unde“ este poporană și se distinge prin faptul că are forma negativă și înțelesul puternic afirmativ. Astfel avem în *Creangă*:

Unde *nu* se 'nceinge între ei o bătae crîncenă. . .  
Unde *nu* mă 'mbărbătez. . .

Autoarea fragmentului de mai sus însă, după ce întrebuintează construcții literare, unele obișnuite, altele proprii, introduce și o construcție poporană, dar îi suprimă negațiunea, care tocmai îi dă farmec și particularitate.

Cu alte cuvinte, acest fragment n'are nici originalitate sintactică, nici originalitate morfologică, eum n'a avut nici originalitate lexicală. Este semnul lipsei de fond, care am constatat-o mai sus.

§ 104. Poeții adevărați, în capodoperele lor, oricît de impestrițat vocabular ar avea, orice forme rare morfolo-

gice sau sintactice ar introduce au dreptul să facă aceasta, pentrucă totdeauna n'o fac decît obligați de fondul lor poetic. Din contră, poeții fără genialitate creatoare, oricît de pur material lexical ar avea, oricît de corecți ar fi din punct de vedere etimologic sau sintactic, nu vor isbuti cu aceste calități de formă să dea o valoare operelor lor, lipsite de fond.

La cei d'întîi limba corespunde unui fond, și deci reprezintă *ceva*, are valoare *psihofizică*; la cei de-al doilea limba corespunde la prea puțin lucru și are mai mult valoare *fizică* sau *fizicopsihică*, expresie lipsită mai mult sau mai puțin de suflet.

Astfel cînd, în comediile și „momentele“ sale, *Cara-giale* întrebunțează cuvinte ca „bampir“ în loc de „vampir“, „murături“ în loc „moratoriu“, „plebicist“ în loc de „plebiscit“, „constituție“ în loc de „constituție“, „bobor“ în loc de „popor“ sau expresiuni ca „pardon, c'acolo tot bampir vă zicea“ sau „renunerație mică după buget“ sau discursuri ca acela al lui Farfuride:

Mai am două vorbe de zis. Iată dar opinia mea. Din două una, dați-mi voe: ori să se revizuiască (constituția), 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 —

el nu întrebunțează acest vocabular, aceste forme incorecte, această frazeologie fără înțeles, decît pentru ca, cu ajutorul lor, să ne facă să *pipăim* anume lacune ale sufletelor personagiilor lui, pe care le simțim palpitînd în propriul nostru suflet ca niște existențe cu o puternică realitate estetică.

Iată, de exemplu, cum arată, dintr'o singură replică, semicultura naivă a „Catindatului“ în D'ale Carnavalului“. E vorba de metoda pe care o întrebunțează, ca să-i treacă durerea de măsele:

Cum intru (la bărbier), zic serios știi s'o scoți? Scoate-mi-o! De *par exemplu* adineauri la dumneata, Dumneata

nici nu înțelegeai ce vreau eu. Și pe urmă mă dau în vorbă mai de una, de alta.... Dar, cînd intru, simț deodată ca un cuțit (arată falca) cald și *pe urmă* rece; *pe urmă*, din vorbă în vorbă vii dumneata *subfirugul*, cu eleștele, atunci iar simț un cuțit rece, și *pe urmă* numai decît... cald și *pe urmă* nu mai simt nimic.... Vezi dumneata pe semne nu știu *cum devine va să zică de este al naturii ceva*, că *măseaua*, în *interval de conversație*, *de frică*, *trece*.

„De par exemplu“ arată pe omul care a auzit franțuzește și vrea să se știe că nici el nu e strein de ea; „pe urmă“, „pe urmă“, „pe urmă“ arată sărăcia sufletească a personajului; „sufirugul“ arată pe omul care n'a citit niciodată acest cuvînt și-l pronunță necorect. Aceiași semicultură este arătată de expresiile „este al naturii ceva“, „în interval de conversație“, „de frică, trece“. Toate aceste note se imbină pentruca să dea icoana Căntadului fără cultură, dar care, trăind în vecinătatea altora mai cultivați de cît el, a prins și el cîteva și și-a făcut un limbajiu care-l caracterizează admirabil.

§ 105. Acest lucru îl constatăm nu numai în poezia dramatică, unde e vorba de a zămislî personajii obiective, dar și în poezia epică în care se întîmplă ca autorul să vorbească în propriul său nume. Astfel iată cum *Creangă* povestește ce-a simțit, cînd, copil, a căutat să prinză o pupăză într'o scorbură:

Și cînd aproape să scot pupăza afară, nu știu cum se face că mă speriu de creasta ei cea rotundă, *căci* nu mai văzusem pupăză pînă atunci, și-i dau drumul în scorbură. 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 scorburî cîteodată și șerpi*, unde nu mă *îmbărbătez în sinemi*, și iar bag mîna să scot pupăza. *pe ce-a fi*, dar ea, sărmana, se vede că se mistuise prin cotloanele scorburii, unde, *căci* n'am mai dat de dînsa nicăiri.

Sintaxa e necorectă, dar pretutindeni are coloratura poporană, ce convine așa de bine acestei povestiri care

notează, fără să se bage de seamă, toate mișcările sufletești ale copilului. E o formă, care e răsbătută, pînă în cele mai mici amănunte, de fond. O adevărată existență psihofizică.

În exemplu ce urmează, atît vocabularul cît și sintaxa sînt însă *corecte*: vocabularul nu conține decît cuvinte literare (afară de una sau două cuvinte învechite), sintaxa este regulată, propozițiunile se leagă în fraze periodice, după însemnătatea lor respectivă. Această limbă totuși nu are nicio valoare, din pricina că nu dă expresiune unui fond adevărat: opera nu e capodoperă, ci o operă de virtuozitate. E vorba de „Noaptea e lină“ de *Mihail Zamfirescu*:

Noaptea e lină și *profumată*  
 Și luna plină luce 'n senin,  
 Floarea de roua pură se 'mbată  
 Dar eu suspin!

Calea vieți-mi e înnorată:  
 Prin întuneric simț că declin!  
 Pentru fericea de altă dată  
 Eu sînt strein.

Speranță dulce, consolătoare  
 Singură *stelă* conducătoare  
 Pe-acest pămînt,  
 Vino de-animă și încălzește  
 Inima-mi jună ce se păleşte  
 D'al soartei vînt.

Lipsa de concepțiune e evidentă. Poetul vrea să ne facă să credem că e nefericit; dar niciun accent de adevărată tristețe nu se găsește în această bucată. De aceea și regularitatea sintactică cu care se prezintă n'are valoare.

§ 106. Cu tot adevărul principiului stabilit mai sus; trebuie să facem observațiunea că, *de fapt*, poezii care sînt în sufletul lor genialitatea creatoare, ce nu se poate

manifesta în ideia generatoare fără un cât de neînsemnat început de formă, își însușese din vreme limba cea mai aleasă, cea mai corectă și mai bogată. Căci fără o asemenea limbă nu pot da expresiune sentimentelor înalte și nobile ce-i însuflețesc. Toate genurile importante de poezie — oda, epopeia, tragedia — prin însăși natura lor sînt ținute să întrebuițeze limba sub înfățișarea ei cea mai pură și mai corectă. Dacă totuși, cu toată această grijă implicată în însăși misiunea sa, poetul comite neglijențe de formă, noi trebuie să i le trecem cu vedere, nu din pricina prestigiului lui, ci din pricina că asemenea necorectitudini sînt impuse de unele particularități ale fondului. Neplăcerea ce ne-o fac aceste greșeli sînt întunecate de încîntarea ce ne-o produc anume nuanțe din fond ce le condiționează.

Atunci se întîmplă ciudatul, deși nu inexplicabilul fenomen, că ne obișnuim cu incorectitudinile reale ale poetului, uneori atît de mult, că sîntem îndemnați chiar să le imităm. Unul din poeții, la care putem observa acest fenomen cu toate urmările lui, este *Eminescu*.

În poeziile lui găsim greșeli evidente de sintaxă: Astfel în „Egiptul“: „Ale trestiilor sunet...“ „Ale preoților cîntec“. În „Împărat și Proletar“: „Pe voi unde să'nchidă“, „suflării a zefirului“. De asemenea, multe din cuvintele întrebuițate de el au forme dialectale sau arhaice, altele sînt neologisme ce nu se mai întrebuițează în limba literară de azi. Astfel sunt: „brață“ (= brațe) „popoară“ (= popoare), „vaer“ (= vaet), „cleampa“ (= clanța sau clampa), „vădană“ (= văduvă), „farmă“ (= fărîmă), „țintirim“ (= cimitir), „vra-vuri“ (= vrafuri), „bracuri“ (= teancuri), „paianjen“, „paing“ (= păiajăn), „adîncă“ (= adinci), „rumpă“ (= rupă), „gure“ (= guri), „dărămătore“ (= dărămaturi), „smult“ (= smuls), „văzum“ (= văzurăm), „extază“ (= extaz), „sofă“ (= sofă), „domă“ (= dom), „pală“ (= palidă), „harfă“ (= harpă), „orhestrul“ (= orhestră).



Aceste forme au fost considerate de adversarii poetului, care mai erau și Munteni, drept greșeli neertate. Au fost considerate drept greșeli așa de mari, că la umbra lor, acești adversari nu voiau să mai vadă niciunul din marile și neperitoarele merite ale poeziei lui *Eminescu*. Mai pe urmă, alți Munteni, după ce-au început să pătrundă frumusețile negrăite ale acestor poezii, nu numai că n'au mai fost supărați de aceste neglijențe, dar a început să le introducă, cu dinadinsul, în versurile lor. Atunci au început să se generalizeze și să intre în limba literară cuvinte ca „vădană“, „rumpă“, „țintirim“, „darmă“, „vaer“, „clampă“, „brață“, de care pînă la *Eminescu* nici nu se pomenea și pe care scriitorii moldoveni înșiși se sfiau să le întrebuinteze.

Incorectitudinile de limbă ce sînt expresiunea unui fond poetic *nu au dar caracterul unor adevărate greșeli*. Ele sînt comandate de fond, în *această formă* — și de aceea, fiind îngăduite, poartă numele de *licențe poetice*. Licențele poetice *nu pot fi considerate ca atare decît în capodopere*. De îndată ce se găsesc în opere, în care genialitatea creatoare nu există, ele *nu mai sînt licențe, ci greșeli*: În orice caz enumerarea și clasificarea lor nu poate avea nicio utilitate, cu atît mai mult cu cît, pe deoparte, varietatea cazurilor, în care se pot găsi, e infinită, și cu cît, pe de altă parte, în ce privește toleranța lor, nu se poate stabili nicio regulă. Ele sînt dictate de necesități individuale incalculabile.

§ 107. Dar dacă poeții adevărați scriu o limbă aleasă, bogată și precisă, deși uneori întrebuintează și licențe, nu urmează că modele de limbă frumoasă se găsesc numai la ei. Limba e un element al stilului, stilul depinde, prin muzicalitate, de originalitate subiectivă, iar originalitatea subiectivă este însușirea de căpetenie nu numai a poezilor dar, mai cu seamă, a *scriitorilor*. Scriitorul e deosebit de poet prin faptul că nu are plasticitate decît ca element subordonat sufletului expresiv și numai

întrucît, printr'însa, el îl poate pune în relief prin originalitatea sa subiectivă. Dar cu atît mai mult el trebuie să se distingă de poet, prin această originalitate ce-și găsește ultima expresiune în stil, și deci în limbă. Scriitorilor, deci *nu numai trebuie să li se ceară o originalitate de limbă evidentă, dar nu li se poate trece cu vederea nicio licență*. De la scriitori trebuie să cerem mai cu seamă *calități de limbă*, căci ei vorbesc în numele lor, dau expresiune frumuseții sufletului lor, și cugetarea și convingerile lor trebuie să fie exprimate la înălțimea seriozității lor. Totuși adevărata bogăție a limbii, tot la poeți se găsește. Limba e un semn al fondului: este haina care-i dă valoarea psihofizică a frumuseții desăvîrșite, — și întrucît poeții mai cu seamă sînt chemați să exprime această frumusețe, ea trebuie să aibă înfățișarea cea mai aleasă, mai bogată și mai nobilă; pe lîngă ea trebuie să aibă însușirile estetice de proprietate, conveniență și unitate.

### CĂPITOLUL III

#### Formele stilistice.

§ 108. Elementele lexicale, morfologice și sintactice ale limbii au trei înfățișări: 1) înfățișarea *brută*, aceea care e consfințită de dicționare și gramatici: este înfățișarea lor *schematică* sau *intelectuală*; 2) înfățișarea *orală*, aceea pe care o surprindem în vorbirea oamenilor culți sau inculți: este înfățișarea *primară* sau *afectivă* a limbii; și 3) înfățișarea *scrisă* (sau orală), aceea care cu deosebire este consfințită prin scrierile poezilor, literaților și ideologilor: este înfățișarea *secundară*, *literară*, *expresivă* sau *volitivă* a limbii. În înfățișarea brută sau elementară avem *elementele limbii*; în înfățișarea primară sau afectivă; *avem elementele stilului*; în înfățișarea secundară sau expresivă, *avem stilul propriu-zis*.

Căutînd să stabilim raportul dintre limbă și stil, pe baza acestor observații, stilul nu este decît limba schematică modificată mai întîi, prin *uz*, adică prin limba primară, afectivă, orală, și apoi prin intenția individuală, dictată și de natura obiectului. În stilul propriu zis vom găsi dar *schematismul intelectual* al limbii obiective consemnată în dicționare, *rezonanța afectivă* a limbii orale sau subiective și *particularitățile* limbii literare sau expresive.

Ceeace se înțelege prin *limba* unui autor sînt particularitățile lexice, morfologice și sintactice, pe care un scriitor le-a primit în stilul său; iar ceeace trebuie să înțelegem prin *stil* este înfățișarea generală a dicțiunii sau vorbirii, care, cu aceste particularități de limbă se rapoartă la originalitatea subiectivă, care e fundamentul său, și lasă să se străvadă, în atmosfera unei anume muzicalități, anume însușiri sufletești ce rămîn să fie determinate. Aceste însușiri sînt *formele stilistice*.

§ 109. Fundamentul stilului propriu zis, sufletul expresiv, este originalitatea subiectivă, care e de natură *simultană*, fapt pentru care i se mai zice și *intuitivă*. Ea e ca o oglindă care primește imaginile dîndu-le anume contur și culoare, și tot ea, din simultană ce e, începe să devină succesivă prin elementul armoniei numit muzicalitate, pentru ca în stil să se vază cu deosebire *sucesiunea definitivă* a formei. Aceasta însemnează că stilul, care e de natură succesivă, începe cu muzicalitatea, care, simultană în legătura ei cu originalitatea subiectivă, devine succesivă, în legătură cu stilul. Ori cine are meseria scrisului știe că nu poate începe o scriere pînă ce nu-i găsește, ca să zicem astfel, *acordul* inițial sau *armonica* primelor fraze. Acest acord, odată găsit, tinde să străbată tot șirul vorbelor; adică, deodată, *din simultan devine succesiv*. Și astfel muzicalitatea se transformă în stil.

§ 110. Din momentul ce stilul propriu zis se reduce la originalitatea subiectivă, se înțelege de la sine că nu se poate ca însușirile ei generale simultane să nu-și găsească un corespondent succesiv în stil. Aceasta înseamnă nu numai că stilul se prezintă cu mai multe forme stilistice, dar și că aceste forme stilistice sînt deductibile din acelaș punct de vedere ca și sufletul expresiv. Vom avea dar să studiem formele stilistice din punctul de vedere al *intensității*, *calității* și *tonalității*, întocmai cum am studiat originalitatea subiectivă.

§ 111. Din punctul de vedere al intensității este posibil ca originalitatea subiectivă, să nu birue particularitățile limbii, care atunci se prezintă cu o formă nu destul de dulce și netedă: sonoritatea muzicală este *abruptă*. Forma stilistică ce rezultă se numește *stil abrupt*.

Stilul abrupt caracterizează de obicei o întreagă capodoperă. Așa, d. ex., este stilul din poezia „Din Prag“ de *Vlăhuță* unde influențează chiar asupra ritmului, care se arată întrerupt și neregulat. Uneori însă apare într'un mic pasagiu al unei capod'opere, cum sînt d. ex. strofele prin care, în „Impărat și Proletar“, *Eminescu* descrie arderea Parisului:

Parisul arde 'n valuri, furtuna 'n el se scaldă;  
Turnuri ca facle negre trăsese arzînd în vînt  
Prin limbile de flacări ce 'n valuri se frămînt

Răcnete, vuet de arme pătrund marea cea caldă  
Evl e un cadavru, Paris al lui mormînt.

La o deaproape cercetare observăm însă că aci nu e vorba de o anume formă stilistică, ci de un efect onomatopoeic puternic ce ia aparența stilului abrupt, atunci cînd imaginea o cere pentru expresivitatea sa. E un efect, precum vom vedea, mai mult de *ritm* decît de *stil*, de avînt sufletesc, decît de muzicalitate. *Stilul abrupt* corespunde cu originalitatea subiectivă *primitivă*.

§ 112. Dacă din contră, intensitatea originalității subiectivă e așa de puternică, încît muzicalitatea parcă nu provine de la elementul limbii, ci de la sufletul expresiv, care cu virtuozitate le modifică și le uniformizează particularitățile, limba, în acest caz, este un fel de vestmînt, pe care scriitorul îl împodobeste, de multeori *fără nevoe*. Vorbirea în acest caz va avea o independență relativă față de ideea generatoare și față de fondul plastic și atențiunea contemplativă ne va fi furată mai mult de aceste particularități independente ale limbii decît de idee și fond. Este o formă stilistică ce corespunde cu originalitatea subiectivă *retorică*: este stilul *manierat*.

Un exemplu excelent de acest stil găsim în bucata „Excelsior“, de *Al. Macedonski* care, deși nu e o capodoperă poetică, este opera unui scriitor înzestrat cu o necontestată originalitate subiectivă:

Sub luna plină  
Cu farmecul ce 'n jos se lasă,  
Oricare coperiș de casă  
E balta de lumină.

Albastra noapte  
E toată ploae argintie,  
Transcendentală poezie  
De lenevoase șoapte.

Din lumi astrale  
Magia înfășurătoare  
Coprinde în a ei splendoare  
A plîngerilor vale.

Sufflări salubre  
Alungă ale zilei miasme  
Și 'n minti innăbușesc fantasme  
Și cugete lugubre.

Sub pulberi de-aur  
Sub 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.

Fondul poetic al acestei opere este aproape nul: ideile generatoare nu există, iar dacă ar exista, ar putea fi două cu legătură exterioară iar nu *sintetică*: seninătatea poetului față de ura celorlalți și frumusețile seletare. Dar nici una nici alta nu străbate întreaga poezie, nici nu sînt dezvoltate, iar unde găsim dezvoltări, ele sînt aproape streine fie de una, fie de cealaltă dintre aceste două idei. Imaginile sînt polarizate numai în parte și sînt mai mult o haină exterioară: nu sînt cristalizate în idee. În schimb, sufletul expresiv al scriitorului este evident, atît în redondanța expresiunii, cît și în corectitudinea ei. Este o expresivitate sufletească retorică, imaginativă și deprimantă, deși ideea pare olimpiană, iar avîntul sufletește înaripat.

Această expresivitate sufletească cere o limbă cîntată („transcendentală poezie“, „magie înfășurătoare“, „suflări salubre“, „înnăbușese fantasme și cugete lugubre“, „griji predominante“) și o muzicalitate sonoră a cuvintelor, care este evidentă. Poetul a lucrat mai mult la muzicalitatea cuvintelor, independent de înțelesul lor, și rezultatul nu putea fi decît un stil *manierat*.

§ 113. Originalitatea subiectivă, în afară de aceste cazuri, se poate echilibra cu materialul de limbă în care se exprimă. Este caracteristica stilului *elegant*, în care muzicalitatea nu răsare nici din suflet nici din șirul vorbelor, ci din *împreunarea* lor.

Pentru ca să ne dăm seama de stilul elegant, n'avem decît să comparăm opera de mai sus cu capodopera lui Eminescu „Somnoroase păsărele“ care cuprinde elemente analoge. Pe cînd în stilul manierat vorbele sînt potrivite *cu dinadinsul* să sune (și de aci întrebuintarea fără nevoie a atîtor neologisme rare), în capodopera lui

*Eminescu* potrivirea dintre suflet și cuvînt se face inconștient și merge atît de departe că, la analiză ne minunăm ca de ceva neașteptat și admirabil.

În adevăr muzicalitatea cuvintelor și frazelor din „Somnoroase păsărele“, atît de firească, o găsim nu numai în cuvinte, dar și în sunete. În fiecare strofă predomină o anume vocală, iar strofa finală le întrunește pe toate într'o muzică supremă. Astfel în strofa întâi predomină vocala *u*, în a doua predomină vocala *e*, în a treia vocal *a*, iar în cea din urmă răsună toate, lăsând o oarecare predominare vocalei *i*:

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

Este semnul supremului stil elegant.

§ 114. Din punctul de vedere al *calității*, originalitatea subiectivă știm că este *imaginativă*, *reprezentativă* și *abstractă*. Fiecareia dintre aceste înfățișări corespunde o formă stilistică deosebită.

Astfel originalitatea subiectivă, avînd un anume colorit, și-l poate exagera prin natura cuvintelor ce întrebuițează. Astfel e posibil ca o originalitate subiectivă *reprezentativă* să ia aparența originalității subiective *imaginative* din pricina cuvintelor ce poetul întrebuițează exprimînd-o. Un exemplu strălucit ni-l dă *Eminescu* în „Călin“ în descrierea nunții goangelor. Deși, în această bucată, nu avem a face decît cu imagini cu fond sufletesc reprezentativ: o procesiune de goange: fluturi, bondari, greeri, carii, furnici, purici, țîntari, pe care i-a așteptat „vioreaua“, mireasa, tabloul sub condeiul lui *Eminescu* ia o strălucire extraordinară, în cea mai mare parte, din cauza frumuseții limbii:

Dar ce sgomot se aude? Bîzîit ea de albine?  
Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,

Pînă văd păinjișul între tufe ca un pod,  
 Peste care trece 'n sgomot mare o mulțime 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 din ei cercei să facă cariul care-i meșter faur.  
 Iată vine 'ntreaga nuntă: vornicel e-un greerel,  
 Li sar puricii 'nainte cu potcoave de oțel...  
 Vin țîntarii, lăutarii, gîndăceii, cărăbușii,  
 Iar mireasa viorica i-aștepta 'ndărătul ușii<sup>1</sup>  
 Și pe masa 'mpărătească sare-un greer, crainic sprinten,  
 Ridicat în două labe, s'a 'nchinat bătînd din pînten;  
 El tușește își închee haina plină de șireturi  
 „Să ertați boeri cu nunta s'o pornim și noi alături”.

Este caracteristica stilului, care face să ni se sugereze, pe lîngă imaginile nude, o mulțime de alte imagini care le împodobeste și le *transfigurează*. Este stilul *sugestiv*, care corespunde originalității subiective *imaginative*.

§ 115. Cînd originalitatea subiectivă își găsește expresiunea în cît mai puține cuvinte, atunci coloritul ei devine tern și compact. Limba influențează asupra înfățișării ei, chiar dacă ar fi imaginativă. Este caracteristica stilului *concis*, care corespunde cu originalitatea subiectivă *abstractă*, fără însă a se confunda cu ea. Un minunat exemplu de conciziune, care, din pricina naturii limbii concentrate, stinge mare parte din originalitatea subiectivă imaginativă caracteristică lui *Eminescu*, este „Glossa”:

Vremea trece, vremea vine  
 Toate-s vechi și nouă toate  
 Ce e rău și ce e bine,  
 Tu te 'ntreabă și socoate

<sup>1</sup>) Acest vers al cărui înțeles nu cadrează cu restul (de unde ușe în cadru?) noi îl acceptăm căutînd să-l luăm în sens metaforic din pricina frumuseții limbii.



Nu spera și nu ai teamă  
 Ce e val, ca valul trece  
 De te 'ndeamnă, de te cheamă  
 Tu rămii la toate rece....

Nici încline-a ei limbă  
 Recea cumpăn'a gândirii  
 În spre elipa ce se schimbă  
 Pentru masca fericirii  
 Ce în moartea ei se naște  
 Și o clipă ține poate  
 Pentru cine o cunoaște  
 Toate-s vechi și nouă toate.

Mulțimea imaginilor în legătură cu ideia generatoare a nepăsării în fața lucrurilor trecătoare și peritabile ale lumii, contrastează cu puținătatea vorbelor întrebuintate pentru a le exprima. Este caracteristica stilului *concis*.

§ 116. *Stilul sugestiv* unit cu *stilul manierat* poate da unui poet o reputație mai mare decât merită, pe cînd cel *concis* și *abrupt*, cum e d. ex.: stilul lui *Grigore Alexandrescu*, împiedică pe un poet să fie în destul de gustat. Stilul sugestiv poate uneori acoperi o lipsă de gîndire; cel *concis* poate ascunde o adevărată gîndire. Stilul care, din punctul de vedere al calității, dă măsura exactă a unei scrieri este stilul *adecvat*, în care originalitatea subiectivă se armonizează în colorit cu limba, care, printr'aceasta, primește un contur precis și o colorare sigură. Un asemenea stil îl găsim în capodoperele literaturii noastre, ca d. ex: în „Alexandru Lăpușneanu“ de *Costache Negruzzi*, în „Făclia de Paște“ de *Cara-giale*, care totuși începe într'un stil *concis*, „Scrisoarea I“ și „Luceafărul“ de *Eminescu*. Cu deosebire în această din urmă operă se vede adecvanța, comparînd pasagiile de descriere, cu pasagiile de dialog, care au aerul că merg pînă la cea mai obscură conciziune, cum este acela în care Dumnezeu răspunde lui Hyperion. În realitate aparența de concisiune provine din pricină că limba, în

acel pasagiu, trebuie să se armonizeze cu un fond adânc cum se și cuvine. Stilul sugestiv corespunde originalității subiective imaginative, stilul concis originalității subiective abstracte și stilul adecvat originalității subiective reprezentative.

§ 117. Din punctul de vedere al *tonalității*, originalitatea subiectivă poate înteți sau slăbi tonul emoțional al cuvintelor și a expresiunilor întrebuințate în forma stilistică. În primul caz avem *stilul cald*, în al doilea, *stilul rece*. Când între originalitatea subiectivă și dintre limbă se stabilește o armonie desăvârșită atunci avem stilul *temperat*.

Caracteristic stil cald găsim în „Amintiri din copilărie“ de Creangă:

„Așa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunății, pe cât îmi aduc aminte; și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m'au legănat, când îi sugeam țița cea dulce și mă alintam la sînu-i gungurind și uitîndu-mă în ochii ei cu drag! Și singe din singele ei și carne din carnea ei am împrumutat; și a vorbi de la dînsa am învățat, iar înțelepciunea de la Dumnezeu, când vine vremea de a pricepe omul ce-i bine și ce-i rău.

Muzicalitatea cu modulațiile ce se simt în rîndurile subliniate, par'că ne scormonește sufletul în adînc scoțînd la suprafață emoțiunea pe care povestitorul o împrumută limbii din sufletul său expresiv. Este caracteristica stilului *cald* care corespunde cu originalitatea subiectivă *exultantă*.

§ 118. În stilul din capodoperele epice ale lui Caragiale simțim *obiectivitatea* acestui scriitor care vede lucrurile fără să le deformeze prin căldura temperamentului său nici într'un fel. Este caracteristica stilului *rece* care nu ajută materialul de exprimare al limbii, — prin căldura sufletului.

Deși „Kir Ianulea“ de Caragiale nu e capodoperă poetică, ea de sigur este o capodoperă stilistică, în sensul că are una din cele mai bogate și mai expresive ma-

terialuri de limbă. E o operă de mare scriitor, care, pe alocurea (scena finală cu Căpitanul de arnăuți) se ridică pînă la creațiunea poetică cea mai veridică. Dintr'însa cităm ca exemplu de stil rece, pasagiul în care Kir Ianulea povestește moartea părinților săi:

Pe cînd împlineam șapte anișori, le-a venit părinților dorința să meargă la hagiatic; și așa, după ce au făcut rost de ceva parale, m'au luat împreună și ne-am dus călare pe catiri pînă la portul Salonicului. Acolo ne-am suit pe o corabie mare, care aștepta cu pînzile ridicate în vînt, ca să pornească spre miazăzi către Iafa. N'a trecut mult; a'nceput să sufle vîntul așteptat, s'au umflat pînzele, și am pornit. Trei zile cu soare și trei nopți cu lună am mers tot drept înainte fără nicio supărare. Noi mîncam după datină post. Cam a treia zi, am mîncat la nămiezi fasole și ridichi.... Ce să te pomenești? Așa pe la toacă, au început amîndoi părinții mei să se țină cu mîinile de pîntece și să se vaite grezv: „mor” și iar „mor”. Căpitanul, văzîndu-i cum se svîcolese și se sgîrcece în dureri de moarte, a chemat degrab pe un călugăr păpistaș, care se suise cu noi pe corabie, om învățat, priceput și la căutarea boalelor. Pînă să vie acela, bolnavii începură să învinețească.

§ 119. Stilul *temperat* lasă să se străvadă mișcările emoționale prin limbă: întorsăturile calde ale limbii sînt lăsate să intre în sufletul nostru, în așa fel, că adeseaori stilul temperat se prezintă cu pasagii întregi cu aparența de stil cald. Această aparență poate proveni din pricina naturii imaginilor de exprimat, iar nu din pricina subiectivității scriitorului. Intr'un asemenea stil, care păstrînd toate obiectivitatea, lasă imaginilor tonalitatea lor firească, — este scrisă „Anul 1840“:

.....

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

Puține-aș vrea iubite din zilele-mi pierdute  
 Zile ce 'n veșnicie-își-iau repede sbor  
 Puține suvenire din ele am plăcute  
 A fost numa 'n durere varietatea lor.

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

După suferiri crude, inima se 'mpietrește:  
 Lanțul ce 'n veci ne-apasă uitam cît e de greu.  
 Răul se face fire, simțirea amortește,  
 Și trăesc în durere ca 'n elementul meu.

Aceeași caracteristică o găsim în „Scrisoarea III”  
 de *Eminescu*, unde căldura din pasagiile, cu aparența  
 de stil cald, vine de la obiectul lăsat să filtreze prin  
 stilul temperat — iar nu de la subiectivitatea autorului:

Pe cînd oastea se așază, iată soarele apune  
 Voind crestele înalte ale țării să 'ncunune  
 Ca un nimb de biruință: fulger lung încremenit  
 Mărginește munții negri în întregul asfințit,  
 Pîn'ce isvorăsc din veacuri stele una cîte una  
 Și din neguri, dintre codri, tremurînd s'arată luna.  
 Doamna mărilor și-a nopții varsă liniște și somn.  
 Lîngă cortu-i unul dintre fiii falnicului domn —  
 Stă zîmbind de-o amintire, pe genunchi scriind o carte  
 S'o trimeată dragii sale de la Argeș mai departe.

De din vale de Rovine,  
 Grăim Doamnă către tine,  
 Nu din gură, ci din carte  
 Căci te știi așa departe.....

§ 120. Formele stilistice cunoscute sub numele de  
*sever*, *spiritual*, *naiiv*, *ironic*, etc. nu sînt propriu zis  
 stiluri: ele nu rezultă din raportarea originalității su-  
 biective la forma de exprimare, la limbă; ele sînt note  
 ale originalității elementare, plastice, dar, cu deosebire,

ale originalității subiective, *accidentale*, în care ele constituie diferitele înfățișări numite *atitudine*. Pentru ca scriitorul să ne înfățișeze în mod sever, humoristic sau ironic, un obiect, el trebuie, mai întâi de toate, să aibă față de el o anumită *atitudine sufletească*, trebuie adică să se raporteze față de el în anumite chip. Dacă obiectul e de natură a-i inspira respect, atunci și sufletul expresiv al scriitorului trebuie să-l primească fără deformare, simplu și serios. În acest caz, imaginea lui va trezi în sufletul nostru o atmosferă sufletească *severă*. Dacă din contră scriitorului îi va părea că obiectul e vrednic de rîs, atunci sufletul lui expresiv ia *altă atitudine*, care-i va deforma imaginea în sensul caricaturii. Negreșit că în acest caz poetul va întrebuița expresiuni potrivite cu această atitudine, iar impresia ce ne va face va fi aceea de *humoristică*. Dacă, în fine, obiectul merită respect și scriitorul isbutește să-l privească humoristic, avem *humorul englez*; iar dacă obiectul merită batjocură, și scriitorul isbutește să-l privească serios, atunci avem *ironia*.

Acest lucru e atît de adevărat că originalitatea subiectivă, din pricina acestei atitudini, *poate schimba adesea tonalitatea cuvintelor*. Astfel cuvintele „fonf“, „găgăuț“, „bîlbîit“, „gușat“ și chiar „nație“ au în limba obștească o nuanță humoristică. Întrebuițate de *Eminescu*, care are originalitatea subiectivă sever deprimantă:

Incît fonfii și flecarii, găgăuții și gușatii

Bîlbîiți cu gura strîmbă stînd stăpînii aste-i nații —

își pierd nuanța humoristică și dobîndesc un înțeles trist și amar.

Dacă din contră originalitatea subiectivă e senină, ele pot lua — un caracter de gravitate, la care nici nu ne-am fi așteptat. Astfel se întîmplă cu vorba humoristică „pitic“ în „Anul 1840“:

Ici umbre de popoare le vezi ocîrmuite  
De alte mai mici umbre, neînsemnați pitici.

Expresii solemne ca „iubirea omenirii“, „am făcut-o 'n conștiință“, „frați romîni!“ „unirea“, „sfînt“, „temeiu“, „cauză sacră“, „mă devotez“, „credință“, devin din pricina atitudinii scriitorului ironice și iau nuanța humoristică. Așa ne impresionează ele în satira „O profesiune de credință“ de Gr. Alexandrescu, puse în gura unui politician:

Cînd era lipsa în țară, subț a mea isprăvnicie,  
Am ținut-o eu cu grâne, precum fiecare știe.  
Apoi dacă neplătite au rămas prin multe sate  
Dacă eu la socoteală le-am trecut ceva 'ncăcate,  
Am făcut-o 'n conștiință, de iubirea omenirii,  
Numai spre a mă deprinde cu regula înmulțirii....  
Pe aceste dar temeiuri, frați Romîni, eu vă cer votul,  
Și la cauza cea sacră eu mă devotez cu totul, etc.

## CAPITOLUL IV

### Figurile.

§ 121. Originalitatea subiectivă nu poate deveni caracteristică, dacă nu e susținută de elementul *ideologic* și mai cu seamă de elementul *plastic*. Ea este într'adevăr o sinteză, pe baza afectivității, a elementului intelectual-plastic și a elementului ideologic-volitiv. Un scriitor cu o sensibilitate oricît de vie, dacă nu vede în acelaș timp imaginile în care o poate incorpora, și dacă, în acelaș timp, nu are nici un fond ideologic, are originalitatea subiectivă isbită de *sentimentalism*. De acest defect suferă foarte multe din operele scrise în proză poetică, ce n'au suficient element plastic și ideologic sau intensiv. Trebuind să fie susținută de plasticitate și energie (ideologic), originalitatea subiectivă este pusă în relief în expresiunea stilistică printr'un al treilea element: *figurile*.

Figurile sînt dar particularitățile plastice și intensive, care dă stilului o individualitate, *pe care nu i-a putut-o da îndeștul limba și formele generale stilistice*. Considerate, din antichitate, ca niște podoabe, ele sînt în realitate însăși *viața expresivă* a stilului, reprezentînd elementul intelectual și volițional (intensiv) al încorporării în material extern.

§ 122. Figurile sînt, în mod necesar de trei feluri: 1) *intelectual-plastice*; 2) *volitiv-energetice* și 3) *afectiv-difluente*. Acestea din urmă pot fi considerate ca stînd în strînsă legătură cu *formele stilistice* și nu le mai studiem.

Începînd studiul figurilor cu cele intelectual-plastice facem observațiunea că ele trebuie studiate din punctul de vedere al subiectivității în legătură cu plasticitatea. Cu alte cuvinte ele trebuie studiate din punctele de vedere ale *caracteristicilor subiective ale originalității plastice*. Știm că originalitatea plastică din punctul de vedere al caracteristicilor subiective poate fi *simplă, metaforică și simbolică*. Vom avea dar, aplicîndu-le la elementele plastice ale originalității subiective — *figuri simple, figuri metaforice, figuri simbolice*.

§ 123. I. Figurile *simple* sînt *epitetul, gradația și ipotipoza*.

1. Aceste figuri se numesc simple pentru că printr'însele imaginile obiective sînt *zugrăvite deadreptul*.

Astfel numim *epitet* orice expresiune care luminează cu o nouă culoare o imagine dată. Cînd poetul poporan, prin gura lui *Alecsândri*, zice:

Iar dacă-i zări,  
Dacă-i întâlni  
Măicuța bătrînă  
Cu brîul de lînă —

expresiile „bătrînă“ și „cu brîul de lînă“ sînt epitete, pentru că zugrăvesc deadreptul imaginea bătrînii: ele

sînt semnele, după care Miorița va recunoaște pe măicuța Moldovanului.

Epitetele de obicei se redau prin adjective; dar nu toate adjectivele sînt epitete, nici toate epitetele sînt formate numai din adjective. Epitetul trebuie să fie *expresiv*, adică să fie încărcat de un înțeles, care să nuanțeze imaginea. Cei care confundă epitetul cu adjectivul cad în *adjectivism*.

Epitetul trebuie deosebit și de *caracterizare*. Epitetul, este de natură poetică și de aceea el este *integral*: el are *contur* (elementul volitiv-motor), *culoare* (element intelectual) și *ton* (element afectiv) cu *rezonanța mistică* unificatoare. Caracterizarea este de natură numai *intelectuală*. Ea dezignează o simplă însușire exterioară a unei existențe și trebuie să aibă mai nainte de toate, *preciziunea noțională*. Cei care nu-și dau seama de știința literară, și, făcînd critică, vor să fie, mai nainte de toate, atrăgători, transformă fără să vrea caracterizarea precisă în epitet, și, amestecînd astfel ideologia cu poezia, dau naștere la un gen literar *hibrid*.

§ 124. 2. *Gradația* este un epitet în succesiune. Epitetul este static, simultan. Este o însușire integral-caracteristică ce ne completează înfățișarea unui tablou simultan. Gradația ne zugrăvește succesiunea momentelor unei imagini externe sau interne pînă la un punct care se numește *culminație*. Așa d. ex., cînd *Eminescu* zice în „*Scrisoarea III*“:

Tot ce 'n țările vecine e smintit și stîrpitură  
 Tot ce e 'nsemnat cu pata putrejunii de natură.  
 Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții,  
 Toți se scutură aicea și formează patrioții. —  
 În cît fonții și flecarii, găgăuții și gușatii.  
 Bilbiți cu gura strîmbă sînt stăpînii astei nații —

întrepează indignarea sa printr'o serie de gradații, care se șintetizează într'o singură gradație mai complexă, ce se termină cu *culminația*.



Prima gradație: „smîntit“, — „stîrpitură“, — „pata putrejunii“;

A doua gradație: „perfid“, „lacom“, „fanariot“, „ilot“;

A treia gradație: „fonf“, „flecar“, „găgăuț“, „gușat“, „bîlbîit cu gura strîmbă“.

Toate la un loc constituie o serie de gradații din ce în ce mai ascendente pînă ce culminează în expresia „Bîlbîit cu gura strîmbă sînt stăpîinii astei nații“, care le înglobează pe toate într'o gradație complexă.

Precum se vede: indignarea poetului trece prin mai multe momente, din ce în ce mai violente, pînă ce la urmă se sparge într'un epitet final. Momentele sînt diferitele epitete succesive și gradate *ascendent*; epitetul final este *culminația* gradației.

Trebue să deosebim gradația, *figură*, de gradația, principiul evolutiv al poeziei lirice. Pe cîtă vreme în gradația-figură avem a face cu o serie de epitete din ce în ce mai tari, dar care pot fi și din ce în ce mai slabe (gradația *descendentă*); în gradația evolutivă a poeziei lirice avem a face cu cerința ca poezia lirică să aibă un început, o desvoltare, o culminare și o calmare a sentimentului cristalizat într'însa. Pe cînd gradația-figură poate fi sau *ascendentă* sau *descendentă*, gradația lirică cere neapărat mișcarea *ascendentă-descendentă*. În poezia lirică dacă trebue neapărat o *culminație*, trebue neapărat și o calmare, oricît de *bruscă* ar fi ea.

§ 125. 3. *Hipotipoza* este o sinteză de epitet și de gradație, pentru ca să ne dea un *tablou viu și complet*. Ea poate fi și numai o sinteză de epitete. Așa cînd Eminescu ne descrie starea sufletească a școlarului care ascultă distrat pe profesor în „Scrisoarea II“, face o *hipotipoză*:

Ametiți de limbe moarte, de planeti, de colbul școlii  
Confundam pe bietul dascăl cu un craiu mîncat de molii

Și privind pînjiniișul din tavan, de pe pilastri  
 Ascultam pe craiul Ramses și visam — la ochi albaștri,  
 Și pe margini de caete scriam versuri dulci, de pildă,  
 Către vreo trandafirie și sălbatică Clotildă.  
 Imi plutea pe dinainte, cu al timpului amestec,  
 Ba un soare, ba un rege, ba alt animal domestic,  
 Scîrțîirea de condee dădea farmec aștei liniști  
 Vedeam valuri verzi de grîne, unduerea unei liniști  
 Capul greu cădea pe bancă, păreau toate'n înfinit....  
 Cînd suna, știam că Ramses trebuia să fi murit.

De obicei hipotipoza a fost înțeleasă numai ca un tablou al lucrurilor materiale, vizuale, ca d. ex. în portretul ciobanului, făcut de maică-sa în „Miorița“; dar în adevăratul ei înțeles trebuie să cuprindă nu numai tablouri materiale, ci și tablouri sufletești, cum este admirabilul tablou citat mai sus din *Eminescu*.

§ 126. II. Figurile metaforice sînt *metafora*, *alegoria* și *personificarea*.

1. *Metafora* se definește de obicei ca o comparație prescurtată. Aceasta însemnează să denaturăm, și înțelesul metaforei, și acela al comparației. Metafora este un cuvînt care, pe lîngă înțelesul vizibil, are și un înțeles invizibil, subînțeles. Condiția unei bune metafore e ca înțelesul invizibil să fie mai evident decît cel vizibil. Cînd *Eminescu* ne descrie pe criticul pedant ce are să-i cîntărească poeziile, scriind despre el o „notă prizărită sub o pagină neroadă“, face o serie de metafore al căror subînțeles e mai vizibil ca înțelesul vorbelor întrebuintate:

Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,  
 Printre tomuri brăcuite, așezat și el un brac.  
 Aticismul limbii tale o să-l pue la cîntar  
 Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari  
 Și te-o strînge 'n două rînduri, așezîndu-te la coadă,  
 Intr'o notă prizărită sub o pagină neroadă.

Dacă nu înțelegem dintr'o dată că „pedantul cu ochii verzui“ este criticul erudit și fără gust; că „peste

un veac“; însemnează „peste mai puțină sau mai multă vreme“; că „brac“ (= teanc) este însuși criticul cinchit între cărți; că „a pune la cântar“ însemnează „a judeca esteticeste“, că „aticism“ însemnează „puritatea elegantă“; că versul „Colbul ridicat din carte-ți l-o sufia din ochelari“ însemnează că nu și-a dat osteneala să te citească mai adînc, ci că numai te „frunzărește“; că „te-o strînge'n două rînduri“ însemnează că „va rezuma cartea ta în două trei vorbe“; ca „la coadă“ însemnează „la sfîrșitul paginei“, iar „pagină“, textul scris pe o pagină; — atunci n'am înțeles poezia. Toate aceste metafore nu trăesc prin înțelesul direct al cuvintelor, ci prin subînțeles. Acest subînțeles se împodobeste cu haina concretă a înțelesului direct al metaforei, iar nu acest înțeles direct cu subînțelesul.

Metafora poate fi de mai multe feluri: a) *Metafora propriu zisă*, care e o *metaforă imaginativă* ca d. ex., în bucata de mai sus „brac“ în loc de „om cinchit“; b) *Sinecdoca* (care e o *metaforă noțională*), cînd se întrebuintează o noțiune subordonată în locul unei supraordinate sau viceversă, ca d. ex. „pedant“ în loc de „critic“, noțiunea „pedant“ avînt o sferă mult mai mare decît noțiunea „critic“; expresia „a pune la cântar“, în loc „de a judeca“, cea d'întîi avînd un înțeles mai restrîns decît cea de-a doua; c) *Metonimia* (care e o *metaforă afectivă*) cînd, după impresie, se schimbă una cu alta două imagini strîns legate ca d. ex., cauza pentru efect, cuprinzătorul pentru cuprîns, cum ar fi, „păr alb“ pentru bătrînețe „pagină“, în loc de „textul“ de pe pagină, etc.

§ 127. 2. *Alegoria* se definește de obicei — și nu fără rost — ca o metaforă prelungită sau complexă. Cînd Moldovanul din „Miorița“ zice, în loc de „a murit“, că „s'a cununat“ și în loc de „moarte“ — „crăiasă“ face rînd pe rînd două metafore. Dar cînd le împreună și zice:

Le spune curat  
Că m'am cununat  
C'o mîndră crăiasă  
A lumii mireasă,

metafora a început să devină alegorie. Iar cînd continuă:

Că la nunta mea  
A căzut o stea  
Soarele și luna  
Au ținut cununa  
Brazi și paltinași  
I-am avut nuntași  
Preoți munții mari  
Păsări lăutari  
Păsărele mii  
Și stele făclii —

atunci alegoria e deplină și prin ea înțelegem uciderea lui în mijlocul naturii, cu care știe că va face una, și după ce va peri.

Alegoria trebuie să aibă aceeași calitate ca și metafora: să fie dintr'o dată înțeleasă. Această condiție deosebește metafora și alegoria de simbol.

§ 128. 3. *Personificarea* este o însufletire a lucrurilor neînsufletite. Cînd scriem despre lucruri ca despre ființe sau punem animale, să facă acte de par'că ar fi oameni avem *personificări*. Astfel cînd Gr. Alexandrescu ne vorbește de „Cîinele și Cățelul“ din fabula sa cu acest nume, el personifică aceste animale, făcîndu-le să se poarte și să vorbească cum lucrează și cuvîntează oamenii. Aceasta nu le împiedică să fie în acelaș timp și alegorice, întrucît sub faptele ce se petrec între cei doi cîini se înțeleg fapte ce se pot petrece între oameni.

Personificările sînt de multe feluri. De cele mai multeori metafora și alegoria sînt personificări simplificate.

Cînd poetul zice în „Mortua est“:

O rază *te'naltă*, un cîntec *te duce*  
 Cînd norii cei negri par subre palate  
 De luna, regină, pe rînd *vizitate*

sau

Să văd cerul negru că lumile-și *cerne*  
 Ca prăzi trecătoare a morții eterne;

cînd iarăși începe poemul „Călin“:

Pe un deal *răsare* luna ca o vatră de jeric  
 Rumenind străvechii codri și castelul singuratic  
 Ș'ale rîurilor ape ce *clipesc fugînd în ropot*  
 De departe 'n văi *coboară* tînguiosul glas de clopot —

toate aceste verbe întrebuintate în sens metaforic sînt începuturi de personificări întrucît atribue unor lucruri acțiunii ce nu pot fi făcute decît de ființe cu viață.

§ 129. III. *Figuri simbolice* se numesc acelea în care, pe lîngă *înțelesul propriu*, mai au și un *înțeles ascuns*, dar acest *înțeles nu aderă* la înțelesul propriu. Ceva mai mult. Figurile simbolice pot prea bine să fie înțelese uneori chiar numai în sensul propriu, rămînînd ca cel ascuns să fie pătruns numai de minți mai ascuțite sau mai cultivate. Ba chiar și atunci înțelesul ascuns este susceptibil de sensuri deosebite.

Figurile simbolice sînt: *comparația*, *antiteza* și *simbolul propriu* zis.

§ 130. 1. *Comparația* este pătrunderea sau clarificarea unui obiect prin altul mai cunoscut decît el. Un admirabil exemplu de comparație îl găsim în „Melancolie“ de *Eminescu*, în care își compară sufletul pustit de credințele copilăriei cu o biserică părăsită cu sfinții șterși, cu ferestre sparte, în care ține vîntul. În acest exemplu biserica părăsită este obiectul cunoscut, cu care compară sufletul său, pentru ca să ne facă să pricepem mai adînc starea, în care se găsește acest suflet.

Comparația, ca de-altminteri toate figurile, ca să-și facă efectul trebuie să fie integrală, adică să nu fie nu-

mai o simplă notație intelectuală, ci să cuprindă o imagine în care să întâlnim toate elementele sufletești esențiale.

Cînd *Bolintineanu* zice:

Ca un *glob de aur* luna strălucea

comparația lunii cu un „glob de aur“ este numai o notație intelectuală, fiindcă globul de aur — lasă că e mai puțin cunoscut de cît luna plină — dar nu adăoga nimic la frumusețea firească a lunii.

Cînd însă, arătîndu-ne în „Nunta Zamfirii“ frumusețea Zamfirii, cu care acum facem cunoștință, *Coșbuc* zice:

Un trandafir în văi părea,

frumusețea Zamfirii este subliniată de toată prospețimea și răcoarea văii unde crește trandafirul neatins de nimeni. Acî nu avem numai culoarea (elementul intelectual) și conturul (elementul motor), dar avem cu prisosință și nuanța afectivă care le înviiază pe amîndouă cu un parfum necunoscut — mistic.

Deși comparația trebuie să lămurească obiectul dat prin obiecte mai cunoscute, sînt cazuri cînd comparația are aparența contrarie. Astfel e admirabila comparație — criticată pe nedrept de mulți — a lui *Aleksandri* din pastelul „Iarna“:

Soarele rotund și palid se arată printre nori  
Ca un vis de tinerețe printre anii trecători.

Firește pentru un tînăr care încă nu știe ce sînt decepțiunile vieții, această comparație poate să nu însemneze în acest sens mare lucru. Dar, chiar atunci mintea deschide în suflet o perspectivă neașteptată tocmai prin termenul ce trebuie clarificat: „soarele palid prefirîndu-se printre nori“. Fapt e însă că pentru o minte matură care știe ce e viața, și deziluziile ei, comparația e

cît se poate de sugestivă. Cu alte cuvinte efectele unei comparații depinde și de experiența cititorului.

§ 131. 2. *Antiteza* este o comparație între imagini ce nu se aseamănă și anume punînd accentul tocmai pe această deosebire. Se înțelege că cu cît deosebirea este mai mare cu atît antiteza este mai de efect.

Antiteza este de trei feluri: a) *Contrastul*; b) *antiteza* propriu zisă și c) *sarcasmul*.

a) *Contrastul propriu zis* este opoziția dintre două imagini alăturate. Așa, d. ex.: *Eminescu* își începe „Glossa“ cu trei contraste succesive:

Vremea *trece*, vremea *vine*  
Toate-s *vechi* și *nouă* toate  
Ce e *rău* și ce e *bine*  
Te întrebă și *socoate*.

b) *Antiteza* este opoziția a două imagini puternice care subliniază o stare sufletească nouă. În „Serisoarea III“, *Eminescu* pune în antiteză idealul moral și politic, pe care-l cristalizează în figura lui Mircea cu idealul imoral al unora din vremile, în care el trăește, pentru a sublinia o stare sufletească nouă, care să ne depărteze de cel din urmă și să ne apropie de cel d'întîi. O antiteză analoagă găsim tot la *Eminescu* în „Epigonii“, unde pune în antiteză scriitorii care „credeau în scrisul lor“ cu scriitorii „care nu cred în nimic“. Inșă atît în „Serisoarea III“ cît și în „Epigonii“, *Eminescu* nu subliniază expres starea sufletească ce trebuie să rezulte din antitezele sale, și de aceea și „Serisoarea III“ și „Epigonii“ sînt necomplete. O antiteză cuprinde și „Lu-ceafărul“ în opoziția dintre sufletul Catalinei și sufletul lui Hyperion. Această opoziție este subliniată printr'o stare sufletească nouă, pe care o găsim în convingerea lui „Hyperion“ de a rămîne în cer, unde va trebui să rămână „nemuritor și rece“.

c) *Sarcasmul* (în sensul larg al cuvîntului) este o stare sufletească ironică determinată printr'o con-

statare care e în antiteză cu realitatea. Astfel cînd Ștefan Vodă în „Apus de Soare“ de *Deiavrancea* îi spune paharnicului Ulea, care se vaită, „de picioare“:

*Ștefan.* — Schimbă-le cu ale mele.... Fii, mă omule, tînăr voinic, ca un brad, *ca mine*. Ei o leacă suflarea.... o leacă piciorul.... o leacă de căldură.... o leacă încheeturile dar încolo.... aproape nimic.

Ștefan e bolnav și totuși împreună cu ceilalți boeri, ia parte la divanul, la care Paharnicul Ulea nu vroise să vie, pentru că ar fi fost bolnav de picioare. Ștefan îl silește să vie și-apoi îi urează să fie „brad“ ca el! Prin vorbele cu care-și ironează propria slăbiciune, pălmuește îndărătnicia lui Ulea. Vorbele-i spun ceva favorabil, pentru ca să înțelegem contrariul. Este caracteristica *sarcasmului*.

§ 132. 3. *Simbolul* este una din cele mai însemnate figuri și poate cea mai însemnată particularitate a poeziei moderne. Prin simbol înțelegem o idee streină de imaginile poeziei, fără aderență cu ele, dar constituind totuși adevăratul lor suflet. E tipic din acest punct de vedere „Luceafărul“. Povestea dragostei dintre Hyperion și Cătălina poate fi un basm frumos, dar nu în frumusețea acestui basm stă valoarea acestei poeme. Mulți se pot mulțumi cu această frumusețe plină de strălucire, dar fără sens. Luată numai așa, cum se prezintă, această poemă ar fi *epică*. Cu toate acestea ea e *lirică*, și trebuie s'o recunoaștem ca atare, dar numai dacă ne ridicăm la sensul ei *simbolic*. În adevăr Hyperion nu e luceafărul „din cer“. El simbolizează — adică însemnează cu adevărat — *geniul creator*, care cu toate că ar vrea să-și piardă chiar nemurirea, cu care l-a hărăzit Dumnezeu, pentru un pic de fericire obișnuită, este osîndit totuși să rămînă departe de plăcerile și mulțumirile lumii, pe de-asupra omenirii, „nemuritor și rece“.



§ 133. Trecând la studiul figurilor ce derivă din elementele *energetice* ale originalității subiective, facem observațiunea că ele, ca și cele plastice, trebuie studiate din punctul de vedere al *subiectivității elementare* (*energetice* sau *volitive*). Cu alte cuvinte, figurile energetice trebuie studiate din punctul de vedere al *caracteristicelor secundare subiective ce găsim în originalitatea elementară*. Aceste caracteristici au fost trei: originalitatea elementară religioasă, originalitatea filosofică și originalitatea mistică. Vom avea dar: 1) figuri *religioase*; 2) *filosofice* și 3) *mistice*.

§ 134. I. Se numește figuri *religioase* acelea prin care poetul se adresează la puteri supranaturale sau sociale pentru ca să îndeplinească dorința sa, care, în acest caz, ia aparența practică. Ele sînt trei: 1) *rugă*; 2) *blestemul* și 3) *aștărea*.

1. Se numește *rugă*, cererea cu umilință de la Dumnezeu sau de la alte puteri superioare poetului, ca să-i îndeplinească dorințele. Astfel în „Rugăciunea unui dac“, de *Eminescu* poetul care e simbolizat în „Dac se roagă de Dumnezeu:

Și-a celuia, Părinte, să-i dai coroana scumpă  
Ce-o să amuțe cîinii ca inima-mi s'o rumpă,  
Iar celui ce cu pietre mă va isbi în față,  
Indură-te, stăpîne, și dă-i pe veci viață.

Tot *Eminescu* în „Doina“ se roagă să scape țara de streini de Ștefan Vodă, marele Domn al Moldovei:

Ștefane, Măria Ta,  
Tu la Putna nu mai sta!  
Las' archimandritului  
Toată grija schitului  
Lasă grija sfinților  
În seama părinților.  
Clopotele să le tragă  
Ziua 'ntreagă, noaptea 'ntreagă  
Doar s'o 'ndura Dumnezeu  
Ca să-ți mîntui neamul tău!...

În „Scrisoarea III“, tot *Eminescu* invoacă pe Vlad Țepeș

Cum nu vii tu Țepeș Doamne....!

iar într'un fragment de-o rară muzicalitate niște naufragiați roagă pe Maica Domnului:

Rugămu-ne 'ndurărilor  
Luceafărului mărilor,  
Din valul ce ne bîntue  
Înalță-ne ne mîntue,  
Tu pururi prea curată,  
Și pururea fecioară  
Marie!

Pretutindenea poetul sau personagiile pe care el le pune să vorbească se roagă să se îndeplinească un act practic, deși, fiind vorba de poezie, acest act nu privește actele din lumea fizică sau din cea sufletească, ci actele imaginare. Toate sînt figuri volitive și anume rugi poetice.

§ 135. 2. *Imprecatiunea* sau *blestemul* este chemarea relor asupra unui lucru sau ființă, pentru a le pedepsi. Tipice sînt blestemele din „Doina“ de *Eminescu*:

Cine-au îndrăgit streinii  
Mîncea-i-ar inima cîinii  
Mîncea-i-ar casa pustia  
Și neamul, nemernicia.

De'i suna din corn o dată  
Ai s'aduni Moldova toată  
D'ei suna de două ori  
Iți vin codrii 'n ajutor  
De'i suna a treia oară  
Toți dușmanii or să piară  
Din hotară în hotară,  
În drăgi-i-ar ciorile  
Și spînzurătorile! —

§ 136. 3. *Atîtarea* este figura prin care poetul caută să ne facă să simțim cum vorba poate deslănțui actul.

Tipică este ațîțarea proletarului din „Impărat și Proletar“.

Sfărmați tot ce arată mîndrie și avere!  
 O desbracăți vieța de haina-i de granit  
 De purpură, de aur, de lacrimi, de urît  
 Să fie un vis numai, să fie o părere  
 Ce făr' de patimi trece în timpul nesfîrșit.

Zidiți din dărmature gigantici piramide  
 Ca un *memento mori* pe al istoriei plan...

O, aduceți potopul!

Starea sufletească a celui ce vorbește este ajunsă la paroxism, și numai actul, oricât de crud, — îl satisface. Este caracteristica figurii volitive — și, în specie, a ațîțării.

§ 137. II. Figurile filosofice sînt *interogația*, *apostrofa* și *prosopopeea*.

Se numesc intelectuale pentru că ele stabilesc o legătură *discursivă* între poet și imaginea ființei la care se adresează. Astfel 1. *Interogația* nu este altceva decît *întrebarea poetică*, *întrebarea imaginară*, prin ajutorul căreia poetul își exprimă sentimentul. O astfel de interogație cu nuanță generică întîlnim în „doima“ lui Eminescu, pe care am citat-o la imprecuație.

Interogații tipice găsim în poezia „Despărțire“ de același poet:

Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita?  
 Te-aș cere doar pe tine dar nu mai ești a ta.

Și în „Scrisoarea II“:

De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebî?  
 De ce ritmul nu m'abate cu ispita de la trebi?  
 De ce dorm, îngrămădite între galbenele file,  
 Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile?

Poetul adoptă această formă interogativă ca un mijloc mai ușor pentru a-și exprima sentimentul. Ea

se deosebește de interogația oratorică sau prozaică prin faptul că nu are legături cu natura fizică sau sufletească decît numai *după formă*. Iubita la care se adresează în „Despărțire“ nici nu e de față, nici nu i se adresează ca într'o scrisoare. Întrebările din „Scrisoarea II“ nici măcar nu știm cui s'adresează, și e și bine să n'o știm, fiindcă numai **astfel** înțelesul poeziei rămîne pur de încercările de identificare fizică ale metodei istorice.

§ 138. 2. *Apostrofa* este o întrebare falsă și directă plină de vehemență:

Voi sînteți urmașii Romei?

apostrofează în „Scrisoarea III“, pe aceia dintre politicienii țării, care „numai banul îl vînează și cîștigul fără muncă“.

§ 139. 3. În fine interogația și apostrofa își găsesc culminația în *prosopopee*, care e un fel de personificare a lucrurilor neînsuflețite ce s'adresează oamenilor. Astfel avem o *prosopopee* în răspunsul Codrului din „Ce te legeni, codrule?“. Convorbirea dintre poet și codru, constituie cadru acestei poezii lirice: întrebarea poetului este o interogație, răspunsul codrului, care e un lucru neînsuflețit personificat ce se adresează poetului, constituie *prosopopeia*.

§ 140. III. Figurile de natură *mistică* sînt acele expresiuni, întorsături de fraze sau schimbări de imagini care sînt menite să exagereze sentimentalitatea dintr'o capodoperă poetică. Ele sînt trei: *exclamația*, *perifraza* și *hiperbola*.

1. *Exclamația* este o expresie prin care sentimentul este redat direct. Astfel cînd *Eminescu* scrie în „O mamă!“

O mamă, dulce mamă, din negura de vremi  
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi! —

§ 141. 2. *Perifraza* este figura prin care, pentru a nu isbi prea tare sensibilitatea și a păstra impresia în

marginile frumuseții, întrebuițăm în locul unei expresii scurte și dure, expresiuni desvoltate și ocolite. Perifraza era cu deosebire afeccionată de literatura clasică franceză, care, după cum am văzut, evită să numească numele comune din pricină că supăra sensibilitatea prea fină a nobleței. Perifraza este de trei feluri: a) *perifraza propriu zisă*; b) *repetiția* și c) *acumularea*, în care intră și *enumerarea*.

a) *Perifraza propriu zisă* este arătarea unei imagini prin mai multe vorbe decît acelea prin care ar putea fi exprimată.

Astfel cînd *Eminescu* zice în „Venera și Madona“:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este

Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii,

Oh te văd, te-aud, te cuget, tînără și dulce veste,

Dintr'un cer cu alte stele, cu alte rîuri, cu alți zei, —

se adresează la frumusețea epocii clasice greco-romane designînd-o prin perifraza unei „lumi ce nu mai este, ce gîndea în basme și vorbea în poezii, etc.“

b) *Repetiția* este obținerea unui efect poetic prin repetarea aceleiași imagini:

Astfel *Eminescu*, în aceiași poezie, zice:

Rafael . . . . .

. . . . .

*Te-a văzut* și-a visat raiul în grădini îmbălsamate

*Te-a văzut* plutind regină, printre îngerii din cer.

Al „doilea te-a văzut“ nu numai este necesar pentru măsura versului, dar, completînd această măsură întărește în acelaș timp imaginea prin care se arată cum Rafael — în imaginația poetului — a fost impresionat de Venera, pentru ca apoi să creeze pe Madona.

c) *Acumularea* este enumerarea mai multor imagini *de aceiași ordine* pentru a întări un efect. Așa, de exemplu, în exemplul de perifrază de mai sus, enumerarea imaginilor:

O te văd, te-aud, te cuget, tînără și dulce veste!  
este o acumulare.

O enumerare acumulativă formează întreagă partea I din „Epigonii“.

Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere  
*Cochindeal* gura de aur, *Momulean*, graiu de durere,  
*Prălea* firea cea întoarsă, *Daniil* cel trist și mic  
*Văcărescu* cîntînd dulce a iubirii primăvară,  
*Cantemir* croind la planuri din cușite și pahară,  
*Beldiman* vestind în stihuri de răsboiul inimic  
etc.

O acumulare enumerativă impresionantă este aceea din „Scrisoarea III“, în care *Eminescu* vorbește cu indignare de „stăpînii astei nații“.

§ 142. 3. *Hiperbola* este figura prin care exagerăm mărimea unei imagini pentru ca puterea ei impresionantă să devină mai mare. O hiperbolă, aproape pe toată întinderea, este prima parte din „Epigonii“. O hiperbolă este din descrierea sărăcirii Romînului din „Doina“, cum și invocarea lui Ștefan cel mare de la sfîrșit. Hiperbolică este mai toată cuvîntrea proletarului din „Impărat și Proletar“.

§ 143. Toate aceste figuri, precum se vede, modifică formele generale stilistice, dîndu-le o anumită strălucire și făcîndu-le să producă anumite efecte. Efectele și strălucirea aceasta ajută la muzicalitatea stilului și scoate în relief sufletul poetului, întrucît ajunge la expresiune. Ele nu trebuie căutate, dar nici desprețuite. Ele nu trebuie învățate pe dinafară, dar nici ignorate. Fără ele, stilul nici nu există decît ca o melodie generală fără nuanțe. Ele introduc *nuanța*, semnul genialității creatoare.

## CAPITOLUL V

### Formele literare.

§ 144. Precum originalitatea subiectivă, prin *muzicalitate*, elementul armoniei, a determinat stilul propriu zis, mai întâi în *limbă*, apoi în *formele stilistice* și în *figuri*, tot așa originalitatea plastică determină, prin *compoziție* al doilea element al armoniei, diferitele tipare, în care trebuie să se toarne, totdeauna, sau numai când și când, într'o formă armonică, fondul poetic.

Ca și originalitatea subiectivă — originalitatea plastică, deși dinamică, în contemplativitatea noastră ea tot simultană ni se înfățișează sau trebuie să ni se înfățișeze. Ca să avem impresia frumuseții unei capodopere trebuie s'o avem în suflet și s'o putem privi *deodată* în totalitatea înfățișării ei. Tot așa, firește, se înfățișează ea în conștiința poetului creator în timpul când se cristalizează, fie în forma ei internă, fie în forma ei externă. Dar ea nu poate ajunge la cunoștința noastră decît în mod succesiv. Trecerea de la simultaneitate la succesiune se face, cum am spus prin *elementul armoniei*, numit *compozițiune*. Compoziția se prezintă ca simultană prin partea cu care se leagă de fond, și ca succesivă prin partea cu care se leagă de formă. În adevăr odată cu simultaneitatea imaginilor ce compun cristalul plastic poetul își dă seamă, după importanța lor, de *spațiul*, pe care trebuie să-l ocupe fiecare din aceste imagini. Din acest moment, spațiul începe să ia forma desfășurării timpului în fiecare din aceste imagini. Cu cît aceste imagini particulare sînt mai importante, cu atît succesiunea derivată din spațiul ce ocupă în cristalul plastic, va fi mai mare, și din contră. Cu alte cuvinte, arhitectura *spațială* internă, începe să devină, în expresiune, de natură *lineară*, pe linia timpului, a succesiunii. Astfel nasc *formele literare*.

Ele trebuie studiate din aceleași puncte de vedere ca și acelea din care au fost determinate caracteristicile originalității plastice și anume din punctul de vedere al timpului, spațiului și cauzalității — transportate în planul imaginar al creațiunii psihofizice.

§ 145. Astfel originalitatea plastică încorporându-se în material fizic, trebuie să aibă, din punctul de vedere al spațialității, un *cadru* de desfășurare; al doilea din punctul de vedere al temporalității, o *evoluție* în desfășurare, cu un început, o dezvoltare și un sfârșit; și, din punctul de vedere al cauzalității, o *motivare*. Acestea sînt *formele literare generale* ale unei capodopere, întrucît *nu există capodoperă fără un cadru, fără o evoluție și fără motivare*.

Tot așa, din punctul de vedere al spațialității, avem *descripția*; din punctul de vedere al temporalității, *narațiunea*; și, din punctul de vedere al cauzalității, *dialogul*. Acestea sînt *formele literare speciale*, care se găsesc cînd într'o capodoperă, cînd într'alta, cînd într'o parte a ei, cînd într'alta, dar fără să constitue forme de sine stătătoare.

În fine, din punctul de vedere al spațialității, avem *poema*, *balada*, *epigrama*; din punctul de vedere al temporalității, avem *biografia*, (portretul), *autobiografia* (autoportretul) și *cronica*; din punctul de vedere al cauzalității sau al voinței morale, avem *fabula*, *satira*, *proverbul*. Acestea sînt *formele literare consolidate* sau *fixe* care, putînd fi și de sine stătătoare, adesea ori se pot confunda cu *genurile* literare: o formă literară consolidată se deosebește de *genul literar*, prin faptul că, pe cînd *forma literară* este comună la mai multe genuri literare, și poate intra ca element într'o operă mai întinsă, *genul literar este de sine stătător*.

§ 146. I. *Formele literare generale* sînt acelea ce se găsesc în orice capodoperă literară. Ele sînt caracterizate prin faptul că sînt, oarecum de natură internă,



aderă cu alte cuvinte strîns de fondul capodoperei. Uneori aderă atît de mult că literați mai puțin experimentați iau de pildă, *cadrul* unei capodopere, care e una din formele generale literare, drept înșăși ideia generatoare.

Astfel d. ex., cînd e vorba de „Mortua est“ de *Eminescu*, mai toată lumea o arată ca o elegie intimă, în care poetul deplînge moartea iubitei sau, în cazul cel mai bun, moartea unei tinere fete. Tot așa un critic ca *Gherea* consideră „Scrisoarea III“, ca o satiră, în care *Eminescu* slăvește trecutul, ca trecut, și abhoră prezentul. În realitate, în „Mortua est“ *ceea ce se consideră ca esența poeziei este numai cadrul ei. Fondul este constituit de frămîntarea sufletească a poetului în fața soartei omenești*. Tot așa, în „Scrisoarea III“, trecutul din vremea lui *Mircea* și prezentul din vremea de pe la 1880 sînt numai un cadru pentru a pune în relief admirabilul ideal moral-politic întrupat în figura lui *Mircea*, ideal, pe care nu e om să nu-l slăvească și să nu-l aprobe. Pricina acestor confuziuni nu e alta decît faptul că amîndouă aceste cadruri aderă prea mult la fondul acestor poeme.

Tot așa cînd se arată modul cum se desfășoară acțiunea unei drame, cum ar fi d. ex. „Letopiseții“ (ce *Sorbul*, mulți cred că această desfășurare, în acte, scene și replici, constituie miezul operei, pe cînd acest miez e constituit de ideia generatoare privită în totalitatea operei, fără analiza acestor elemente ale formei. Ideia generatoare, în adevăr, este însuși caracterul lui *Ion Vodă* în diferitele momente, pe care îl vedem isbindu-se de evenimente și de diferitele personaje, și scăpărînd sub aceste isbituri, ca să dea acea lumină mare a stăpînirii de sine și a dominațiunii, a neîndurării și generozității, a simțului politic și-al încrederii, al cumpătului în mărire și al dîrziei în nenorocire, al socotinței și al curajului în fața peirii, etc. Ea e de natură simultană și

nu devine succesivă, decît când o examinăm în formele de expresiune: — și, prin urmare, nu are deloc a face *cu evoluția acțiunii*, care nu este de cît forma generală literară, în care ideia e turnată.

Nici *motivarea* diferitelor acțiuni, firește nu constituie fondul poetic, deși mulți ar fi ispitiți s'o creadă. Ea nu e decît obligațiunea, pe care, inconștient, genialitatea creatoare o simte, de a *motiva* orice mișcare, orice acțiune, orice gînd, fie individual al poetului, ca în poezia lirică, fie a faptelor eroilor cum e în poezia epică, fie a acțiunii diferitelor personaje cum e în poezia dramatică, în așa fel, încît să nu mai fie nevoie de nici-o explicare exterioară pentru a înțelege momentele capodoperei, care atunci este *rotunjită* și întreagă *în ea însăși*.

Să studiem pe rînd *cadrul*, *evoluția* și *motivarea*, înfățișările generale ale formei literare.

§ 147. 1. *Cadrul* se numesc împrejurările exterioare, în care se imaginează că se desfășoară un sentiment, se petrece un eveniment sau se săvîrșește o acțiune într'o creațiune plastică.

*Cadrul* are foarte multe înfățișări. Astfel în poezia lirică poate merge de la aproape absența lui pînă la cea mai grandioasă acțiune dramatică. Astfel în „Despărțire“ de *Eminescu* sau în „Anul 1840“ *cadrul* aproape lipsește. În prima, poetul se închipue scriind iubitei iar în „Anul 1840“ poetul se închipue vorbind cu anul 1840 ce avea să vină în curînd.

În „Făt frumos din teiu“ (forma *Maioreșcu*) *cadrul* este constituit aproape de un eveniment epic: Un tată vrea să-și trimeată copila, Blanca, la mînăstire; dar Blanca își înșeauă calul și se lasă dusă de-un Fătfrumos ce-i ese în cale. În „Luceafărul“, acest *cadru* devine cu adevărat epic, căci înainte de a fi poema lirică simbolică ce cunoaștem, această poemă este un basm, cu un început, o desfășurare și un sfîrșit. Dar sînt două poeme lirice al căror *cadru* se destinde pînă la epopee

și dilogie: sînt „Divina comedie“, care are drept cadru viața din infern, Purgator și Paradis, și „Faust“ care are drept cadru o tragedie (a Margaretei) și o dramă fantastică (a lui Faust).

§ 148. 2. *Evoluția* sau *desfășurarea* se numesc diferitele momente, pe care le are un sentiment, un eveniment povestit sau o acțiune dramatică în desfășurarea sa motivată (firească).

Astfel d. ex., în „Scrisoarea III“, mișcarea de desfășurare a sentimentului incorporat, într'însa are mai multe momente: 1) Visul sultanului și înfăptuirea lui; 2) Mărirea împărăției turcești pînă la Dunăre, întîlnirea cu Mircea, lupta de la Rovine, și scrisoarea Prințului și 3) Descrierea indignată a vremilor de astăzi, precedată de o introducere și urmată de un epilog. Fiecare din aceste trei momente se descompune în alte momente secundare, care sînt indicate în enumerarea de mai sus; și acestea, în altele terțiare. Ele sînt legate între dînsese prin mișcarea *ascendentă* atît a sentimentului de admirațiune față de Mircea, ca ideal politico-moral, cît și a sentimentului de dispreț față de epoca lui.

În romanul „Ion“ de *Liviu Rebreanu* sînt mai multe momente în legătură cu viața lui Ion; dar mai sînt și alte momente fie în legătură cu Herdelea și familia lui, fie în legătură cu preotul Belciug și cu Titu. Originalitatea formei literare generale a romanului „Ion“ din acest punct de vedere stă în faptul că toate aceste înșirui de momente avînd fiecare începutul, desfășurarea și sfîrșitul său, se împletesc unele cu altele dînd o bogăție întregului, neașteptată. În „Patima roșie“ drama lui *Mihail Sorbul*, evoluția are trei momente principale — trei *acte*, prezentînd fiecare alte momente secundare — *scenele*. Originalitatea desfășurării acestei comedii-tragice stă în faptul că aceste trei momente sînt colorate deosebit: primul act e *comic*, al doilea *dramatic*

și al treilea *tragic*, care formează o admirabilă culminație.

§ 149. 3. *Motivarea* este forma literară *cauzală*, la care trebuie să se supună orișice capodoperă. Să luăm un exemplu de poezie lirică — „*Scrisoarea I*“ de *Eminescu*. *Eminescu* compară stăpînirea morții asupra lumilor cu stăpînirea razelor lunii, asupra tuturor — oceane, mări, pămînturi, împărați și negustori, bogați și săraci:

De și trepte osebite le-au eșit din urna sortii  
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții.

Ca să ajungă la această încheere, care e esența ideii generatoare a poemei, îi trebuie o motivare. Primul motiv e în cadru. Poetul, după ce stinge lumînarea și-și dă perdelele într'o parte, vede luna luminînd întinderile. O vede în gînd cum ea în liniștea nopții și de-asupra tuturor, este stăpîna mărilor, pămînturilor și oamenilor oricît de deosebiți ar fi ei, prin „treptele sortii“, unii de alții. Atunci îi vine în minte comparația între această stăpînire și stăpînirea peirii care pîndește nu numai pe toți oamenii, dar tot ce există. Cum imaginația lui a alăturat în aceiași egalitate pe bogat și pe sărac, pe împărat și pe proletar, pe ignorant și pe învățat, gîndul lui se oprește la acesta din urmă, care urmărește, cu calculele lui, facerea și desfacerea lumilor. Are dreptul bietul „dascăl, cu-a lui haină roasă în coate“, să se mîndrească cu descoperirile lui, dar poetul vede în această mîndrie încă o deziluzie. El vede sfîrșitul bătrînului dascăl, ipocrizia și ambiția deșartă a celor care-l duc la mormînt și cu deosebire răutatea posterității, care, în loc să se încînte de marile învățăături rămase după dînsul, îi va căta „petele“ din viața lui de om. Cu aceasta sfîrșește meditația, iar cadrul îl încheie cu acelaș tablou, cu care a început și de care se leagă primul germen al ideii generatoare, citată mai sus.

Cu alte cuvinte, poetul n'a făcut niciun pas în

poema lui fără ca să-l motiveze, fie direct, fie printr'o asociație naturală de idei.

§ 150. II. *Formele speciale literare* sînt acelea care se pot găsi în multe capodopere, dar e posibil, ca ori una, ori alta, să nu se găsească, decît sub forme imperfecte sau numai elementele lor. Formele speciale literare, sînt, precum am văzut, *descrierea poetică* (spațială), *narațiunea poetică* (temporală), *dialogul poetic* (cauzală) și fiecare din ele convenind la anume genuri poetice. Astfel descrierea e o formă a liricii, narațiunea e forma epicii și dialogul, forma poeziei dramatice. Să le cercetăm pe rînd.

§ 151. 1. *Descrierea poetică* este forma literară în care se toarnă imaginile simultane ce se întregesc pentru a da o imagine mai cuprinzătoare, numită *tablou*. Așa d. ex. cînd *Eminescu* ne descrie castelul din „Scrisoarea IV“:

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri  
Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri  
Se înalță luna plină dintre rariștea de brazi  
Dînd atît întunerice rotitorului talaz!  
Prin ferestrele arcate, după geamuri, tremur numa  
Lungi perdele încrețite care scîntee ca bruma —

el are genialitatea creatoare de a ne înfățișa cîteva imagini simultane: „lacul“, „umbra castelului oglindindu-se într'însul“, „luna care-l luminează dintre brazi“, „ferestrele arcate“ și „perdelele încrețite care scîntee ca bruma“. Aceste imagini se împreună așa de bine unele cu altele că, la urmă, dau o singură imagine complexă, — *tabloul castelului*.

Acest tablou e urmat de altul:

Luna tremură pe codri, se aprinde, se mărește,  
Muchi de stîncă, vîrf de arbor ea pe ceruri zugrăvește,  
Iar stejarii par o strajă de giganti ce-o înconjoară  
Răsăritul ei păzindu-l ca pe-o tainică comoară.  
Numai lebedele albe, cînd plutesc încet prin trestii,  
Domnitoare peste ape, oaspeți liniștii acestei,  
Cu aripele întinse se mai scutură și-o tae  
Cînd în cercuri unduioase, cînd în brazde de văpae;

Papura se mișcă 'n freamăt de al undelor cutreer,  
Iar în iarba înflorită somnoros suspin' un greer  
E atîta vară 'n aer, e atît de dulce svonul

Și acest de-al doilea pasagiu e compus tot din imagini care se îmbrățișează așa de strîns unele cu altele, că formează un tablou — al doilea. Acest tablou, deși în aparență constituie un moment deosebit, se întregeste totuși cu cel d'întîi și astfel avem admirabila imagine poetică a castelului unde are să se petreacă scena, de dragoste așa cum și-o închipuia poetul în alte vremuri.

Descripțiile lui *Eminescu* sînt unele din cele mai frumoase din literatura universală. Prin frumusețea lor el poate să poetizeze cea mai adîncă amărăciune sufletească și totuși să vedem și într'însa numai poezie.

§ 152. Descrierile lui *Eminescu* sînt făcute par'că pentru a combate teoria lui *Lessing* din „Laokoon“. În această operă *Lessing* căutînd să tragă, destul de arbitrar și prea intelectual, o demarcațiune între pictură și poezie, nu admite în poezie descrierea decît cu condițiunea de a fi redată prin succesiune. Temeiul rațional al acestei teorii e că poezia este o artă succesivă, pe cînd pictura e o artă simultană. Deci poezia are de obiect ceea ce e *succesiv, acțiunile*; iar pictura ceea ce e *simultan — obiectele*. Adevărată, în ce privește *abuzul* de descriere, această teorie nu e adevărată în ce privește *uzul*. Și aceasta pentru motivul că în realitate poezia este tot așa de simultană ca și pictura, și numai forma de redare e succesivă. Căci, oricît de succesivă ar fi forma, *nu ca succesiv, ci tot ca simultan*. „Frumusețea“ succesivă — ca d. ex. plăcerea, pe care d. ex. o simțim la lectura unui roman — *nu este adevărată frumusețe*: opera poate să ne placă și totuși opera să nu fie frumoasă, adică să nu fie o capodoperă. Adevărata frumusețe cum am mai spus, noi o simțim cînd, avînd a face cu o capodoperă, am introdus-o prin repetata citire în sufletul

nostru, în așa fel, că putem s'o contemplăm dintr'o dată, ca un tablou viu, în conștiința noastră. Cu alte cuvinte capodopera poetică este simțită ca frumoasă aproape tot așa de simultan ca și pictura. Iar argumentul lui *Lessing*, că poezia nu poate să descrie fără transformarea în succesiune, pe cuvîntul că, pînă ce isprăvim de citit imaginile unei descrieri, uităm pe cele de la început și tabloul se șterge, — se poate înlătura cu observarea că acest lucru este adevărat pentru imaginile-reprezentări, pentru imaginile intelectuale, pentru imaginile sărace ale scriitorilor de talent; nici într'un caz nu poate fi adevărat pentru imaginile integrale, care sînt încărcate de simțire, energie, intelect unite prin elementul mistic. Și acest lucru nu poate fi adevărat pentru imaginile integrală, deoarece ele sînt de natură sintetică, adică *nici nu pot exista* fără întregul din care fac parte și fără forma în care sunt exprimate. Ele au tocmai această însușire de a nu fi uitate, de a se asocia adînc cu celelalte, nu numai în fondul, dar și în forma lor, pentru ca să dea naștere la ființa psihofizică, ce este capodopera, reprezentanta frumuseții. Teoria lui *Lessing* este prea intelectuală, — și dovadă că școala romantică, prin *fantasticismul său imaginativ*, ne-a dat cele mai strălucite descrieri, la care adăogăm cu drept cuvînt și descrierile lui *Eminescu*.

§ 153. Sub numele de descriere nu trebuie să înțelegem numai tablourile mai mult sau mai puțin pasteloides, tablourile concrete, tablourile din natură. Cea mai vastă întrebuințare a descrierilor se face, cum am mai spus, în poezia lirică, ce ne dă sentimente cristalizate. Cînd *Gr. Alexandrescu*, în „*Rugăciune*“, își îndreaptă sufletul către Dumnezeu și-l roagă să-i dea simțul dreptății și cumpătarea în succes; demnitatea în umilire și credința în viața viitoare, mărturisind în acelaș timp că puterea Lui este nemărginită și că, deci, tot ce i-a cerut el poate să-i dea, — poetul nu ne dă numai cele două descrieri

vizibile, una a lui Dumnezeu-invizibilă de la început și alta a puterii Lui vizibile de la sfârșit, ei întregă poezie, întregindu-se cu aceste două tablouri, descrie, în mișcarea lui de desfășurare, sentimentul ce poetul îl are față de Atotputernicia dumnezeiască. Tot așa „Eminescu“ în „Epigonii“ în partea întâia nu face altceva decât să descrie admirațiunea nemărginită ce o are pentru scriitorii dinaintea lui; iar în partea a doua să descrie, din contră, sentimentul său de indignare și dispreț pentru scriitorii din generația sa care, ca și el de altminteri, nu mai puteau crede în nimic:

Voi credeți în scrisul vostru, noi nu credem în nimic.

§ 154. 2. *Narațiunea poetică* este forma specială literară prin care redăm imaginile-momente ale unui fapt imaginar, pentru a-l transforma în fapt psihofizic. Ea este proprie, cum am spus, genului epic, deși se găsește des întrebuintată și în genul liric sau dramatic, ca, de altminteri, și descrierea poetică.

Cînd, spre exemplu, *Gr. Alexandrescu* în fabula sa „Toporul și Pădurea“, ne spune:

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

Intîmplarea ce-o știu și voi u s'o povestesc  
 Mi-a spus-o un bătrîn, pe care îl cinstesc,  
     Și care îmi zicea  
     Că și el o știa  
     De la strămoșii lui  
 Care strămoși ai lui zecau și ei c'o știu  
 De la un alt strămoș ce nu mai este viu,  
 Și p'ai cărui strămoși, zău nu poeiu să vi-i spun —

nu face o narațiune tipică — pentru că o amestecă cu ra-



ționamente analitice și cu descripții; dar cînd ne povestește ultima parte din visul „Uciagașului fără voce“, ne dă una din narațiunile poetice cele mai vii din literatura romînă:

Dar ceata de hiare o vîz, mă sosește  
Fierbîntea-i suflare acum o simții  
Mă plec, cat și mîna-mi grea piatră 'ntîlnește  
Curaj desnădejdea îmi dă... și isbii.

Narațiunea, unită sintetic cu note descriptive, crește în valoare. Astfel povestirea părții întîi a visului din aceeași baladă:

Văzui: în *bătrîne* păduri *depărtate*  
Părea că mă aflu. Eram călător,  
Dar calea pierdusem. Pe *ramuri uscate*  
Cînta cucuveaua *cu glas cobitor*.

Copacii în preajma-mi părea că 'nviază  
Din toată tulpina un gemet eșea;  
*Flămînda, cumplită* vedeam că-mi urmează  
O ceată *turbată* de lupi, ce urla.

Și eu fugeam iute, fugeam cu grăbire,  
Dar locul sub mine de sînge 'nhegat  
Silinții-mi *zadarnici* pune o 'mpotrîvire;  
D'o *rece* sudoare erau inundat.

Sufla un vînt *iute* și luna *'ngrozită*  
Prin spațuri *veșnici* trecea alergînd  
Cu *strînsele--i raze*, cu *fața-i pălită*  
Intînse pustiuri abia luminînd...

Narațiunea ca și descrierea e o formă literară comună tuturor genurilor literare. Ea se găsește și în scrierile ideologice, ca d. ex. povestirea morții lui Socrate din „Fedon“, dar mai cu seamă în scrierile literare și anume în *genul istoric*. Deosebirea e că narațiunea poetică este compusă din momente integrale, pe cînd cea ideologică fiind reală, are elemente prea multe tendențioase, iar cea istorică, este prea intelectuală. Totuși sînt istorici, cum e *Tacit*, bunăoară, ale căror

narațiuni fac par'că impresia poetică. Imaginile ce întrebunțează seamănă cu cele poetice. Dar, deși seamănă cu ele, nu sînt poetice, fiindcă sînt lipsite de originalitatea mistică.

§ 155. 3. *Dialogul poetic*, este forma specială literară în care se toarnă imaginile strînse în legătura cauzală cea mai pipăită, prin replici succesve. Dialogul este în adevăr compus din replici, care se leagă cu o replică de mai 'nainte și provoacă o replică următoare. Un personajiu întreabă; celălalt răspunde. Între întrebare și răspuns este legătură stringentă. Dar atît întrebarea și răspunsul, cît și personagiile, sînt din lumea psihofizică. Ele sînt compuse din imagini integrale și dau naștere la o atmosferă, pe care o numim dramatică. Dialogul este forma specială a *poeziei dramatice*.

Dialogul, ca și narațiunea și descrierea, se întrebunțează în toate genurile literare și poetice. Ceva mai mult. El poate conține, în genul dramatic unde e întrebunțat în mod esențial, atît descrieri cît și narațiuni. Dar aceste descrieri și narațiuni nu trebuie să fie prea dezvoltate, căci împiedică *vioiciunea*, care e calitatea de căpetenie a dialogului.

Un exemplu este „Scrisoarea III“ de *Eminescu*:

- Tu ești Mircea? — Da. 'mpărate. Ai venit să mi te'nehini  
Să nu schimb a ta coroană într'o ramură de spini?  
— Orice gînd ai, 'mpărate, și ori cum vei fi sosit,  
Cît sintem încă pe pace, eu îți zic: bine-ai sosit!  
Despre partea închinării însă, Doamne, să ne erți.  
Dar acū vei vrea cu oastea și răsboiu ca să ne certî.  
Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale  
Să ne dai un semn și nouă de milă Măriei tale.  
De-o fi una, de-o fi alta: ce e scris și pentru noi,  
Bucuroși le-om duce toate, de e pace ori răsboiu.

Acest fragment este un exemplu de dialog, dar de *dialog liric*. *Declamat*, face efect; *jucat*, nu poate face niciunul. În joc, totdeauna se pune în mișcare categoria *realității*, cînd în lirică punem în mișcare pe

aceea a *subiectivității*. Ironia lui Mircea e împrumutată de la atitudinea poetului, și într'o poemă lirică își poate avea locul. Intr'o operă dramatică însă libertatea de cuvînt a lui Mircea ne-ar isbi oarecum ca ceva nepotrivit cu împrejurările. Aceasta însemnează că e mare deosebire între dialogul liric și cel dramatic.

Să luăm acum un exemplu din romanul „In război” de *Duiliu Zamfirescu*:

— Mă rog, te-am prezentat, cumnată-mei. Anna?

Fata surîdea, cu obrazul ei rotund, plin de sănătate, cu ochii inteligenți, cu gura ușor ridicată de la margini.

— Ca să vă cunoașteți numai decît, să vă definesc numai decît: Mihai Comăneșteanu, ~~june~~ băiat, doctor în drept, ofițer în garda civilă, retras în muni pentru cauze de ordine publică; Anna Villarà fiica soacră-mei, 21 de ani la Octombrie, fată cu prințipuri, a refuzat pînă acum șase pretendenți; Elena Mileseu, nevasta și tutoarea mea; subsemnatul, vaes!..

Elena rîdea din toată inima.

— Nu sînt tutoarea ta... Dacă Domnul Comăneșteanu ți-este prieten, trebuie să te știe că n'ai nevoie de tutor. Dar de un intendent general, de un secretar particular...

— Și o bonă, zise Anna.

— Așa faci, Annico?

Fata începu să rîdă supărată:

— Ți-am spus să nu-mi mai zici așa!

— Să-ți zic Annetto cu doi *n* și doi *t*; să-ți zic Annină, Annicuțo, Anninetto, Anninato. Nu-i vorbă, de aninat nu te anini tu ușor.

— Ba, nicidecum; să-mi zici Anna, curat.

— Mă rog, Mihai, dacă vrei să plăci cumnată-mei, să fii conservator înfocat..... și să nu-i ceri mîna.

— Conservator și sînt.

Mileseu se uită la el.

— Ei aș! Și nici mîna nu i-o ceri?

Mihai zîmbea. Anna se făcuse roșie.

— Spune curat că nu i-o ceri, fiindcă atunci, cine știe, poate să ți-o dea..... Asta-i logica femeilor.

— Nu o cer.

Milescu bătu în palmă:

— Bravo! Al 7-lea pretendent!

În acest dialog, care se cunoaște că e epic, după intervenirea repetată a povestitorului ce arată neconținut cum se reflectă cuvintele rostite în dialog asupra personajilor, autorul a căutat să caracterizeze pe Milescu, unul din eroii romanului, ca pe un om voios, deschis, glumeț, simpatic și fără respectul convențiilor sociale. Autorul izbutește să facă această cu niște amănunte asupra cărora insistă cât mai mult. Ceea ce-l ajută cu deosebire sînt înțonațiile juste ale observațiilor lui Milescu și reflexul acestor observații asupra celorlalți eroi. Un asemenea dialog însă, într'o operă dramatică, n'ar fi avut niciun efect. Poezia epică din pricina intervenției povestitorului, permite în dialog și lucruri mărunte și migălite precum și lungimi. În poezia dramatică dialogul trebuie să fie plin de miez, condensat și legat cu sufletele personajilor, fără cea mai mică intervenție din partea autorului.

Să luăm acum un exemplu de dialog dramatic din „Năpasta“ de *Caragiale*, care, deși în tot nu e o capodoperă, are scene în adevăr geniale. Vorbesc Anca, Dragomir și Ion:

*Anca.* — Ascultă-l pe el, Ioane, tu stai degeaba închis.

*Ion.* — Hăhă!

*Dragomir.* — Și-o să scapi curînd de acolo... Peste un an!

*Ion.* — Mai am unsprece ani.

*Dragomir.* — Ba, unul!

*Ion.* — Ba unsprece.

*Dragomir.* — Dacă mîine, pomîine o ești un om și-o zice: dați-i drumul lui Ion, că nu este el vinovat, e altcineva.

*Ion.* — Altcineva... Ei! așa a făcut unul de la noi de la ocnă, om milos, vere, Dumnezeu să-l miluiască.

*Dragomir.* — Lasă-mă să-ți spui. E altcineva: Ion a fost un prost, i-a luat din buzunar luleaua și tutunul, dar cînd le-a luat. Dumitru era mort.

*Ion.* — Ba nu.

*Dragomir.* — Ba era mort... cu fața la pământ.

*Ion.* — Ba nu, era trîntit pe spate... și a deschis ochii la mine.

*Dragomir.* — Ce?

*Anca.* — Și-apoi?

*Ion.* — L-a podidit sîngele pe nas și pe gură și-a murit.

*Dragomir* (către Anca) Ce te uiți așa la mine? Uită-te la mine!

(Către Ion) Cînd l-ai găsit în pădure?

*Ion.* — Spui, să nu mă lovești, să nu mă bați!

*Dragomir.* — Cine te bate? Șezi jos!... Pentru ce să te bat?

*Ion.* — Pentrucă am omorît pe Dumitru...

*Anca.* — Creștinul lui Dumnezeu, înțelege că nu tu.

*Ion.* — Nu eu?... Da cine?

*Anca.* — Spune cine, Dragomire.

Am suprimat înadins toate indicațiile autorului pentru regisură, pentru ca să se vadă inutilitatea lor. Citind cu atenție acest dialog, vedem că e vorba de un lucru grozav: de descoperirea omorîtorului unui om, pentru al cărui omor un altul a fost înnebunit în bătai și închis la Ocnă. Deși dar toate amănuntele, luate în parte, par'că n'au nici însemnătatea vorbelor lui Milescu din dialogul de mai sus, ele totuși sînt pline de înțeles caracteristic, care, la fiecîe moment, ne încoardă sufletul. E un adevărat model de dialog dramatic.

§ 156. III. *Forme literare consolidate* se numesc acele forme literare, care, constituind tipare bine definite și de sine stătătoare, pot avea totuși conținuturi din genuri literare deosebite. Cea mai caracteristică dintre formele literare consolidate este *fabula* care, avînd constituțiunea știută poate fi sau *ideologică*, sau *literară* sau *poetică*.

Formele literare consolidate sînt numeroase. Ne oprim la acelea care sînt reprezentate în poezia romîină prin capodopere.

§ 157. 1. *Forme literare consolidate temporale.*

a) *Cronica.* Dintre formele consolidate, cea mai însemnată din punctul de vedere al temporalității este *cro-*

*nica* sau *letopisețul*. Sub acest nume nu se înțelege numai povestirile istorice primitive, ca d. ex. cronică lui *Grigore Ureche* sau *Neculce*, — ci și mici schițe în legătură cu actualitate. Pagini de cronică pot fi intitulată și nuvelele istorice, cum e d. ex. „Alexandru Lăpușneanu“ de *Costache Negruzzi*. Ea se aplică și operelor dramatice, cum sînt d. ex. „Letopiseții“ de *Mihail Sorbul*, care a și avut intenția să facă o dramă *realistă* istorică, rivalizînd cu cronică. Caracteristica cronicii este înfățișarea ei narativă sau dialogică în care ni se narează evenimente mai mult sau mai puțin fără legătură stringentă. Astfel, d. ex., sus citată dramă „Letopiseții“ e compusă din mai multe episoade, care nu sînt legate decît prin dezvoltarea caracterului lui Ion Vodă în luptă cu boerii și cu Turcii.

b) Tot la acest punct de vedere putem pune *idila*, care poate avea caracter liric, epic sau dramatic, după genul, pe care și l-a ales poetul și în care găsim un fond de viață primitivă, și gingașă. Astfel avem, în genul liric, idila lui *Coșbuc*, dintre care „Nunta Zamfirii“ este o capodoperă de vioșie și frumusețe sănătoasă. În genul epic, idilă poate fi numită „Zîna lacului“ de *Mihail Sadoveanu*, în care poetul ne farmecă cu impresia fugitivă de dragoste, depărtată în trecutul vremii, între un trecător și copila frumoasă și sălbatică a unui morar. Idilă poate fi numită și comedia „Hagi Tudose“ de *Delavrancea*, în scenele îndrăgostiților.

§ 158. 2. *Forme literare consolidate spațiale*. Aci avem două mai însemnate în limba romînă: *poema* și *balada*.

a) Se numește *poemă* orice poezie de o lungime mai mare fie ea lirică, epică sau dialogată. Din acest punct de vedere sînt deopotrivă poeme „Strigoii“ și „Luceafărul“ de *Eminescu*; „Țiganiada“ de *Budai-Deleanu* și „Dan căpitan de Plaiu“ de *Alecsandri*; „Mînăstirea Argeșului“, varianta populară a lui *Alecsandri*.

b) *Baladă* se numește orice povestire surtă în versuri. Ea poate fi lirică atunci cînd cadrul epic e imperfect sau fondul e simbolic pentru ca să lase să predominască impresia sentimentală; și epică atunci cînd predomină impresia intelectualității narative. Astfel, „Făt frumos din teiu“ de *Eminescu* e o baladă lirică; „El Zorab“ de *Coșbuc* este o baladă epică.

§ 159. 4. *Forme literare consolidate morale* sînt *fabula*, *parabola* și *satira*.

a) *Fabula* este cea mai însemnată dintre formele consolidate. Ea constă într'o povestire alegorică între ființe, altele de cît omul, personificate, și dintr'o învățătură de natură morală (în sensul larg al cuvîntului). Ea poate fi ideologică cum sînt fabulele lui *Esop*. D. ex. „Măgarul care și-a schimbat stăpînii“; sau literară, cum sînt fabulele lui *Caragiale*; sau poetice, cum sînt „Boul și Vițelul“, „Toporul și Pădurea“, „Cîinele și Cățelul“ capodoperele lui *Grigore Alexandrescu*. Creatorul fabulelor poetice este *Lafontaine*.

b) *Parabola* sau pilda e un fel de fabulă unde personajul principal e omul. Parabolele, ca și fabulele pot fi, ideologice, literare sau poetice. Ideologice sînt parabolele din *Evanghelie*; literară este parabola „Cinci pîini“ de *Creangă*; poetică e „Puntea lui Rumi“ de *Coșbuc*.

c) *Satira* poate fi de natură prozaică, dar poate fi și poetică. Noi avem cîteva capodopere de satira poetică în opera lui *Gr. Alexandrescu*, ca d. ex. „Cometei“ și „Răspunsul cometei“, — „Satirele“ lui *Eminescu* sînt numai parțial satirice și punctul lor de greutate cade pe elementul de admirație, nu pe cela de dispreț: sînt „Scrisori“.

§ 160. Cele mai multe dintre formele literare, fie generale, fie speciale, sau consolidate au caracteristica nu numai de a fi tipare în care se toarnă opere din genuri deosebite, dar de a fi și simple elemente ale altor

opere. Cu alte cuvinte, deși uneori (ca d. ex. cele consolidate) pot avea existența de sine stătătoare, totuși, în acelaș timp, ele pot intra ca elemente în opere mai dezvoltate. Ceva mai mult. Ele se pot încrucișa în deosebite feluri în aceeași capodoperă. Așa, d. ex. în „Luceafărul“ lui *Eminescu*, — pe lângă *cadru*, *evoluție* și *motivare*, fără de care nu poate exista o capodoperă, mai găsim descrieri, narațiuni, dialoguri, (dialogul între Hyperion și Dumnezeu, idilă (idila dintre Cătălin și Cătălina), poemă (întreaga operă). Nu lipsesc dintr'înșă decît fabula, cronică și satira, deși întreagă ar putea fi luată, dintr'un anume punct de vedere, și ca satiră — satira vieții pămîntești a oamenilor de rînd față de viața înaltă a genilor creatoare.

## CAPITOLUL VI

### Ritmul.

§ 161. Originalitatea subiectivă a dat naștere prin ajutorul muzicalității la formele stilistice, înfăptuite prin limbă și figuri; originalitatea plastică, la rîndul ei, prin compozițiune, a dat naștere la diferitele forme literare, înfăptuite prin formele fizice de spațiu, timp, și cauzalitate, transfigurate. Vom vedea acum în ce fel originalitatea elementară dă naștere la cel de-al treilea element al formei numit *ritm*.

Originalitatea elementară, deși de natură energetică, se manifestă în ideia generatoare ca simultană. Ritmul însă prin esență este succesiv: el este energia, care se manifestă în forma unei scrieri prin ridicările și scoborîrile regulate ale tonului. Intre originalitatea elementară și ritm trebuie dar să avem un element de legătură. Acest element, ce leagă originalitatea elementară cu ritmul, este elementul armoniei numit *avînt sufletesc*.



În adevăr, ideea generatoare are din capul locului o putere de expansiune spre încorporare în imagine și în material fizic. Când a scînteiat în mintea înzestrată cu genialitate creatoare, ea a și găsit, prin avîntul ei, cele d'întîi imagine și cele dintîi cuvinte de încorporare. Acest avînt este *primul moment al avîntului sufletesc*, care, împreună cu *muzicalitatea* și cu *compoziția* constituie *armonia* prin care fondul își găsește forma. Avîntul sufletesc ca *tensiune* este simultan și ține de simultaneitatea originalității elementare. Această tensiune se transformă într'o *succesiune de bătăi ritmice* succesive, care se transmite cuvintelor, și devine *ritm*. Cu alte cuvinte, nici într'unul dintre elementele formei, nici în stil nici în forma literară, nu se pune mai mult în relief *partea materială a cuvîntului decît în ritm*.

Această parte materială a cuvîntului, care nu e alta de cît sunetul, este deconsiderată de mulți esteticieni, începînd cu *Hegel*.

Va trebui dar, mai înainte de toate, să ne convingem dacă sunetul are vreo importanță în expresivitatea poetică sau, dacă nu e, după cum zice acești esteticieni, de cît un simplu mijloc de comunicare a fondului poetic.

§ 162. *Hegel*, pornind de la falsa idee că o operă poetică *există numai sub forma sufletească* și că ea, chiar dacă n'a dobîndit *forma materială* a vorbirii, poate fi o capodoperă în toată puterea cuvîntului, — a considerat materialul de expresiune — vorbirea — ca un simplu *semn* sau ca un simplu *vehicul* de transmitere, cum zice discipolul său, *Vischer*. Argumentele pe care le aduce în sprijinul acestei teorii sînt specioase. Astfel el vrea să dovedească lipsa de însemnătate a sunetului cuvîntului, cu faptul că o operă poate fi citită tot cu atît succes și cu glas tare și în gînd, și că o capodoperă are aproape acelaș succes, fie dacă o citești în original, fie dacă o citești în traducere.

I s'a părut natural lui *Hegel* că, dacă poți citi numai în gând o capodoperă, sunetul ce nu se aude la această citire nu are nicio importanță. Și această lipsă de importanță i s'a părut deplin dovedită din momentul ce o traducere, care poate fi citită tot așa de cu folos ca și originalul, se prezintă cu desăvârșire cu *alte* sunete decît acest original. *Hegel* însă nu și-a dat seama, precum își dă psihologia modernă, că sunetul, care lui i s'a părut dispărut la citirea în gând, *persistă* (a exista) *sub formă de imagine*, și că, deci, cînd citim în gând, raporturile dintre diferitele sunete ale expresiunii sînt prezente în conștiința noastră, *numai că au o intensitate mai mică*. Nu și-a dat iar seama *Hegel* că o poezie declamată cu virtuozitate genială *poate fi înnoită în frumusețile ei*, frumuseți care, la citire ordinară, fie în gând, fie cu glas tare, au putut să ne scape. Și tot așa nu și-a dat seama că o traducere bună în realitate este o *transpunere* și că dacă traducătorul, în traducerea sa, nu va reda *un echivalent al armoniei originalului*, va face o traducere rea. Toate acestea duc la încheerea că sunetul are o mare importanță în efectul, pe care trebuie să-l facă o capodoperă, și acest lucru e de la sine înțeles, dacă ne dăm seama că o *imagine nu poate să fie cunoscută în frumusețea ei de cît în forma ei, în expresiunea în care e formulată*. O capodoperă este o ființă psihofizică, în care fiecare element sufletesc nu poate fi înțeles *integral* (cu tot sufletul) decît dacă ni se redă în elementul fizic de expresiune; și, în acelaș timp, în care fiecare element fizic încetează de a mai fi fizic prin faptul că el devine simbolul unui element sufletesc. Cei ce se mulțumesc, dintr'o imagine poetică, numai cu explicația ei *intelectuală* sau cu traducerea ei *literală* (care nu e decît redarea tot numai a elementului intelectual), aceia nu-și dau seama de frumusețe.

§ 163. Așa dar elementul material al cuvîntului, are o însemnătate tot așa de mare, ca și celelalte elemente

ale formei. Cuvîntul, ca element al formei, are trei elemente, reproducînd în mic constituția capodoperei: este elementul psihic — *imaginea*; elementul fizic — *sunetul* și elementul *sugestiv* sau *armonic* care stabilește acordul între imaginea sufletească și sunetul fizic. Cu această constituțiune, cuvîntul dobîndește de la fondul, pe care e chemat să-l exprime, *nuanțe și rezonanțe* noi, care-l fac cu timpul să se îmbogățească așa de mult, în conținutul său, că nu poate fi om iscusit care să le poate prinde pe toate și să le noteze cu precizie într'un dicționar oricît de circumstanțiat. Aceste rezonanțe și nuanțe nu pot fi cîștigate decît cu ajutorul materialului fizic în care se exprimă fondul. Să comparăm din acest punct de vedere un cuvînt cu el însuși, întrebuintat în două capodopere, în „Melancolie“ și în „Scrisoarea I“ de *Eminescu*. In versurile:

Părea că printre nouri s'a fost deschis o poartă  
Prin care *trece luna, regina* nopții moartă

expresiile „*trece luna, regina nopții moartă*“, dă „*lunii*“ o rezonanță *pitorească și melancolică*.

In versurile:

Lună, tu, stăpîna nopții, pe a lumii boltă luneci

expresiile „*lună, tu, stăpîna nopții*“ dă aceluiaș cuvînt, deși nu și-a schimbat nici fizionomia fonetică, nici accentul, o rezonanță *mîndră și reflexivă*.

Aceasta însemnează că un cuvînt nu poate fi întrebuintat *oriunde și oricum*, și că numai genialitatea creatoare, îi găsește locul expresiv, locul *unde nu poate fi înlocuit cu niciun alt cuvînt, fără să nu i se schimbe impresia fundamentală*, adică fără ca să nu se piardă efectul.

§ 164. Originalitatea elementară, fiind compusă din sinteza dintre *intelect și afectivitate* pe baza energiei *volitive*, — aceste elemente vor avea răsunset și în com-

poziția ritmului. Ritmul într'adevăr răsare mai întâi din năzuința energiei psihofizice a ideii generatoare de a se încorpora într'un șir de cuvinte, care-i vor da expresia definitivă. În această năzuință, energia va selecționa cuvintele în așa fel încît să se poată recunoaște în succesiune accentelor lor. Astfel naște *ritmul mecanic, schemele mecanice, ale diferitelor versuri*.

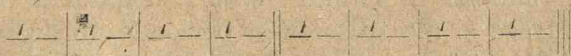
Dar această energie schematică și seacă în versul concret, prinde viața, pe deoparte, din *elementul afectiv*, din pulsul sufletesc al sentimentelor, ce trebuie încorporat în vers; iar, pe de altă parte, din *elementul intelectual* care dă plasticitate versului. Elementul afectiv, în adevăr, la schema mecanică a versului, adaugă, *ritmul sufletesc* al desfășurării sentimentului exprimat; iar elementul intelectual, — *ritmul plastic* sau *conturul* versului. Astfel un adevărat vers este o întrunire de trei ritmuri: *ritmul mecanic sau schematic, ritmul sufletesc și ritmul plastic*.

§ 165. Ritmul care unifică ritmul mecanic, sufletesc și plastic se numește *ritmul absolut*.

Descompunînd versul lui *Eminescu*

Luna tu, stăpîna mării pe a lumii boltă luneci

avem mai întâi, ca ritm schematic sau mecanic, ritmul versului trohaic de 16 silabe:



Acest vers însă e modificat de ritmul sufletesc în sensul că slăbește aproape toate accentele lăsînd să se auză melodic mai cu seamă trei: al 2-lea, al 4-lea și al 8-lea. În acelaș timp pauzele, unele se micșorează și altele se măresc. De aceea despărțirea mecanică a unităților metrice dispăre, pentru ca ele să se întrunească în grupe de patru și chiar de opt silabe. Și astfel schema

mecanică, devine, *prin adăogarea accentului sufletesc*, următoarea:



Dar ritmul nu rămâne, nici în această formă. Lui i se adăogă *ritmul plastic*, care întrunește unitățile metrice de câte două silabe în *grupe metrice* de câte patru silabe; iar grupele metrice de patru silabe în *emistihuri* de opt silabe. În acelaș timp se stabilește o *pauză-cesură* după silaba 8-a și o *pauză-finală* mai mare după silaba 16-a, iar accentele silabelor precedente pauzelor se intensifica potrivit cu mărirea pauzelor. Și astfel de-finitivă formă a ritmului — care atunci e *ritmul absolut* — este aceasta:



§ 166. Se numește *absolut* ritmul cu această consti-tuțiune, pentrucă el reprezintă *forma absolut neschim-babilă* a unei capodopere. O capodoperă are o parte, fondul, ce variază de la individ la individ, și chiar la acelaș individ, dar și o parte, care rămîne absolut invariabilă: forma. Prin forma aceasta, care garantează fondul, *se garantează în acelaș timp eternitatea capo-doperei*. Pricina e că legăturile de sunet dintr'un cu-vînt întrebuițat în ritmul absolut, legăturile de cu-vinte în fraze și ale frazelor în perioade, în acelaș ritm absolut, sînt *atît de necesar dictate de fond*, că nimeni, nu numai nu are *dreptul* să le schimbe, dar nici măcar *putința*, fără ca, în acelaș timp, să nu se piardă fru-musețea ce exprimă. Legătura dintre sunet, dintre vorbe, dintre fraze este pe vecie indisolubilă; iar *ritmul meca-nic*, mai cu seamă cu construcția lui precisă, *garantează această indisolubilitate*. De aceea, în toate timpurile, sub numele de *Metrică*, s'a cultivat o întregă știință care

avea în vedere mai numai construcția ritmului mecanic. De aceea în cele ce urmează vom studia mai de aproape acest ritm așa cum se prezintă în limba noastră.

§ 167. *Ritmul mecanic* formînd o unitate îmbrăcată în cuvinte se numește *vers*. Versul, desbrăcat de cuvintele, în care e realizat, se numește *schema versului*.

Versul, în acest înțeles, cuprinde elemente *obiective* ce se pot analiza. Avînd această constituțiune, versul poate fi întrebuițat de orice poet, fără ca printr'aceasta să-și primejduiască originalitatea. El e ca un tipar cu margini precise, în care expresiunea poetică este turnată și dobîndește astfel o existență pipăită întocmai ca o operă de artă plastică. El ușurează transmiterea fondului poetic, și de aceea a și jucat mare rol, transmițînd orice fel de fond, pe timpul cînd omul n'avea, pentru păstrarea ideilor, alt mijloc, decît memoria.

§ 168. Deși versul pare că are o existență independentă de concepția poetului, ca unul care poate fi întrebuițat de capodopere cu fond poetic deosebit, încă, și mai cu seamă, de poeți deosebiți — totuși între el și între sentimentul ce exprimă, trebuie să fie o *consonanță generală*, chiar în afară de efectele ce-i împrumută ritmul sufletească și ritmul plastic. Astfel versul scurt și variat se potrivește mai bine cu sentimentele vii, vesele. Cele lungi și monotone, cu simțirile severe și triste. Tot așa, un fel de vers se consideră mai potrivit pentru stări sufletești energice, iar altele pentru sentimente duioase. Această relație dintre fond și vers e însă, cum am spus, *numai generală*. Spre a vedea importanța versului n'avem decît să schimbăm ordinea cuvintelor într'o capodoperă și să comparăm impresia dintre o formă și cealaltă. Să facem această operație pentru sfîrșitul poeziei „Ce te legeni codrule?“

**Forma originală**

Și de ce să nu mă plec  
 Dacă pasărilor trec?  
 Peste vîrf de ramurile  
 Trec în valuri rîndunele  
 Și duc gîndurile mele  
 Și norocul meu cu ele  
 Și se duc pe rînd pe rînd  
 Zarea lumii 'ntunecînd  
 Și se duc ca clipele  
 Scuturînd aripele....

**Forma schimbată**

Și, dacă trec pasărele,  
 De ce să nu mă plec și eu?  
 Trec peste vîrf de ramurile  
 Rîndunelele în stoluri  
 Ducînd cu ele gîndurile  
 Și norocul meu.  
 Și rînd pe rînd se duc ele  
 Intunecînd a lumii zare;  
 Și ca clipele se duc  
 Aripele scuturînd..

Simpla comparație între aceste două forme ne face să simțim impresia covîrșitor de duioasă și dulce a formei originale față în față cu impresia turbure, abruptă, didactic-intelectual, a formei schimbate.

E drept că impresia neestetică ce ne face forma schimbată provine nu numai din pricina schimbării ritmului mecanic al versului ei și din pricina ritmului sufletesc și din pricina ritmului plastic. Schimbînd ordinea cuvintelor noi am schimbat și înțonarea originală și pauzele care sînt în legătură cu fondul. Aceasta se constată dacă, din aceeași bucată, comparăm versurile:

Bate vîntul dintr'o parte  
 Iarna-i ici, vara-i departe

cu forma lor schimbată:

Dintr'o parte bate vîntul  
 Ici e iarna departe-i vara.

Impresia de melancolie covîrșitoare din forma originală devine un fel de demonstrare și chiar muștrare didactică. Această schimbare de impresie provine mai mult din schimbarea accentului decît din schimbarea versului care a rămas același. Schimbarea provenită din transformarea versului se vede numai, cînd spargem versul, dar păstrăm accentul, ca în forma:

Iarna-i aproape, vara-i departe,

în care vedem că melancolia s'a micșorat, dar n'a dispărut. Ori cum ar fi, importanța versului, mai cu seamă cum vedem din observația de mai sus, e netăgăduită.

§ 169. Unitatea versului este determinată de trei elemente: 1) de numărul silabelor; 2) de numărul și simetria accentelor; 3) de numărul și simetria pauzelor.

Numărul silabelor dintr'un vers se numește *măsură*.

Numărul și simetria accentelor se numește *ritmul accentelor* sau *ritm propriu zis*.

Numărul și simetria *pauzelor* nu au un nume precis. Doar pauza de la mijlocul versurilor mai lungi se numește *cezură*, iar cea de la sfârșitul versului, *pauză finală*. Noi le vom zice *ritmul pauzelor*.

§ 170. Intr'o capodoperă există însă mai multe versuri. Atunci ele se reunesc două sau mai multe și formează *unități metrice superioare versului*. Aceste unități superioare versului se numesc *strofe*, și sînt orînduite printr'un nou element care ese la iveală de îndată ce se formează o unitate metrică de două versuri. Este elementul numit *rimă* — potrivirea sunetelor finale a două versuri începînd cu ultima vocală accentuată.

§ 171. Mai înainte de a intra în studiul acestor diferite elemente, facem observația deductibilă din cele ce s'a spus mai sus, că versificația, adică punerea în versuri a unei opere poetice, trebuie să fie făcută astfel încît să *nu contrazică și să nu turbure fondul poetic*. Cerința pozitivă însă rămîne ca *versificația să contribuie la punerea cît mai în relief a acelu fond*. Și cum efectul, ce ne face o capodoperă, este emoțiunea estetică, versificația trebuie: 1) să nu aibă vreo particularitate care să ne distragă atențiunea de la fondul poetic și să turbure această emoțiune; 2) să mărească intensitatea acestei emoțiuni.

Aceste condiții se îndeplinesc cînd versificația respectă nu numai ritmul mecanic, dar și ritmul sufletesc și cel plastic. În acest caz, se poate întîmpla, însă, ca



versificația mecanică să nu fie destul de corectă, și totuși să o considerăm că nu are greșeli, ci numai licențe. Ea își produce atunci efectul prin *natural, calitate provenită din respectarea ritmului sufletesc și a ritmului plastic*. Exemple strălucite se găsesc în capodoperele lui *Gr. Alexandrescu*.

Astfel în „Anul 1840“, *Gr. Alexandrescu*, chiar în primul vers, are o greșeală în accentuare:

Să stăpînim durerea care pe om supune.

Tot așa în a doua strofă:

Mîine poimîne poate soarele fericirii

Dar naturalul ritmului sufletesc și ritmul plastic ne face să nu băgăm de seamă aceste scăpări din vedere.

Licențele poetice sau neglijențele permise în versificație sînt foarte variate, iar însemnătatea lor nu depinde de caracteristicile, cu care se prezintă, ci de valoarea ritmului sufletesc și de ritmul plastic. Așa, spre exemplu, o rimă insuficientă într'o capodoperă este o licență poetică, pe cînd într'o operă de talent sau virtuozitate, este o *greșală*. În capodoperă e licență poetică, pentru că atențiunea solicitată de ritmul sufletesc și de ritmul plastic *nu poate fi distrasă printr'aceia abateri*; în opera de talent sau de virtuozitate ritmul sufletesc și ritmul plastic fiind fără nuanță, atențiunea este ușor distrasă de orice neîngrijire a versificației și atunci ele apar ca *greșeli*, iar nu ca licențe.

§ 172. Pornind de la aceste principii, putem determina unele însușiri, pe care trebuie să le îndeplinească cele trei elemente ale versului nostru: *măsura, ritmul accentelor și ritmul pauzelor*.

Incepem cu *măsura*: cît de lung poate să fie un vers în limba romînă?

Dacă versul ar fi prea lung, nu l-am putea pro-

nunța în timpul unei respirațiuni. Intervenirea unei a doua respirațiuni sau prelungirea celei d'întîi peste timpul, pe care-l permite funcționarea fiziologică, poate distrage atențiunea asupra efectului neplăcut pe care l-ar produce una sau alta din aceste două alternative: emoțiunea estetică, printr'aceasta, s'ar turbura. Acelaș lucru s'ar întâmpla, dacă versul ar fi prea scurt. Dacă, bunioară, o operă poetică ar fi compusă din versuri de o singură silabă, atunci la fiecare pereche de versuri ar trebui să avem cel puțin o rimă. Asemănările de sunet ce constituie rima ar fi așa de apropiate, că nu s'ar putea să nu ne atragă atențiunea, care, însă, principial, nu trebuie să scape din vedere fondul. Efectul ar fi neplăcut în paguba emoțiunii estetice. Așa fiind, în limba romînă, versul lung cel mai obișnuit va fi versul de 16 silabe, dar putem întrebuița și versul de 17 și 18 silabe. De asemenea versuri de una, două, trei și patru silabe nu se pot întrebuița decît dacă alternează cu versuri mai lungi.

§ 173. Dacă cuvintele întrebuițate în vers și-ar păstra acelaș număr de silabe, alcătuirea măsurii versului, în concordanță cu înțelesul lui, n'ar fi prea ușoară, Ceea ce ajută însă constituirea măsurii unui vers este faptul că unele cuvinte pot fi adesea lungite sau scurtate. Scurtarea și lungirea cuvintelor depinde de numărul vocalelor, care se pot uni în diftongi sau trifongi sau pot cădea înaintea altora, fără ca, însă, fizionomia cuvintelor, din care fac parte, să se altereze, distrăgînd atențiunea contemplatoare asupra lor. Astfel, vorba „auzind“, care de obicei are trei silabe, poate fi socotită, în măsura versului, numai de două silabe, reunind, prin fenomenul numit *sinizeză*, vocalele *a* și *u* în diftongul „au“. În acest mod, *Eminescu* poate să zică în „Rugăciunea unui dac“:

În vuetul de vînturi *auzit-am* al Lui mers.

Cuvintele „fiică“, „primesc“, viață au de obicei numai două silabe. Prin fenomenul *direzei*, însă, le putem face de trei silabe: „fi-i-că“, „pri-imesc“, „vie-a-ță“. Și astfel *Gr. Alexandrescu* poate să zică în „Umbra lui Mircea la Cozia“:

Sărutare, umbră veche, *pri-imește* 'nchinăciune.

*Gr. Alexandrescu* într'una din capodoperele sale („Rugăciune“) caută să micșoreze volumul cuvîntului „globurile“, prin fenomenul *sincopării*. Și astfel în loc de „printre globurile multe“, zice „printre globur'le multe“. Micșorarea unui cuvînt prin acest mijloc atrage prea mult atențiunea asupra lui, emoțiunea estetică suferă. Licența e prea licențioasă, și de aceea toți poeții însemnați, de după *Grigore Alexandrescu*, o evită, deși, în alte limbi mai puțin diftongate ca a noastră, cum e limba germană, acest fel de sincopare e permisă deseori.

§ 174. Mai importantă, și prin rolul, și prin îngăduința, de care trebuie să se bucure, sînt reducerile de vocale de la începutul și sfîrșitul cuvintelor, cînd se află în vecinătatea vocalelor din alte cuvinte. Poetul român are într'o privință o mare înlesnire în alcătuirea măsurii versului, pentrucă, pe deoparte, el poate face asemenea reduceri; iar, pe de alta, pentrucă limba noastră, în deosebire, d. ex., de limba franceză, tolerează întîlnirea a două vocale, cînd una sfîrșește un cuvînt și cea de-a doua începe altul. Această întîlnire constituie fenomenul numit *hiat*. Tolerarea hiatului în limba romînă se întemeiază pe faptul că, în limba noastră *întîlnirile de vocale înăuntru cuvintelor este obișnuită*. Se înțelege deci, că, atunci cînd le întîlnim în vers, sub forma hiatului, nu ne mai distrage atențiunea asupra lui, și efectul estetic rămîne intact. Hiatul dar e permis, și numai cînd vocalele ce se întîlnesc sînt prea multe și prea asemănătoare, el trebuie evitat sau înlăturat.

*Evităm un hiat întrebuițînd alte cuvinte decît ace-*

lea ce prezintă o asemenea întâlnire disgrăţioasă de vocale. *Inlăturăm* un hiat, prin fenomenele numite *eliziune* şi *contopire*.

Inlăturarea unui hiat, care de-alminteri se poate face chiar numai din necesităţi metrice şi fără ca întâl-nirea vocalelor să fie disgrăţioasă, se face prin *contopire*, împreunînd într'o silabă diftongată vocala ce sfîrşeşte un cuvînt cu vocala cu care începe cuvîntul următor. Astfel procedează *Ēminescu* cu vorbele „de” şi „un” în versurile:

Cum cînd lumea mi-e deschisă a privi gîndeşti că pot  
Ca întreg Aliotmanul să se 'mpiedice *de-un* ciot?

Întîlnirea hiatului se face des prin *eliziunea* uneia dintre vocale sau prin *scurtarea ei*.

Astfel în strofa:

Şi era una la părinţi  
Şi mîndră 'n toate cele  
Cum e fecioara între sfinţi  
Şi -luna între stele  
(„Luceafărul”)

*Ēminescu* face eliziunea „'n” în loc de „în” în versul al doilea, şi scurtarea lui „este” în „e” în versul al treilea. De-alminteri scurtarea lui „este”, care are două silabe, merge adeseori pînă la pierderea valorii lui de silabă. Aşa în strofa din aceeaşi poemă:

El vede azi, îl vede mîini  
Astfel dorinţa-i gata  
El iar privind de săptămîni  
Ii cade dragă fata,

avem scurtarea „dorinţa-i”, în loc de „dorinţa îi este”, adică 6 silabe sunt reduse la trei.

Atît contopirea cît şi eliziunea nu se pot face totdeauna, ci numai dacă natura vocalelor o permite, fără ca să se strice fizionomia firească a cuvîntelor. Astfel

în vorbirea curentă niciodată *a* nu se elidă înaintea lui *o*, fiindcă rezultă o împreunare de sunete care strică fizionomia cuvintelor, și pe lângă aceasta nici nu se poate împreuna cu el ca să formeze diftong. Nu putem zice, spre exemplu, „l'oraș“ sau „la-oraș“, deoarece „l'oraș“ sună ca și când ar fi un singur cuvânt necunoscut „loraș“ și atențiunea noastră ar fi distrasă ca să-i găsească un înțeles, pe care nu-l are; iar „la-oraș“ nu se poate pronunța, fiindcă niciuna din vocale nu se poate roști scurtat.

Vocala „ă“ se poate elida *uneori* înainte de „o“; alteori însă nu. Putem astfel — și nu numai putem, dar limba ne silește la aceasta — să zicem: „iat'o“, „laud'o“ în loc de „iată-o“, și „laudă-o“, fiindcă prin eliziune se accentuează numai caracterul *enclitic* al pronumelui, ceea ce este în direcția dezvoltării limbii și prin urmare nu se alterează fizionomia cuvintelor. Dar nu se poate zice „c'omul“, „c'oricare“ în loc de „că omul“, „că oricare“, fiindcă alterarea fizionomiei cuvintelor este vizibilă.

Indreptarul dar în privința întrebuirii eliziei și contopirii este însăși firea limbii. Trebuie dar, pentru a le primi sau a le tolera, să cunoaștem viața intimă a limbii, cărările pe care le va urma în dezvoltarea ei.

§ 175. *Ritmul accentelor* sau *ritmul propriu* zis constă în succesiunea regulată și firească a silabelor accentuate și neaccentuate înăuntrul unui vers. Zicem: succesiunea *regulată*, pentru că e vorba de o succesiune care se repetă, în acelaș mod, și în *versurile următoare*. Zicem: *firească*, pentru că această succesiune trebuie să se potrivească cu *firea limbii*.

Nu e cu puțință ca succesiunea accentelor dintr'un vers să fie într'un fel, și cea din versurile următoare să fie în alt fel. Motivul este că fiecare succesiune de accente indică un ritm schematic care concordă în generalitatea lui cu *anume* fond poetic. Dacă am în-



§ 177. Să vedem întrucît compoziția acestor unități ritmice se potrivește cu fondul poetic și cu firea limbii.

Indreptarul nostru nu poate fi decît relațiunea dintre ritmul mecanic și sufletul nostru cu cele ale sale trei manifestări fundamentale. Va trebui să avem o unitate ritmică esențială de natură *afectivă*. Este unitatea ritmică *trohaică*, pe care o găsim întrebuintată cu deosebire în *lirica* noastră poporană. Va trebui iarăși să avem o unitate ritmică *energetică* sau *volitivă*. Este unitatea ritmică *iambică*, pe care o găsim întrebuintată cu deosebire în poezia noastră *dramatică*. În fine, va trebui să avem și o unitate ritmică *intelectuală*. Aceasta este unitatea ritmică *amfibrahică*, pe care o găsim, precum vom vedea, în capodoperele *epice* noastre poporane sub forma versului trohaic de 6 silabe („Mînăstirea Argeșului“, „Mihu Copilul“, variantele *Alecsandri*) și sub forma versului dactilic (traducerea „Iliadei“ de *G. Murnu*).

Negreșit, aceste unități ritmice se pot întrebuinta în toate genurile poetice, dar de preferință fiecar unitate metrică convine mai mult unui anume gen.

Aceste trei unități ritmice sînt dar potrivite cu cele trei feluri de fond poetic. În acelaș timp ele sînt și succesiunile ritmice *firești* în limba romîna. În adevăr ele sînt *singurele care corespund cu accentuarea obișnuită a cuvintelor romînești*.

În adevăr, cuvintele limbii romîne de două silabe au în genere accentul pe penultimă: *munte, fluviu, limbă, căsă, vâlpe, mare, bună, asta, căre*, etc. Altfel zicînd, cuvintele de două silabe au succesiunea ritmică următoare:

— — —

care, precum știm, nu e altceva decît *unitatea ritmică trohaică*.

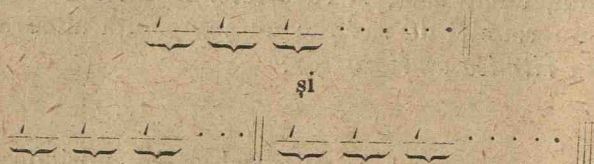
Cuvintele de trei silabe din limba romîna au în



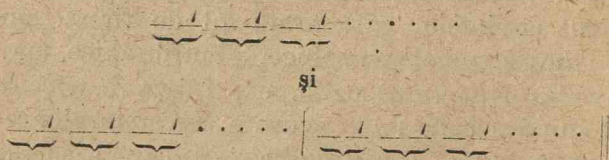


cele trei genuri poetice în limba română. Aceste succesiuni ritmice sînt:

1. *Ritmul trohaic*, compus din unități ritmice de două silabe. Accentuarea începe cu prima silabă și se repetă din două în două silabe pînă la pauza mediană sau finală a versului. Schemele lui sînt următoarele:



2. *Ritmul iambic* compus din unități ritmice tot de două silabe începînd accentuarea cu a doua silabă. Accentuarea se repetă iarăși din două în două silabe de la început pînă la pauza mediană, pentru ca să reînceapă iarăși tot cu a doua silabă după acea pauză. Schema lui e cea următoare:



Și, în fine,

3. *Ritmul amfibrah* care e compus din unități ritmice de trei silabe, cu accentul pe silaba de la mijloc și cu repetarea lui în toate unitățile metrice pînă la sfîrșitul versului. Schema lui e cea următoare:



§ 180. Succesiunea ritmică a accentelor fără *ritmul pauzelor* nu are decît o valoare relativă. Versul nu e constituit de cît cînd la *ritmul accentelor se adaugă explicit ritmul pauzelor*. Dealtminteri ritmul accentelor

este în strînsă legătură cu acest ritm. Putem zice că ritmul pauzelor nu este altceva decît *principiul plastic al ritmului accentelor*.

§ 181. În deobște ritmul pauzelor pînă acum n'a fost destul de pus în relief. Singurul element, care a atras atențiunea filologilor a fost *cezura*, al cărei nume este o moștenire a antichității, dar al cărei înțeles nu se potrivește cu cel de astăzi. Pe cînd *cezura antică* era o pauză *modulativă* care se făcea în mijlocul versului chiar în *năuntrul unei unități ritmice*, *cezura modernă* se face de obicei, în adevăr, mai totdeauna în mijlocul versului, dar totdeauna după o unitate ritmică bine hotărîită. *Efectul nu e modulativ ci intensiv*.

§ 182. *Cezura* în versurile moderne este de obicei rău înțeleasă, fiind explicată prin necesitățile respirației. Acest lucru se dovedește că e fals, de îndată ce găsim capodopere poetice cu versuri avînd *cezura după a patra silabă*. Ce necesitate de respirație a putut face pe poet să întrebuițeze o asemenea *cezură*? Astfel *Eminescu* în poezia „Sara pe deal”, întrebuițează *cezura* tocmai în aceste condițiuni:

Sara pe deal || buciumul sună cu jale ||  
Turmele-l urc' || stelele scăpară în cale ||

*Cezura după a patra silabă* este evidentă și nici într'un caz nu poate fi explicată cu necesitatea respirației: nimeni, după pronunțarea a patru silabe nici chiar un astmatic, nu poate fi nevoit ca să stea, pentru ca să facă o nouă inspirație.

Alta deci trebuie să fie cauza *cezurii*. Și ea nu poate fi decît *accentul* cuvintelor care, după ce se ridică, trebuie să se scoboare, și, pînă ce se ridică din nou, trebuie să facă o pauză mai mult sau mai puțin vizibilă între cele două ridicări de tonuri.

Astfel pentru a pronunța cuvîntul „soa-re“ (—), trebuie să ridicăm tonul pe silaba dintîi „soa-“ și să-l

scoborîm pe silaba a doua „-re“. Dacă urmează cuvîntul „dulce“ ( / \_ ), pentru a pronunța prima silabă „dul-“ nu putem ridica tonul, așa cum îl cere pronunțarea, dacă înainte nu facem, fără voia noastră o mică pauză. Această mică pauză este originea cezurii și a transformării unităților ritmice trohaice, iambice, amfibrahice în *unități metrice*, elementele versului complet.

§ 183. Să vedem cum se îmbină ritmul cu pauzele și cum se grupează ca să dea versul complet.

Analizînd un vers, adică scandîndu-l, vedem că el se prezintă mai întii cu atîtea pauze cîte accente sînt în schema versului. Acestea sînt *pauzele primare*.

Astfel într'un vers trohaic de 16 silabe, descoperim mai întii 8 *unități ritmice*, care prin pauzele primare dintre ele, devin 8 *unități metrice*. Aceste unități metrice dau măsura adevărată a versului. Așa versul lui *Eminescu* din „Scrisoarea I“.

Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate  
se schematizează:



și se pronunță:

Pes-te cî-te mii de va-luri stă-pî-ni-rea ta stră-ba-te  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Aceasta e numai *pronunțarea brută* a versului, în care unitățile ritmice sînt plasticizate de *ritmul primar al pauzelor*, și transformate în *unități metrice*. Este *pronunțarea silabică*.

Pentru ca să ne dăm seama de sensul versului trebuie să pronunțăm mai mult sau mai puțin distinct *cuvintele*. Aceasta nu se poate face, pînă ce unitățile metrice nu se unesc între ele în *grupe ritmice*, care, plasticizate prin *ritmul secundar* al pauzelor, devin *grupe metrice*. Astfel în versul de mai sus se reunesc două



Aceasta este explicarea naturală a cezurii.

*Notă 6.* Raportîndu-ne la schemele de mai sus am fi conduși să identificăm ritmul pauzelor, ce se adaugă la măsură, și ritmul accentelor, cu ritmul sufletesc și plastic, mai cu seamă că schema ultimă se aseamănă cu aceea a ritmului plastic. Negreșit nu se poate nega că, în pronunțarea corectă a unui vers, plasticitatea, pe care o dă ritmul pauzelor în genere, este influențată de ritmul plastic, care dă obiectivitate de sine stătătoare versului. Deosebirea e numai că ritmul plastic e un element *de fond* și are nuanțe ce nu pot fi notate în scheme, pe cîtă vreme ritmul pauzelor, care transformă unitățile ritmice în unități metrice și grupările ritmice în grupări metrice, este un element de formă și lucrează numai cu elementul material al tăcerii oricît de puțin perceptivă ar fi. În orice caz, ritmul pauzelor completează numai schema *mecanică* a versului, iar pronunțarea versului după această schemă ne dă numai *corectitudinea*, nu și *arta*. Numai cînd elementele schemei mecanice se împreună cu ritmul sufletesc și ritmul plastic putem ajunge la *artă*.

§ 184. Pentru a ne explica particularitățile cezurii trebuie să mai facem încă o observațiune.

Natura limbii noastre impune anume legături necesare între accent și pauze. Din observațiile stabilite mai sus s'a văzut că unitățile ritmice dactilice și anapestice pot fi reduse la unitățile ritmice trohaice și iambice, și că însuși amfibrahul este reductibil la o unitate metrică iambică sau trohaică, după cum silaba dintii sau cea din urmă face parte din altă unitate ritmică. Cu alte cuvinte, ritmul limbii noastre este trohaic sau iambic, și aceasta am văzut-o mai cu seamă, cînd, am observat că într'un cuvînt de mai mult de trei silabe, scandarea sau pronunțarea ritmică, pe lîngă accentul principal, impune, *din două în două silabe*, *accente secundare*, pentru a da naștere, fie la un ritm iambic, fie, și mai cu seamă, la un ritm trohaic. Aceste accente, principale sau secundare, atrag după ele, firește în scandare, niște pauze mici după accentele secundare și o pauză mai mare după accentul principal.



mai puțin nenaturale; mai cu seamă dacă sînt întrebuintate în bucăți mai lungi. În aceste cazuri pauzele dintre unitățile *metrice*, chiar la citarea nescandată, sînt *vizibile*, adică mult mai mari decît în cazul ritmului trohaic sau iambic, care sînt firești limbii. Sînt așa de vizibile aceste pauze că au aerul unor adevărate *cezuri*.

Cu alte cuvinte, oridecîteori, într'un vers, se întîlnesc *una după alta*, două silabe *neaccentuate* sau mai cu seamă două silabe *accentuate*, una făcînd parte dintr'o unitate metrică și cealaltă din unitatea metrică următoare, *ele trebuie separate printr'o pauză vizibilă, mai mare ca de obicei*. Astfel versul coriambic al lui *Eminescu*, cu două silabe accentuate una după alta, sîntem nevoiți să-l pronunțăm în modul următor:

Sara pe dea! || bûciumul sună cu jale

Și tot astfel și versul amfibrahic al lui *Volenti*:

Speranța || sfînt soare || ce scaldă || pe rob și || pe craiul || mărit

Aceeași pauză vizibilă este cerută și de cazul cînd o unitate metrică sfîrșește sau începe cu două silabe *neaccentuate*, iar silaba unității următoare sau precedente este accentuată. Și astfel versul dactilic al lui *Bolintineanu* trebuie citat:

Mircea în || calecă || calul său || tropotă || fuge ca || vîntul

Iar versul anapestic al lui *Coșbuc* ia forma:

Voi lași || dătatori || de porunci

Dacă le-am pronunțat fără pauze vizibile s'ar resimți dicțiunea lor, tocmai din pricina că firea limbii cere accentuarea din două în două silabe.

Atît e de adevărată această observațiune că versul iambic, care, prin firea lui energetică, elimină pauza cezurii, nu poate fi construit cu cezură decît atunci cînd, la mijlocul lui, adăogăm unității iambice, o silabă *neaccentuată* mai mult și-o transformăm astfel în unitate iam-

bică abundentă. În acest fel ultima silabă neaccentuată a acestei unități iambice mijlocii se lovește de prima silabă neaccentuată a unității iambice, care începe hemistihul următor, și ne silește să punem între ele o cezură. D. ex. în versul următor din „Melancolie“ de *Eminescu*:

Parea că printre nouri || s'a fost deschis o poartă

ca și în toate versurile noastre iambice de 14 silabe, cezura nu e altfel construită.

§ 185. Cu această teorie a cezurii ne putem explica lesne nu numai pentru ce putem avea cezură chiar acolo unde teoria respirației nu o poate explica, dar și de ce uneori e mai mare și alteori mai mică.

Astfel în versul lui *Alecsandri* din „Craiu nou“:

Pe creanga mică || adoarme lin

avem evident o cezură după silaba 5-a:

Pricina e că unitățile metrice sînt după silaba a cincea despărțite prin mijlocul a două silabe neaccentuate: silabele „că“ din „mică“ și „a“ din „adoarme“.

Din contră în versul:

S'a dus vieța falnicei Veneții

în care unitățile iambice se urmează unele după altele fără întîlnire de vocale accentuate sau neaccentuate între unitățile metrice nu poate exista cezura, deși versul e mai lung decît cel de sus.

Comparînd următoarele trei versuri:

Cînd plutești pe mișcătoarea		mărilor singurătate ( <i>Eminescu</i> )
Și cu el mîndrul		strein perii ( <i>Alecsandri</i> )
și		
Osteniți		oameni cu coasa 'n spinare ( <i>Eminescu</i> )

în care cezura se face între cuvinte foarte strîns legate între ele în vorbire, — și deci pauza este efectul numai



al versificării — observăm că cezura cea mai slabă se face din pricina grupărilor metrice reunite în *emistih* (versul d'întîi), cea mai mare se face din pricina întîlnirii a două vocale *accentuate* (versul al treilea) și cea mijlocie este provocată de întîlnirea a două silabe *neaccentuate*.

§ 186. Versul cercetat pînă acum este versul *mecanic*; el devine vers absolut, cu expresivitate desăvîrșită, cînd fiind îmbrăcat în cuvinte simțim în pronunțarea lui și *ritmul sufletesc* și *ritmul plastic*.

§ 187. *Ritmul sufletesc* este ritmul *simțirii* noastre întrucît se exprimă în cuvînt. El poate fi *deosebit* de ritmul *mecanic*, dar nu trebuie să vie niciodată în *conflict* cu el. Aceasta este o regulă capitală în versificarea capodoperelor. Ceva mai mult: *dacă e conflict*, ritmul *sufletesc* trebuie să treacă înaintea ritmului *mecanic*. Dar cerința ritmului absolut e să nu fie. Greșelele de ritm *mecanic*, ce se șterg prin preponderanța ritmului *sufletesc* se numesc *licențe de versificare*.

Astfel de greșeli se găsesc în poezii primitivi, fie ei culți sau poporani.

Iată, d. ex., cum în „Mihu Copilul“ se amestecă ritmul trohaic cu ritmul amfibrah:

Iată mări, iată . . .	— / —   / —   / —	trohaic
Că Mihu deodată . . .	— / —   — / —	} amfibrahice
Incepe pe loc . . .	— / —   — / —	
A zice cu foc . . .	— / —   — / —	
Incepe ușor . . .	— / —   — / —	
A zice cu dor . . .	— / —   — / —	
Un cântec duios . . .	— / —   — / —	
Atît de frumos . . .	— / —   — / —	

Munții ca sasun . . .	/	/	/	} trohaice
Șoimii se adun . . .	/	/	/	
Codrii se trezesc . . .	/	/	/	
Frunzele șoptesc . . .	/	/	/	
Stelele clipesc . . .	/	/	/	
Și 'n cale se opresc . . .	-	-	-	amfibrahic

Acest amestec ar constitui o greșală fundamentală din punctul de vedere al ritmului mecanic, dacă n'ar fi respectat ritmul sufletesc ce se simte în accentul vorbirii independent de accentele mecanice ale versului. Acest accent al vorbirii, semnul ritmului sufletesc, se simte în felul mai tare sau mai slab cum se întonează anume silabe. Dacă însemnăm diferitele întonări ale ritmului sufletesc cu accente mai multe sau mai puține după cum întonarea e mai puternică sau mai slabă, dobîndim următoarea schemă:

/// , , ///	--- ///
--- /// /	/// --- //
--- /	/// --- //
--- //	// --- //
--- /	// --- //
--- / ///	// --- //
--- //	/// --- //

Iată iarăși cum la Grigore Alexandrescu, cel mai caracteristic poet din acest punct de vedere, ritmul sufletesc acopere greșelile ritmului mecanic și le dă valoarea de licențe. Un exemplu din „Lupul moralist”, unde vedem cum Lupul dojenește dobitoacele că fac nedreptăți, cînd țara le plătește:

Încă pe la soroace  
 Cîte un dar vă face:  
 Dar reaua năvălire  
 Ce o aveți din fire  
 Nu se tîmăduște.  
 Vedeti cu ce morți grele  
 Le săvîrșesc din lume  
 Și cum lasă rău nume  
 Acei care făc rele.

Aceste versuri sînt în ritmul iambic și ar trebui să satisfacă schema:

- / | - / | - / | -  
 └──────────┘

Aceasta nu-l împiedică să dea precădere ritmului sufletesc și ne obligă să citim versurile *altfel* decît indică schema. Astfel primul și al doilea vers trebuie să le accentuăm în prima silabă ca și cînd ar fi versuri trohaice.

§ 188. Cînd ritmul sufletesc nu vine în conflict cu ritmul mecanic, adică atunci cînd accentele vorbirii cad totemai pe silabele ce trebuie, după schemă, să fie întonate ritmul e corect. În acest caz nu e nevoie ca în dreptul accentelor de pe schemă să se găsească în cuvinte numaidescît accentate principale: ele pot fi foarte bine și secundare.

Astfel, cînd *Coșbuc* scrie în „El-zorab“:

O calul meu! Tu fala mea  
 De-acum eu nu te voiu vedea  
 Cum ții tu nărilè 'n pămînt  
 Și coada ta fuior în vînt  
 În sbor de rîndunea!

face cîteva versuri, în care accentele de pe schemă sînt perfect satisfăcute, ca d. ex. versul

Și coada ta fuior în vînt

- / | - / | - / | - / | -

Dar versurile al treilea și al cincelea sau accente secundare pe silaba „-le“ din „nările“ și „rîn-“ din „rîndunea“, fără ca totuși să-i putem imputa poetului vre-o greșală.

§ 189. *Ritmul plastic* este ritmul cugetării care pune *marginii precise* elementelor versului. El este reprezentat prin *pauzele* din ritmul vorbirii. El poate fi *deosebit* de ritmul pauzelor din ritmul mecanic, dar nu într-atît în cît o pauză din vers să vie în conflict cu o pauză din ritmul cugetării. Ca și la ritmul sufletesc, ritmul plastic contribuie la naturalul (sau la legătura necesară între fond și formă) expresiunii verbale. În caz cînd pauzele ritmului mecanic nu sînt respectate, această nerespectare poate fi considerată ca licență, dacă ritmul plastic e păstrat.

Astfel, cînd *Vlahuță* zice în „Din Prag“:

Înțeleg împărăția ta, cu veșnica-i odihnă,  
Este singura-mi scăpare. O să fiu acolo 'n tihnă.  
Nici urît, nici dor; nici coaba neprielnicilor gînduri  
N'or mai răscolî cenușa rece, țintuită 'n scînduri —

înfrînge pauzele ritmului mecanic în trei locuri: În versul întîi: la cezura, unde pronumele „ta“ în vorbire este strîns legat de substantivul „împărăția“, așa că pauza nu poate fi făcută după acest cuvînt, ci după pronumele „ta“.

Înțeleg împărăția | ta, cu veșnica-i odihnă.  
este poziția cezurii; dar ritmul plastic cere să pronunțăm:

Înțeleg împărăția ta, cu veșnica-i odihnă.  
și o putem face, fiind pauza firească.

Tot în acelaș vers este sacrificată și pauza finală, fiind că, sîntem siliți de pauza vorbirii să nu ne oprim decît la cezura versului al 2-lea:

... împărăția ta cu veșnica-i odihnă (|||) Este singura-mi scăpare.

Această suprimare a pauzei finale prin ritmul pauzelor vorbirii are un nume special. Se numește *încălcare*, traducere a cuvîntului francez *engeambement*.

Încă o suprimare a cezurii găsim în versul al 4-lea, unde pauza vorbirii o înfrînge căzînd mai departe de ea cu două silabe:

N'o mai răscolî cenușa (||) rece || țintuită scânduri.

Precum se vede, ceea ce poate să înfrîngă regulile ritmului mecanic este, pe deoparte, ritmul simțirii, iar, pe de alta, ritmul plastic, ca unele ce garantează naturalul sau, cu alte cuvinte, necesitatea sau absolutul expresiunii.

§ 190. Ritmul mecanic, încorporat în vorbire, cu ajutorul ritmului simțirii și ritmului plastic, dă naștere într'o capodoperă, precum am spus, la *versul absolut* sau necesar, la versul adevărat. Să studiem cîteva din înfățișările sale generale în limba romînă.

Versul romînesc are înfățișarea *simplă*, *mixtă* și *complexă*.

Infățișarea *simplă* a versului n'are cezură mecanică, ci numai pauze plastice. Indată ce versul simplu se mărește în așa fel încît unitățile și grupele metrice se împreună în hemistihuri, el devine *complex*.

Infățișarea *mixtă* o are versul care, deși n'are o cezură bine caracterizată, are pauzele primare atît de mari, că unele din ele — mai cu seamă, cînd se împreună cu o pauză a ritmului plastic, pot fi considerată ca cezură.

Versuri simple și complexe sînt versurile trohaice și iambice.

Vers mixt este versul amfibrahic. Acestuia ca forme secundare și reductibile, îi putem adăoga versul dactilic și anapestic; — cum și unele versuri iambice mai lungi de 11 silabe.

§ 191. *Versuri simple trohaice*. — Cele mai întrebuițate sînt:

1. *Versul de trei unități metrice*, dintre care cea din urmă poate să piardă silaba din urmă neaccentuată, rămânând cea dintâi silabă, care e accentuată, sub formă de unitate trohaică defectă sau nedeplină. Aceasta însemnează că acest vers poate să aibă șase, eventual cinci silabe. Schema sa e

$\text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} |$  sau  $\text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | (-)$

D. ex. din capodopera „Mînăstirea Argeșului“:

Negru Vodă trece	$\text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}  $	} de 6 silabe
Cu tovarăși zece,	$\text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}  $	
Nouă meșteri mari	$\text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}   (-)$	} de 5 silabe
Calfe de zidari	$\text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}   (-)$	
Și Manole zece	$\text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}  $	} de 6 silabe
Care fi întrece	$\text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}   \text{—} \text{—}  $	

avem 6 versuri dintre care 4 compuse din câte trei unități metrice, de câte 6 silabe, și două din câte două unități metrice depline și una defectă sau nedeplină.

2. *Versul de patru unități metrice trohaice*, dintre care cea din urmă poate iarăși pierde silaba neaccentuată, rămânând atunci să fie compus din trei unități metrice trohaice depline și una defectă. E versul de 8 eventual 7 silabe, a cărui schemă este:

$\text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} |$

sau

$\text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | (-)$

Exemplu, versurile din „Șoimul și Floarea fragului“, varianta *Alecsandri*:

Sus în vîrf de brăduleț	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	(-)	} 7 silabe
S'a oprit un șoimuleț	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	(-)	
El se uită drept în soare	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$		} 8 silabe
Tot bătînd din aripioare	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$		
Jos la umbra fagului	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	(-)	} 7 silabe
Crește floarea fragului	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	$\dot{\_}$	(-)	

Aci avem patru versuri compuse din cîte trei unități metrice depline și una defectă, deci de cîte 7 silabe; și două din cîte patru unități metrice depline.

Aceste două feluri de vers — trohaicul de 8 respectiv 7 silabe și cel de 6 respectiv 5 silabe — sînt *versurile esențiale ale liriceii și epiceii poporane*.

Ele au particularitatea de a nu respecta de cît *accentul de dinainte pauzei finale*, accent care nu poate lipsi dintr'un vers poporan și care pentru aceasta se numește *accent fundamental*.

Cîteodată acest accent este înlocuit cu un accent secundar, dar atunci accentul imediat anterior are o energie care acopere slăbiciunea accentului secundar, dîndu-i o grație netăgăduită. Așa d. ex. în versurile de mai sus:

Jos la umbra fagului  
Crește floarea fragului

ultimele două accente se pot schematizà astfel

$\underline{\underline{u}} \quad \underline{\underline{(\dot{)}}} = \text{fragului}$

$\underline{\underline{u}} \quad \underline{\underline{(\dot{)}}} = \text{fagului}$

Este versul trohaic *dactilomorf*, întrucît finalul acestui vers are oarecum forma dactilică ( $\dot{\_} \underline{\underline{\quad}}$ ).

În afară de versul de 6 și 8 silabe, mai putem avea și versuri simple trohaice, dar izolate, de două (una),

patru (trei) și chiar zece (nouă) silabe. N'au putut intra în limbă însă decît cele de patru silabe — și anume prin idila satirică „Viața la țară“ de *Depărățeanu*:

Locuința mea de vară

*E la țară*..... / — | / —

Acolo eu voiu să mor

Ca un fluture pe floare

*Beat de soare*..... / — | / —

De parfum și de amor.

§ 192. *Versuri simple iambice*. — Deși nu atît de caracteristice limbii romîne, ele au devenit un patrimoniu esențial al literaturii culte prin faptul că au fost întrebuințate de *Emnescu* în multe din capodoperele lui. Cele mai caracteristice sînt:

1. *Versul simplu de patru unități metrice iambice*, dintre care cea din urmă poată să piardă silaba accentuată rămînînd ca silaba neaccentuată să fie atrasă de unitatea metrică anterioară, care atunci devine abundență. Aceasta însemnează că acest vers poate să aibă opt și eventual 7 silabe. Schema lui este aceasta:

— / | — / | — / | — /

sau

— / | — / | — / | — ( / )

Este versul întrebuințat de *Emnescu* în capodopera lui elegiacă „S'a dus amorul“:

S'a dus amorul, un amic

— / | — / | — / | — /

Supus amîndorora

— / | — / | — / | — ( / )

Deci cînturilor mele zic

— / | — / | — / | — /

Adio tuturoră

— / | — / | — / | — ( / )





istorice, din care tot ne mai mișcă unele imagini și gândiri:

Astfel printre trestii		tinere 'nverzite
Un stejar întinde		brațe vestejite
Astfel după dealuri		verzi și numai flori
Stă bătrînul munte		albit de ninsori.

Tot în acest vers și-a scris Gr. Alexandrescu, cu multe licențe de ritm mecanic, capodopera sa „Boul și Vițelul“.

2. Repetînd trohaicul de patru unități metrice trohaice sau de 8 silabe, dobîndim pe cel mai firesc vers cult românesc: *trohaicul de 16 silabe, sau de opt unități metrice*. El își poate pierde de la ultimul hemistih silaba neaccentuată și devine de 15 silabe, fără să-și schimbe structura. Iată schema lui mecanică:



sau



Astfel în exemplul din „Venere și Madona“ de Eminescu:

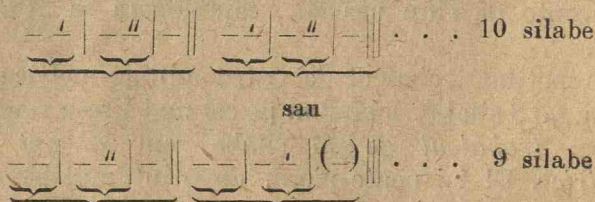
Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este  
Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii

avem, în primul vers, forma trohaicului complex de 16 silabe, iar în al doilea aceeași formă, dar redusă la 15 silabe.

În acest vers și-a scris Gr. Alexandrescu „Umbra lui Mircea la Cozia“, Alecsandri, multe din pastelurile sale (ca d. ex. „Iarna“); Eminescu, „Scrisorile“, „Epigonii“,

„Călin“, „Inger și demon“, „Egipetul“, „Venera și Madona“; — *Vlahuță*, „Din prag“.

§ 194. *Versuri complexe iambice*. — 1. Repetînd de două ori versul simplu iambic compus dintr'o unitate metrică iambică simplă și una abundantă (— — —), dobîndim un vers complex iambic cu cezura după a 5-a silabă, avînd 10 sau 9 silabe. Schema lui este cea următoare:



Este versul în care *Alecsandri* faimoasa idilă „*Rodica*“:

Purtînd cofița		cu apă rece	
Pe ai săi umeri		albi rotunjori	
Juna Rodică		voioasă trece	
Pe lingă junii		secerători.	

E un vers învechit, avînd un ritm prea săltăreț, care distrage în mod replăcut atențiunea de la frumusețea fondului.

2. Repetînd de două ori versul simplu iambic de două unități metrice simple și una abundantă, dobîndim iarăși pe unul din cele mai întrebuintate versuri din poezia cultă, — iambicul de 14 (respectiv 13) silabe. Este versul imitat după alexandrinul francez, pus în valoare cu deosebire de *Gr. Alexandrescu* în unele din epistolele și satirele sale. Poeții noștri, adoptînd versul alexandrin și văzînd, după încercările făcute (ca d. ex. după traducerea lui „*Britanicus*“ de *Iancu Văcărescu*), că nu poate fi introduse în forma originală, l-au modificat,

(probabil și sub influența versificației grecești) adăugându-i o silabă neaccentuată înaintea cezurii. Schema acestui vers este următoarea:



Exemple putem lua din „Anul 1840“ de *Gr. Alexandrescu*:

Ici umbre de popoare le vezi ocîrmuite ..... 14 silabe  
De alte mai mici umbre neînsemnați pitici ..... 13 silabe.

Acest vers se întrebuițează cu deosebire în poezia dramatică. În acest vers e scrisă tragedia „Letopisetii“ de *Mihail Sorbul*. Dar el se întrebuițează mult și în celelalte genuri. „Satira Spiritului meu“, „Anul 1840“, „Epistola către Văcărescu“ de *Gr. Alexandrescu*; unele din pasteurile lui *Alecsandri*; „Împărat și Proletar“, „Rugăciunea unui dac“, „Strigoi“, „Melancolie“ de *Eminescu*, sînt scrise în acest vers.

2. Repetînd versul de trei unități iambice simple și una abundantă dobîndim cel mai lung vers întrebuițabil în romînește — *iambicul de 18 (respectiv 17) silabe*, a cărui schemă este următoarea:



și



Sub forma versului de 17 silabe îl găsim în bucata „Cu mîine zilele ți-adaogi“ de *Eminescu*, care, astfel l-a pus în valoare. *Eminescu* a introdus și norma ca cezura

să se simtă ca un fel de pauză finală, și astfel i-a dat dreptul să scrie cele două versuri în formă de patru versuri:

Ex.:

Cu mîna zilele-ți adaogi,  
Cu eri vieața ta o scazi,  
Și ai, cu toate astea, 'n față  
De-apururi ziua cea de azi

Corect ar fi fost:

Cu mine zilele-ți adaugi, cu eri vieața ta o scazi  
Și ai, cu toate astea, 'n față, de-apururi ziua cea de azi.

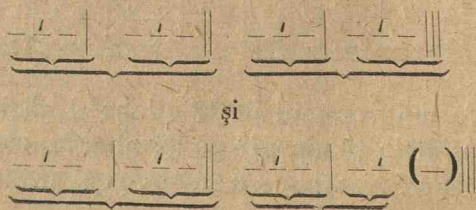
În acelaș fel îl tratează și Vlăhuța. Astfel în oda „Lui Eminescu“:

Să plîngeți plinsul tuturoră,  
Din sbuciumul eternei lupte  
Să smulgi fulgerătoare versuri,  
Bucăți din inima ta rupte,

S'aprinzi în bolta vremii aste  
Din sborul fostului tău gînd  
Vapae! Ce-o să-i pese lumii  
Că tu te mistui luminînd?

Este un vers ușor (cu o rimă la 36 de silabe) de care poeții emineștiani au abuzat.

§ 195. 3. *Versuri complexe amfibrahice*. — Repetînd de patru ori unitatea metrică amfibrahică, dobîndim un vers interesant: *versul amfibrahic artistic* de 12 (respectiv 11) silabe. Schema acestui vers este următoarea:



Exemple găsim în „Ucigașul fără, voce“ de Gr. A. Alexandrescu:

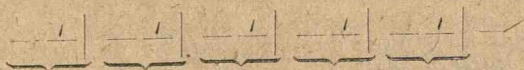
Văzui în | bătrîne || păduri de | părtate |||  
 Părea că | mă aflu. || Eram că | lător |||  
 Dar calea | pierdusem. || Pe ramuri | uscate |||  
 Cînta cu | cuveaua || cu glas cobitor |||

Tot în acest vers, care are două feluri de cezuri, fără să ne distragă în mod neplăcut atențiunea, se află scrisă și capodopera lui *Eminescu*, „Mortua est“:

A fi nebunie | și tristă și goală  
 Urechea te minte | și ochiul te 'nșală  
 Cei un secol ne zice | ceiați o deszic  
 De cît un vis searbăd | mai bine nimic.

§ 196. III. *Versuri mixte* sînt acelea a căror cezură mecanică e înlocuită cu una sau mai multe cazuri dictate de ritmul plastic. Ele sînt de două feluri *iambice* și *amfibrahice*.

1. *Versurile mixte iambice* sînt versurile iambice de mai mult de 9 silabe, și în primul rînd versul iambic de 11 silabe, întrebuintat în sonet:



D. exemplu:

S'a dus vieața falnicei —————  
 Veneții —————  
 N'auzi cîntări, nu vezi —————  
 lumini pe valuri —————  
 Pe scări de marmoră, —————  
 prin vechi portaluri —————  
 Pătrunde luna înălbînd —————  
 pereții —————

Precum se vede, din versul al patrulea cezura versului plastic se poate așeza uneori chiar în mijlocul unei unități metrice.

În acest vers, deși mai adesea amorf și redus la 10 silabe păstrînd numai accentul fundamental, este scrisă capodopera lui *Budai Deleanu*, „Țiganiada“:

D. exemplu:

Muză lui Omir    care odinioară . . . . .	11 silabe
Cîntași    a broaștelor bătălie . . . . .	10 „
Cînd se 'ntîmplă    în mîndra Munteniei . . . . .	11 „
Cînd înarmă    Vlad vodă cu silă . . . . .	10 „
Viteaza    lui Faraon prăsilă . . . . .	10 „

§ 197. 2. *Versuri mixte amfibrahice.*— a) Repetînd de două ori unitatea metrică amfibrahică dobîndim un vers de 6 (respectiv 5) silabe: *e amfibrahul de 6 silabe.* Schema lui e cea următoare:



*Eminescu* îl întrebuițează într'o variantă a elegiei sale „Mai am un singur dor“, alternîndu-l cu versul iambic de 6 silabe:

Mai am un singur dor . . . . .	iambic de 6 silabe
<i>In liniștea sării</i> . . . . .	amfibrah de 6 silabe
Să mă lăsați să mor . . . . .	iambic de 6 silabe
<i>La marginea mării</i> . . . . .	amfibrah de 6 silabe
Să-mi fie somnul lin . . . . .	iambic de 6 silabe
<i>Și cerul aproape</i> . . . . .	amfibrah de 6 silabe
Să am un cer senin . . . . .	iambic de 6 silabe
<i>Pe 'ntinsele ape</i> . . . . .	amfibrah de 6 silabe

Posibilitatea acestei alternări între ritmul iambic și cel amfibrah este întemeiată pe faptul că amfibrahul poate fi redus de multe ori, cum am văzut, la unitatea iambică abundentă: — | —

b) *Versul amfibrah anapestoid.* Repetînd unitatea amfibrahică de trei ori, dobîndim un vers de 9 respectiv

8 silabe care, cînd pierde silabe neaccentuată finală, seamănă cu versul anapestic. El poate fi schematizat astfel:

— / — | — / — | — / — ,

sau

— / — | — / — | — / ( — )

Exemplu găsim în „Cîntec barbar“ de *Coșbuc*:

*Voi lăși dătători de porunci  
Mai rîdeți nemernică turmă  
Mai rîdeți că-i rîsul din urmă  
S'apropie ziua. Și-atunci  
Vedea-veți sălbateci barbari  
Cîmpiile voastre 'necate  
De vuetul multor armate  
Ca vuetul apelor mari*

Versurile tipărite cu cursive sînt de 8 silabe și pot fi considerate ca unități anapestice:

— / — | — / — | — / — ,

dar pentru aceasta trebuie să considerăm prima unitate metrică drept un iamb — amestec pe care-l tolerau numai cei vechi. — În realitate dar au numai aparența anapestică: ele sînt versuri amfibrahice.

Fiind vers mixt, cezura este impusă de ritmul plastic. O asemenea cezură o avem în versul:

*S'apropie ziua. || Și-atunci...*

unde o vedem așezată după a doua unitate metrică.

c) *Versul amfibrah dactiloid.* — Repetînd de 6 ori unitatea metrică amfibrahică dobîndim un vers de 18 silabe, care seamănă cu hexametru antic și, în orice caz, un vers, la care se pot reduce diferitele imitații ale hexametruului. Firește că el se poate întrebuița în alternanță cu o formă a lui, lipsită de ultima silabă neac-



centuată, adică cu o formă de 17 silabe. Acest vers a fost întrebuințat de dinadins în două poezii isbutite, de către răposatul poet *N. Volenti* („Și dacă“; „Unui amic“).

El se poate schematiza astfel:



sau



adică fără cezură, cezura fiind dictată de ritmul plastic. Ea se poate vedea, *in concreto*, în exemplele următoare:

Și numai iubirea, || pornire de-o clipă || ce sboară'n vecie  
 Făclie aprinsă în suflet, || luceafăr feeric lucind  
 Ce dă mîngieri ne'ntrecute || uitare de toate, || beție  
 Atîta ți-e partea ta || care, trăind, te simți însuși murind

Acesta este versul natural la care se reduce în recitare normală, versul dactilic, ce vrea să imiteze hexametru antic.

În adevăr, toate versurile dactilice, care au plasticitate în romînește, respectînd fizionomia cuvintelor, sînt, inconștient, construite după ritmul amfibrahic dactiloid, în care însă prima unitate metrică amfibrahică e înlocuită cu una trohaică. Schema, după care se pot recita artistic aceste versuri, este următoarea:



Astfel sînt următoarele versuri din traducerea capodoperă a lui *Gh. Murnu* a „Iliadei“:

Haide | cutează | și spune | ce știi din | a zei | lor gînduri  
 Cum că | de-aceea | necaz ne | trimite | arcașul | cel aprig  
 Vase | boltite | nu-i unul | măcar din | mulțimea | danae

Aceste versuri, pronunțate după schema hexametrică sună fără plasticitate și par'că nu mai seamănă cu ele însele, din pricină că schema le impune ca vecine vorbe cu care se contopesc irațional.

Așa, spre exemplu, primul vers, după schema hexametrică:

Hăide cu | tează și | spune ce | știi din a | zèilor | gînduri

nu păstrează fizionomia cuvintelor decît la „zeilor“ și „gînduri“; toate celelalte cuvinte, la scandare iau altă fizionomie: „haidecu“, „teazăși“, „spunece“, „știi din a“.

Concluzia acestor constatări e că poeții, — traducători sau originali, — cînd vor să imiteze hexametru antic, să nu ia ca vers corespondent pe cel dactilic, care deformează fizionomia cuvintelor în scandare, ci pe cel amfibrahic, la care se reduce orice vers dactilic frumos.

#### § 198. *Alte forme de versuri.*

*Eminescu*, care e creatorul celor mai multe forme literare romîne, a încercat, și alte feluri de versuri, care, prin faptul că sînt prea savante, nu pot să aibă o întrebuintare curentă.

1. Astfel el încearcă să introducă în limbă *versul safic* scriind: „Oda“ în metru antic. Schema acestui vers este:

— — | — — | — — | — — | — —

împreună cu

— — — | — —

De exemplu:

Nu cre | deam să | 'nvăț a mu | ri vreodată ||  
 Pururi | tînăr, | înfășu | rat în | manta-mi ||  
 Ochii | mei pri | veau zîmbi | tori la | steaua ||  
 Singură | tății |||

Cu toată frumusețea formei și adîncimea fondului acestei opere poetice, versul, în care e scrisă, cere prea multă cultură *specială* pentru ca să poată fi adoptat.

2. Ceva mai natural este încercarea lui de a introduce în limba noastră forma *coriambică*.

i                    i

*Eminescu* a încercat două versuri coriambice:

a) Prima formă este compusă dintr'o unitate metrică coriambică urmată de două unități metriche dactilice și una, trohaică:

i                    i                    i                    i                    i                    i

Din pricina că înăuntrul său se întâlnește două vocale accentuate din două unități metriche deosebite, versul coriambic are o puternică cezură după a patra silabă. Avem dar aface cu un vers complex. Ex: „Sara pe deal“:

Nourii curg || raze-a lor | șiruri des | pică ||  
 Streșine vechi || casele'n | lună ri | dică ||  
 Scîrție 'n vînt || cumpăna | de la fin | tînă ||  
 Valea-i în fum || fluere | mormură 'n | stînă ||

b) A doua formă este în realitate nu un vers, ci o strofă coriambică. E compusă din două versuri coriambice ce au între dinsele două versuri dactilice, compus fiecare din cîte două unități dactilice:

i                    i                    i                    i

i                    i                    i                    i

i                    i                    i                    i

i                    i                    i                    i

Exemplu:

Stelele 'n cer	i . . . . . i
De-asupra mărilor	i . . . . . i
Ard depărtărilor	i . . . . . i
Pină ce pier	i . . . . . i

§ 199. *Rima* — Din ritmu plastic, în afară de pauzele care rotunjesc diferitele unități, grupe și hemistihuri metrice, face parte un puternic element estetic al versului pe care avem să-l studiem acum: *rima*. Ea într-adevăr subliniază *pauza finală* ce se pune între un vers și versul următor. Pe de altă parte rima nu este un element pur mecanic. Ea, precum vom vedea, își desăvârșește efectul prin adaosul înțelesului. Și aici genialitatea creatoare își arată puterea. Căci nu e destul doar să găsești cu ușurință cuvinte ce se potrivesc și „din coadă au să sune“, cum zice poetul: aceasta o poate face cu o ușurință uimitoare virtuozitatea.

Chestia e că această rimă să reprezinte un efect în legătură cu fondul — și aici e greutatea pe care n'o poate înlătura decît geniul. Așa că, studiind *rima* la un poet, studiem în mare parte și gradul genialității lui creatoare. În această privință *Eminescu* e neîntrecut, cum e neîntrecut și în celelalte calități care dau dovada genialității lui.

§ 200. Am văzut că rima este identitatea sunetelor de la sfîrșitul unui vers, începînd cu ultima vocală accentuată. Forma ei primitivă — identitatea *parțială* — este *asonanța*.

Tocmai faptul că asonanța este o identitate imperfectă a sunetelor finale ale versului, unit cu faptul că totuși sînt anume asonanțe care fac un efect estetic mai puternic decît rima desăvîrșită, ne dă cheia naturii și însemnătății acestui element metric, pe care zadarnic

încercările atîtor poeți, lipsiți de genialitate creatoare, au avut să-l înlătore, ca inutil, din versificație.

Acî s'ar putea ridica chestiunea în legătură cu lipsa rimei la cei vechi. Firește, nu putem să intrăm, într'un tractat elementar, în resolvirea acestei probleme. Totuși facem observațiunea că plasticitatea versului antic era garantată nu numai de elementul metric al scurtimei și lungimii vocalelor, dar și de accentuarea cuvintelor, la care se vorbește de un *arsis* (întonare) și o *thesis* (coborîre). Versul antic era dar o împletire plastică la care contribuia echilibrarea dintre elementul intensiv al accentelor cuvintelor și elementul melodic al lungimii și scurtimei silabelor în unități metrice. În limbile moderne unul din aceste elemente, cel *melodic*, a dispărut: în versificația modernă nu se ține în seamă decît de elementul intensiv al succesiunii accentelor și pauzelor. Un element de conturare și plasticizare a versului era de nevoie. Și el nu e altul decît *rîma* și forma ei imperfectă, *asonanța*.

§ 201. *Asonanța* este un element primejdios al versificației, pentru că nu poate fi întrebuințată cu succes decît de genialitatea creatoare.

Prin definiție, *asonanța* trebuie să dea naștere la un efect neplăcut. Potrivirea imperfectă sau parțială nu poate să nu atragă atențiunea contemplatoare asupra ei, și nu poate, deci, să nu turbure emoțiunea estetică. Acest efect neplăcut nu poate să fie înlăturat, decît prin intervenția altor elemente, pe care le vom vedea, și care, prin efectul lor propriu, înlătură efectul neplăcut al nepotrivirii a sunetelor, ce caracterizează *asonanța*.

§ 202. Limba romînă are caracteristica — pe care într'un relief extraordinar a pus-o *Eminescu*, — de a avea cele mai de efect *asonanțe* dintre limbile culte cunoscute. Studiul special al *asonanței* în limba romînă se impune dar din capul locului.

*Asonanța* trebuie studiată cu deosebire în forma

ei *cultă*. În forma poporană — fiind vorba de auditori, care nu au puterea să analizeze sunetele — asonanța trece drept rimă și nimeni n'o consideră ca greșală. Nu tot astfel stau lucrurile în poezia cultă, unde asonanța își poate avea locul numai în anume condițiuni. Astfel sîntem conduși să împărțim asonanțele în: I) *asonanțe permise* și II) *asonanțe nepermise*.

§ 203. I. La rîndul lor *asonanțele permise* sînt de două feluri: 1. *asonanțe-rime* și 2. *asonanțe de efect*. Să le analizăm pe rînd.

1. *Asonanțe-rime* sînt acelea care se deosebesc de adevăratele rime nu prin nepotrivirea *sunetelor*, ci prin nepotrivirea *nuanțelor vocalelor*. Avem mai multe categorii:

a) Avem mai întîi rimele în care intră diftongii „ea“ și „oa“ rimați între ei sau amîndoi cu vocala „a“. Accentul cade pe vocala „a“ și de la ea trebuie să înceapă rima. Dar vocalele cu care el se diftongează aruncă o umbră asupra lor. Peste această nepotrivire de nuanțe trec de obicei poezii fără ca să-i putem învinui de incorectitudine patentă, cu atît mai mult, cu cît, prin această incorectitudine fără însemnătate, se pot scoate, precum vom vedea, efecte de fond remarcabile. Și astfel *Eminescu* poate rima „îndeamnă“ cu „toamnă“; „albastre“ cu „năbastre“; „legănă“ cu „mea“; „cleâmpa“ cu „lampa“; „lăcuri“ cu „veăcuri“.

b) Tot între asonanțele rime putem considera acele rime, care, spre a satisface definitiv, au trebuință de ajutorul unor particularități de pronunțare, cu privire fie la sunet, fie la accent. Astfel cuvinte ca „obiceiu“, „rășboiu“, „bălaiu“ n'ar putea rima bine decît cu „meiu“, „soiu“, „raiu“, care, ca și celelalte, au în pronunțare un „u“ scurt latent. Poetul însă profită că mai totdeauna ele se pronunță „obicei“, „rășboi“, „bălai“, etc. și le pune să rimeze cu „scînteii“, „noi“, „rășai“, la care acel „u“ latent nu există.

Tot așa obținem rimele „nufăr“ — „sufăr“; „tîm-

ple“ — „împle“; „furnicii“ — „potici“; „rău“ — „frău“; „sfaturi“ — „laturi“; „mult“ — „smult“; „cè“ — „plăcè“; „mării“ — „sării“; „străbate-mi“ — „patemi“; „nevestă“ — „fereastă“; „scrieri“ — „crieri“, întrebuintînd, în loc de formele mai literare „sufer“, „umple“, „poteci“, „frîu“, „lături“, „smuls“, „plăcea“, „serii“, „patimi“, „fereastră“, „creeri“, formele mai mult sau mai puțin provinciale, ce-i vin la îndemîna poetului, pentru a exprima fondul poetic. Aceste rime se obțin natural, fiindcă amîndouă formele se găsesc în limbă, deși cele întrebuintate de poet se găsesc numai într'o parte a țării. Ceva mai mult. Genialitatea poetului le poate da o așa întrebuintare că încep, de la o vreme, în versuri, să ia locul celorlalte.

e) În fine tot între asonanțele-rime putem pune rimele, mai mult sau mai puțin imperfecte, ce obținem prin schimbarea accentului sau prin considerarea accentului secundar ca accent principal. Așa d. ex. *Eminescu* rimează „file“ cu „dactile“, deși pronunțarea literară cere „dăctile“. Tot așa urmează „Tisa“ cu „plînsu-mi-sa“, deși pe silabe „mi“ nu cade decît un accent secundar; apoi „mea“ cu „asemenea“; „totuși\_è“ cu „asemenè“, deși accentul principal al cuvîntului „asemenea“ este pe antepenultimă.

§ 204. 2. *Asonanțele de efect* sînt, cu evidență, adevărate asonanțe, adică rime imperfecte. Cu toate acestea ele intră în categoria asonanțelor permise, pentru că efectul estetic, ce-l fac, acopere cu prisosință imperfecția lor. Asonanțele de efect sînt și ele de mai multe categorii:

a) O parte din ele sînt particulare versificației lui *Eminescu* și se întemeiază pe valoarea lui „i“ scurt dela sfîrșitul cuvintelor, vocală, care, deși de multe ori n'are valoare decît pentru ochiul, care o vede scrisă, este considerată că are valoare și pentru ureche. Astfel el rimează „plopîi“ cu „apropîi“; „ochii“ cu „Dochii“ și „rochii“; „gușaii“ cu „nații“, deși „i scurt“ din pluralele „ochii“,

„guşații“, „plopîi“ este cu desăvîrşire absorbit în vocala i a pluralului nearticulat, lucru ce nu se întîmplă cu verbul „apropîi“, unde „i“ scurt e terminația expresă a persoanei a 2-a indicativului prezinte, și cu „rochii“ și „nații“, unde „i“ este rămașița unui j *consonans* ce se vede la nominativ și care devine semnul genetivului nearticulat („Dochi-j-a“, „nați-j-a“). În acelaș fel *Eminescu* rimează „vieții“ cu „aduce-ți-i“, „durerii“ cu „mizerii“, „mării“ cu „ării“, „școlii“ cu „molii“.

Deși aceste nepotriviri la sunet nu pot fi plăcute, cu toate acestea, ele sînt departe de a ne face o impresie neplăcută. Ceva mai mult. Ele ne încîntă. Pricină e că din pricina necompletei neasemănări în *formă*, vorbele ce rimează pot avea un *fond* mai *contrastant*. Cu alte cuvinte prin această particularitate se produce un contrast între fond și formă. Cu cît asemănarea de formă e mai pusă în relief prin rimă, fie și imperfectă, cu atît deosebirea de fond dintre cuvintele, ce rimează, e mai evidentă. Asemănarea materială contrastează cu deosebirea spirituală, și acest contrast, ca orice antiteză, deșteaptă atenția și asupra fondului, nu numai asupra formei, și emoțiunei estetice devine mai vie. De aci principiul: *cu cît deosebirea de înțeles e mai mare între cele două cuvinte ce rimează, cu atît efectul estetic al rimei este mai mare*. Și din contră. *Cu cît asemănarea de sunete a rimelor aduce o asemănare de înțeles cu atît efectul estetic e mai mic*.

Astfel vorbele-rimă „sfătuești“ și „locuești“, au un efect mai mic decît rima „crești“ și „vești“, pentrucă, în afară de înțelesul lor care e deosebit, dar nu e contrastant, se aseamănă la înțeles în ce privește categoria de cuvinte din care fac parte (sînt amîndouă verbe) și în ce privește identitatea morfologică (amîndouă au *aceleași* terminațiuni însemnând *acelaș* mod, *acelaș* timp și *aceeași* persoană). Din contră, în al doilea exemplu, vedem că rimează un verb cu un substantiv, verbul e la singular și



substantivul la plural, unul se conjugă, celălalt se declină. Fondul deosebit în ce privește înțelesul cuvintelor se accentuează în deosebirea lui, prin deosebirile de înțeles morfologice.

Se înțelege atunci că asonanțele, permițînd mici deosebiri de sunet pot obține mari deosebiri de înțeles. Și astfel ele produc mai mare efect decît multe rime. Un exemplu: Cuvintele „aduceți-i“ rimează perfect cu „vedeți-i“, dar fără destul efect, pentru că, cu toată asemănarea formei, deosebirea de înțeles se mărginește numai la înțelesul rădăcinilor cuvintelor. „Aduceți-i“ rimează însă numai asonantic cu „vieții“, dar efectul estetic, ce produce, e mult mai mare, pentru că cuvintele sînt deosebite în număr, după categorie și după semnificația terminării. — In versurile:

(Vezi tot mai gîndești la anii, cînd visam în *academii*  
Ascultînd pe vechii dascăli cîrpicînd la haina *vremii*

efectul e produs mai cu seamă de faptul, că nuanța deosebită de sunet între „academii“ și „vremii“ este răsplătită de faptul că, deși avem două substantive la rimă, totuși unul este în *acuzativ plural, nearticulat*, pe cînd celălalt e în *genetiv singular, articulat*. Zicem „mai cu seamă“, pentrucă *Eminescu*, aci, ca mai totdeauna, caută să îndepărteze inconvenientele asonanții prin raritatea și nouătatea asonanței, prin strălucirea și justetea imaginii, care ne face impresia că cele două cuvinte ce rimează sînt *necesar* împerechiate.

b) *Asonanțe îndrăsnite*. — Disponînd de asemenea mijloace, *Eminescu* își mai poate permite asonanțe mai îndrăsnite, care totuși pot fi considerate ca asonanțe permise, întrucît au fost întrebuintate instinctiv și de alți poeți.

Sînt cazurile în care unele vocale, deși deosebite, sînt totuși considerate ca asemănătoare, fără să fie identice. Astfel, *Eminescu* rimează „crînguri“ cu „singuri“, „tău“

cu „meu“; ba în tinerețe chiar „trecute“ — „posomorîte“, — „însă“ „aprînse“, „măsoară“, „zîmbitoare“. Acestea din urmă însă ne fac o impresie mult prea neplăcută și deci intră deadreptul în categoria asonanțelor *nepermise*.

c) În categoria asonanțelor permise pot intra mai bine *asonanțele prin defect*. Ele constau în neglijarea lui „i“ scurt final. Astfel *Eminescu* rimează „lași“ — „drăgălaş“; „azi“ — „zaplaz“; „drumeți“ — „îngheț“; „primăveri — „cer“; „coji“ — „răboj“.

d) În fine am îndrăsnî să punem tot printre asonanțele permise, *asonanțele consonantice*, dar numai în cazul cînd consoanele ce se deosebesc în asonanță se aseamănă totuși prin natura lor. Astfel *Eminescu* poate rima „glas“ — „talaz“; „frunze“ — „ascunse“; „crică“ — „zugrăvită“; „adînc“ — „plîng“. Nu putem primi însă în această categorie și asonanța defectuoasă: „lume“ — „minune“, de oarece „m“ și „n“ în pronunțare întrebuntesc organe prea deosebite.

Toate acestea patru varietăți de asonanță permise, — și cu deosebire ultimele trei — nu trebuie utilizate decît foarte rar și numai atunci cînd poetul are genialitatea creatoare, ce-i pune la dispoziție mijloacele pentru ca să înlătore cu siguranță efectul lor inestetic.

§ 205. II. *Asonanțe nepermise* sînt acelea, în care deosebirile între vocalele și consonantele întrebuntesc la rimă sînt prea accentuate prin însăși natura lor sau sînt cumulative. Asonanțe de acest fel *Eminescu* nu are decît vre-o 16 și se găsesc mai cu seamă în operele lui de tinerețe. Ca d. ex.: „zei“ — „poezii“ „poet“ — „revăd“; „vastă“ — „voastră“; „așteptarăți“ — „vorbareș“; — „mizerii“ — „nătărăii“; „înșelăciune“ — „rugăciunea“ etc.

Firește că, la întrebuntescarea lor, *Emineșcu* se servește și de alte mijloace de efect, în afară de cele de

mai sus. Astfel una dintre cele mai însemnate este *de-părtarea* dintre cele două rime.

Dar, întrucît nu oricine poate avea mijloacele lui *Eminescu*, aceste asonanțe trebuie evitate.

§ 206. *Rima propriu zisă* este de mai multe feluri. Astfel avem 1. *rîma simplă* și 2. *rîma complexă* sau de *lux*. 1. Rîma simplă este aceea care are un singur accent principal. Ele sînt de două feluri: rîma *ultimă* și rîma *penultimă*, după cum accentul cade pe ultima silabă și rîma are o *silabă sau* pe penultimă, cînd rîma are *două silabe*. D. ex.: „sorbi“ — „corbi“; „frîn“ — „grîu“ și „răspunde“ — „ascunde“; „roată“ — „înoată“; „dreaptă“ — „așteaptă“.

2. *Rîma complexă* sau de *lux*, este aceea care, pe lîngă accentul principal, mai are și unul sau mai multe accente secundare. Cele mai întrebuintate sînt: 1) cele *antepenultime* cu schema  $\bar{\quad} - (\bar{\quad})$  ca d. ex., „spumegă“, „rîmegă“, „bîntue“, — „mîntue“, „mărilor — depărtărilor“; și cele *ante-antepenultime*, cu schema  $\bar{\quad} - (\bar{\quad}) -$ . D. ex. „mălurile — „valurile“, „vînturile“ — „cînturile“.

Rîmele complexe în adevăr sînt numite de lux, întrucît ele conțin, virtual, o *dublă rîmă*. Astfel cuvîntul „vitejilor“ care ar putea face primul membru al unei rîme antepenultime poate în acelaș timp servi de rîmă ultimă: „vitejilor“ — „plășilor“. Tot așa „flintele“ — lăncile:

Dați cu flintele

Dați cu lăncile

zice poetul poporan, prin gura lui *Alecsandri* în „Mihu Copilul“. Tot astfel rîmează „Padină“ cu „mînă“, „Mihule“ — „voinicule“.

Rîmele complexe ante-antepenultime cuprind și ele posibilitatea a două rîme. Astfel: „mălurile“ poate rîma foarte bine, cu rîma penultimă „rămurile“ ( $\bar{\quad} - \bar{\quad}$ ).

Din momentul ce aceste rime simple, ultime și penultime, sînt posibile, cele *antepenultime* și cele *ante-antepenultime*, devin un lux, față de rimele simple.

§ 207. După versificația franceză, după care ne-am luat și noi, rimele se împart în 1. *bogate* și 2. *sărăce*.

1. *Rime sărace* sînt acelea care îndeplinesc cu strictețe definiția dată și prezintă identitatea sunetelor finale dintr'un vers, începând cu ultima vocală accentuată. D. ex. „*viață*“ — „*ghiață*“.

2. *Rime bogate* sînt acelea, care prezintă *indentitatea și a consonantei* pe care se reazămă ultima vocală accentuată. Așa d. ex: „*frică*“ — „*singurică*“, „*mică*“ — „*sdrumică*“.

Intrebuințarea rimei bogate, de cele mai multe ori arată o sărăcie a fondului și o lipsă de varietate, care trădează această sărăcie. Astfel *Al. Macedonski*, introducătorul acestui fel de rimă, este nevoit să rimeze „*mîngietoare*“ — „*uimitoare*“, „*pregătește*“ — „*scutește*“; tru ca să obvie acestui defect, *Macedonski* a fost nevoit „*ducea*“ — „*aducea*“ „*deșteptat*“ — „*revoltat*“, toate rime banale care arată slăbiciunea fondului poetic. Pensă întrebuințeze la rimă cuvinte neologiste *rare* — alt defect. Astfel găsim la ele rime ca: „*olimpian*“ — „*pian*“; „*pal*“ — „*opal*“; „*bizare*“ — „*hipnotizare*“.

### § 208. *Unități metrice superioare versului.*

Unitatea metrică superioară versului poate fi considerată reunirea dintre două versuri legate prin rimă și care, cînd versurile urmează unul după altul, se numește *distih*. În acest caz ea constituie cea mai simplă formă de *strofă*. *Strofa* este adevărata unitate metrică superioară versului.

Ea e o grupare de versuri, de obicei deplină în înțelesul ei, dar construită după anume reguli în care cel mai mare rol îl joacă dispoziția rimelor și numărul versurilor.

În afară de strofă, versurile pot fi grupate în mod liber legate numai prin rimă: este *forma liberă* a versificației.

În al treilea rînd, versurile, fie în strofe fie în versuri mai mult sau mai puțin libere, pot fi orînduite în *forme fixe*. Vom studia rînd pe rînd I) *strofa*, II) *forma liberă* și III) *forma fixă*.

§ 209. I. *Strofa* poate fi *regulată* și *neregulată*. Strofa neregulată trebuie pusă în rîndul formei libere. Adevărata strofă trebuie să aibă o construcție invariabilă. Numai în acest caz ea poate fi considerată ca o *unitate metrică superioară versului*. Astfel construită, ea trebuie să se repete de mai multe ori în desfășurarea unei capodopere poetice. O combinație de măsuri și de rime, care, pîrînd că se repetă, pierde totuși de la grupare la grupare, vreuna din caracteristicile primei grupări, încetează de a fi strofă: ea devine o *grupare* mai mult sau mai puțin *amorfă*.

§ 210. Strofele pot fi studiate din *punctul de vedere al numărului versurilor*. Astfel avem strofe de două, trei, patru, cinci, șase și pînă la 10 versuri.

Înăuntru acestor strofe rimele pot fi grupate în deosebite feluri: *împerechiate*, *alternante* sau *încrucișate*, și *îmbrățișate*. Este al doilea punct de vedere din care putem caracteriza strofele.

În fine, strofele pot fi *pure* sau *polimorfe* după cum conțin ori *numai versuri de aceeași măsură* sau de *măsuri deosebite*. Este al treilea punct de vedere pentru caracterizarea lor.

§ 211. Strofele după numărul versurilor sînt *distihuri* (două versuri), *terțele* (trei versuri) *catrene* (patru versuri) strofe *cvinariu*, *senariu*, *septenariu*, *octonariu*, etc.

1. *Distihul* poate avea trei forme: a) *distihul liber*, b) *distihul legat* și c) *distihul fix*.

a) În *distihul liber* versurile sînt *împerechiate* două câte două, prin rimă, fără nicio altă cerință. În această

formă versurile cu rimă penultimă pot urma unele după altele amestecate cu versuri cu rimă ultimă, fără nicio regulă. Astfel cînd *Eminescu* scrie în „*Serisoarea III*“:

— Cum? Cînd lumea mi-e deschisă a privi gîndești că *pot*  
 Ca întreg Aliotmanul să se 'mpiedice de-un *ciot*?  
 O nici visezi, bătrîne, cîți în cale mi s'au *pus*!  
 Toată floarea cea vestită a întregului *Apus*,  
 Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi s'*adună*  
 Să dea piept cu uraganul ridicat de *semilună*  
 S'a 'mbrăcat în zale lucii cavalerii de la *Malta*  
 Papa cu-a lui trei coroane puse una peste *alta*  
 Fulgerele adunat-au contra fulgerului *care*  
 În turbarea-i furtunoasă a cuprins pămînt și *mare*

După patru versuri de 15 silabe, urmează, fără nici o regulă șase versuri de 16 silabe, împerechiate două cîte două.

Este o bucată versificată în *distih liber*.

Dacă o cercetăm și din celelalte puncte de vedere constatăm că distihurile sînt *pure* și *împerechiate*,

b) În *distihul legat* versurile sînt împerechiate dar alternînd regulat versurile parisilabe cu cele imparisilabe de aceeași măsură. Este o regulă strictă în versi-ficația franceză clasică, și pe care și mulți din poeții noștri au adoptat-o. *Eminescu* n'o respectă mai niciodată: *Alecsandri* însă totdeauna. Acest lucru se vede cu deosebire în dramă, unde un personajiu vorbește mai mult de 8—10 versuri. În poezia lirică, din pricina regularității succesiunii versurilor parisilabe și imparisilabe, cele două distihuri, par că se grupează într'un *catren*, ca d. ex. în „*Dimineața*“ de *V. Alecsandri*:

Zori de ziuă se revarsă peste vesela natură  
 Prevestind un soare dulce cu lumină și căldură  
 În curînd și el apare pe-orizontul aurit  
 Sorbind roua dimineții de pe cîmpul înverzit

Sînt distihuri *pure* și *împerechiate*.

c. *Distihul fix* are o unitate de sine stătătoare, în așa fel, că două distihuri ce urmează unul după altul nu se pot legă în strofă. E întrebuițat de *Bolintineanu* („Mircea și Solii“) și de *Coșbuc* („Gazel“, „Costea“), dar mai cu seamă, de *Eminescu* în poeziile ce par scrise în catrene și care în realitate sînt distihuri, ca d. ex. în „Crăiasa din povești“:

Neguri albe, strălucite, Naște luna argintie;  
Ea le scoate peste ape, Le întinde pe cîmpie.

E un distih *fix, pur și împerechiat*. În această strofă sînt scrise: „Cu mîna zilele ți-adaugi“, „O rămîi“, „Pajul Cupidon“, „Dorința“, „Singurătate“, „Pe-aceiași ulicioară“, „Povestea Codrului“, „Criticilor mei“.

§ 212. 2. *Terțetul* sau *terțina* este o reunire de trei versuri, dintre care două rimează împreună, iar cel de-al treilea rimează cu versul rămas liber din terțetul următor.

Schema *terțetului* poate fi:

— a		— a		— a
— a		— b		— b
— b		— b		— a
	sau		sau	
— b		— a		— b
— c		— c		— c
— c		— c		— b

Prima formă a terțetului împărecheat, a doua a terțetului îmbrățișat; a treia a terținei (*terza rima*).

Terțina e întrebuițată de *Coșbuc* în traducerea „Divinei comedii“ de *Dante*:

La dreapta scoborînd dealungul văii  
Cam zece pași, ferindu-ne cuminte  
De-aprinsul prund și ploile văpăii

Cînd fui pe mal, văzui că mai nainte  
Puțin, pe lingabis, e mult popor  
În strimtul loc pe-acel prundiș fierbinte.....

§ 213. 3. *Catrenul* este o reuniere organică de patru versuri care pot fi grupate în trei feluri: 1) sau *împărecheat*:

— a  
— a  
— b  
— b

sau 2) *alternant*:

— a  
— b  
— a  
— b

sau 3) *îmbrățișat*:

-- a  
-- b  
— b  
— a

Regula strictă a catrenului e, după modelul francez, ca două versuri să fie parisilabe (de obicei începînd cu cel d'întîi) și două imparisilabe.

Exemple de catrene cu rime îmbrățișate și versuri pure găsim în „Noapte“ și „Făt frumos din tei“ de *Eminescu*:

Noaptea potolit și vînat arde focul în cămin,  
Intr'un colț pe-o sofă roșu eu în fața lui privesc.  
Pîn'ce mintea îmi adoarme, pîn'ce genele-mi *clipesc*;  
Luminarea-i stinsă n casă... Somnu-i cald, molatic, *lin*.

Iar isvorul prins de *vraja*  
Răsărea sunînd din *valuri*  
Sus în codri de pe *dealuri*  
Luna blindă ține *straja*

Amîndouă sînt însă neregulate fiindcă nu păstrează alternanța versurilor parisilabe cu cele imparisilabe.  
Tot el ne dă exemple de *catrene cu rime aternante*



regulat și versuri *pure* în „Luceafărul“:

Miroase florile-argintii  
 Și cad, o dulce ploae  
 Pe creștetele-a doi copii  
 Cu plete lungi bălae.

sau sub forma inversă, în ce privește lungimea versurilor în „Atît de fragedă“:

Te duci și-am înțeles prea bine  
 Să nu mă țin de pasul tău  
 Pierdută veșnic pentru mine  
 Mireasa sufletului meu.

în care avem un catren pur cu rime alternante.

Catren pur cu rime împărechiate găsim la *Eminescu* în „Mortua est“:

Facie de veghe pe umezi morminte,  
 Un clopot ce sună în orele sfinte,  
 Un vis ce-și moae aripa 'n amar,  
 Astfel 'ai trecut de-al vieții hotar.

Tot catrene cu rime împerechiate întrebuințează el și în „Sara pe deal“, și în „De ce nu-mi vii“, dar în amîndouă catrenele se neglijează alternanța versurilor parisilabe cu cele imparisilabe.

În catrene, în genere neregulate în ce privește alternarea versurilor parisilabe și imparisilabe, dar sub forma alternantă și îmbrățișată, își scrie *Eminescu* multe din poeziile sale. Astfel în forma *alternantă*: „Venera și Madona“, „Luceafărul“, „Mai am un singur dor“ (toate variantele), „Lasă-ți lumea“, „Pe lângă plopii“, „Adio“, „S'a dus amorul“, „Și dacă ramuri“, „Ce e amorul“, „Somnoroase păsărele“, „La steaua“. — În forma îmbrățișată: „Peste vîrfuri“, „Inger și demon“, „Floare albastră“, „Făt frumos din teiu“.

§ 214. 4. *Strofa cvinarie* este o reunire de cinci versuri organizate într'un tot. Ea are de obicei un distih și

trei versuri care rimează împreună, și putând fi grupate în mai multe feluri.

Astfel în strofa cvinarie, în care e scrisă „Strigoii“, *Eminescu* rimează versul întâi cu al cincilea, iar cele trei de la mijloc rimează împreună, avînd schema:

— a  
— b  
— b  
— b  
— a

Exemplu:

Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici  
Între făclii de ceară arzînd în sfeșnici mari  
E'ntinsă 'n haină albă, cu fața spre altar,  
Logodnica lui Arald, stăpîn peste atvari,  
Încet, adînc răsună cîntările de clerici.

Este o strofă *cvinarie*, *pură*, *regulată* cu versuri *îmbrățișate*.

În „Impărat și Proletar“, *Eminescu* întrebuițează altă strofă *cvinarie*, pe care am putea-o numi *alternanță-îmbrățișată*. Schema e următoarea:

— a  
— b  
— b  
— a  
— b

Exemplu:

Pe malurile Senei, în faiton de gală,  
Cezarul trece palid, în gînduri adîncit;  
Al undelor greu vîuet, vuirea în granit  
A sute d'echipajuri gîndireai n'o înșală:  
Poporul lui îl face tăcut și umilit.

Este o strofă *cvinarie*, *pură* cu rime *încrucișate-îmbrățișate*,

*Alecsandri* întrebuințează strofa cvinaria în cea mai frumoasă baladă a sa „Groza“, cu rime *alternante-încrucșate*. Schema strofei e aceasta:

— a		— a
— b	sau	— a
— a		— b
— b	invers	— a
— b		— b

Exemplu:

Galben ca făclia de galbenă ceară  
 Ce-aproape-i ardea  
 Pe-o scîndură veche, aruncat afară.  
 De somnul cel veșnic Groza-acum dormea  
 Iar după el nimeni, nimeni nu plîngea.

Este o strofă *cvinaria* *polimorfă* cu rime *alternante*.

§ 215. 5. Strofa *senarie* o găsim în cîteva opere însemnate ale lui *Eminescu*. Construcția ei este pură în „Epigonii“ și „Egiptul“. Schema este cea următoare:

— a
— a
— b
— c
— c
— b

E forma *dreaptă*.

Exemplu:

Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor romîne  
 Mă cobor că într'o mare de visări dulci și senine  
 Și-mi jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri  
 Sau văd nopți ce 'ntind de-asupra-mi oceanele de stele  
 Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele  
 Cu isoare ale gîndirii și cu rîuri de cîntări

Este o strofă *senarie*, pură cu rime îmbrățișate drept.

Dar ea poate avea și forma *inversă*, cum o găsim la *Alecsandri* în „Pohod na Sybir“ ; cu schema:

— a  
— b  
— b  
— a  
— c  
— c

Exemplu:

Sub cer de plumb întunecos  
Pe câmp plin de zăpadă  
Se trăgănează 'neet pe jos  
O jalnică grămadă  
De oameni triști și înghețați  
Cu lanțuri ferecați

Este o strofă *senarie polimorfă* cu versuri avînd rime *înbrățișate, inversă*.

O foarte frumoasă și originală strofă *senarie* întrebunțează *Eminescu* în „Freamăt de codru“ cu schema:

— a  
— b  
— c  
— c  
— b  
— a

Exemplu:

Tresărind scîntee lacul  
Și se leagănă sub soare  
Eu privindu-l din pădure  
Las aleanul să mă fure  
Și ascul de la răcoare  
Pitpalăcul

Este o strofă *senarie polimorfă* cu rime *înbrățișate*.

Tot o strofă senarie, dar pură cu rime împerechiate întrebuințează *Eminescu* în „O mamă“ după schema:

— a  
— a  
— b  
— b  
— c  
— c

Exemplu:

O mamă, dulce mamă, din negura de vremi  
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi  
De-asupra criptei negre a sfântului 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.

*Depărățeanu* și-a lăsat un nume în poezia romînă prin întrebuințarea fericită a unei strofe senarii *polimorfe* cu rime îmbrățișate cu schema:

— a  
— a  
— b  
— c  
— c  
— b

Exemplu:

Locuința mea de vară  
E la țară  
Acolo e voiu să mor  
Ca un fluture pe floare  
Beat de soare  
De parfum și de amor

§ 216. II. *Forma liberă* sau *primitivă* e cerută de obicei de stilul familiar, care e o varietate a stilului abrupt.

Ea constă din succesiunea neregulată a versurilor de diferite măsuri și se întrebuințează în fabulă. Un exemplu minunat avem în „Cîinele și Cățelul“ de *Gr. Alexandrescu*:

Căţelul Samurache, ce şedea la o parte,  
 Ca simplu privitor  
 Auzind vorba lor  
 Şi că nu au mîndrie nici capriţii deşarte  
 S'apropie îndată  
 Să-şi arate iubirea ce are pentru ei:  
 — Gîndirea voastră, zise îmi pare minunată,  
 Şi simţimîntul vostru îl stimez fraţii mei.  
 — Noi fraţii tăi, răspuse Samson plin de miuie,  
 Noi fraţii tăi, potae,  
 O să-ţi dăm o bătae, etc. etc.

§ 217. III. *Formele fixe* sînt de două feluri: 1) *particulare* şi 2) *generale*.

§ 218. 1. Se numesc *forme fixe particulare* o grupare de strofe cu anume construcţie pe care o întrebunţează numai un poet în vreuna din operele sale, repetând-o de mai multe ori. În romîneşte avem o singură formă de acest fel. Este aceea întrebunţată de *Eminescu* în varianta „Mai am un singur dor“. Iată exemplul şi schema:

Mai am un singur dor	— / —   — / —   — / —
In liniştea serii	— / —   — / —   — / —
Să mă lăsaţi să mor	— / —   — / —   — / —
La marginea mării	— / —   — / —   — / —
Să-mi fie somnul lin	— / —   — / —   — / —
Şi codrul aproape	— / —   — / —   — / —
Pe 'ntînsele ape	— / —   — / —   — / —
Să am un cer senin	— / —   — / —   — / —
Nu-mi trebuie flamuri	— / —   — / —   — / —
Nu voiu sicriu bogat	— / —   — / —   — / —
Ci-mi împletiţi un pat	— / —   — / —   — / —
Din tinere ramuri	— / —   — / —   — / —

Fiecare strofă din această grupă este construită altfel. În prima strofă alternează iambicul și amfibrahul de 6 silabe; în a doua iambicul de 6 silabe îmbrățișează cele două versuri amfibrahice; în a treia amfibrahicul îmbrățișează cele două versuri iambice. Ele formează un tot care se repetă de trei ori. Această unitate este obținută prin egalitatea măsurii și prin ritmul simțirii, și astfel prin acest amestec de ritmuri variate și totuși uniforme poetul izbutește să ne dea impresia particulară de *liniștire eternă a unei agitații trecătoare*.

§ 219. 2. *Forme fixe generale* sînt anume tipare ritmice, întrebuintate în poezia cultă, de poeți care vor să dea dovada virtuozității lor. Ele sînt construcții rareori firești; dar cu atît mai mare mertul poeților, care se întîmplă să izbutească a-și exprima în ele tot fondul real al poeziei lor. Vom releva cîteva, care au fost întrebuintate cu mai mult succes în poezia noastră.

Aceste forme fixe sînt: 1) *gazelul*, 2) *rondelul*, 3) *fresco-ritornela*, 4) *sonetul*; 5) *glosa* și 6) *pantumul*.

§ 220. 1. *Gazelul* este o formă fixă de origine arabă. E compus din distihuri în care primele două versuri rimează, iar următoarele nu rimează, dar își susțin plasticitatea prin repetirea, în al doilea vers, a rimei din primul distih. Schema lui e aceasta:

— a      — b      — c      — d  
— a      — a      — a      — a, etc.

Exemplu din *Coșbuc*, singurul poet care l-a întrebuintat:

Picurii cu strop de strop  
Fac al mărilor potop.

Zilnic tu un strop adună  
Ș'în curînd tu ai un snop,

Fii stejar să crești în lături  
Nu înalt și slab, un plop.....

Precum se vede, este o formă fixă ce convine poeziei lirice morale.

§ 221. 2. *Fresco ritornele* este un terțet, care are al treilea vers epigramatic. A fost întrebuințat numai de *Coșbuc*.

§ 222. 3. *Terțină*, cu a cărei constituțiune am făcut cunoștință mai sus, este considerată tot ca o formă fixă, deși ea nu e decît forma, pe care trebuie neapărat s'o ia o strofă de trei versuri.

Schema ei completă e următoare:

— a	— b	— c	— d	
— b	— c	— d	— e	— e.
— a	— b	— c	— d	

De obicei versurile dintr'o terțină sînt tot iambice, ca și la sonet.

§ 223. 4. *Rondelul* este o formă fixă compusă din trei strofe: două sînt strofe de cîte patru versuri legate prin două rime așezate alternant sau îmbrățișat; în acest din urmă caz rima primului vers e și a versurilor ce îmbrățișează. A treia strofă e o strofă cvinarie cu aceleași rime și în acelaș fel dispuse ca prima strofă; iar al cincilea e repetirea primului vers, care, împreună cu al doilea, mai mult sau mai puțin modificat, se repetă și la sfârșitul strofei a doua. Schema lui e următoarea

~~~~~	a
~~~~~	b
_____	a
_____	b
_____	a
_____	b
~~~~~	a
~~~~~	b



\_\_\_\_\_ a  
 \_\_\_\_\_ b  
 \_\_\_\_\_ a  
 \_\_\_\_\_ b  
 ~~~~~ a

*Al. Macedonski* a isbutit să compună cîteva capodopere în rondel. (D. ex. „Rondelul rozelor“, „Rondelul apei din ograda Japonezului“). Cităm pe aceasta din urmă:

Apei lui de prin ogradă  
 Prea domol curgând la vale  
 Bolovani dintr'o grămadă  
 Japonezu-i pune 'n cale.

Spumegată vrea s'o vadă  
 Imprejurul casei sale  
 Apa lui ce prin ogradă  
 Prea domol o ia la vale.

Și schimbînd-o 'ntr'o cascadă  
 De consoane și vocale  
 Uită-a vieții grea corvoadă,  
 Dînd răsunset de cristal  
 Apei lui de prin ogradă.

§ 224. 5. *Sonetul* este cea mai populară și cea mai importantă formă fixă. El se compune din patru strofe: două catrene și două terțete. Versul trebuie să fie iambicul mixt de 11 silabe (care nu e decît *endicasilabul italian*, în care a fost scris întîi). Catrenele trebuie să aibă numai două rime dispuse îmbrățișat și în sens invers. Cele din urmă două terțete trebuie să aibă tot numai două rime, dar încrucișate.

Schema lui e următoarea:

I  $\left\{ \begin{array}{l} \text{— a} \\ \text{— b} \\ \text{— b} \\ \text{— a} \end{array} \right.$

II  $\left\{ \begin{array}{l} \text{— b} \\ \text{— a} \\ \text{— a} \\ \text{— b} \end{array} \right.$

1  $\left\{ \begin{array}{l} \text{— c} \\ \text{— d} \\ \text{— c} \end{array} \right.$

2  $\left\{ \begin{array}{l} \text{— d} \\ \text{— c} \\ \text{— d} \end{array} \right.$

Un sonet tipic este „Sonetul Venetiei“ de *Eminescu*:

S'a stins vieața falnicei Venetii  
N'auzi cîntări nu vezi lumini pe valuri  
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri  
Pătrunde luna, înălbind pereții.

Okeanos se plînge pe canaluri;  
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 vechimii zile,  
San Marc sinistru miezul nopții bate.

Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,  
Rostește lui în clipe cadentate  
Nu 'nvie morții e' n zadar, copile

§ 225. 6. *Glossa* este o formă fixă compusă din atîtea strofe cîte versuri are cea d'întii strofă, la care se mai adaogă două. A doua strofă pînă la penultima inclusiv cuprind tot atîtea versuri ca și prima strofă și trebuie fiecare să se termine, pe rînd, cu cîte un vers al primei strofe. Strofa finală e strofa d'întîi, inversă. Una din cele mai tipice *glose* din literatură este „*Glossa*“ lui *Eminescu*:

### Strofa întîi

Vremea trece vremea vine  
Toate-s vechi și nouă toate  
Ce e rău și ce e bine  
Te întrebă și socoate;  
Nu spera și nu ai teamă  
Ce e val ca valul trece  
De te 'ndeamnă dete cheamă  
Tu rămîi la toate rece.

### Strofa finală

Tu rămîi la toate rece  
De te 'ndeamnă de te chiamă  
Ce e val ca valul trece  
Nu spera și nu ai teamă.  
Tu te 'ntrebă și socoate  
Ce e rău și ce e bine  
Toate-s vechi și nouă toate  
Vremea trece, vremea vine.

**Strofa a doua**

Multe trec pe dinainte  
 In auz ne sună multe  
 Cine ține toate minte  
 Și ar vrea să le asculte  
 Tu așează-te deoparte  
 Regăsindu-te pe tine  
 Când cu sgomote deșarte  
*Vremea trece, vremea vine.*

**Strofa a treia**

Nici încline a ei limbă  
 Recea cumpănă-a gândirii  
 In spre clipa ce se schimbă  
 Pentru masca fericirii  
 Ce din moartea ei se naște  
 Și o clipă ține poate  
 Pentru cine le cunoaște  
*Toate-s vechi și nouă toate.*

Și așa mai departe. Precum se vede e o formă potrivită pentru a da expresiunea unei poezii intelectuale-morale.

§ 226. 7. *Pantumul* este cea mai grea formă fixă întrucât prezintă nu numai particularități de formă, ci și de fond. Fondul constă într'o idee generatoare compusă din două serii de imagini contrastante ce se împletesc făcând gradație pînă la un vers culminant și sugestiv care e versul d'întîi. Forma constă într'o serie de catrene, în care versul al doilea al fiecărei strofe devine versul întîi, iar versul al patrulea, versul al treilea al strofei următoare. O adevărată capodoperă de *pantum*, ce strălucește prin simțire reținută și imagini simple și sugestive, care înlătură înfățișarea artificială a formei, este „Pantum“ de *Cincinat Pavelescu*. Il cităm în întregime:

Vîntul smulge frunza moartă  
*Pe pustiile cărări*  
 Raza gândului mă poartă  
*In albastre depărtări.*

*Pe pustiile cărări*  
 Toamna vîntură nisipul  
*In albastre depărtări*  
 Par'că-i văd și astăzi chipul.

Toamna vîntură nisipul  
 Presărat cu frunze de-aur  
 Par'că-i văd și astăzi chipul  
 Sub a buclilor tezaur.

Presărat cu frunze de-aur  
 Crîngul plînge-al său noroc  
 Sub al buclelor tezaur  
 Ochii ei păreau de foc.

Crîngul plînge-al său noroc  
 Plînge crîngu-a pustiire.....  
 Ochii ei păreau de foc  
 Cînd citeau a mea iubire.

Plînge crîngu-a pustiire  
 Vînturi aprige-l străpung  
 Cînd citea a mea iubire  
 Mă strîngea în brațe lung.

Vînturi aprige-l străpung  
 Simte crîngul c'o să moară;  
 Mă strîngea în brațe lung  
 Nestatornica fecioară.

Simte crîngul c'o să moară  
 Pe cînd frunza-i plînge'n vînt  
 Nestatornica fecioară  
 Mi-a făcut un jurămînt.

Pe cînd frunza-i plînge'n vînt  
 Se'ntristează văi și lunci  
 Mi-a făcut un jurămînt...  
 Unde-i vremea de atunci?

Se'ntristează văi și lunci  
 Suferind aceeași soartă  
 Unde-i vremea de atunci?  
 Vîntul smulge frunza moartă

Precum se vede, pantumul e, prin esență o formă  
 fixă sentimentală.

## APLICAȚIUNE CRITICĂ

§ 227. Caracterizările, pe care le-am găsit studiind forma, au cu desăvîrșire altă natură decît caracterizările fondului. Pe cînd caracterizările fondului unei capodopere poetice sînt doar puncte de vedere, din care trebuie să ne punem pentru ca să străbătem cu gîndul toată opera, caracterizările formei, au, ca să zicem astfel, caracter local și obiectiv, așa încît le putem deosebi fără să fie nevoie de pătrunderea întregii opere. Pe cînd fondul unei asemenea opere nu poate avea ființă, dacă nu este nuanțat cu caracterizările contrarii, caracterizările formei există fără un asemenea sprijin de dinafară. Pe cînd caracterizările de fond, într'o capodoperă, pornesc dinăuntru în afară, și nu pot fi pricuate în ființa lor pînă ce nu luăm cunoștință de elementele corespondente ale formei, cele de formă pornesc dinafară înăuntru și, avînd prin definiție însușiri *obiective*, ca unele ce sînt mai înainte de toate fizice, pot fi cunoscute în aceste însușiri fără a mai face sforțări de a pătrunde elementele sufletești corespondente.

Este evident însă că, știind că niciun element fizic dintr'o capodoperă nu poate avea adevărată existență fără un element sufleteș, care să-l străbată, cercetătorul trebuie să caute a pătrunde, pe cît poate, și fundamentul psihic al caracterelor formei; întocmai precum, studiind fondul, trebuie să pătrundem și forma. Acest lucru însă nu e ușor, prin însăși natura *subiectivă* a fondului. De aceea, de obicei, în analiza formei, mai totdeauna cercetătorii se mărginesc la determinarea in-

dividuală și obiectivă a însușirilor formei, — lucru care, în lucrarea literară, are aparența pedantă și fastidioasă. E întocmai ca citirea descrierii științifice a unei plante pe care n'o cunoști *in concreto*: o lucrare fără interes.

Aceasta a făcut pe mulți — în mare parte cu drept cuvânt — să considere studiul formei ca nefolositor în învățămîntul secundar, cu atît mai mult cu cît aceste caracterizări nu se făceau de obicei decît asupra unor opere mediocre.

§ 228. Se înțelege că studiul formei, fără pătrundere prealabilă a fondului, *n'are decît o valoare filologică, iar nu literară*. Este un studiu uscat ce nu atinge sufletul. În studiul formei, deci, va trebui mai întîi să fi făcut studiul capodoperei în așa fel încît să fim stăpîni pe fond și pe caracterizările lui. În al doilea rînd va trebui ca orice particularitate de formă să fie pusă în legătură cu cît mai multe elemente corespondente de fond. Astfel dacă, d. ex. ritmul mecanic al unei opere poetice este trohaic el trebuie pus în relief cu calitatea corespondentă a *avîntului sufletesc*, ca element al armoniei (și cu care vom face cunoștință în paginile următoare) și cu una sau alta din caracterizările originalității elementare. De aci rezultă că nu vom putea studia forma fără ca mai înainte să fi studiat cel de-al treilea organ al capodoperei, armonia ce face legătura dintre fond și formă.

### PARTEA III

## ARMONIA

§ 229. Armonia joacă în capodoperă acelaș rol pe care-l joacă *legătura copulativă*, în formarea unei judecăți. Precum o judecată științifică nu poate exista numai cu un *subiect* și un *predicat*, și trebuie neapărat să stabilim o *legătură afirmativă* sau *negativă* între ele, tot așa o capodoperă poetică nu poate fi realizată numai cu un fond și cu o formă. Ceva mai mult: în artă, și cu deosebire în poezie, care este arta cea mai complexă, nici fondul, nici formă nu pot exista independent. Nu se poate găsi întâi fondul și apoi forma decît prin procedări intelectuale, prin combinațiuni conștiente de imaginație, prin lucrarea artificială a *imaginației combinatoare*. Este procedarea oamenilor înzestrați cu talent și cu virtuozitate. Capodopera însă nu e nici opera unui talent, la care domină *puterea intelectuală*, *ce poate găsi o aparență de fond*, nici opera unui virtuos, la care domină *îndemînarea formală*. Capodopera este produsul genialității creatoare; a acelei forțe, care, mai presus de suflet și de natură, le unește într'un tot, pentru a da naștere la o nouă ființă — care trăește în altă lume, cu alte categorii, decît lumea fizică și cea sufletească. Genialitatea creatoare e o forță dar mai presus de combinațiunile conștiente ale talentului, mai presus de îndemînările inconștiente ale virtuozității. Ea unește, fără știrea poetului, calitățile talentului și ale virtuosului, dar se ridică astfel de-asupra lor. Iar organul prin care se face

această sinteză mai presus de om și de fire și care dă inspirației geniale, calitatea de divină și de supraomenească, este *armonia*.

Armonia astfel este cel mai însemnat organ al capodoperei, fiind oarecum creatoarea și-a fondului și-a formei. Ea selecționează din fondul sufletesc ceea ce trebuie să constituie fondul capodoperei, și tot așa, din cuvintele ce constituie materialul fizicopsihic al expresiunii, ea alege pe acelea care, *cu necesitate* pot fi legate *pe veșnicie* de fond.

§ 230. Căci cea mai mare deosebire dintre capodopere și operele de talent și virtuozitate este tocmai faptul că, pe când fondul acestora se armonizează cu forma numai *în general*, așa încât poate suferi schimbări, fondul capodoperelor se armonizează pînă în cele mai mici nuanțe cu forma, într'un mod *necesar și indisolubil*. Această caracteristică dă capodoperei viața eternă, pe care n'o pot avea lucrările de talent și de virtuozitate.

Armonia deci trebuie să se manifeste din capul locului și, mai întîi, în prima încorporare a ideii generatoare, din stadiul mistic, care duce la încorporarea în cuvînt, apoi în a doua încorporare ca atmosferă sufletească și, în fine, în a treia încorporare, ca cristal sufletesc.

În toate aceste încorporări ea are, pe deoparte, natura fondului, iar pe de alta natura formei.

Fondul are natura simultană și forma o are succesivă; armonia are natura simultan-succesivă tocmai pentru ca să înlesnească natura simultană a fondului să se sintetizeze cu forma succesivă.

Aceasta e cu puțință numai prin faptul că totalitatea imaginilor și particularităților formei unei capodopere sînt legate între ele în mod necesar, întocmai, cum în lumea fizică fenomenele sînt legate prin cauzalitate. De aceea și numim această legătură necesară între diferitele elemente ale capodoperei — *cauzalitatea sintetică*.

§ 231. În virtutea cauzalității sintetice care nu e



decît armonia realizată, oridecîteori avem în conştiinţă o imagine a capodoperei, avem în acelaş timp, mai mult sau mai puţin luminate şi prezente în mod simultan, şi pe toate celelalte elemente, cu care, prin esenţă, sînt legate în mod necesar. Astfel că, oridecîteori percurgem *succesiv* cuvintele, frazele, paginile unei capodopere, la fiecare clipă noi nu facem altceva decît să *întregim*, în conştiinţa noastră, cu noile imagini şi cuvinte ale citirii, *icoana simultană a imaginilor şi cuvintelor citite*.

Dacă s'ar pierde şi nu s'ar întegra, într'o icoană, imaginile şi cuvintele ce ne vin rînd pe rînd în conştiinţă, percurgerea succesivă a cărţii n'ar însemna nimic pentru noi: o serie de lumini ce se pierd în intuneric şi nimic mai mult. Numai cauzalitatea sintetică, prin necesitatea cu care leagă toate imaginile şi cuvintele dintr'o capodoperă face această minune, ca icoana simultană a imaginilor să se poată exprima în şirul succesiv al cuvintelor, şi şirul succesiv al cuvintelor să recompună icoana simultană a imaginilor.

§ 232. Armonia, avînd această însemnătate, această natură şi acest mecanism, nu se poate să nu se prezinte cu o serie de însuşiri în care se transformă fondul pentru ca să devină, prin intermediul ei, formă.

Astfel originalitatea elementară, care ne dă icoana ideii generatoare sub formă *propulsivă* de incorporare nu poate trece spre expresiune fără ca această forţă propulsivă să nu devină un element al armoniei. Este *avîntul sufletesc*.

În orice capodoperă vom întîlni acest avînt sub forma domoală sau violentă a precipitării mai lentă sau mai repede a cuvintelor ce exprimă imaginile.

Astfel dacă punem alături „Noapte“ de *Eminescu* şi „Nunta Zamfirii“ de *Coşbuc* numaidecît vom vedea că una are o *mişcare domoală* pe cînd cealaltă o *mişcare violentă* sau *viguroasă*. Iar dacă comparăm aceste mişcări cu aceea din „Anul 1840“ de *Gr. Alexandrescu* vom

vedea că aceasta are un avînt *stăpînit* sau *moderat*. Sînt caracteristicile avîntului sufletesc din punctul de vedere al *intensității*.

§ 233. Dacă iarăși punem alături „Epigonii“ de *Eminescu* cu „Luceafărul“ de acelaș poet, vom vedea că *stăpînirea* avîntului din prima capodoperă este în acelaș timp într'un ritm sufletesc *larg*, pe cînd *stăpînirea* avîntului din cea de-a doua este într'unul *îngust* sau *strîmt*. *Normal*, nu găsim acest avînt decît tot în „Anul 1840“ de *Gr. Alexandrescu* sau în „Scrisoarea II“ de *Eminescu*.

*Lărgimea*, *îngustimea* și *normalul* sînt caracteristicile avîntului sufletesc din punctul de vedere al *calității*.

§ 234. Dacă, în fine, comparăm „Din Prag“ de *Vlăhuță* cu „Mortua est“ de *Eminescu*, vom vedea că *domolirea normală* a avîntului sufletesc din poezia „Din Prag“ este *chinuită*, turmentată, pe cînd *stăpînirea* tot normală din „Mortua est“ de *Eminescu* este *vibrantă*. Dacă însă vom compara aceste două capodopere cu „Făt frumos din teiu“, vom vedea că mișcarea din această din urmă poemă nu este nici chinuită nici vibrantă, ci *calmă*, și *fericită*. *Turmentarea*, *vibranța* și *calmul* sînt cele trei caracterizări ale avîntului sufletesc din punctul de vedere al *tonalității*.

§ 235. Rezumînd aceste caracteristice ale avîntului sufletesc, ca determinate de originalitatea elementară, pentru a da diferite înfățișări ritmului, — avem:

|                   |              |          |           |
|-------------------|--------------|----------|-----------|
| Avîntul sufletesc | Intensitatea | {        | stăpînită |
|                   |              |          | viguroasă |
|                   |              |          | domoală   |
| Calitatea         | {            | largă    |           |
|                   |              | normală  |           |
|                   |              | îngustă  |           |
| Tonalitatea       | {            | chinuită |           |
|                   |              | calmă    |           |
|                   |              | vibrantă |           |

§ 236. Armonia nu este în legătură numai cu originalitatea elementară, ci și cu originalitatea subiectivă și plastică.

Mai întâi în ce privește originalitatea subiectivă. Fără armonizarea între ideea generatoare și atmosfera sufletească a poetului — capodopera nu se poate produce. Trebuie ca poetul, văzînd cristalizîndu-se în sufletul său imaginile împrejurul ideii generatoare, să aibă emoțiunea creatoare, să simtă o încîntare dumnezeiască. Această încîntare din care va deriva — pentru noi, iubitorii de poezie — *emoțiunea estetică*, — este semnul că între sufletul poetului și creațiunea sa, s'a stabilit un acord suprem și etern. În acest simțămînt, poetul își simte eternitatea. Acest simțămînt determină elementul cel mai suav al armoniei, cel mai legat de sufletul nostru: *muzicalitatea*.

Muzicalitatea dar este elementul sufletesc și fizic în acelaș timp, care, pătrunzînd în conștiința noastră, ne face să înconjurăm capodopera, chiar înainte de a fi citit-o, cu o simpatie infinită. Muzicalitatea este elementul cel mai armonios care se impune sufletului omenesc în modul cel mai firesc.

§ 237. Năgărit, că fiind determinată de originalitatea subiectivă, însușirile acesteia trebuie să se resfrîngă și asupra muzicalității.

Astfel dacă punem alături poezia „Din Prag“ de *Vlahuță* și „Somnoroase păsărele“ de *Eminescu*, vedem că muzicalitatea operii lui *Vlahuță* este *aspră*, pe cînd aceea a operii lui *Eminescu* este *suavă*. Între ele, muzicalitatea poeziei „Anul 1840“ de *Gr. Alexandrescu* apare *gravă*. *Asprimăea, suavitatea, gravitatea* sînt însușirile muzicalității din punctul de vedere al *intensității*.

§ 238. Dacă iarăși comparăm muzicalitatea din „Mortua est“ de *Eminescu* cu cea din „Boul și Vișelul“ de *Alexandrescu* vedem că, pe cînd muzicalitatea din „Mortua est“ este *colorată*, cea din „Boul și Vișelul“ este *uni-*

formă. Iar dacă le comparăm pe amîndouă cu „Somno-roase păsărele“ de *Eminescu*, vedem că aceasta din urmă are o *sonoritate* specială. *Coloritul*, *uniformitatea*, *sonoritatea* sînt însușirile *muzicalității* din punctul de vedere al *calității*.

§ 239. In sfîrșit, comparînd „Umbra lui Mircea la Cozia“ de *Gr. Alexandrescu* cu „Luceafărul“, de *Eminescu*, vedem că cea dintîi are o muzicalitate *majoră*, pe cînd „Luceafărul“ are muzicalitatea *minoră*. Intre ele putem pune muzicalitatea *surdă* sau *medie* a poeziei „Din Prag“.

§ 240. Rezumînd însușirile muzicalității, produse de influența originalității intuitive avem următorul tablou:

|               |   |              |   |          |
|---------------|---|--------------|---|----------|
| Muzicalitatea | } | Intensitatea | } | aspră    |
|               |   |              |   | gravă    |
|               |   |              |   | suavă    |
|               | } | Calitatea    | } | colorată |
|               |   | uniformă     |   |          |
|               |   | sonoră       |   |          |
|               | } | Tonalitatea  | } | majoră   |
|               |   | medie        |   |          |
|               |   | minoră       |   |          |

§ 241. In legătură cu originalitatea plastică, armonia este iarăși de mai multe feluri după raportul ce găsim între diferite părți ale întregului succesiv. Simultaneitatea originalității plastice devenind succesiune trebuie să ocupe un loc mai întins sau mai restrîns. Astfel pentru cadru, pentru desfășurarea sentimentelor cristalizate, vor trebui mai multe sau mai puține cînturi, strofe, versuri. Pentru diferitele părți ale unei capodopere va trebui o mai mică sau o mai mare desfășurare. Cu alte cuvinte ceea ce numim *compozițiune* nu este decît al treilea ele-

ment al armoniei, determinat de originalitatea plastică, al treilea element al fondului.

Și compoziția, ca și muzicalitatea și avîntul sufletesc poate să aibă mai multe înfățișări după cum o privim din punctul de vedere al intensității, calității și tonalității.

Astfel dacă punem alături „Cîntarea Romîniei“ de *Al. Russo*, în care lungimile sînt evidente în faptul că multe din tablourile alegorice istorice se aseamănă, așa încît nu le putem găsi nici un corespondent istoric — real, — cu „Făclia de Paști“ de *Caragiale* în care nici un cuvînt nu e de prisos, vedem o mare deosebire. Originalitatea plastică a lui *Russo* nu-și găsește locul numai pe măsura intensității sale, ci ocupă și alt spațiu, în care nu are ce căuta. Dinamismul sufletesc este prea mare. Infățișarea compoziției „Cîntării Romîniei“ este astfel difuză sau dinamică. Din contră, nuvela lui *Caragiale* ocupă parcă un spațiu mai mic decît ar cere intensitatea plasticității sale. Este caracteristica compoziției lapidare sau statice. Intre dinamismul difuz al uneia și lapidarismul celeilalte, avem compoziția proporțională sau clasică din „La Hanul lui Mînjoală“ de *Caragiale*.

*Lapidarismul, dinamismul și proporția* sînt cele trei însușiri ale compozițiunii din punctul de vedere al intensității.

§ 242. Dacă acum comparăm compoziția din „Scrisoarea I“ de *Eminescu* și „Alexandru Lăpușeanu“ de *C. Negruzzi*, observăm că, deși în „Scrisoarea I“ avem o repetiție a cadrului, totuși, în însăși desfășurarea poeziei, nu întîlnim, bine determinate, diferitele momente ale ideii. Se pare că poetul rătăcește în pasagiile cu „dascălul“ și cu putința lui de a vedea cum s'a făcut lumile; tot așa în descrierea soartei „dascălului“. Cu toate acestea, „Scrisoarea I“ ne face impresia unei unități desăvîrșite. Această capodoperă lirică seamănă, în compoziția

ei, cu unele capodopere ale lui *Pindar*, pe care mulți le-au considerat confuze și fără șir, tocmai din pricina acestui fel de compoziție, care-și ascunde mijloacele, pentru ca cu atât mai mult să dea capodoperei impresia unității. Este caracteristica compoziției *discrete*, căreia intelectualitatea discursivă cu greu îi analizează cutele.

Cu desăvârșire contrarie este compoziția lui „Alexandru Lăpușneanu“, în care avem patru momente bine determinate și separate prin câte un *motto* rezumativ al acțiunii, ce se povestește în fiecare dintre ele. Compoziția este ușor de pătruns cu mintea. Este caracteristica ce are compoziția *vizibilă*.

Între aceste două feluri de compozițiuni, avem compozițiunea *complexă* care, din pricina că se încrucișează în decursul ei mai multe elemente, pare discretă. La o mai atentă cercetare vedem ușor cum se împletesc momentele și cât de deosebite sînt unele de altele. Astfel este, de exemplu, poema „Luceafărul“ de *Eminescu* în care se împletesc două acțiuni, după ce începuse a se desfășura numai una: Dragostea lui Hyperion și a Cătălinei se desparte în acțiunea lui Hyperion, care merge la Dumnezeu, după vorba Cătălinei, și în acțiunea Cătălinei, care se lasă să cadă în mreaja lui Cătălin.

Astfel din punctul de vedere al intelectualității sau calității avem trei însușiri în legătură cu compoziția: *discrețiunea*, *vizibilitatea* și *complexitatea*.

§ 243. În fine din punctul de vedere al tonalității sau afectivității, care poate fi sau încet isbucnitoare, sau pusă în ordine de intelectualitate, sau slobodă în desfășurarea ei firească, putem să avem iarăși trei feluri de compozițiuni. Astfel dacă cercetăm poeme ca „Miorița“ sau „Ce te legeni codrule“, observăm că una începe ca o poezie epică, ar cealaltă ca una dramatică: într'una se povestește; într'alta se dialoghează. Dar nici „Miorița“ nu e baladă epică, nici „Ce te legeni codrule“ nu e monolog sau dialog prin esență. Elementele epice sau dra-

matice sînt numai elemente de cadru, în care sentimentul liric va izbucni cu putere spre mijlocul și sfîrșitul operei, iar elementul epic și dramatic va rămîne lipsit de încheere. Este caracteristica compozițiunii *trunchiate*.

Dacă cercetăm compoziția poeziei „Somnoroase păsărele“ de *Eminescu* observăm din contră că afectivitatea respectă de la început pînă la sfîrșit ordinea ei de desfășurare, pînă la definitiva încheere. Este caracteristica compoziției *ordonate*. Acest fel de compoziție poate fi mai mult sau mai puțin *consacrată*, cum se vede de exemplu, în formele fixe de poezie.

În sfîrșit, pe lîngă aceste compoziții mai avem, tot din punctul de vedere al tonalității, compoziția *liberă*, așa cum o întîlnim de exemplu în „Toporul și Pădurea“, „Cîinele și Cățelul“, „Boul și Vițelul“ de *Grigore Alexandrescu*, în care nu întîlnim nici trunchierea nici ordonarea, după cerințe mai mult sau mai puțin fixe.

§ 244. Rezumînd caracteristicile din punctul de vedere al tonalității, avem următorul tablou:

|            |   |              |   |                 |
|------------|---|--------------|---|-----------------|
| Compoziția | } | Intensitatea | { | dinamic-difuză  |
|            |   |              |   | proporțională   |
|            |   |              |   | static-lapidară |
|            |   | Calitatea    | { | vizibilă        |
|            |   |              |   | complexă        |
|            |   |              |   | discretă        |
|            |   | Tonalitatea  | { | trunchiată      |
|            |   |              |   | ordonată        |
|            |   |              |   | liberă          |

§ 245. Aceste caracterizări arată aspectul armoniei în legătură cu originalitatea elementară, subiectivă și plastică, adică din punctul de vedere al simultaneității. Ea mai poate avea și alte aspecte în legătură cu ritmul, stilul

și formele literare, întrucât avîntul sufletesc devine ritm, muzicalitatea devine stil, și compoziția devine formă literară. Aceste aspecte de natură succesivă se confundă cu acelea ale formei, și ar fi o lucrare prea subtilă pentru a le deosebi în acest tactat elementar.



# TABLA DE MATERII

## PARTEA I

### FONDUL

#### CAP. I

#### Poezie, literatură, ideologie

##### 1. Deosebirea după fond.

|                                                               | Pag. |
|---------------------------------------------------------------|------|
| § 1. Deosebirea după fond între poezie, literatură, ideologie | 1    |
| § 2. Condițiile unei capodopere poetice, literare, ideologice | 2    |

##### Aplicația critică

###### a) Critică pozitivă

|                                                          |   |
|----------------------------------------------------------|---|
| § 3. Exemple de capodopere poetice, literare, ideologice | 3 |
|----------------------------------------------------------|---|

###### b) Critică negativă

|                          |   |
|--------------------------|---|
| § 4. — 1. Sentimentalism | 4 |
| 2. Confuzie              | 4 |
| 3. Nuditate              | 4 |

##### 2. Deosebirea după formă

|                                                                          |   |
|--------------------------------------------------------------------------|---|
| § 5. Deosebirea dintre capodopera poetică și cea literară sau ideologică | 5 |
| 1. Forma operei poetice                                                  | 5 |
| 2. " " ideologice                                                        | 5 |
| 3. Forma operei literare                                                 | 5 |

##### Aplicație critică

###### a) Critică pozitivă

|                                                    |   |
|----------------------------------------------------|---|
| § 6. — 1. Stilul lui Caragiale „Faclia de Paști“   | 6 |
| 2. Stilul lui Maiorescu din „Progresul adevărului“ | 7 |
| 3. Stilul lui Odobescu din „Pseudokynegheticos“    | 8 |

## b) Critică negativă

|                                | Pag. |
|--------------------------------|------|
| 7. — 1. Stil prozaic . . . . . | 9    |
| 2. Stil declamator . . . . .   | 10   |
| 3. Stil confuz . . . . .       | 11   |

## 3. Deosebire după armonie

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 8. — 1. Armonia și condițiile ei . . . . .                                               | 12 |
| 2. Armonie generală . . . . .                                                              | 13 |
| 3. Armonie ideologică . . . . .                                                            | 14 |
| <i>Nota</i> 1. — Bazele clasificării. Cum clasificarea poate fi dusă mai departe . . . . . | 15 |
| <i>Nota</i> 2 — Hibridismul . . . . .                                                      | 16 |

## CAP. II

## [Capodopera poetică

## 1. Fondul capodoperei

|                                                                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 9. Cum trebuie să înțelegem fondul. Legătura dintre fond, formă și armonie: sinteza desăvârșită. Definițiunea capodoperei . . . . . | 17 |
| 10. Capodopera e creațiune. — Emoțiunea estetică. — Plăcerea psihologică și estetică. — Nuanța. — Integralitatea . . . . .            | 18 |

## 2. Elementele fondului unei capodopere

|                                                                                                                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 11 Importanța elementului mistic în fondul capodoperei . . . . .                                                                                                                               | 20 |
| § 12. Ideia generatoare. Elementul volitiv în creațiune. — Contemplațiunea. . . . .                                                                                                              | 21 |
| § 13. Analiza poeziei „Melancolie“ de <i>Eminescu</i> : ideia generatoare, elementul plastic, elementul estetic . . . . .                                                                        | 22 |
| § 14. Elementele fondului: fondul elementar, fondul subiectiv, fondul obiectiv. — Originalitatea elementară, originalitatea subiectivă, originalitatea plastică. — Capodopera și opera . . . . . | 23 |
| § 15. Ideia generatoare trebuie să fie neapărat originală, Originalitatea <i>elementară</i> . Exemple . . . . .                                                                                  | 24 |
| § 16. Capodopere din punctul de vedere al desăvârșirii originalității elementare: <i>primitive, clasice, monierate</i> . Superioritatea capodoperelor clasice . . . . .                          | 25 |
| § 17. Originalitatea <i>subiectivă</i> . Exemplu „Progresul adevărului“ de <i>T. Maiorescu</i> . . . . .                                                                                         | 26 |
| § 18. Capodopera, din punctul de vedere al desăvârșirii originalității subiective poate fi: <i>superficială, necompletă, adâncă</i> . Exemplu . . . . .                                          | 28 |
| § 19. Originalitatea subiectivă <i>necompletă</i> . . . . .                                                                                                                                      | 29 |
| § 20. „ „ <i>adâncă</i> . . . . .                                                                                                                                                                | 30 |
| § 21. Originalitatea <i>plastică</i> . Definiție . . . . .                                                                                                                                       | 30 |

|                                                                                                                                                           | Pag. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| § 22. Percepțiune și intuițiune . . . . .                                                                                                                 | 30   |
| § 23. Fazele intuițiunii. — Intuițiune. — Imagine brută. —<br>Imagine neutră. — Imagine polarizată. — Imagine con-<br>cepțională . . . . .                | 31   |
| 24. Capodopera, din punctul de vedere al desăvirșirii ori-<br>ginalității plastice poate fi: <i>genuină, perfecționată,</i><br><i>calculată</i> . . . . . | 32   |
| § 25. Originalitatea plastică perfecționată. Exemple: <i>Eminescu</i><br><i>și Golfried Keller; La Fontaine și Gr. Alexandrescu</i> . . . .               | 32   |
| § 26. Originalitate plastică calculată. — Exemple . . . . .                                                                                               | 35   |

CAP. III

I. Caracteristicile esențiale ale originalității

1. Originalitatea elementară.

|                                                                                                                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 27. Originea ei. Infățișările ei. Forța (intensitatea); emo-<br>țiunea creatoare (emoționalitatea); intenție artistică<br>(conștiința artistică) . . . . .                                   | 36 |
| § 28. Originalitatea elementară din punctul de vedere al <i>in-</i><br><i>tensității: sublimă, frumoasă, grațioasă</i> . . . . .                                                               | 37 |
| § 29. Exemple de originalitate elementară <i>sublimă</i> . . . . .                                                                                                                             | 37 |
| § 30. Originalitatea elementară <i>grațioasă</i> . Ce este grațiosul.<br>Exemple: „Cîntec de leagăn“ de <i>Iosif</i> . . . . .                                                                 | 38 |
| § 31. Originalitatea elementară <i>frumoasă</i> . Exemplu. „Lucea-<br>fărul“ de <i>Eminescu</i> . . . . .                                                                                      | 39 |
| § 32. Originalitatea elementară din punctul de vedere al <i>ca-</i><br><i>lității</i> (intelectualității). Originalitatea elementară <i>hu-</i><br><i>moristică, naivă, patetică</i> . . . . . | 41 |
| § 33. Exemplu de originalitate elementară <i>humoristică</i> : „Boul<br>și Vițelul“ de <i>Gr. Alexandrescu</i> . . . . .                                                                       | 41 |
| <i>Nota. 3.</i> — Adevărata înțelegere literară nu cere correspon-<br>dențele <i>rea'e</i> ale actualității . . . . .                                                                          | 42 |
| § 34. Originalitatea elementară <i>naivă</i> . Exemplu: „Anul 1840“<br>de <i>Gr. Alexandrescu</i> . . . . .                                                                                    | 43 |
| § 35. Originalitatea elementară <i>patetică</i> . Ex. „Mortua est“ de<br><i>Eminescu</i> . . . . .                                                                                             | 43 |
| § 36. Originalitatea elementară din punctul de vedere al<br><i>tonalității</i> (afectivității): <i>olimpiană, pesimistă, optimistă</i><br>. . . . .                                            | 44 |
| § 37. Originalitatea elementară <i>pesimistă</i> . Exemplu: „Scrisoa-<br>rea I“ de <i>Eminescu</i> . . . . .                                                                                   | 45 |
| § 38. Originalitatea elementară <i>optimistă</i> . Exemplu: „Nunta<br>Zamfirii“ . . . . .                                                                                                      | 45 |
| § 39. Originalitatea elementară <i>olimpiană</i> . Exemplu: „Som-<br>noroase păsărele“ . . . . .                                                                                               | 46 |
| § 40. Din ce elemente răsar infățișările originalității elemen-<br>tare. Simultaneitatea acestor elemente . . . . .                                                                            | 47 |
| Transformarea în <i>avântul sufletesc</i> al armoniei și <i>ritmul</i> formei . . . . .                                                                                                        | 47 |

## 2. Originalitatea subiectivă

Pag.

- § 41. Caracterizarea originalității subiective sau intuitive  
Nevoia coloarei (intelectualității) și a conturului (a  
voinței) împrumutate de la emoția estetică susținută  
de energie . . . . . 47
- § 42. Diferitele înfățișări ale originalității subiective din punctul  
de vedere al intensității, calității și tonalității . . . . . 48
- § 43. Originalitatea subiectivă din punctul de vedere al intensității. Originalitatea subiectivă *retorică*. Exemple  
„Pseudekynegheticos“ de *Odobescu* . . . . . 48
- Nota* 4. — Retoric și retorism, și valoarea lor estetică . . . . . 50
- § 44. Originalitatea subiectivă *primitivă*. Exemplu „Miorița“  
versiunea *Alecsandri* . . . . . 50
- § 45. Originalitatea subiectivă *echilibrată*. Exemplu. Comparația între „Ce te legeni codrule?“ poporan și „Ce te  
legeni, codrule?“ a lui *Eminescu* . . . . . 53
- § 46. Originalitatea subiectivă din punctul de vedere al calității:  
originalitatea subiectivă *imaginativă* . . . . . 54
- Nota* 5. — Imaginativismul și pesimismul lui *Eminescu* . . . . . 56
- § 47. Originalitatea subiectivă *abstractă*. Exemplu: „Epistola  
către Iancu Văcărescu“ de *Gr. Alexandrescu* . . . . . 57
- § 48. Originalitatea subiectivă *reprezentativă*. Exemplu: „Amin-  
tirile din copilărie“ de *Creangă*; episodul cu Mogorogea . . . . . 60
- § 49. Originalitatea subiectivă din punctul de vedere al tonalității. Originalitatea subiectivă *deprimantă* (*Eminescu*)  
originalitatea subiectivă *exultantă* (*Gr. Alexandrescu*) . . . . . 62
- § 50. Deosebirea dintre pesimism și depresimantă, dintre opti-  
mism și exultantă, dintre pesimism și seninătate.  
Exemple „Scrisoarea I“ de *Eminescu*; „Din Prag“ de  
*Vlahuță* . . . . . 64
- § 51. Originalitatea subiectivă *senină*. Exemplu: „Anu 1840“  
de *Gr. Alexandrescu* . . . . . 65

## 3. Originalitatea plastică.

- § 52. Caracteristica originalității plastice. — Originalitatea  
plastică și combinațiile imaginației. — Imaginație, fan-  
tazie și memorie imaginativă. — Combinațiune și crea-  
țiune . . . . . 67
- § 53. Felurile de originalitate după elementele ce intră în  
compoziția ei . . . . . 68
- § 54. Imagini *noționale*. — Exemple din *Gr. Alexandrescu* . . . . . 69
- § 55. „ *difluate*. — Exemple din *St. O. Iosif* . . . . . 69
- § 56. „ *intensive*. — „ din *Gr. Alexandrescu* . . . . . 69
- § 57. „ *plastice*. — „ *Eminescu, Coșbuc, Iosif* . . . . . 69
- § 58. Felurile de originalitate plastică după *intensitatea, ca-  
litate și tonalitate*. — Originalitatea plastică după inten-  
sitate . . . . . 70
- § 59. Originalitatea plastică *ingenioasă*. Exemplu din *Victor  
Hugo, Eminescu, Caragiale* . . . . . 72
- § 60. Originalitatea plastică *naturală sau brută*, Exemplu „Mio-  
rița“, varianta *Alexandri* . . . . . 72

|                                                                                                                           | Pag. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| § 61. Originalitatea plastică <i>artistică</i> . Exemplu „O scrisoare pierdută“ de <i>Caragiale</i>                       | 72   |
| § 62. Originalitatea plastică din punctul de vedere al <i>calității</i> sau <i>culoarei</i>                               | 74   |
| § 63. Originalitatea plastică <i>fantastică</i> . — Exemple                                                               | 74   |
| § 64. „ „ „ <i>realistă</i> . — Exemple                                                                                   | 75   |
| § 65. „ „ „ <i>incisivă</i> sau <i>geometrică</i> . — Exemple                                                             | 76   |
| § 66. Originalitatea plastică din punctul de vedere al <i>tonalității</i>                                                 | 76   |
| § 67. Originalitatea plastică <i>inhibitivă</i> sau <i>reflexivă</i> . Ex. „Melancolie de <i>Eminescu</i>                 | 78   |
| § 68. Originalitatea plastică <i>explosivă</i> . Ex. „Din prag“ de <i>Vlahuță</i> , „Iarnă“ de <i>V. Alexandri</i> , etc. | 78   |
| § 69. Originalitatea plastică <i>contemplativă</i> . Exemple                                                              | 81   |

CAP. IV

**II. Caracteristice secundare ale capodoperei**

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 70. Caracteristica caracteristicilor esențiale: sinteza dintre Suflet și Natură                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 82 |
| § 71. Definiția caracteristicilor secundare. Rătăcirile critice de astăzi care se bazează mai mult pe aceste caracteristice fără controlul caracteristicilor esențiale                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | 82 |
| § 72. Pauzele pentru care critica curentă judecă rău valoarea capodoperei literare: 1) caracterele esențiale sînt mai puțin vizibile decît cele secundare; 2) critica curentă se ocupă de obicei cu opere de talent                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 83 |
| § 73. Caracteristicile secundare sînt sau subiectiv-psihice sau obiectiv-fizice. O capodoperă avînd caracteristice secundare <i>subiective</i> , poate fi sau <i>religioasă</i> , sau <i>filosofică</i> sau <i>mistică</i> . Exemple din literatura universală: „Evanghelia lui <i>Sf. Ioan</i> “, „Fidon“ de <i>Platon</i> , „Sartor resartus“ de <i>Carlyle</i> . Exemple și analize din poezia românească: „Rugăciunea unui dac“ de <i>Eminescu</i> , „Isus“ de <i>Cerna</i> . „Pe Golgota“ de <i>Gregorian</i> | 84 |
| § 74. O capodoperă, avînd caracteristice secundare <i>obiective</i> , poate fi sau cu obiect <i>individual</i> , sau <i>patriotic</i> sau <i>umanitar</i> . Exemple                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 85 |
| § 75. În legătură cu originalitatea <i>subiectivă</i> , caracteristicile secundare <i>subiective</i> iau numele genere de <i>atitudine</i> . Atitudinea poate fi <i>severă</i> , <i>vioae</i> ( <i>spirituală</i> ) sau <i>dublă humoristică</i> . Exemple. Atitudinea <i>dublă</i> sau <i>humoristică</i> poate fi <i>bonoamă</i> , <i>ironică</i> de Exemplu                                                                                                                                                     | 86 |
| § 76. În legătură cu <i>originalitatea subiectivă</i> caracteristicile secundare <i>obiective</i> poartă numele de <i>mentalitate</i> : <i>mentalitate vizuală</i> , <i>audelivă</i> , <i>motorie</i> , <i>integrală</i> . Exemple din <i>Eminescu</i> , <i>Coșbuc</i> , <i>Iosif</i>                                                                                                                                                                                                                              | 89 |
| § 77. În legătură cu originalitatea <i>plastică</i> , o capodoperă poate avea caracteristice secundare <i>subiective</i> , <i>înfățișarea</i> , sau <i>simplă</i> , sau <i>metaforică</i> , sau <i>simbolică</i> . Exemple                                                                                                                                                                                                                                                                                         |    |
| § 78. O capodoperă poate fi în legătură cu originalitatea plastică și din punct de vedere <i>obiectiv</i> , sau <i>actuală</i> , sau <i>istorică</i> sau <i>convențională</i> . Exemple și analize.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 93 |

## CAP. V

## Rezumatul caracteristicelor fondului unei capodopere

|                                           | Pag. |
|-------------------------------------------|------|
| § 79. Tabloul caracteristicelor . . . . . | 94   |

## CAP. VI

## Originalitatea mistică

## Tipul clasic, romantic, realist

|                                                                                                                                                                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 80. Caracterizarea și originea originalității mistice. — Baza tipului clasic, romantic și realist . . . . .                                                                                                                                                                      | 96  |
| § 81. Caracteristicile <i>tipului romantic</i> . Caracteristica esențială <i>sublimul ca intensitate elementară, retorismul ca intensitate subiectivă și ingeniozitatea ca intensitate plastică</i> . Exemple din <i>Victor Hugo</i> . . . . .                                     | 98  |
| Notele subordonate ale romantismului . . . . .                                                                                                                                                                                                                                     | 98  |
| § 82. <i>Tipul realist</i> . Constituția lui pe baza <i>calității</i> originalității elementare, — și anume a <i>pateticului</i> , susținut de <i>reprezentabilitatea</i> originalității subiective și de <i>realismul</i> originalității plastice . . . . .                       | 98  |
| Notele subordonate ale realismului . . . . .                                                                                                                                                                                                                                       | 98  |
| § 83. <i>Tipul clasic</i> . — Constituția lui pe baza <i>tonalității</i> originalității elementare, — și anume a <i>olimpianismului</i> susținut de <i>seninătatea</i> originalității subiective și de <i>contemplantivitatea</i> originalității plastice. Exemplificări . . . . . | 100 |

## CAP. VII

## Concluziune

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 84. Condițiile, ce trebuie să îndeplinească elementele unei adevărate concepțiuni poetice: 1) să formeze un tot organic; 2) să se izoleze complet de personalitatea omenească a poetului. — Inspirația poetică. — Armonia veșnică. — Capodopera a specie. — Cum se formează. — Exemple lămuritor . . . . . | 102 |
| § 85. Adâncime, spontaneitate, obiectivitate . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                       | 105 |
| § 86. Contemplantivitatea și condițiile ei . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                         | 105 |
| § 87. Contemplantivitatea critică. — Ce condiții trebuie să îndeplinească criticul . . . . .                                                                                                                                                                                                                 | 106 |

## Aplicarea critică

|                                                                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 88. Critică. Critica pozitivă și critică negativă . . . . .                                                                                                                           | 106 |
| § 89. <i>Critica negativă</i> a fondului poetic din „ <i>Umbra lui Mircea la Cozia</i> ” de <i>Gr. Alexandrescu</i> . Caracterizarea <i>critică</i> . . . . .                           | 107 |
| § 90. Analogia între judecata poetului, cînd a compus poezia „ <i>Umbra lui Mircea la Cozia</i> ” și între judecata criticului, care nu face abstracție de prejudecățile sale . . . . . | 111 |

- § 91. *Critica pozitivă* a fragmentului: „Intimpinarea Țiganilor de către Vlad vodă îmbrăcat turcește” din „Țiganiada” de *Budai Deleanu*. Caracterizare *literară* . . . . . 111
- § 92. Studiu estetic critic și estetic literar. Lucrările la care trebuie supuse, într'un studiu științific, diferitele capodopere literare . . . . . 118

PARTEA II

Forma Capodoperei

CAP.

Elementele formei

- § 93. Caracterizarea formei în legătura cu fondul și armonia. Elementele formei corespunzătoare elementelor fondului și legate prin elementele armoniei. Tabloul acestor relațiuni în care originalitatea *elementară*, prin *avintul sufletesc* al armoniei duce la *ritm*; originalitatea *subiectivă*, prin *muzicalitate*, duce la *stil*; și originalitatea *plastică*, prin *compoziție* duce la *forma literară* . . . . . 120

CAP. II.

Stilul propriu zis

Elemente componente

- § 94. Deosebirea dintre *stilul în genere* și *stilul propriu zis*. Caracteristica *stilul propriu zis* . . . . . 123
- § 95. Elementele *stilului propriu zis*: *limba, forma stilistică, figurile*. — *Stilul integral* . . . . . 124

CAP. III

1. Limba

- § 95 bis. — Limba. — Formele cu care se înfățișează: *dialectală, poporană, literară*. Elementele limbii: *lexice, morfologice, sintactice* . . . . . 125
- § 96. Condițiile estetice pe care trebuie să le îndeplinească limba: *proprietatea, conveniența, unitatea* . . . . . 126
- § 97. Legătura dintre fond și formă, stabilită pe baza acestor condițiuni . . . . . 126
- § 98. Crearea de noi cuvinte și întrebuințarea lor (*Eminescu, Coșbuc*) . . . . . 128
- § 99. Capodoperele poetice pot fi scrise în ori și ce fel de formă limbistică: *dialectală, poporană sau literară* . . . . . 128
- Greșala criticelor ce sînt contra dialectului, și a celor ce exagerează poporanismul . . . . . 129

- § 100. Poetul poate întrebuița orice fel de cuvinte, dacă respectă proprietatea, conveniența și unitatea. Exemplu: Al mai tarie om din lumie de *Vlad dela Marina* . . . . . 129
- § 101. Valoarea poezilor care au scris în stil poporan sau dialectal. . . . . 132

### Aplicație critică

#### Critică negativă

- § 102. Analiza unui fragment dintr'o navelă de *Sofia Nadejde*, din punct de vedere lexic. . . . . 133
- § 103. Analiza aceluiaș fragment din punct de vedere morfologic și sintactic. . . . . 136

#### Critică pozitivă

- § 104. Limba poezilor adevărați, ori cât de ne corectă ar fi, este admisibilă, când e pusă în gura altora. Exemple din *Caragiale*, din poezia dramatică. . . . . 137
- § 105. Limba poezilor adevărați, ori cât de necorectă ar fi, este admisibilă, chiar când constituie scrisul propriu. Exemplu din *Creangă*. Exemplu a *contrario* „Noaptea e lină” de *Mihail Zamfirescu* . . . . . 139
- § 106. Limba de fapt a poezilor. . . . . 140
- § 107. Deosebirea dintre limba poezilor și a scriitorilor (literați sau ideologi). . . . . 142

## CAP. III

### Formele stilistice

- § 108. Cele trei înfățișări ale formelor stilistice: 1) înfățișarea schematică sau intelectuală (*limba*); 2) înfățișarea *afectivă* sau *primară* (*stilul propriu zis* și 3) înfățișarea *volitivă* sau *secundară* (*figurile*). . . . . 143
- § 109. Fundamentul *stilului propriu zis* . . . . . 144
- § 110. Cercetarea lui din punctul de vedere al *intensității, calității, tonalității* . . . . . 145
- § 111. *Stilul abrupt*. Exemple din *Al. Vlăhuța* . . . . . 145
- § 112. *Stilul manierat*. Exemplu din *Macedonski*. . . . . 146
- § 113. *Stilul elegant*. Exemplu din *Eminescu*. . . . . 147
- § 114. *Stilul sugestiv*. Exemplu din *Eminescu*. . . . . 148
- § 115. *Stilul concis*. — Ex. „Glos” lui *Eminescu*. . . . . 149
- § 116. *Stilul adecvat*. — Exemple. . . . . 150
- § 117. *Stilul cald*. — Exemplu din *Creangă*. . . . . 151
- § 118. *Stilul rece*. — Exemplu din *Caragiale*. . . . . 151
- § 119. *Stilul temperat*. — Exemplu din *Gr. Alexandrescu*. . . . . 152
- § 120. Forme stilistice provenite din atitudinea scriitorului. . . . . 153



CAP. IV

Figurile

|      |                                                                                                                                                                     |     |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 121. | Rolul figurilor în stil.                                                                                                                                            | 155 |
| 122. | Impărțirea figurilor în <i>intelectuale</i> și <i>volitive</i> . Impărțirea figurilor <i>intelectuale</i> în <i>simple</i> , <i>metaforice</i> , <i>simbolice</i> . | 156 |
| 123. | I. <i>Figurile simple</i> : 1. <i>Epitetul</i> .                                                                                                                    | 156 |
| 124. | 2. <i>Gradația</i> .                                                                                                                                                | 157 |
| 125. | 3. <i>Hipotipoza</i> .                                                                                                                                              | 158 |
| 126. | II. <i>Figurile metaforice</i> . 1. <i>metafora</i> : a) <i>metafora propriu zisă</i> , <i>sinecdora</i> , <i>metonimia</i> .                                       | 159 |
| 127. | 2. <i>Alegoria</i> .                                                                                                                                                | 160 |
| 128. | 3. <i>Personificare</i> .                                                                                                                                           | 161 |
| 129. | III. <i>Figuri simbolice</i> : <i>Comparația</i> , <i>antiteza</i> , <i>simbolul</i> .                                                                              | 162 |
| 130. | 1. <i>Comparația</i> .                                                                                                                                              | 130 |
| 131. | 2. <i>Antiteza</i> : a) <i>Contrastul</i> b) <i>antiteza propriu zisă</i> c) <i>Sarcasmul</i>                                                                       | 164 |
| 132. | 3. <i>Simbolul</i>                                                                                                                                                  | 165 |
| 133. | <i>Figuri volitive</i> : <i>religioase</i> , <i>filosofice</i> , <i>mistice</i> .                                                                                   | 166 |
| 134. | I. <i>Figuri religioase</i> : 1. <i>Ruga</i> .                                                                                                                      | 166 |
| 135. | 2. <i>Blestemul sau imprecățiunea</i>                                                                                                                               | 167 |
| 136. | 3. <i>Afișarea</i> .                                                                                                                                                | 167 |
| 137. | II. <i>Figuri filosofice</i> : 1. <i>Interogația</i>                                                                                                                | 168 |
| 138. | 2. <i>Apostrofa</i>                                                                                                                                                 | 169 |
| 139. | 3. <i>Prosoopea</i>                                                                                                                                                 | 169 |
| 140. | III <i>Figuri mistice</i> : 1. <i>Exclamația</i>                                                                                                                    | 169 |
| 141. | 2. <i>Perifraza</i> : a) <i>Perifraza propriu zisă</i> ; b) <i>Repetiția</i> ; c) <i>scumulare</i>                                                                  | 169 |
| 142. | 3. <i>Hiperbola</i> .                                                                                                                                               | 171 |
| 143. | <i>Figurile și nuanța</i> . — <i>Importanța figurilor</i> .                                                                                                         | 171 |

± CAP. V

Formele literare

|      |                                                                                                                                                                                                                         |     |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 144. | Fundamentul formelor literare.                                                                                                                                                                                          | 172 |
| 145. | Prospectul formelor literare.                                                                                                                                                                                           | 173 |
| 146. | I. <i>Formele literare generale</i> . <i>Importanța lor</i> . <i>Confuziile ce rezultă din necunoașterea lor</i> . <i>Specificarea formelor litetrare generale</i> : <i>cadru</i> , <i>evoluție</i> , <i>motivare</i> . | 173 |
| 147. | <i>Cadrul</i>                                                                                                                                                                                                           | 175 |
| 148. | <i>Evoluția</i>                                                                                                                                                                                                         | 176 |
| 149. | <i>Motivarea</i>                                                                                                                                                                                                        | 177 |
| 150. | II. <i>Formele literare speciale</i> . <i>Enumerarea lor</i>                                                                                                                                                            | 178 |
| 151. | 1. <i>Descrierea poetică</i> .                                                                                                                                                                                          | 178 |
| 152. | <i>Lessing</i> și <i>teoria descrierii</i>                                                                                                                                                                              | 179 |
| 153. | <i>Descrieri concrete și abstracte</i>                                                                                                                                                                                  | 180 |
| 154. | 2. <i>Narațiunea poetică</i> .                                                                                                                                                                                          | 181 |
| 155. | <i>Dialogul poetic</i> .                                                                                                                                                                                                | 183 |
| 156. | III. <i>Forme literare consolidate</i> .                                                                                                                                                                                | 186 |
| 157. | <i>Forme literare consolidate temporale</i> .                                                                                                                                                                           | 186 |
|      | a) <i>Cronica</i>                                                                                                                                                                                                       | 186 |
|      | b) <i>Idila</i>                                                                                                                                                                                                         | 187 |

|                                                     | Pag. |
|-----------------------------------------------------|------|
| § 158. Forme consolidate spațiale . . . . .         | 187  |
| a) <i>Poema</i> . . . . .                           | 187  |
| b) <i>Balada</i> . . . . .                          | 188  |
| § 159. Forme literare consolidate morale: . . . . . | 188  |
| - a) <i>Fabula</i> . . . . .                        | 188  |
| b) <i>Parabola</i> . . . . .                        | 188  |
| c) <i>Satira</i> . . . . .                          | 188  |
| § 160. Forme și genuri literare. . . . .            | 188  |

## CAP. VI

## Ritmul

|                                                                                                                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 161. Fundamentul Ritmului. — Importanța materială a cuvintului. Teoria lui <i>Hegel</i> . . . . .                                                                                                   | 189 |
| § 162. Combaterea teoriei lui <i>Hegel</i> . . . . .                                                                                                                                                  | 190 |
| § 163. Constituția cuvintului. . . . .                                                                                                                                                                | 191 |
| § 164. Ritmul <i>mecanic</i> , ritmul <i>sufletesc</i> , ritmul <i>plastic</i> . . . . .                                                                                                              | 192 |
| § 165. Ritmul <i>absolut</i> . . . . .                                                                                                                                                                | 194 |
| § 166. Importanța, în ritmul absolut, a ritmului <i>mecanic</i> . <i>Metrica</i> . . . . .                                                                                                            | 194 |
| § 167. Versul. — Schema versului. — Versul și originalitate. . . . .                                                                                                                                  | 195 |
| § 168. Concordanța între vers și generalitatea fondului. Exemplu din <i>Eminescu</i> . . . . .                                                                                                        | 195 |
| § 169. Elementele versului: <i>măsura</i> , ritmul <i>accentelor</i> ; ritmul <i>pauzelor</i> . . . . .                                                                                               | 197 |
| § 170. Unitatea superioară a versului: <i>Strofa</i> . — <i>Rima</i> . . . . .                                                                                                                        | 197 |
| § 171. Regulele generale ale concordanței între fond și vers. Neturburarea și intensificarea emoțiunii estetice. — Importanța ritmului <i>sufletesc</i> . Licențe și greseli în versificație. . . . . | 197 |
| § 172. <i>Măsura</i> . — Lungimea versului în românește. . . . .                                                                                                                                      | 198 |
| § 173. Scurtarea și lungirea versului. — <i>Sinizeza</i> . — <i>Diereza</i> , <i>Sincoparea</i> . . . . .                                                                                             | 199 |
| § 174. <i>Hiatul</i> . Importanța lui în versificația română. — <i>Eliziunea</i> . — <i>Contopirea</i> . — <i>Scurtarea</i> . . . . .                                                                 | 200 |
| § 175. — Ritmul <i>accentelor</i> sau ritmul <i>propriu zis</i> . — Unități ritmice în românește. . . . .                                                                                             | 202 |
| § 176. — Unitate ritmică <i>trohaică</i> , <i>iambică</i> , <i>amfibrahică</i> . . . . .                                                                                                              | 203 |
| § 177. Unitățile ritmice și diferitele fonduri poetice. Unități ritmice <i>naturale</i> în limba română. . . . .                                                                                      | 204 |
| § 178. — Unități ritmice <i>accidentale</i> : unitatea ritmică <i>dactilică</i> , <i>anapestică</i> . Reducerea lor la alte unități ritmice. . . . .                                                  | 205 |
| § 179. 1. Ritmul <i>trohaic</i> . — 2. Ritmul <i>iambic</i> . — 3. Ritmul <i>amfibrahic</i> . . . . .                                                                                                 | 205 |
| § 180. Ritmul <i>pauzelor</i> . — Importanța lor. . . . .                                                                                                                                             | 206 |
| § 181. — Deosebirea dintre <i>cezura antică</i> și cea modernă. Ritm <i>modulativ</i> și ritm <i>intensiv</i> . . . . .                                                                               | 207 |
| § 182. Fundamentul <i>cezorii moderne</i> : <i>accentul</i> . . . . .                                                                                                                                 | 207 |
| § 183. — Ritmul <i>primar</i> , <i>secundar</i> , <i>terțiar</i> . . . . .                                                                                                                            | 208 |
| § 184. Nota 6. Ritm de fond <i>plastic</i> și ritm de formă (de pauze) . . . . .                                                                                                                      | 210 |
| § 184. Accentul <i>secundar</i> în ritmul <i>natural</i> al limbii. — Versuri <i>nenaturale</i> . . . . .                                                                                             | 210 |

|   |      |                                                                    |     |
|---|------|--------------------------------------------------------------------|-----|
| § | 185. | Regula accentuării firești în limba română. Explicarea<br>cezurii. | 213 |
| § | 186. | Exemplificări în legătura cu explicarea cezurii.                   | 214 |
| § | 187. | <i>Ritmul sufletesc</i> . — Licențe de versificație.               | 214 |
| § | 188. | Corectitudinea ritmului într'un vers.                              | 216 |
| § | 189. | <i>Ritmul plastic</i> . — Incălcarea.                              | 217 |
| § | 190. | <i>Ritmul absolut</i> . — Versul <i>simplu, complex și mixt</i> .  | 218 |
| § | 191. | I. Versuri <i>simple</i> . — Versuri <i>simple trohaice</i> .      | 218 |
| § | 192. | Versuri <i>simple iambice</i> .                                    | 221 |
| § | 193. | II. Versuri <i>complexe</i> . — Versuri <i>complexe trohaice</i> . | 222 |
| § | 194. | Versuri <i>complexe iambice</i> .                                  | 224 |
| § | 195. | Versuri <i>complexe amfibrahice</i> .                              | 226 |
| § | 196. | III. Versuri <i>mixte</i> .                                        | 227 |
|   | 1.   | Versuri <i>mixte iambice</i>                                       | 227 |
| § | 197. | 2. " <i>amfibrahice</i>                                            | 228 |
|   | a,   | Amfibrahul <i>de 6 silabe</i>                                      | 228 |
|   | b,   | " <i>anapestoid</i> .                                              | 228 |
|   | c,   | " <i>dactiloid</i>                                                 | 229 |
| § | 198. | Alte forme de versuri.                                             | 231 |
|   | 1.   | Forma <i>safică</i>                                                | 231 |
|   | 2.   | " <i>coriambică</i>                                                | 232 |
| § | 199. | <i>Rima</i> .                                                      | 233 |
| § | 200. | <i>Asonanța</i> . Rolul rimei și asonanței.                        | 234 |
| § | 201. | Cine poate întrebuința asonanța.                                   | 234 |
| § | 202. | <i>Asonanța în limba română</i> . Felurile asonanțelor.            | 234 |
| § | 203. | I. <i>Asonanțe permise</i> . 1. <i>Asonanțe-rime</i>               | 235 |
| § | 204. | 2. <i>Asonanțe de efect</i> .                                      | 236 |
| § | 205. | II. <i>Asonanțe nepermise</i> .                                    | 239 |
| § | 206. | Felurile rimei: <i>simplă și complexă</i> (de lux)                 | 240 |
| § | 207. | <i>Rima bogată și săracă</i> .                                     | 241 |
| § | 208. | Unități metrice superioare versului: <i>strofa</i> .               | 241 |
| § | 209. | I. <i>Strofa</i> . <i>Strofa regulată și neregulată</i>            | 242 |
| § | 210. | Felurile de strofă regulată                                        | 242 |
| § | 211. | după numărul versurilor. <i>Distihul</i> .                         | 242 |
|   | 1.   | " <i>Distihul liber</i>                                            | 242 |
|   | "    | " <i>legat</i>                                                     | 243 |
|   | "    | " <i>fix</i>                                                       | 243 |
| § | 212. | 2. <i>Terțetul</i>                                                 | 244 |
| § | 213. | 3. <i>Catrenul</i>                                                 | 245 |
| § | 214. | 4. <i>Strofa cvinarie</i>                                          | 246 |
| § | 215. | 5. " <i>senarie</i>                                                | 248 |
| § | 216. | II. <i>Forma liberă</i> .                                          | 250 |
| § | 217. | III. <i>Forme fixe</i> . Speciile.                                 | 251 |
| § | 218. | 1. <i>Forme fixe particulare</i>                                   | 251 |
| § | 219. | 2. " <i>generale</i>                                               | 252 |
| § | 220. | 1. <i>Gazelul</i>                                                  | 252 |
| § | 221. | 2. <i>Fresco ritornele</i>                                         | 253 |
| § | 222. | 3. <i>Terțina</i> .                                                | 253 |
| § | 223. | 4. <i>Rondelul</i> .                                               | 254 |
| § | 224. | 5. <i>Sonetul</i> .                                                | 255 |
| § | 225. | 6. <i>Glosa</i> .                                                  | 255 |
| § | 226. | 7. <i>Pantumul</i> .                                               | 256 |



## INDICE DE NUME PROPRII

### A

- „Art (l') poetique“ (de *Boileau*), 5.  
*Alexandrescu Grigore*, 9, 28, 29, 33, 34, 35, 41, 42, 43, 57, 63, 64, 65, 69, 76, 87, 88, 101, 107, 118, 198, 200, 215, 223, 224, 225, 250, 262, 263, 264.  
*Alecsandri V.*, 9, 16, 52, 80.  
 „Amintiri din copilărie“ (de *Creangă*), 60, 68, 76, 99, 100, 204, 213, 223, 225, 240, 243, 247, 249.  
 „Afară-i toamnă“ (de *Eminescu*), 63.  
 „Anul 1840“ (de *Gr. Alexandrescu*), 65, 86, 225, 262, 264.  
*Agamiță Dandanache*, 76, 100.  
*Andromaque*“ (de *Racine*), 76.  
 „*Athalie*“ (de *Racine*), 76.  
 „*Alexandru Lăpușeanu*“ de *Costache Negruzzi*, 266.  
 „*Adio*“ (de *Eminescu*) 246.  
 „*Atit de fragedă*“ (de *Eminescu*), 246.

### B

- Boileau*, 5, 59.  
 „*Bărăgan*“ („*Vânătoarea pe*“ (de *Odobescu*), 9, 49.  
 „*Bărăganul*“ (de *Alecsandri*), 50.  
 „*Beția de cuvinte*“ (de *T. Maiorescu*), 11, 30, 88.  
*Budai Deleanu*, 25, 111, 114, 118, 227.  
 „*Boul și Vițelul*“ (de *Gr. Alexandrescu*), 41, 42, 264, 268.  
*Brunetière*, 51.

- Bolintineanu D.*, 24, 212, 222, 244.  
 „*Britanicus*“ (trad. de *Văcărescu*), 224.

### C

- Caragiale*, 3, 4, 5, 6, 26, 32, 72, 73, 75, 87, 88, 93, 100, 286.  
 „*Ciinele și cățelul*“ (de *Gr. Alexandrescu*), 76, 87, 88, 250, 268.  
 „*C. F. R.*“ (de *Caragiale*), 72.  
*Coana Zoitica*, 73, 100.  
*Cornel Th.*, 4.  
*Cosbuc Gh.*, 5, 45, 87, 88, 90, 125, 128, 212, 24, 216, 222, 228, 242, 244, 252, 253.  
*Cervantes* 5, 76.  
*Conachi Costachi*, 11, 12.  
*Carlyle Th.*, 15, 84.  
 „*Cid (le)*“ (de *Corneille*), 24.  
*Corneille*, 24.  
*Creangă Ion*, 25, 60, 76, 99, 100.  
 „*Cintec de leagăn*“ de *Iosif*, 38.  
*Cătălin*, 39, 40, 98.  
*Cătalina*, 39, 40, 89, 92, 98.  
 „*Ce te legeni codrule?*“, var. *popor*, 53, 267.  
 „*Ce te legeni codrule?*“ de *Eminescu*, 53, 54, 75.  
 „*Cind dar o să guști, pace*“ de *Gh. Alexandrescu*, 63.  
*Cețeanul Turmentat*, 73, 100.  
*Cațavencu*, 73, 100.  
*Călin*, 75.  
*Cerna P.*, 84.  
 „*Cintarea României*“ (de *Al. Russu*), 266.  
 „*Ce e amorul*“ (de *Eminescu*), 246.

- „Criticilor mei“ (de *Eminescu*), 244.  
 „Cîntec barbar“, 211, 228.  
 „Craiu nou“ (de *V. Alecsandri*), 213.  
 „Călin“ (de *Eminescu*), 224  
 „Costea“ (de *Coșbuc*), 244.  
 „Cu mina zilele ți-adaugi“ (de *Eminescu*), 240.

## D

- „Don Quijote“ (de *Cervantes*), 5, 76.  
 „Despot vodă“ (de *V. Alecsandri*), 16.  
*Delille*, 16.  
 „Donnez aux pauvres“ (de *V. Hugo*), 26.  
 „Din prag“ (de *Al. Vlăhuță*), 65, 78, 80, 217, 224, 264, 265.  
 „Doina“ (de *Iosif*), 70, 90.  
 „Două loturi“ (de *Caragiale*), 72.  
 „Doină“ (de *Eminescu*), 75  
*Dryden*, 101.  
 „De ce nu-mi vii“ (de *Eminescu*), 246.  
*Depărâteanu Al.*, 221, 250.  
 „Dorința“ (de *Eminescu*), 244.  
 „Divina Comedie“ (de *Dante*), 244.  
*Dante*, 244.

## E

- Eminescu*, 4, 13, 22, 23, 26, 31, 33, 35, 39, 53, 54, 55, 61, 64, 73, 74, 80, 81, 85, 86, 91, 92, 98, 99, 100, 121, 125, 126, 127, 128, 193, 199, 201, 208, 211, 213, 221, 225, 227, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 239, 240, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 262, 265.  
 „Egiptul“ (de *Eminescu*), 75, 224.  
 „Evangelhia Sfintului Ion“, 84.  
 „El Zorab“ (de *Coșbuc*), 33, 216.  
 „Epistolă către Văcărescu“ (de *Gh. Alexandrescu*), 57, 69, 225.  
 „E mult de-atunci“ (de *Iosif*), 69.  
*Eftimiu Victor*, 93, 94.

- „Epigonii“ (de *Eminescu*), 223, 263.

## F

- „Făclia de Paști“ (de *Caragiale*), 3, 4, 5, 6, 75, 246.  
*Flaubert*, 5.  
 „Fedon“ (de *Platon*), 6, 15, 84.  
 „Făt frumos din lacrimă“ (de *Eminescu*), 55.  
 „Făt frumos din teiu“ (de *Eminescu*), 245, 246.  
 „Femmes (les) savantes“ (de *Molière*), 76.  
 „Forêt (la) et le bûcheron“, 39.  
*Farfuride*, 100.  
 Florica (din „Umbra lui Mircea la Cozia“), 110.  
 „Floarea albastră“ (de *Eminescu*), 246.  
 „Freamăt de codru“ (de *Eminescu*), 249.

## G

- Gheorghe (din „Făclia de Paști“ de *Caragiale*), 6.  
 Gitlan (din „Amintiri de Copilărie de *Creangă*“), 60.  
*Gregorian G.*, 84.  
 „Gazel“ (de *Coșbuc*), 244.  
 „Groza“ (de *V. Alecsandri*), 244.  
 „Glosa“ (de *Eminescu*), 252.

## H

- Homer, 5.  
 Hyperion (din „Luceafărul“ de *Eminescu*), 39, 40, 92.  
 „Hernani“ (de *V. Hugo*, 72.  
*Hugo Victor*, 16, 26, 98.

## I

- Iorga N.*, 5.  
 „Iliada“ (de *Homer*), 5, 50.  
*Ionescu-Gion I.*, 10.  
 „Inger de pază“ (de *Eminescu*), 26, 72.  
 „Ioan Popovici Bănățeanul“ (de *T. Maiorescu*), 30.  
 „Împărat și Proletar“ (de *Eminescu*), 37, 225.

- Iosif* (*O. St.*), 38, 69, 90.  
*Iancu Văcărescu*, 57.  
 „*Isus*“ (de *Cerna*), 84  
 „*Iarna*“ (de *Alecsandri*), 223.  
 „*Inger și demon*“ (de *Eminescu*), 224, 246.

**K**

- Keller Gottfried*, 33.

**L**

- Leiba Zibal* (din „*Făclia de Paști*“ de *Caragiale*), 3, 6.  
 „*Lacul*“ (de *Eminescu*), 26.  
 „*Luceafărul*“ (de *Eminescu*), 21, 26, 39, 73, 89, 90, 98, 100, 125, 126, 245, 246, 263, 263, 265, 267.  
 „*Lișița, Rața și Gisca*“ (de *Gh. Alexandrescu*), 28.  
*La Fontaine*, 34, 35.  
 „*Letopiseți*“ (de *Mihail Sorbul*), 93, 225.  
 „*Lasă-ți lumea ta uitată*“ (de *Eminescu*), 246.  
 „*Lupul moralist*“ (de *Gh. Alexandrescu*), 215.  
 „*La Paște*“ (de *Coșbuc*), 222.  
 „*La Steaua*“ (de *Eminescu*), 246.  
 „*La hanul lui Minjoala*“ (de *Caragiale*), 266.

**M**

- Maiorescu Titu*, 3, 7, 11, 26, 88, 101.  
 „*Mentalia*“ (de *Th. Cornel*), 4.  
 „*Madame Bovary*“ (de *Flaubert*), 5.  
 „*Miriță*“ (de *Duiliu Zamfirescu*), 16.  
 „*Melancolie*“ (de *Eminescu*), 22, 31, 78, 80, 92, 125, 213, 225.  
 „*Miorița*“ (var. *Alecsandri*), 50, 72, 267.  
 „*Mogorogea*“ (din „*Amintiri de Creangă*“), 60.  
*Molière*, 76.  
 „*Mortua est*“ (de *Eminescu*), 87, 91, 227, 246, 263.  
 „*Moartea Cleopatrei*“ (de *Mihail Căscanu*), 93.  
*Mircea* (din „*Scrisoarea III*“), 104.

- Baiazid* (din *Scrisoarea III*“), 104.  
*Mircea cel Bătrân* (din „*Umbra lui Mircea la Cozia*“ *Gh. Alexandrescu*), 108, 109, 110.  
*Muntenii* (din „*Țiganiada*“), 113, 114, 115.  
 „*Mai am un singur dor*“ (de *Eminescu*), 246.  
*Murnu Gh.*, 204, 230.  
 „*Mihu Copilul*“ (Col. *Alecsandri*), 214, 240.  
 „*Minăstirea Argeșului*“ (Col. *Alecsandri*), 201, 219.  
 „*Macedonski Alex.*“, 241, 254.  
 „*Mircea și solii*“ (de *Bolintineanu*), 244.

**N**

- „*Nunta Zamfirii*“ (de *Coșbuc*), 5, 45, 70, 90, 125, 262.  
 „*Napasta*“ (de *Caragiale*), 87, 88.  
 „*Napoleon II*“ (de *Victor Hugo*), 98.  
*Neicu* (din „*Țiganiada*“ de *Budai Deleanu*), 112, 113, 114, 115.  
 „*Noapte*“ (de *Eminescu*), 245, 262.

**O**

- Odobescu Al.*, 3, 13, 14.  
*Oeconomu Cîru*, 5.  
 „*O scrisoare pierdută*“ (de *Caragiale*), 26, 32, 73, 93, 94, 100.  
 „*Odiseia*“ (de *Homer*), 50.  
 „*Oda în metrul antic*“ (de *Eminescu*), 231.  
 „*O rămii*“ (de *Eminescu*), 244.  
 „*O mamă*“ (de *Eminescu*), 250.

**P**

- Pavelescu Cincinat*, 256.  
 „*Progresul adevărului*“ (de *T. Maiorescu*), 3, 7, 26, 30.  
*Platon*, 5, 15, 84.  
 „*Pseudokynegheticos*“ (de *Al. Odobescu*), 3, 8, 49.  
*Pavel* (din „*Amintiri de Creangă*“), 60.

- Pristanda (din „O scrisoare pierdută de *Caragiale*), 73, 100.  
 „Polyeucte“ (de *Corneille*), 76.  
 „Palinodie“ (de *Duiliu Zamfirescu*), 76.  
 „Pe Golgota“ (de *Gregorian*), 84.  
 „Puntea lui Rumi“ (de *Coșbuc*), 88.  
*Fășcanul Mihail*, 93.  
 „Prometeu“ (de *V. Eftimiu*), 93, 94.  
 „Pohod na Sybir“ (de *V. Alecsandri*), 249.  
 „Peste virfuri“ (de *Eminescu*), 246.  
 „Povestea codrului“ (de *Eminescu*), 244.  
*Pindar*, 267.  
 „Pasteluri“ (de *V. Alecsandri*), 225.  
 „Pajul Cupidon“ (de *Eminescu*), 244.  
 „Pe aceeași ulicioară“ (de *Eminescu*), 244.  
 „Pe lângă plopii fără soț“ (de *Eminescu*), 246.  
 „Pantum“ (de *Cincinat Pavelescu*), 256.

## R

- „Ruy Blas“ (de *Victor Hugo*), 16.  
 „Romeo și Julieta“ (de *Shakespeare*), 24.  
*Racine*, 46.  
 „Rugăciunea unui dac“ (de *Eminescu*), 225.  
 „Rondelul rozelor“ (de *Al. Macedonski*), 254.  
 „Rondelul apei din ograda Japonezului“ (de *Al. Macedonski*), 254.

## S

- Sion Gr.*, 11.  
 „Sartor resartus“ (de *Carlyle*) 15, 84.  
 „Satira spiritului meu“ (de *Gr. Alexandrescu*), 225.  
*Socrate*, 15.  
*Shakespeare*, 24.  
 „Stern“ (Der) (de *Gottfried Keller*), 33.

- „Satira II“ (de *Boileau*) 59.  
 Scrisori de *Eminescu*, 100, 223.  
 „Scrisoarea I“ (de *Eminescu*), 34, 45, 86, 121, 266  
 Scrisoarea II (de *Eminescu*), 263  
 „Scrisoarea III“ (de *Eminescu*), 70, 85, 104, 243.  
 „Strigoii“ (de *Eminescu*), 75, 225, 247.  
 „Somnoroase păsărele“ (de *Eminescu*), 181, 246, 264, 265, 268.  
*Sfântul Ioan*, 84  
 „S'a dus amorul“ (de *Eminescu*) 85, 221, 246.  
*Sorbul Mihail*, 93, 225.  
*Schiller*, 101.  
 „Singurătate“ (de *Eminescu*), 125, 244.  
 „Și dacă...“ (de *N. Volenti*), 246.  
 „Și dacă ramuri bat în geam“ (de *Eminescu*), 246.  
 „Sara pe deal“ (de *Eminescu*), 211, 233, 246.  
 „Soimul și floarea fragului“ (col. *Alecs.*), 219.

## T

- Teuffelsdröck (din „Sartor resartus“ de *Carlyle*), 15.  
 „Toporul și pădurea“ (de *Gr. Alexandrescu*), 34, 268.  
 Tipătescu (din „O scrisoare pierdută“ de *Caragiale*), 73, 100.  
 Trahanache (din „O scrisoare pierdută“ de *Caragiale*), 73, 100.  
 „Țiganiada“ (de *Budai Deleanu*) 111.  
 Țigani (din „Țiganiada“ de *Budai Deleanu*), 112, 113, 115.  
 Turcii (din „Țiganiada“ de *Budai Deleanu*), 112, 116.  
 „Țiganiada“ (de *Budai Deleanu*), 227.

## U

- „Umbra lui Mircea la Cozia“



de *Gr. Alexandrescu*, 107, 108,  
111, 118, 223, 265.

„Unui amic“ de *N. Volenti*, 211,  
250.

„Ucigașul fără voce“ de *Gr. Alex-  
andrescu*, 227.

## V

*Vlahuță Al.*, 4, 217, 226, 264.

„Venere și Madona“ (de *Emi-  
nescu*), 92, 223, 224, 246.

„Veneția“ (de *Eminescu*), 80, 255.  
*Vlad Vodă* (din „*Țiganiada*“  
de *Budai Deleanu*), 111, 112,  
114.

*Volenti N.*, 211, 250.

„Viața la țară“ de *Al. Depără-  
țeanu*, 221.

## Z

*Zibal* (din „*Făclia de Paști*“  
de *Caragiale*), 7.

*Zamfirescu Duiliu*, 16, 76, 80.

VERIFICAT  
2017

VERIFICAT  
1987

VERIFICAT  
2007

