OBSERVAŢII STILISTICE ASUPRA POEZIEI *MORTUA EST*

DE

L. GÁLDI-Budapesta

În cele ce urmează aş dori să reiau un subiect pe care l-am mai tratat, dintr-un alt punct de vedere, acum 19 ani[1]. Tema merită să fie reexaminată pentru mai multe motive: nu numai pentru că în 1939, în lipsa ediţiei critice a lui Perpessicius, eram constrîns să mă mulţumesc cu a lui C. Botez, ci şi din cauză că, în prima mea încercare, urmărind mai ales procesul psihologic al cristalizării textului definitiv, nu m-am ocupat în mod destul de sistematic de chestiunile stilistice propriu-zise. Acum, dimpotrivă, avînd la dispoziţia mea o documentare mai bogată, îmi propun să arăt în primul rînd posibilităţile de aplicare ale s t i l i s t i c i i l i t e r a r e, ceea ce îmi va permite să determin locul cercetărilor de acest fel în cadrul stilisticii, considerată nu ca o ramură autonomă a lingvisticii, ci ca o metodă de investigare la care putem recurge în domeniile cele mai variate ale lingvisticii: în fonetică, în lexicologie şi în sintaxă.

*

Stilul individual al unui poet, aşa cum se realizează la un moment dat al carierei sale, este firesc un act de vorbire individuală (fr. „parole"), un „gest verbal" izvorît dintr-o anumită tensiune sufletească şi din aspiraţii estetice, din dorinţa de a transforma nişte crîmpeie de viaţă în operă de artă. Să evocăm deci pe scurt amănuntele biografice în atmosfera cărora s-a închegat stilul, atît de particular, al poeziei *Mortua est*.

[1] *„Mortua est" şi „Melancolie" în lumina variantelor. Convorbiri literare*, LXXII (1939), p. 1233—1248.

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

Se știe că tînărul Eminescu era obsedat de imaginea unei iubite moarte[1]. Acestor amintiri dureroase li s-au suprapus mai tîrziu alte impresii asemănătoare, și anume spectacolul înmormîntării pe care Eminescu a și descris-o într-un fragment utilizat paralel în *Mortua est* și *Geniu pustiu*[2]. În cazul acesta poate nici nu era vorba de o fată iubită de poet; cel puțin în *Geniu pustiu* fata moartă (sau mai bine-zis „murindă") e iubita lui Ion și nu a lui Toma Nour. Totuși priveliștea aceasta trebuie să fi mișcat adînc pe Eminescu, în imaginația căruia frumoasele moarte aveau să se contopească cu figura acelei regine mistice care va apărea și în *Melancolie*, ca o încarnație a Beatricelor eterne...

Toate aceste motive, luate probabil din experiențe personale, au trecut însă prin filtrul unor influențe literare; în legătură cu aportul tematic și stilistic al acestora precizăm că ținem seamă nu numai de cunoscuta traducere a lui Bolintineanu din Chénier, ci și de alte contribuții pe care le vom semnala pe rînd în analiza noastră.

*

Din punctul de vedere al foneticii stilistice, ceea ce ne izbește la prima vedere (sau mai bine-zis: la prima audiție) e ritmul poeziei în chestiune. Firește, nu avem a face cu un ritm inventat de poet; G. Ibrăileanu s-a gîndit și în această privință la influența lui Bolintineanu[3], iar după G. Călinescu „dodecasilabicul *Mortua est* e dactilic..." Metrul (rectificat) și chiar ideea izvorăsc din poezia lui V. Alecsandri „Pe albumul d-nei Z"[4]. Avînd în vedere aceste păreri contradictorii, nu e inutil să amintim sumar istoria (deocamdată nescrisă) a acestui metru venit de departe. În ultimă analiză, metrul adoptat de Eminescu e identic cu celebrul „verso de arte mayor" al spaniolului Juan de Mena și al contemporanilor săi (prima jumătate a sec. al XV-lea); din Spania această formă armonioasă, creată încă de poeții școlii cunoscute sub numele de „Gaya ciencia", a pătruns de timpuriu, pe de o parte în Italia (unde se numea „doppio senario"), iar de acolo în Grecia, pe de altă parte în Germania și de acolo, în Rusia, în Ungaria etc. Pe ce căi a pătruns acest

---

[1] Unii cercetători, ca bunăoară psihologul C. Vlad, au încercat să descopere în această obsesie urmele unei „dragoste prepuberale". Cf. *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, București, f. d. (1932), p. 159 și urm. Identificarea fetei moarte cu Maria, sora poetului, rămîne însă îndoielnică și chiar neprobabilă.

[2] Ne gîndim la Ms. Ac. Rom. 2255, fol. 178, din care D. Murărașu a extras următorul text: „Oare de ce să nu mi se fi părut că *palidă* și *sântă*, în haina lungă de atlas, pe fruntea ei coroana de roze albe și *'n mânile unite pe piept cruce*, cu ochii ridicați la cer asemenea unei rugăciuni, sufletul ei se 'nălța printre *norii* risipiți asemenea umbrei albe a unei martire, se 'nălța *prin ploaia de raze, prin ninsoarea de stele*, până ce albeața ei se pierdea în albeața luminei argintii a cerului. O răpia la cer un *cântec sublim*, neauzit decât de mine, cântecul acelui maestru divin în țipetele sale, Palestrina" (vezi M. Eminescu: *Scrieri literare*. Ediție comentată de D. Murărașu, Craiova, f.d.,p. 166).

[3] *Scriitori și curente*, 1909, p. 44.

[4] *Opera lui M. Eminescu*, 1936, p. 304.

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

vers dactilic (cu anacruză) și în literatura romînă? Ritmurile zgomotoase ale lui Bolintineanu ne-ar putea sugera să ne gîndim la influența romantismului german, dar să nu uităm că și C. Negruzzi, cu traducerea *Șalului negru* pușkinian, a putut contribui la popularizarea „săltăreților dactile". Deși Negruzzi a tradus această baladă din franțuzește (după o prelucrare a lui Charles Durand), ritmul traducerii românești nu reproduce de loc alexandrinul francez, ci — cu o altă așezare a rimelor masculine și feminine (*a* Paroxitonă, *b* Oxitonă, *a* Par., *b* Ox., *c* Ox., *c* Ox.) — ritmul originalului rus:

Pușkin: Гляжу, как безумный, на черную шаль...

Negruzzi: Lă șālūl cĕl nēgru/mă ūit în tăcērĕ...

Să mai amintim că Pușkin a scris în total numai 5 poezii în acest metru; dintre acestea, pentru noi numai cea intitulată *Туча* (*Norul*, 1835) are o importanță deosebită, deoarece această poezie arată aceeași structură strofică ca și majoritatea strofelor din *Mortua est*:

Последняя туча рассеянной бури!	a
Одна ты несешься по ясной лазури,	a
Одна ты наводишь унылую тень,	б
Одна ты печалишь ликующий день.	б

Prin urmare, nu putem exclude posibilitatea ca dodecasilabul dactilic pe care-l analizăm să fie pătruns în literatura romînă nu numai din literaturile neogreacă și germană, ci și prin mijlocirea poeziei ruse[1].

Să mai observăm că ritmul, ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪, care caracterizează amîndouă emistihurile acestui metru, nu era străin de metrica românească; îl regăsim, ca o variantă facultativă a versului de 6 silabe, atît în poezia populară („Dar *cea* Mior*iță* De *lî*nă plăv*iță*"), cît și la Dosoftei („Limbile să salte Cu *cîn*tece *nal*te"), iar ca o variantă a versului trohaic de 12 silabe, la Miron Costin („Trec *zi*le ca *um*bra, ca *um*bra de *va*ră"), la Alecsandri („Sînt *o*re de *ja*le fără mărginire") etc.[2] Nici „rectificarea" acestor metri variabili nu e o inovație personală a lui Eminescu; lui i se datorește mai ales îmbinarea, atît cu un conținut elegiac, cît și cu un fel de „meditațiune" filozofică[3], a unei forme deja cunoscute; în mod curios,

[1] Despre metrul spaniol corespunzător vezi Tomás Navarro: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse — New York, 1956, p. 91 și urm.; Despre „senario doppio" vezi Fr. d'Ovidio: *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano, 1910, p. 257; Despre metrul corespunzător din literatura greacă modernă, cf. I. P. Vutieridi: Νεοελληνική Στιχουργική, Atena, 1929, p. 240. După N. I. Apostolescu (*L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909, p. 124), versul de 12 silabe apare în literatura romînă pentru prima oară, sub influența poeziei neogrecești, la Nicolae Văcărescu, ceea ce ar explica bine prezența lui și în tehnica lui Gr. Alexandrescu (*Uciga*ș*ul fără voie*; *Reveria*). La germani versul dactilic de 12 (11) silabe e cunoscut sub numele de „Schnaderhüpfel", cf. J. Fourquet: *Eléments de métrique allemande*, Strassbourg, 1936, p. 69. Despre forma rusă dactilică (sau amfibrahică) vezi N. V. Lapșina, I. K. Romanovici, B. I. Iarho: *Metriceski sprovocinik k stihotvoreniam A. S. Puškina*, 1934. p. 131.

[2] Despre diferitele adaptări ale metrului dactilic la tehnica versului romîn vezi L. Gáldi: *Le origini italo-greche della versificazione rumena*, Roma, 1939, p. 37 și urm.

[3] Cf. subtitlul variantei I.

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

în cadrul acestui rîfm își închipuia Eminescu atît *O călărire în zori* („O dalbă fe*cioară* a*doar*me în*sin*ul De-un *ju*ne fru*mos*..."), cît și acea „baltă de vise rebele" din care izbucnește prima manifestare a ateismului eminescian. Și cu ce măiestrie mînuiește Eminescu efecte ritmice atît de delicate ca cele produse de cezura mediană ! Uneori reduce prin mijloace sintactice energia cezurei, ca să se simtă numai zborul irezistibil al dactililor („Cu brațele albe pe piept puse cruce"; „Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier" etc.), alteori, dimpotrivă, pauza momentană provocată de cezură ne pregătește pentru ceva nebănuit, pentru o concluzie fatală și irevocabilă :

Îmi vine a crede / *că toate-s nimică.*
. . . . . .
Ca prăzi trecătoare / *a morții eterne.*
. . . . . .
Decît un vis sarbăd, / *mai bine nimic.*

În toate aceste versuri constatările cele mai esențiale sînt formulate în emistihurile din urmă, adică în acea parte a versului unde o rimă sonoră sau neobișnuită mărește efectul logico-acustic al formulei finale. Cuvîntul *nimică*, de exemplu, rimează cu verbul *pică*, așezat la sfîrșitul unui vers cu o atmosferă într-adevăr apocaliptică :

Cînd sorii se sting și cînd stelele pică ...

Reproducînd acest vers, am dovedit importanța aliterației în aspectul acustic al textului definitiv, dar e interesant că aproape toate efectele de acest gen se concentrează în prima parte (de un caracter mai mult descriptiv) al poemei ; aici apar „norii cei negri", precum și aliterațiile „încrucișate", care contribuie la orchestrația călătoriei astrale :

*S*uind, *p*alid *s*uflet, a *n*orilor *sc*hele,
*P*rin *pl*oaie de raze, *nins*oare de *st*ele.

Tot aci găsim și o neuitată aliterație vocalică : e o adevărată „trouvaille" în materie de fonetică expresivă, deși s-a cristalizat în urma unui lung șir de încercări :

*A*rgint e pe *a*pe, și *a*ur în *a*er [1].

Ultimele aliterații — cîte două în fiecare vers (adică una în fiecare emistih) — subliniază aceeași viziune apocaliptică pe care am amintit-o mai sus și care, pentru poet, simboliza prăbușirea credinței sale naive :

O ! *m*oartea-i un haos, o *m*are de stele.
. . . . . .
Să cadă *n*imicul cu *n*oaptea lui largă,
Să văd *c*erul negru că lumile-și *c*erne.

[1] Variante anterioare : „Cănd auru e pe-ape ș-argintu e în aeru" (subvar. la varianta III², cf. și ed. Botez, 290) ; „Cînd ⟨aur e pe-ape ș-argintă⟩ pe-ape-i argintu și e aur în aer (ibid.) ; „Argint [e] pe ape și aur în aër".

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

Cînd însă viziunea cedează locul monologului interior, aliteraţiile şi aproape toate celelalte efecte acustice „decorative" dispar; îndoiala chinuitoare sau, mai bine-zis, certitudinea negativă ce rezultă din ea se prezintă în nuditatea ei, iar dactilele, cu ritmul lor „allargando", prevestesc conciziunea tezelor finale.

Din punct de vedere lexical, variantele şi textul definitiv pun cercetătorului atîtea probleme, încît, în cadrul acestei note sumare, variantele, în loc să fie examinate în sine, vor fi luate în considerare numai din perspectiva textului definitiv. Această metodă de cercetare va fi îndestulătoare pentru a arăta, în legătură cu geneza poeziei, trecerea lui Eminescu de la prima sa atitudine stilistică, caracterizată prin crearea unei „Stilsprache" foarte îndepărtată de limba vie, la atitudinea a doua, care implică un fel de „realism lingvistic" şi avea să pună temeliile unui clasicism naţional. Avem deci a face cu două stiluri: în partea descriptivă (aproximativ strofele 1—8) cu un stil plin de expresii stilizate şi de neologisme rare chiar în proza de atunci, iar în partea a doua a poeziei, adică în partea monologului, cu un stil mai dramatic, dar totodată mai simplu. Sîmburele poeziei pare a fi însă „comentariul filozofic" care, de la 1866 încoace, n-a suferit schimbări esenţiale, ceea ce a îndreptăţit perfect pe Eminescu să pună, chiar după ultima variantă, în preajma anului 1870, — data originală: „866 Oct.". Criza de conştiinţă prin care a trecut tînărul de 16 ani[1] s-a permanentizat şi avea aceeaşi actualitate în 1871 (data publicării poeziei în *Convorbiri literare*), ca şi cu 5 ani mai devreme. Partea mai mobilă a poeziei, din punct de vedere stilistic, era cea dintîi. Să spicuim deci mai ales din aceasta unele exemple pentru a ilustra starea de atunci şi dezvoltarea vocabularului eminescian.

Aproape toate schimbările lexicale s-au produs în anumite condiţii frazeologice. Cuvîntul *udă* nu a fost înlocuit în mod abstract cu *moaie*, ci expresia „Un vis ce *aripa-şi udă*'n amar" (var. I) s-a schimbat, în mod organic, în „Un vis ce-*îşi moaie aripa*'n amar" (var. II—III). Această modificare ne oferă de altfel şi un preţios punct de reper cronologic: întrucît versul citat seamănă mult cu expresia „Amorul *îşi moaie aripele-i* stinse", care apare în poezia postumă *Cînd...*, scrisă în iulie 1869, e evident că remanierea făcută în textul poeziei *Mortua est* datează aproximativ din aceeaşi epocă. De multe ori trebuiau însă remaniate nu numai astfel de expresii strîns legate de un anumit curent literar şi stilistic, ci şi împerecheri de cuvinte mult mai simple. La începutul poeziei, o problemă serioasă era de pildă calificarea mormintelor (sau, mai exact, a

[1] Despre această criză scrie acad. T. Vianu: „Momentul sfărîmării iluziilor care au legănat omenirea vreme de milenii nu este absent din opera eminesciană. În faţa trupului neînsufleţit al iubitei, poetul exclamă în *Mortua est*: „*De e sens într-asta, e-ntors şi ateu*"... (*Limbă şi literatură*, Bucureşti, 1955, p. 311).

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

mormînturilor, var. I). În acest caz, deoarece *triste mormînturi* (~*morminte*) a devenit, aproape în ultima clipă (var. III[2] după Perpessicius), *umezi morminte*, putem constata victoria unui epitet concret şi realist asupra unui epitet sentimental şi convenţional. Tendinţe asemănătoare s-au manifestat şi în legătură cu dubletele *palid* (*pallid*, var. I) ~ *pal*, care constituie un adevărat „mot fétiche" al tînărului Eminescu [1] : aceste epitete care, la început, se bucuraseră de o întrebuinţare foarte largă, s-au păstrat în textul definitiv numai în sensul lor concret (cf. *faţa cea pală*, ca şi în *Venere şi madonă* : *palid* suflet, fiind vorbă de o personificare etc.). S-au omis, dimporivă, numeroase expresii metaforice, unde adjectivul în chestiune ar fi suferit schimbări semantice radicale. Tocmai din această cauză s-a omis versul „Idee din *pallide*-a nopţilor gînduri" (var. I), iar la sfîrşitul poeziei s-a modificat prima variantă a concluziei : „De e scop într-asta e *pallid* ş-ateu (var. I) ; „De e scop în asta, e *palid*, ateu" (var. II—III). Numai în varianta III[2] apare, după alte faze de tranziţie („De e scopu' într-asta e *galben*[2] ş'ateu". Planul Mirei, ed. Botez, p. 291 ; „De e sens în asta e *trist* şi ateu", ed. Perpessicius, I, p. 310, n.), adjectivul *întors*, ca o soluţie mai acceptabilă, deşi nici conţinutul semantic al acestuia nu poate fi comparat cu altceva decît cu expresia eminesciană : „Pralea, firea cea *întoarsă*..." (*Epigonii*) pe care S. Puşcariu căuta să o explice ca un calc din nemţeşte („der gedrehte Kopf", cf. *Dicţionarul Academiei Romîne* s.v. întoarce, col. 813).

În legătură cu epitetele rare, trebuie să amintim şi neologismul expresiv *sombru* ~ *sumbru*, introdus în var. III[2]. În acest caz avem de-a face cu un franţuzism care, pe vremuri, a fost aspru criticat de Aron Densuşianu[3] şi nici mai tîrziu nu va face parte din lexicul limbii poetice[4]. Pentru a motiva introducerea relativ tîrzie a acestui cuvînt în textul poeziei nu e destul să trimitem la numeroase alte neologisme pe care le putem releva în operele de tinereţe[5]. Sîntem convinşi că în cazul acesta întrebuinţarea unui adjectiv cu un vocalism într-adevăr „sombre" era cerută, ca să spunem aşa, de „arhitectura" gîndirii eminesciene. La înce-

---

[1] Cf. *Convorbiri Literare*, 1939, p. 1235 ; alte exemple pentru franţuzismul *pal* la A. Rosetti : *Limba poeziilor lui Mihail Eminescu*, în „*Studii lingvistice*", Bucureşti, 1955, p. 51

[2] Nici Dicţionarul Academiei Romîne, nici Dicţionarul Limbii Romîne Literare Contemporane nu aduc acest exemplu care, după părerea noastră, ar putea să fie un germanism caracteristic ; adjectivul german *gelb* e bine cunoscut ca : „zeichen des neides, der bosheit" ; după Grimm, „grün und gelb heiszt noch heut zu des teufels farbe" (Wörterb. IV, col. 2881—2).

[3] După părerea lui, Eminescu „avînd . . . o limbă foarte săracă, a alergat după neologisme neadmise nici în proză necum în poesie, ca *falduri*,. . . *mur*,. . . *savant*,. . . *solitar*,. . . *sombru*" (*Istoria limbii şi literaturei romîne*, ed. II, Iaşi, 1894, p. 301 şi urm.).

[4] Dicţionarele nu aduc nici un alt citat luat din vreun text poetic din epoca lui Eminescu ; *sumbru* e însă frecvent la Macedonski în sens concret şi figurat (vezi *Dicţionarul limbii romîne literare contemporane, s.v.*).

[5] Cf. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 49—51.

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

put poetul, poate sub influența lui Gr. Alexandrescu[1], schițase o viziune paradiziacă cam convențională, fără efecte de contraste între lumină și întuneric.

Să ascultăm variantele II–III[1]:

a) Trecut-ai cînd noaptea e-o abracadabră
Și 'n ceruri de stele s'aprind candelabre
Ce sala albastră a lumei lumină
Cu nourii palizi, cu luna regină.

b) Tu treci pe cînd [noaptea] e-o abra-cadabră
Și'n ceruri de stele s'aprind candelabre
Ce sala albastră a lumei lumină
Cu nouri palate, cu luna regină.

Toate aceste imagini, inspirate poate și de anumite concepții religioase (a *lumei lumină* echivalînd cu expresia latinească *lux mundi*, unul din epitetele lui Hristos) trebuiau însă modificate în esența lor: după o curioasă fază de tranziție, în care poetul adoptă personificarea n o r u l u i (cf. *Toma Nour*!)[2] el a descoperit — poate în spiritul poeziei populare — acele *flori de lumină*[3], cărora le-a contrapus numaidecît o nouă viziune, fondul întunecos al norilor care — ca un ansamblu de culise — pune și mai bine în relief strălucirea lunei-regine. Nourii *palizi* se prefac deci în „nori [mai] cei negri", iar „sala albastră [,] a lumei lumină" se schimbă într-o clipă, ca la porunca unui regizor invizibil, în *sumbre palate*. Pentru a explica această schimbare de scenă, rezultatul vizual al modificărilor lexicale, am putea să ținem seamă și de unele analogii franceze: pe la 1870 Eminescu putea să cunoască numeroase exemple sugestive pentru *sombre* din limba poetică clasică și chiar faimosul vers din Phèdre: „Il a vu le Cocyte et les rivages *sombres*" II 1).

După aceste observații asupra unor fapte lexicale, a căror analiză e destul de anevoioasă, pentru că fiecare cuvînt, fiecare expresie, prin conținutul său noțional și afectiv, face parte dintr-o întreagă rețea de asociații, să subliniem importanța stilistică a cîtorva fapte m o r f o l o g i c e. În ceea ce privește substantivele, ne surprinde — ca și mai demult pe S. Pușcariu (vezi *Dicționarul Academiei Române s. v.*) — nominativul nearticulat *basmu* în versul „Cînd (var. II–III: Că) viața-i un *basmu* pustiu și urît". E probabil că această formă neobișnuită — a cărei răspîndire în timp și în spațiu rămîne de lămurit — a fost sugerată poetului

[1] Cf. „Acolo în stele ca'n *lumi de lumină* Sînt suflete, îngeri ce cînt și ador" (*Reveria*).
[2] Această fază e atestată de variantele: *a*) *Cu nourul rege, cu luna regină*; *b*) *Cu nouru-i rege, cu luna-i regină* (vezi ed. Perpessicius, I, p. 304, n.).
[3] Regăsim această expresie și în prelucrarea *Istoriei lui Arghir*: „Că-mi dedeai odată D'un pom de grădină *Cu flori de lumină*", cf. în același text mai jos: „Mere de-aur mari *Cu simburii tari De mărgăritari*" (Călinescu: *Opera lui Mihail Eminescu*, III, p. 212).

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

nu numai de anumite necesități ritmice, ci și de unele considerații de ordin stilistic (*basmu* avînd din cauza vocalei finale, un colorit arhaic și popular). În ce privește formarea pluralului, cazul cel mai interesant e raportul dintre *mormînturi* și *morminte*. Șovăirea între cele două forme e veche: deja în Biblia lui Șerban găsim *den morminturi* și *dentru morminte* (vezi Titkin, *s.v.*). Din versul 1 *mormînturi* trebuia eliminat nu numai din cauza caracterului arhaic al acestei forme, ci și pentru un alt motiv: cuvintele *mormînturi — gînduri* ar fi dat numai o asonanță, și nu o rimă propriu-zisă. În legătură cu formele verbale compuse, e de notat marea deosebire ce există între versurile 4 și 5 ale poeziei:

Astfel *ai trecut* de al lumii hotar.
Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină...[1]

Ar fi ușor să explicăm această diferență vădită pur și simplu prin cerințele ritmului. Din punct de vedere stilistic, putem să dăm precizări mai concrete. Am semnalat mai sus, în legătură cu adjectivul *umed*, urmele unei prezentări mai mult sau mai puțin realiste a înmormîntării. Cred că și prima formă verbală (*ai trecut*) stă în legătură cu această tendință. În strofa 1, unde se schițează cu oarecare moderație, cu un fel de „retenue classique" părăsirea hotarului pămîntesc, forma mai banală a constatării cadrează bine cu ansamblul spectacolului și al descrierii. Cînd însă, cu repeziciunea unui film, se schimbă privelișteа, și în versul următor ni se înfățișează călătoria astrală, o formă arhaică și, prin urmare, mai solemnă, arată bine schimbarea perspectivei și a intonației. Același fenomen se regăsește de altfel și în *Venere și Madonă*: în prima parte a poemei aflăm formele moderne de perfect (*tu ai fost, te-a văzut, a visat* etc.), iar cînd elanul patetic se avîntă și ajungem în culmea antitezei, apar deodată formele solemne și arhaice:

O, cum Rafael *creat-a* pe Madona Dumnezeie...
Eu *făcut-am* zeitate dintr-o palidă femeie.

Faptele morfologice sînt însă, în cele mai multe cazuri, și fapte sintactice; prin urmare, ele pot servi de introducere la tratarea unor fenomene care aparțin s i n t a x e i s t i l i s t i c e. Firește, nici în această privință nu poate fi vorba de o expunere exhaustivă a observațiilor noastre; vom examina deci o singură problemă și anume relațiile dintre structura frazei eminesciene (în cadrul unui metru invariabil) și intențiile logico-afective ale poetului.

---

1 Încercări anterioare: „*Trecuși* d'al speranțelor feeric otar" (var. I); „*Tu treci* de al lumei, pustiul otar" (subvar. a var. II—III). Toate aceste încercări au ca model două versuri de Alecsandri: „Și-ar vrea ca să treacă de-al lumii hotar, Scuturînd din aripi al vieții amar" (*Pe albumul d-nei Z.*).

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

Se poate constata, la prima vedere, că structura sintactică a poeziei prezintă o mare varietate. Strofa 1 conține, în textul definitiv, redactat după multe încercări neizbutite, trei fraze paralele cu caracter descriptiv; dintre acestea, primele două sînt fraze nominale, adică construite fără verb, iar a treia are un verb numai în propoziția subordonată, prin care se caracterizează un substantiv („Un vis ce își moaie..."). La sfîrșitul strofei, toată construcția (probabil destul de rară în epoca lui Eminescu) e rezumată de un *astfel*, care introduce versul 4. Să mai amintim că în strofa 1 nu găsim nici un „enjambement": sfîrșitul unei unități sintactice bine delimitate coincide întotdeauna cu sfîrșitul versului. Avem deci 4 propoziții și 4 versuri.

Urmele preferinței construcțiilor nominale se simt și în strofele următoare: în 8 versuri sînt numai 3 verbe: *trecut-ai*, *par* și (*te*) *văd*. Două din aceste verbe — primul și al treilea — sînt adevărate verbe introductive: de primul verb depind două subordonate paralele, deschise prin*cînd*, iar de-al doilea depinde o singură construcție care, întregită cu gerunziul *suind*, ocupă ea singură 4 versuri. Încep deci „enjambement"-urile, deși cele două emistihuri și fiecare vers în sine conțin unități destul de autonome și foneticește bine echilibrate („Prin ploaie de raze, / ninsoare de stele"). Începînd cu strofa 4 construcția frazelor devine mai animată: sînt versuri în care găsim chiar cîte două verbe („O rază *te-nalță*, un cîntec *te duce*..."), Frecvența verbelor continuă și în strofa 5, în care prevalează tonul subiectiv și nu cel descriptiv (*văd*, *privesc*, *privesc*). Triumful tonului subiectiv suprimă în orecare măsură paralelismul riguros al ritmului și al construcțiilor sintactice: e semnificativ că la sfîrșitul strofei 5 nici punctul nu mai e necesar, ceea ce permite poetului să stabilească un raport extrem de strîns între versurile următoare: „Privesc la surîsu-ți rămas încă viu — Și-ntreb al mieu suflet rănit de-ndoială". Acest „enjambement" care nu se produce între două versuri, ci — în mod mult mai surprinzător, — între două strofe, atrage imediat atenția ascultătorului asupra sîmburelui dramei lăuntrice; îndoielile se exprimă numaidecît în trei întrebări paralele, iar după acestea apare ca o reminiscență vagă un motiv luat din credințele populare („Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?"). Cele două strofe următoare (7—8) mai reiau pentru un moment motivul călătoriei astrale (paralel cu aceasta se răresc din nou verbele, ca mai sus în strofele 2—3), însă de acum înainte nu mai e mîngîiere pentru sufletul chinuit al poetului: viziunea paradisiacă e aproape înăbușită de o viziune tragică a vieții, care se opune celei dintîi într-o strofă construită din 4 propoziții paralele:

O, moartea-i un chaos, o mare de stele,
Cînd viața-i o baltă de vise rebele.

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Cînd vieața-i un basmu pustiu și urît.

Îndoielile, precum am arătat mai sus, iau în strofa următoare proporții cosmice : între amănuntele viziunii e intercalat doar un timid *se poate*, însă nici această restricție nu micșorează impresia produsă de catastrofa apocaliptică : „sorii se sting", „stelele pică", iar poetul, în deznădejdea lui, pare a aștepta prăbușirea universului ; „Să văd cerul negru că lumile-și cerne . . .".

Ne aflăm de pe acum în atmosfera monologului final, care ca și alte pasaje din lirica lui Eminescu, stă în relație cu planul unei drame nescrise[1]. Conform stilului retoric, s-au păstrat și în textul definitiv unele procedee retorice, ca bunăoară o serie de întrebări, în parte de inspirație hamletică („cine știe de este mai bine *A fi sau nu a fi*?"). O trăsătură caracteristică a acestei părți, expresivă tocmai din pricina caracterului ei haotic, e o acumulare intenționată a verbelor, ceea ce duce la sfărîmarea perioadelor lungi în mici propoziții nervoase. Într-un singur vers găsim chiar 3 verbe, adică dispare, cel puțin în unele momente, balansarea patetică a celor două emistihuri. Totuși, în strofa care aparține celei mai vechi părți a poeziei și care a trecut aproape neschimbată în toate variantele, e exploatată și lărgimea versurilor dactilice ; să cităm textul, mai puțin cunoscut, al variantei I :

Văd vise 'ntrupate goninde[2] la vise
Cum dau în morminte ce cască deschise
Și nu știu gîndirea-mi în ce să o strîng,
Să rîd ca nebunii ? . . . să-i blastăm, să-i plîng ?

Încă o cascadă de întrebări scurte, care nu mai respectă nici cezura („La ce ? . . . Oare totul nu e nebunie ?"), apoi concluzia pe care trebuie s-o reproducem aici în cîteva variante mai caracteristice pentru a arăta că, de la 1866 pînă la 1871, principiile de bază ale construcției sintactice n-au suferit nici o schimbare esențială :

Var. I	De e scop într'asta e pallid ș'ateu, Pe vînăta-ți față nu e Dumnezeu.
Var. III	De e sens în asta, e'ntors și ateu . . . Pe vînăta-ți față nu-i scris Dumnezu.
Textul definitiv [3]	De e sens într-asta, e-ntors și ateu ; Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.

*

[1] „E de reținut, scrie G. Călinescu, că atunci cînd tînărul, de pildă, Ștefan nebunul . . . află moartea (aparentă) a Mirei, el declamă cunoscutele versuri din *Mortua est* :

La ce ? oare totul nu e nebunie
Au moartea-ți copilă, așa a fost să fie ?" (Op. cit., III, p. 10).

[2] Despre întrebuințarea acestor forme de către tînărul Eminescu vezi A. Rosetti, *op. cit.*, p. 36. În varianta III[2] avem „*gonind* după vise".

[3] În parte neatestat de variantele publicate.

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)

Drept concluzie, ţinem să precizăm un sigur fapt : analiza stilistică literară, aşa cum o înţelegem noi, nu poate fi de loc opusă analizei lingvistice sau cercetărilor stilistice mai generale, deoarece ea nu este altceva decît o varietate a tuturor acestora : un fel de stilistică aplicată la textele literare, adică o metodă care, fiind pătrunsă în toate amănuntele sale de ideea funcţionalismului, trebuie să ia în consideraţie tot ce îi aduce pe de o parte istoria limbii literare, pe de alta, stilistica generală, adică stilistica limbii. Faptele lingvistice de origine literară trebuie însă proiectate pe ecranul sensibilităţii unei personalităţi creatoare pe care, paralel cu cercetările noastre lingvistice, o vom cunoaşte după metodele istoriei literare şi printr-un fel de „Einfühlung", adică printr-o pătrundere intuitivă personală. În fine, cercetările acestea merită să fie cultivate cu atît mai mult cu cît ele au o mare însemnătate şi pentru dicţionarele consacrate lexicului marilor scriitori; între lucrările premergătoare dicţionarului limbii lui Eminescu ar fi deci binevenite şi numeroase studii de stilistică literară.

BDD-A10435 © 1958 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:32 UTC)