DESPRE SURSA UNUI „FRAGMENT" EMINESCIAN

DE

STĂNUȚA CREȚU

În manuscrisul eminescian 2278 se află o pagină destinată de poet a servi ca introducere pentru „o istorie frumoasă, deși cam ciudată"; dar interesul deosebit al acesteia se trage de la mărturisirea autobiografică, întoarsă spre trecut, ce luminează una din modalitățile particulare de constituire a prozei sale: „Cînd eram încă la Universitate aveam o ciudată petrecere. Îmblam adesea ziua pe uliți, stînd numai pe ici pe colo la cîte-un anticvar și răscolindu-i vechiturile: luam din cărțile lui tot ce-mi părea mai bizar și mai fantastic și, venind apoi acasă citeam și transcriam într-un caiet numit fragmentarium toate pasajele cîte-mi plăceau. Locuiam într-un sat aproape de orașul universitar, împrejurul locuinței mele foarte liniștite, căci printr-un hazard locuiau în acea casă numai moșnegi bătrîni. Acolo, noaptea, după ce astupam soba, citeam și traduceam spre propria mea plăcere cele ce am spus mai sus. Apoi, deodată, parcă mi se lumina visele. Intram în labirintul acelor curioase povești ce le citisem, un tablou urma pe altul, o întîmplare pe alta. Atuncea stingeam lumînarea, ca să [nu] mă supere în sumbrele mele viziuni, și scriam iute prin întuneric în fragmentarium tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte. Astăzi, răscolind prin hîrtii, găsesc acel fragmentarium. Citesc, citesc și ciudat... mă trezeam parcă-n aceeași casă în care locuisem, era noapte. . afară vîjîia vîntul prin copacii seculari ai parcului, gîndire cu gîndire se-nșiră și văd că aceste fragmente ciudate și rupte din toate hîrtiile sînt o istorie frumoasă, deși cam ciudată. Iată c-o scriu." [1]

După Perpessicius, textul citat urma să prefațeze suita celor trei fragmente păstrate în manuscrisul 2 255, filele 1rv—5r, cu un titlu dat de Eminescu, *Iconostas și Fragmentarium*. În volumul VII, *Proza literară*, al *Operelor* lui Eminescu, se alătură acestora un al patrulea fragment, aflat pe filele 167rv—168rv ale aceluiași manuscris 2 255, pe baza atmosferei comune, „afinităților de concepție și manieră." [2] Legătura dintre această notă și tablourile din *Iconostas și Fragmentarium* nu poate fi, așa cum arată și D. Vatama-

[1] M. Eminescu, *Opere*, VII, Editura Academiei R.S. România, 1977, p. 320.
[2] P. Creția, *M. Eminescu, Alte pagini în proză*. „Manuscriptum", VIII, 1977, nr. 3.

niuc, în notele la proza eminesciană din volumul citat, dată ca sigură, totuși ea se înfățișează drept foarte probabilă.[3]

Importantă ni se pare mărturisirea că unele din acele vise și viziuni porneau de la niște traduceri, că ele se trăgeau din cărți vechi și bizare, pline de rodul unei fantezii ce țintește supranaturalul. Pentru că, de fapt, tocmai căutarea fantasticului e ceea ce leagă traducerile eminesciene de proză, începînd cu *Lanțul de aur*, nuvela spiritistă a lui Onkel, tălmăcită la vîrsta de numai șaisprezece ani, trecînd prin *Fragmentarium* și sfîrșind cu *Morella* lui Poe, de propriile nuvele romantice, *Sărmanul Dionis*, [*Avatarii faraonului Tlă*], [*Moartea lui Ioan Vestimie*] : această orientare este o trăsătură marcantă a preocupărilor din proza anilor de studenție ai poetului. Din anii Vienei și Berlinului au rămas și prozele din *Iconostas și fragmentarium*, care prin senzațional, prin nota particulară de teroare a fantasticului lor îndreptățeau gîndul, fie sugerat numai, fie explicit (G. Călinescu, Eugen Simion, Mihai Zamfir), că ne aflăm în fața unor prelucrări.

Credem că putem dovedi, în cele ce urmează, că [*„După această întîmplare minunată..."*], așadar cel de-al doilea fragment din *Iconostas*, este o traducere din Anna Laetitia Barbauld, scriitoare engleză care, prin *Sir Bertrand. A fragment*, cît și prin eseul *On the Pleasure derived from Objects of Terror*, se încadrează literaturii numite gotice, gen de largă răspîndire la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, cu puternice ecouri și prelungiri în poetica romantică

Astăzi, Anna Laetitia Barbauld este, fără îndoială, o autoare uitată, dar cîteva din scrierile sale au înregistrat cu fidelitate spiritul epocii. Născută în satul Kibworth din Leicestershire, la 20 iunie 1743, fiica lui John și Jane Aikin a fost educată în familie, vădind timpurii înclinații literare. În 1773 a publicat primul ei volum, *Poems*, și, împreună cu fratele său, John, în același an, *Miscellaneous. Pieces in Prose*, culegere în care se află inclus eseul *On the Pleasure derived from Objects of Terror*, urmat de fragmentul *Sir Bertrand*. După căsătoria cu reverendul R. Barbauld, a condus un pension în Suffolk. Volumul *Hymns in Prose for Children* (1791) s-a bucurat de o anumită popularitate. La începutul secolului al XIX-lea, scriitoarea este o cunoscută membră a mai multor cercuri literare londoneze ; începînd din 1810, ea editează o serie, în cincizeci de volume, din *British Novelists*, îngrijindu-se de aparatul critic. După moartea ei (1825), scrierile i-au fost publicate, în două tomuri, de o nepoată, Lucy Aikin, sub titlul *The Works of Anna Laetitia Barbauld*, London, Longman, 1825.

Fără să fie originală, Anna Laetitia Barbauld este reprezentativă. Eseurile ei, *On the Pleasure derived from Objects of Terror* și *Enquiry into those kinds of Distress which excite agreable sensations*, dezvoltă definiția dată de Edmond Burke, în *Philosophical Enquiry* (1757), sublimului, definiție pe care s-a întemeiat estetica romanului gotic, dar și cea romantică : „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, that is to say, whatever is in any sort terrible... is a source of the sublime "[4] O nouă sensibilitate se afirmă și nu numai cultul emoției și sentimentelor extreme și paradoxale, ca groaza

[3] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. cit., p. 398.

[4] „Tot ce este apt într-un fel sau altul să suscite ideea de suferință, altfel spus, tot ce este, în vreun fel, înspăimîntător.... este o sursă a sublimului."

și plăcerea, obscurul straniu și încărcat de teroare și avîntul spre nemărginit și spre suprareal au caracterizat-o, cît, mai ales, cultul imaginației ; și acesta este și crezul autoarei cînd pledează pentru apropierea dintre goticul întunecat și spațiul minunii și al fanteziei din poveștile orientale : „Passion and fancy cooperating elevate the soul to its highest pitch; and the pain of terror is lost in amazement." [5]

Sir Bertrand, fragmentul în proză tradus de Eminescu, a fost compus tocmai pentru a ilustra ideea unui astfel de fantastic mixt. Deși reminiscențele din *The Castle of Otranto* al lui Horace Walpole, primul roman gotic important, ori din *Ferdinand, count-Fathom*, de T. G. Smollett, sînt evidente, mica povestire, al cărei fundal e unul de scenerie gotică, reușește să neliniștească mai adînc tocmai pentru că autoarea a înmănuncheat cu dibăcie motive cu rezonanțe arhetipale (ținînd de imaginarul morții) pe tiparul de basm inițiatic țintind o suprafircască „quest". În cartea sa, *Supernatural horror in literature*, H. P. Lovecraft remarcă *Sir Bertrand* pentru „abila montare" a „resorturilor unei autentice terori" și citează în întregime textul, împrejurare care ne-a făcut, de altfel, să remarcăm apropierea dintre cele două fragmente. Întrucît efectul urmărit de autoarea engleză era cutremurarea în fața supranaturalului, fragmentarismul programatic sporește emoția și accentuează o impresie de viziune enigmatică, tulburc, desfăcută de orice legături logice care s-o situeze și s-o explice și povestirea a dobîndit popularitate, fiind reprodusă, în 1807, în „The Monthly Literary Recreations". Este foarte probabil ca tot dintr-o publicație, și într-o traducere, în epoca studiilor în Germania, să o fi citit Eminescu. Nu cunoaștem intermediarul după care s-a făcut traducerea. Siguranța și fluiditatea textului eminescian se datorează, fără îndoială meșteșugului, măiestriei poetului, dar aceste calități ne apar și ca rezultat al tălmăcirii dintr-o limbă străină perfect stăpînită. Presupunem că aceasta a fost germana, pentru că în țara marilor romantici romanul gotic a cunoscut o largă răspîndire și apreciere, dar și pe baza unor detalii din textul lui Eminescu. Numai că acestea sînt puține și nici nu oferă o prea mare siguranță, deoarece fac posibilă și ipoteza unei traduceri din franceză. Cînd poetul, pentru varietate lexicală, folosește cuvîntul „flamă" pentru „flacără", dacă varianta nu e chiar o traducere din engleză, „the flame", gîndul duce către echivalentul german sau francez : „die Flamme", „la flamme". Și cînd el tălmăcește „a figure... completely armed" prin „un om îmbrăcat în fier și armat deplin", iar în fraza imediat următoare dă femininul („cavalerul sări cu curagiu la ea, dar ea dispăru"), deși textul său conține numai masculinul „om", presupunerea existenței unui feminin clar, poate chiar „die Figure", „la figure", în textul după care traducea Eminescu ni se pare mai mult decît îndreptățită.

Punînd în paralel originalul englez *Sir Bertrand. A fragment* [6] cu a doua proză, [*„După această întîmplare minunată..."*], din *Iconostas și Fragmentarium*, vom observa că fragmentul eminescian este o traducere, destul de aproape de original, din Miss Aikin [Anna Laetitia Barbauld]. Prin expresia uneori foarte personală, mai plastică și poetică, prin organizarea poematică,

[5] „Pasiunea și imaginația conlucrînd înalță sufletul pe cele mai înalte culmi ; iar suferința iscată de teroare se pierde în uimire."

[6] A.L. Barbauld, *Sir Bertrand. A fragment*, în *The Works of Anna Laetitia Barbauld*, with a memoir by Lucy Aikin, II, London, Longman, 1825, p. 125—137.

sugestivitatea și înțelesul sporit al accentelor eminesciene, calitatea artistică a textului nu are decît de cîștigat* :

* After this adventure, Sir Bertrand turned his steed towards the woulds, hoping to cross these dreary moors before the curfew.

But ere he had proceeded half his journey, he was bewildered by the different tracks, and not being able, as far as the eye could reach, to espy any object but the brown heath surrounding him, he was at length quite uncertain which way he should direct his course.

Night overtook him in this situation.

It was one of those nights when the moon gives a faint glimmering of light through the thick black clouds of a lowering sky.

Now and then she suddenly emerged in full splendor from her veil; and then instantly retired behind it, having just served to give to the forlorn Sir Bertrand a wide extended prospect over the desolate waste. Hope and native courage a while urged him to push forwards, but at length the increasing darkness and fatigue of body and mind overcame him; he dreaded moving from the ground he stood on, for fear of unknown pits and bogs, and alighting from his horse in despair, he threw himself on the ground.

He had not long continued in that posture when the fullen toll of a distant bell struck his ears — he started up, and turning towards the sound discerned a dim twinkling light.

Instantly he seized his horse's bridle, and with cautious

După această întîmplare minunată, Cavalerul meu își grăbi calul spre măgura unui deal depărtat, ca să treacă bălțile și mlaștinile periculoase ale Bugeacului.

Dar abia isprăvise jumătatea drumului și drumuri multe veneau în cruce și oriîncotro se-ntorcea nu vedea în zare decît ponor, ponor pustiu și sur îl înconjura și nici nu mai știa încotro s-o apuce.

Îl apucă noaptea.

Era una din acele nopți negre în care luna plutește ca o pată abia văzută pe cer.

Numai din cînd în cînd ea reînvia deodată în toată puterea ei, pentru a lumina șesul sur și pustiu, pentru a dispărea iar pe ceasuri întregi.

Îi era frică de hîrtopuri și gropi, calul era obosit, lui însuși îi venea să cadă din șea.

Se dădu jos de pe cal și-și puse urechea la pămînt.

Stătu multă vreme astfel, cînd auzi parecă, încet, dogit, adînc un sunet de clopot... el tresări. Își întoarse ochii de unde i se păru c-auzise sunet și văzu o lumină tulbure și pîlpîitoare parecă.

Apucă atunci calul de frîu și-ncepu să meargă la pas iuțit —

* Pentru edificarea cititorului, dăm în anexă, în continuarea ultimei note infrapaginale, și o versiune românească proprie.

steps advanced towards it. After a painful march he was stopt by a moated ditch surrounding the place from whence the light proceeded; and by a momentary glimpse of moon-light he had a full view of a large antique mansion, with turrets at the corners, and an ample porch in the centre.

The injuries of time were strongly marked on every thing about it. The roof in various places was fallen in, the battlements were half demolished, and the windows broken and dismantled.

A draw-bridge, with a ruinous gate-way at each end, led to the court before the building —

He entered, and instantly the light, wich proceeded from a window in one of the turrets, glided along and vanished; at the same moment the moon sunk beneath a black cloud, and the night was darker than ever. All was silent —

Sir Bertrand fastened his steed under a shed, and approaching the house traversed its whole front with light and slow footsteps —

All was still as death —

He looked in at the lower windows, but could not distinguish a single object through the impenetrable gloom.

After a short parley with himself, he entered the porch, and seizing a massy iron knocker at the gate, lifted it up, and hesitating, at length struck a loud stroke.

The noise resounded through the whole mansion with hollow echoes. All was still again —

He repeated the strokes more boldly and louder — another interval of silence ensued —

deși abia putea de picioare. Dup-o bucată de loc se văzu oprit în cale de-un șanț pe care-l împluse trestia și buruienele de apă, care înconjura locul de unde venea lumina — și, cînd luna ieși pe-o clipă pentru a lumina locul, el văzu o zidire veche și mare, cu cîte un turn la fiecare colț și cu o poartă uriașă în mijlocul zidului.

Era o ruină mai mult, părea pustie, acoperămîntul se surpase pe-alocurea, murii păreau a se înclina neproptiți, ferestrele sparte, lemnăria putredă și năruită.

Un podeț mișcător, mai mult putregăit, ducea peste șanț la curtea castelului.

El merse-năuntru. Lumina apăru la fereastra unuia din turnuri, apoi trecu, parecă purtată prin tot castelul, pe lîngă toate ferestrele și dispăru. În aceeași vreme luna se cufundă după un nor negru, nelăsînd nici o urmă de pală măcar și era un întuneric cum nu mai fusese. Tăcere mortală...

Cavalerul își legă calul de stîlpul unui fel de șură, s-apropie de casă și merse-n fața-i cu pași lini și abia auziți.

Era liniște ca-n mormînt.

El se uita prin ferestile de jos, dar își fixa ochii într-un întuneric nepătruns și nu putu cunoaște nimica.

După un scurt monolog merse la poartă, de-a cărei ușcior era atîrnat, de-un lanț, un ciocan greu. El îl ridică, se răzgîndi, apoi bătu o dată tare.

Toată vizuina răsună a deșert, apoi iar tăcere.

El repetă bătaia — iar un ecou surd și adînc, apoi iar tăcere mortală.

A third time he knocked, and a third time all was still.

He then fell back to some distance that he might discern whether any light could be seen in the whole front — It again appeared in the same place and quickly glided away as before — at the same instant a deep fullen toll sounded from the turret.

Sir Bertrand's heart made a fearful stop — He was a while motionless; then terror impelled him to make some hasty steps towards his steed — but shame stopt his flight; and urged by honour, and a resistless desire of finishing the adventure, he returned to the porch; and working up his soul to a full steadiness of resolution, he drew forth his sword with one hand, and with the other lifted up the latch of the gate.

The heavy door, creaking upon its hinges, reluctantly yielded to his hand — he applied his shoulder to it and forced it open — he quitted it and stept forward — the door instantly shut with a thundering clap. Sir Bertrand's blood was chilld — he turned back to find the door, and it was long ere his trembling hands could seize it — but his utmost strength could not open it again.

After several ineffectual attempts, he looked behind him, and beheld, across a hall, upon a large staircase, a pale bluish flame which cast a dismal gleam of light around.

He again summoned forth his courage and advanced toward it — It retired.

He came to the foot of the stairs, and after a moment's deliberation ascended.

Bătu a treia oară, nici o mișcare, de ființă vie.

Se dete cîțiva pași îndărăt, ca să vadă de n-a zări cumva lumină în vreo parte a castelului... Lumina apăru tot în locul unde apăruse și mai înainte, dar dispăru tot atît de iute. Totodată căzu o lovitură tîmpă și adîncă din turn.

Inima cavalerului făcu o pauză cumplită. Stătu mai multă vreme neclintit, apoi voi să facă cîțiva pași spre cal, dar rușinea că i-ar fi frică-l reținu; onoarea și o irezistibilă dorință de-a duce aventura la un sfîrșit îl readuse la poartă. Prinse inimă, se-mbarbată, scoase sabia cu o mînă, cu cealaltă ridică clanța de la poartă.

Ușa grea trăsnea în țîțîne și se da cu greu împinsă, el sili din răsputeri, deodată îi scăpă din mîini, el se opinti înăuntru și poarta recăzu în urmă-i închisă.

Un fior rece îl trecu din creștet pînă-n tălpi, se-ntoarse să găsească ușa și trecu mult pîn-o găsi, pipăind, dar cu toată opinteala puterilor n-o mai putu deschide.

După mai multe încercări zadarnice, el începu să privească împrejuru-i și văzu în fund pe o scară, încolăcită asemenea coajei unui culbeci, o pară palid-albăstrie, ca o lumină de candelă, a cărei raze tremura pe murii negri de piatră... era cît un sîmbure de mac.

El se-ntremă înc-o dată, merse pe pipăite spre pară, dar ea fugea dinainte-i.

El veni pîn jos la scară și dup-o clipă de răzgîndire începu s-o urce-ncet răzimîndu-se c-o mînă de părete.

He went slowly up, the flame retiring before him, till he come to a wide gallery — The flame proceeded along it, and he followed in silent horror, treading lightly, for the echoes of his footsteps startled him. It led him to the foot of another staircase, and then vanished — At the same instant another toll sounded from the turret —

Sir Bertrand felt it strike upon his heart. He was now in total darkness, and with his arms extended, began to ascend the second staircase. A dead cold hand met his left hand and firmly grasped it, drawing him forcibly forwards — he endeavoured to disengage himself, but could not — he made a furious blow with his sword, and instantly a loud shriek pierced his ears, and the dead hand was left powerless in his —

He dropt it, and rushed forwards with a disperate valour.

The stairs were narrow and winding, and interrupted by frequent breaches, and loose fragments of stone.

The staircase grew narrower and narrower, and at length terminated in a low iron grate.

Sir Bertrand pushed it open — it led to an intricate winding passage, just large enough to admit a person upon his hands and knees. A faint glimmering of light served to show the nature of the place. Sir Bertrand entered — A deep hollow groan resounded from a distance through the vault — He went forwards, and proceeding beyond the first turning, he discerned the same blue flame which had before conducted him. He followed it.

The vault, at length, suddenly

El văzu flacăra tot depărtîndu-se dinainte-i pîn-ce ajunse într-un coridor larg şi lung... Flacăra parcă plutea în aer departe în coridor, purtată ca de o mînă nevăzută... el o urmă tiptil numai în vîrful picioarelor, căci se spăimînta de zgomotul paşilor lui proprii. Flama-l conduse pîn-la suişul unei alte scări, aici dispăru. În acelaş moment răsună iar clopotul din turn... ca un gemet.

Îi trecu prin oase şi măduvă acest sunet răguşit, evlavios, plîngător. Era în întuneric total. Îşi întinse mîinile şi începu să suie şi această scară... O mînă rece ca a unui mort îi apucă stînga, şi-l trase după sine... cercă a o smulge, dar nu putu, dete cu spada dinainte-şi, auzi un ţipet cumplit şi mîna rece rămase fără putere într-a lui...

El o lăsă să cadă la pămînt şi merse c-o hotărîre desperată înainte.

Scara scundă, încolăcită, strîmtă era plină de năruiri şi găuri.

Treptele erau tot mai înguste şi mai înguste, pîn-ce dădu de un grilagiu de fier.

El îl lovi cu piciorul şi-l deschise. Ducea într-un coridor întortocheat şi în unghiuri, abia destul de larg pentru ca un om să poată trece cu mîinile şi picioarele prin el. O lucire abia, a cărei izvor nu se ştia îl lumina într-atît încît îl puteai vedea. Cavalerul îndrăzni înainte. O văitare adîncă, deşartă, s-auzi pin bolţile coridorului, din depărtare. El merse mereu înainte şi zări iar flacăra albastră care-i luminase mai nainte.

Coridorul boltit se deschise deo-

opened into a lofty gallery, in the midst of which a figure appeared, compleatly armed, thrusting forwards the bloody stump of an arm, with a terrible frown and menacing gesture, and brandishing a sword in his hand.

Sir Bertrand undauntedly sprung forwards ; and aiming a fierce blow at the figure, it instantly vanished, letting fall a massy iron key.

The flame now rested upon a pair of ample folding doors at the end of the gallery.

Sir Bertrand went up to it, and applied the key to a brazen lock — with difficulty he turned the bolt — instantly the doors flew open, and discovered a large apartment, at the end of which was a coffin rested upon a bier, with a taper burning on each side of it.

Along the room on both sides were gigantic statues of black marble, attired in the Moorish habit, and holding enormous sabres in their right hands. Each of them reared his arm, and advanced one leg forwards, as the knight entered ; at the same moment the lid of the coffin flew open, and the bell tolled. The flame still glided forwards, and Sir Bertrand resolutely followed, till he arrived within six paces of the coffin. Suddenly a lady in a shrowd and black veil rose up in it, and stretched out her arms towards him — at the same time the statues clashed their sabres and advanced. Sir Bertrand flew to the lady and clasped her in his arms — she threw up her veil and kissed his lips ; and instantly the whole building shook as with an earthquake, and fell asunder with a horrible crash.

Sir Bertrand was thrown into a sudden trance, and on recovering,

dată într-o galerie mare și spațioasă în mijlocul căreia el zări un om îmbrăcat în fier și armat pe deplin, care cu fața sinistră și cumplită, ridica cu o mînă sabia și-și arăta cealaltă, trunchеată și sîngerîndă.

Cavalerul sări cu curagiu la ea, dar ea dispăru deodată, lăsînd să-i cadă o cheie grea de fier.

Flacăra rămase suspendată asupra aripelor unei uși mari la sfîrșitul galeriei.

Cavalerul înaintă spre ea, bagă cheia în broasca cea grea de fier, o întoarse cu putere, aripele ușii săriră în amîndouă părțile și [se] arătă o sală mare și largă în a cărei adîncime era un sicriu înălțat pe un catafalc și de jur împrejur ardeau în sfeșnice nalte făclii de ceară albă.

De-a lungul murilor salei stăteau, în șiruri lungi, statui uriețești de marmură neagră, îmbrăcați ca mauri și cu săbii mari în mîini. Cînd cavalerul intră, toți ridicară săbiile și-și puseră un picior înainte. Flacăra mică plutea mereu nainte-i, el o urma mereu, pînă ce mai era șase pași departe de sicriu ; în momentul acela capacul sări de pe sicriu, clopotul sună a alarmă... o damă în giulgiu alb și lung, de moartă, cu un văl negru pe față, se ridică încet din sicriu și-și întinse brațele spre el. În același moment statuele sunară din săbii și se porniră asupră-i. Cavalerul năvăli ca fulgerul asupra femeii și s-anină de gîtul ei, ea-și dădu vălul într-o parte și-l sărută pe gură. Deodată zidirea veche se cutremură și se năruí în jur împrejur parecă.

Pe cavaler îl apucă un leșin la inimă parecă și el căzu la pămînt..

found himself seated on the velvet sofa, in the most magnificent room he had ever seen, lighted with innumerable tapers, in lustres of pure crystal.

A sumptuous banquet was set in the middle.

The doors opening to soft music, a lady of incomparable beauty, attired with amazing splendor entered, surrounded by a troop of gay nymphs more fair then the Graces — She advanced to the knight, and falling on her knees thanked him as a deliverer. The nymphs placed a garland of laurel upon his head, and the lady led him by the hand to the banquet, and she sat beside him.

The nymphs placed themselves at the table, and a numerous train of servants entering, served up the feast ; delicious music playing all the time.

Sir Bertrand could not speak for astonishment — he could only return their honours by courteous looks and gestures.

After the banquet was finished, all retired but the lady, who leading back the knight to the sofa, addressed him in these words :

Cînd își veni în fire, el se găsi culcat pe un pat de catifea într-o odaie, cea mai splendidă și mai bogată ce o văzuse în viața lui, luminată cu lumini așezate în candelabre de cristal.

O masă încărcată cu tot felul de bunătăți era în mijlocul odăiei...

O muzică lină își zugrăvea armonia în aer, ușile se dădură-n laturi și o femeie de o nespusă frumusețe, încărcată de haine strălucite și podoabe scumpe, intră în ea, urmată de alte femei, tot frumoase, dar departe de ea. Ea veni lîngă cavaler, îngenunche lîngă el și-i sărută mîinile. Fetele cele tinere aduseră o cunună de laur și i-o așezară pe frunte, ea-l luă de mîini și-l duse în capul mesei, unde șezu de-a stînga lui.

— Angela ! murmură el uimit. Oricît de-ncet ar fi spus-o, ea auzi, își plecă ochii cuvioși și surîse.

Servitorii intrară spre a servi la masă — o muzică fermecătoare le mîngîia auzul.

El era mut de mirare și răspundea prin înclinări și mine politicoase.

După ce se ridicară toți de la masă, toate fetele se-mprăștiară, afară de Angela, care-l duse iar la sofa, i se puse în brațe, i-nconjură gîtul cu brațul ei fin, marmoreu, își apropie buzele de gura lui și-ncepu să-i vorbească, gură-n gură, într-astfel...

Cu mijloace simple, numai prin alegeri lexicale personale, Eminescu realizează un acord mai larg dar mai precis, organizează deci sensul povestirii, centrîndu-l asupra caracterului ei inițiatic. De la început chiar, vocabulei „adventure" i se dă o traducere în care sensul alunecă de la încercarea și trăirea individuală spre suprafirescul codificat și universal al poveștii ; și astfel apare populara dar nu mai puțin eminesciana sintagmă „întîmplare minunată". Că această diferență ar fi datorată textului intermediar nu poate fi întru totul exclus, dar trebuie să observăm că diferențele, atunci cînd apar, introduc

nuanțe și convergențe prin care M. Eminescu aduce în mod clar povestirea mai aproape de sine.

Eroul nu mai poartă un nume — în fragmentul scriitoarei engleze, el evoca parcă fala cavalerească. Spunîndu-i „cavalerul meu", Eminescu pare a-i da un loc într-o mitologie personală (de ea se leagă și localizarea acțiunii în ținuturile Bugeacului), în fapt însă îl asimilează eroului de basm și, în „întîmplarea minunată" ce îi fu dată, poetul român intuiește tiparele, inițiatice, ale poveștii (este și ceea ce, probabil, l-a făcut pe Eminescu să se oprească asupra *Fragmentului* și să-l traducă în întregime, cînd alte lecturi din romanul gotic — noi vom încerca să demonstrăm că ele au existat — nu au decît palide reflexe în preocupările scriitorului).

Căci acest cavaler, precum atîția voinici din povești, este muritorul ce are de trecut prin tărîmul morții, pentru a impune, prin fapta sa, valorile vieții și el va dobîndi, la capătul drumului, un „odor fără nume", accesul la o realitate sau la un principiu absolut prin care întreaga existență este transfigurată.

Nucleul acesta de înțeles mitic există desigur și în fragmentul scriitoarei engleze, construit, deși fără o intenție expresă, aproape ca o alegorie a acelei „quest for the numinous" [7] care se constituie ca resort al prozei „gotice". Este vorba aici, dincolo de figurația și atmosfera de spaimă întunecată, de același vechi scenariu cosmogonic al înfruntării între viață și moarte, care a trecut din mit și rit, cel mai ades, în basm[8]. „Romanele gotice au ele însele ceva din natura poveștilor" — este concluzia unui cercetător al genului, Devendra P. Varma [9]. În plus, Miss Aikin și-a propus chiar — o mărturisește în eseul *On the Pleasure derived from Objects of Terror* [10] — să experimenteze o formulă ce aliază înspăimîntătorul, teribilul cu miraculosul și minunea, ca în *Arabian Nights* și *The Castle of Otranto*, modelele ei : „The following fragment in which both these manners are attempted to be in some degree united, is offered to entertain a solitary winter's evening." [11] Sensul de încercare inițiatică în spațiul neființei, mai aburit totuși în originalul englez, unde accentul cade, exterior, pe proba virtuții cavalerești, într-un cadru de o înfiorătoare scenerie thanatică, apare ca o „construcție" eminesciană, cu atît mai surprinzătoare cu cît abaterile de la original nu sînt frapante. Nuanțele introduse sînt însă importante. În prima frază, înlocuind în traducere atributul „lugubre" („dreary"), legat de „mlaștini", cu „periculoase", scriitorul ține parcă să avertizeze asupra primejdiei pe care dintotdeauna omul a simțit-o în fața tărîmului duhurilor.

„Și drumuri multe veneau în cruce" — tălmăcirea, ce nu se îndepărtează prea multe de sensul lui „he was bewildered by the different tracks" (el fu pus în încurcătură de osebitele poteci), este însă mai sugestivă în perspectiva semantică a încercării inițiatice, răscrucea avînd conotații simbolice

---

[7] Vezi Devendra P. Varma, *The Gothic Flame*, New York, Russell and Russell, 1966, p. 211.

[8] Cum demonstrează, cu o mare bogăție de exemple, cartea lui V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, trad. R. Nicolau, pref. N. Roșianu, București, „Univers", 1973.

[9] *Op. cit.*, p. 17.

[10] În *The Works of Anna Laetitia Barbauld*, II, ed. cit., p. 119—127.

[11] *Idem*, p. 127 : „Fragmentul următor, în care se încearcă împletirea, într-o măsură, a celor două moduri, este oferit pentru a face plăcută o seară de iarnă petrecută în singurătate."

cunoscute : ca loc de trecere dintr-o lume în alta sau ca loc nefast, bîntuit, ea este adesea prezentă în superstițiile populare.

La fel, pentru „brown heath" (pîrlogul brun), Eminescu preferă termenul de „ponor" = povîrniș abrupt (căci voinicii lui de basm totdeauna au de suit către castelul prințesei), în însoțirea cu atributul „pustiu", pe care poetul îl dă, în tradiție folclorică, tărîmurilor nefirești, și cu foarte personalul epitet „sur", indicînd cumpănirea luminii între zi și noapte. Sugestiile eminesciene converg, indicînd un climat al încercării. Iar cînd atributul „negru" trece de la nori („black clouds") la noaptea care-l înghite pe cavalerul rătăcit („era una din acele nopți negre"), noaptea capătă astfel o valoare metaforică lărgită și misterul ei se întrețese cu cel al morții : efectul îi pare suficient poetului și el suprimă unele note lugubre ale scenei, aici, vălul de doliu al lunii („she suddenly emerged in full splendor from her veil"). În schimb, traduce pe „she [the moon — luna] suddenly emerged" (ea se ivea pe neașteptate) prin mai sugestivul, în linia gîndită de el, „reînvia". Suprimînd o frază în care autoarea engleză insistă asupra calităților de cavaler, „hope and native courage" (speranța și curaju-i înnăscut), Eminescu înlocuiește și propoziția „he threw himself on the ground" cu „-și puse urechea la pămînt" și, deci, gestul disperării (se aruncă la pămînt) cu cel al așteptării a ceva — ori doar a unui semn prevestitor — ce va să se întîmple. În continuare, frecventa folosire a formulelor modalizante, inexistente în original (pare-că, i se părea, părea, păreau), indică știința cu care poetul potențează fantasticitatea scenei, făcînd-o să se desfășoare într-o tulbure indecizie onirică (să observăm că aceeași notă de vis, de astă dată de vis ce răzbate din somnul morții, dar mai puternică și mai evidentă, o dă Eminescu episodului al treilea din [*Avatarii faraonului Tlà*] ce ne apare, pînă la un punct, aproape ca o variantă a momentului din *Fragment* în care cavalerul descoperă catafalcul prințesei : numai că aici el este cel ce visează și numele îi este același, Angelo, cu al prințesei moarte pe care, în traducerea sa, poetul o numește Angela).

Atît glasul de clopot cît și lumina ce îl atrag pe erou către castel sînt puse sub semnul părelnicului. „Stătu multă vreme astfel cînd auzi pare-că *încet, dogit, adînc* un sunet de clopot... el tresări." Tălmăcirea eminesciană la „he had not long continued in that posture when the fullen toll of a distant bell struck his ears, he started up" este superioară, încărcată de poezie, de presentimentul extraordinarului ; îl simțim în „el tresări" (pentru „el sări în picioare"), în neliniștitorul „pare-că", în învăluitoarea enumerație „încet, dogit, adînc" — unde „dogit" și „adînc" aduc, pe lîngă sugestia de vechi și pe aceea de sunet ce urcă din străfunduri obscure (amintim că, în același registru tulbure, „clopotul cel dogit" apare în scena morții mamei din jurnalul lui Toma Nour, sau că tot glasul de clopot anunță voinicului din *Fata'n grădina de aur* pătrunderea în spațiul palatului care, în mineralitatea lui, strălucitoare dar rece, figura tărîmul stingerii vieții și bucuriei). Fără îndoială că ruina, mai exact castelul în ruină, a fost un adevărat topos al literaturii „gotice" ; la Eminescu sesizăm insistența asupra notei de vreme veche și de nefiresc ; sînt selectate forme arhaice, „zidire" pentru castel, „muri", „năruită", „putregăit" și se asociază (e un adaos față de original) ruina cu pustiul care, cum am văzut, în accepție eminesciană, nu ține de această lume. Traducerea aparține unui poet, lucrul este evident în sugestivitatea ei sporită de iminența extraordinarului, a neobișnuitului ; dar Eminescu dirijează drumul sugestiei în chiar spa-

țiul unui text străin, cu o reală capacitate de a îmbogăți atmosfera fantastică. „All was silent" este trecut în regim substantival, „tăcere", și completat cu atributul „mortală" tocmai pentru că aluzia la moarte are acum, în pragul intrării în castel, o valoare premonitorie. Castelul este numit cu un cuvînt ce evocă adîncurile subpămîntene, „vizuină", iar aproape neutrul „all was still" dă „nici o mișcare de ființă vie", sintagmă în care ghicim contrastul înfiorat dintre ființă și neființă, și „a pale bluish flame" primește determinantul „ca o lumină de candelă", absent în original, dar cerut de paralelismul, sugerat, între palat și mormînt. Nu putem să trecem cu vederea eliminarea atributului „lugubru", ce era dat în textul englez luminii călăuzitoare („a dismal gleam of light"), cît și a determinantului-cheie pentru atmosfera gotică, „horror" („he followed in silent horror"), pentru că, deși nu cunoaștem intermediarul traducerii, trăim sentimentul că scriitorul român urmărește o alunecare de la fantasticul de groază la cel inițiatic, nu lipsit de fiori, acesta, totuși mai împăcat în lumina rostului său.

Cîteva sugestii introduc magicul. Lumina capătă în acest spațiu tombal o existență miraculoasă ; traversarea labirintică de scări strîmte și încolăcite, de galerii și coridoare întortocheate este călăuzită, în întunericul greu, de o flacără misterioasă (the flame — Eminescu găsește și folosește numeroase variante pentru „flacără" : „zare", „pară", „flamă", „flacără mică", metafora „sîmbure de mac", pe care o vom regăsi în *Avatarii...*) ; poetul accentuează explicația fantastică prin două motive proprii, „mîna nevăzută" și lumina „a cărei izvor nu se știa", pe care le va relua în fragmentul [*„Noaptea era întunecoasă..."*].

Și, dincolo de figurația sumbră, sepulcrală, a scenei în care tînărul descoperă prințesa moartă, ghicim urma poveștii în care somnul cel de veci al preafrumoasei este curmat prin sărutul unui om viu, blestemul morții se destramă și, o dată cu el, se năruie castelul-mormînt. Imaginația întunecată, cu fire ce vin din uitate ritualuri cu caracter magic, din care crește viziunea, are și alte ecouri în proza eminesciană : puternica impresie lăsată de ea traducătorului român îl va face pe acesta să-și amintească de păzitorul mormîntului, omul „îmbrăcat în fier", cu o mînă „trunchetă și sîngerîndă", dînd înfățișarea lui teribilă („fața sinistră și cumplită") „omului sinistru și rece cu fața de bronz" din ultima parte, numai proiectată, a [*Avatarilor faraonului Tlà*] și să introducă episodul „mîinii mutilate", dîndu-i o semnificație justițiară în *Geniu pustiu*, în scena în care Toma Nour îl scapă de la moarte pe Ioan. Iar cu statuile de marmoră neagră ale cavalerilor mauri străjuind catafalcul prințesei ne reîntîlnim în dansul „stanurilor de piatră" din subterana castelului marchizului Bilbao : „De jur împrejur erau boltiri de muri în care erau statue de piatră... chipuri de cavaleri îmbrăcați în fier... ce se uitau cu ochii lor reci de piatră la el..." [12]. Și aici, ca și în *Fragment*, Eminescu vede esența scenei în onirismul de basm : „ei povesteau de păreai a auzi glasuri de babe noaptea pe prispă... povești în care se desfășura înaintea sufletului auditorilor toată istoria cavalerismului Spaniei... și tot mai molcom, mai molcom auzea bătrînul glasurile lor șoptitoare, pînă ce nu mai auzi nimic... El adormise." [13] În ambele proze, de asemenea, scena aceasta de substanță onirică este un hotar, ea marchează o trecere rituală care are la capăt descoperirea unei valori

[12] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. cit., p. 253.
[13] *Idem*, p. 254.

absolute, esența, Realul pentru Bilbao fiind aurul, iar pentru cavalerul lui Eminescu și pentru Sir Bertrand — iubirea.

Sugestia de revelație dată unirii cu Prințesa este, însă, sigur, o creație eminesciană. Căci pe cînd în originalul englez ea pare a fi necunoscută cavalerului, eroul lui Eminescu murmură uimit „Angela !", ca și cînd ar fi fost vorba de o recunoaștere, de ieșirea din uitare.

Întîlnim aici nu numai tiparul de înger (Angela) al iubitei eminesciene („ea auzi, își plecă ochii cuvioși și surîse"), dar și sugestia de refacere în dragoste a unității primare, androginice a ființei, aspirația spre totalizare implicată de poet în motivul cuplului. De aceea nu cuvintele ce-și spun cei doi îndrăgostiți au importanță — ele nu apar, de altfel, nici în textul scriitoarei engleze care se oprește și el aici — în schimb plenitudinea din gesturile regăsirii aduce traducerea la imaginea adîncită, mitică a iubirii.

Să notăm că întîlnirea bărbatului cu îngerul sau cu dublul său feminin, obsesie dezvoltată, pe urme eminesciene, de proza fantastică a lui M. Eliade, devine figura aceluiași mister al regăsirii absolutului, pe care, iată, Eminescu îl sugerează pornind de la teribila aventură gotică construită în jurul motivului de poveste al mîntuirii de moarte a prințesei. Și fără îndoială că prin recunoașterea acestei structuri ca fiind a sa, tălmăcirea lui M. Eminescu dobîndește o concentrare mitică și poetică ce lipsește originalului, unde sceneria supranaturalului și punerea în relief a eroismului de castă sînt axele susținătoare ale textului.

Dar Eminescu a „văzut" aici, ca și în modelele sale populare, esența poveștii și nu mai poți ști dacă o secvență asemănătoare — petrecerea celor doi îndrăgostiți, înconjurați de tinere serve, într-o splendoare de bogății și lumini, din *Miron și frumoasa fără corp* — se trage din *Fragment* sau din basmul folcloric cu zîne.

În același sens, al atragerii textului în sfera poveștii, lucrează și formele populare, preferate altora pentru frustrețea și vechimea lor („se-mbarbată", „trăsnea din țîțînc", „putregăit", „culbeci", „opintirea", „văietarea"), arhaismele, o anumită simetrie, valorizată poematic, a repetițiilor, dezvoltarea poetică a descripției (un exemplu e tabloul, de atmosferă eminesciană, al interiorului de palat : „și văzu în fund pe o scară, *încolăcită asemenea coajei unui culbeci*, o pară palid-albăstrie, *ca o lumină de candelă a cărei zare tremura pe marii negri de piatră... era cît un sîmbure de mac*" ; sublinierile noastre marchează diferențele față de original).

Nimic nu e întîmplător într-o operă atît de obsesiv concentrată în jurul unor focare de suflet și de gîndire cum e cea eminesciană. Nici traducerile, fie ele și de o importanță secundară în ansamblul operei, ca aceasta, nu sînt întîmplătoare. Dialogul poetului cu el însuși, privirea țintită spre adîncul interior o regăsim chiar și în spațiul unor tălmăciri.

Și nu numai vedenii ale unor nopți de singurătate au fost tablourile scoase din cărți vechi ale *Fragmentariumului*. E drept, ele au însemnat, pentru fantastul visător, înainte de toate, povestea — fapte extraordinare, simțiri puternice, imagini colorate ; visătorul era un înnăscut poet și el experimenta în marginea lor puterea cuvîntului și a viziunii sale. De aici sentimentul, pe care ni-l dau prozele din *Iconostas și Fragmentarium*, că ne aflăm în fața unor scrieri eminesciene. Chiar dacă nota lor comună e tocmai goticul sub

al cărui semn se dezvoltă atmosfera generală, dar la care trimit și detalii mai concrete ale acestor texte.

Că Eminescu era un entuziast cititor al literaturii gotice știm din *Geniu pustiu*, unde el se înfățișează în ipostază de cititor de „romanțe fioroase și fantastice", căutînd el însuși „coincidențe bizare", experimentînd contrastul dintre puritate și diabolic, în caractere, și, în stil, „urîtul negru, fantomatic, trecut de la gravură la umbră" (G. Călinescu). Notații trecătoare despre „gotice ruine", „bolțile gotice" sînt de regăsit nu numai în *Memento mori* și *Avatarii faraonului Tlà*, de unde vin citatele. Iar ruina, castelul, labirintul, topoi ai acestei literaturi ce a făcut din decorul medieval o scenă în care ceva straniu, emoțional și misterios se manifestă, desprinse de încărcătura lor de groază (nu și de cea de mister), vor popula numeroase pagini eminesciene. Căci literatura gotică nu a dat naștere la o înrîurire mai puternică în scrisul eminescian. Înrîurirea rămîne la nivelul de schemă situațională și de sugestie doar, în decor și imagine, dirijate și acestea și redimensionate în sensul și către întregul unei interpretări proprii.

Cele cîteva, palide, ecouri pe care Eminescu le-a păstrat din textul tradus au fost deja arătate. Ne permitem să avansăm, cu toată circumspecția cuvenită — datorată necunoașterii exacte a adevărului și respectului pe care creația eminesciană ni-l impune — ipoteza că marele nostru poet a cunoscut popularul roman al lui Gregory Matthew Lewis, *The Monk* (*Călugărul*, 1796), ori poate ceva din izvoarele (Lewis mărturisește că a prelucrat în cartea sa o serie de povestiri nemțești) ori din reluările romanului (abreviat, sub diferite alte titluri, la rîndul său, *Călugărul* a fost o carte foarte populară în Germania). Fapt este că situația conflictuală căreia *The Monk* i-a dat expresia cea mai plină de strălucire o regăsim, cu alte posibilități semantice, pe deplin integrată universului eminescian, în proza poetului. Pentru că nuvela *Cezara* nu păstrează din povestea călugărului Ambrosio, pierdut de diavol printr-o femeie, decît esența aproape mitică a caracterelor : puritatea feminină ascunzînd o natură diabolică, mîndria spiritualității și rigida austeritate masculină deghizînd, la rîndul ei, ca pe o slăbiciune, dorul de a cunoaște dragostea. Tema tentației, mai de aproape evocată de gîndul călugărului îndrăgostit în *Povestea magului călător în stele*, „Ispită neagră dînsa ? Un geniu rău,o, nu e ! ", apare transformată, sub influență schopenhaueriană în „istoria unui ce elementar", instinctul, și ea a dat, sub pana lui Eminescu, în *Cezara* o frumoasă poveste despre misterele lumii, despre voluptatea intrării prin dragoste în „fără cuprinsul firii". Poezia armoniei, a supunerii firești la norma naturii, domină textul eminescian în virtutea, parcă, a unei legi a sufletului neamului. Chiar și atunci cînd una din variantele nuvelei înscrie povestea în legenda pierderii, prin „întunecosul amor", a inocenței paradisiace, chiar dacă motive și imagini amintesc romantismul minor al literaturii gotice (mireasa vîndută, duelul Ieronim-Castelmare, Italia — decor exotic, stînci sălbatice pe țărmuri de mare și peșteri — adăpost de sihaștri, insula ascunsă). Și dacă în Cezara Ieronim nu vede icoana Madonei, așa cum se întîmplă în romanul lui Lewis, unde Matilda de Villanegas, pentru a face din călugăr prada iubirii, înlocuiește icoana mănăstirii cu portretul său, situația îi era cunoscută lui Eminescu, căci, în *Geniu pustiu*, chipul Maicii Domnului din iconostas ia pentru Toma Nour înfățișarea iubitei lui, Poesis.

Călugărul lui Eminescu este mult mai profund decît Ambrosio, a cărui cădere se datorează orgoliului, conjurației extraordinare a întîmplărilor și unei motivații fantastice : pornirea de ură a „celui rău" împotriva omului. Simbol al spiritualității masculine, dar și prototip al eroului romantic al cărui demonism înseamnă excepționalitate, Ieronim s-a îndepărtat de lume tocmai pentru că a ajuns a pătrunde esența mecanismului ei, care e „voința oarbă". Ascetismul lui e refuzul de a se lăsa prins în jocul aparențelor desfășurat în jurul acestei determinări obscure, în comedia cea de obște, și orgoliul său e cel al spiritului. Iubirea el o poate trăi numai în absolutul ei, într-un vis incoruptibil, căci neatins de aripa trecătorului. Dimensiunea cugetării, tristețea ontologică, himericul arzător alătură pe Ieronim altor figuri din mitologia poetului : Dionis, Toma Nour, Angelo, călugărul din poemul *Mureșanu*. Din presupusul model ar rămîne opoziția dintre fragilul caracter, amestec „de vis și rațiune rece", al călugărului și tăria și nebunia dorinței ce vorbesc prin frumusețea și căldura femeii. Căderea lui Ieronim nu este rezultatul complotului unor forțe fantastice, venind din afară (o variantă lucrată într-o notă evidentă de diavolie a personajului feminin, o altă Cezara, vom afla în episodul al treilea al *Avatarilor*...) ; „căderea" e supunerea față de o lege dată universului și toată frumusețea nuvelei se află concentrată în acea fermecător-dulce voluptate a naturii, atît de prezentă și totuși adînc-nemărginită, căreia omul nu-i poate uita poruncile.

Din romanul lui G. M. Lewis o altă situație puternică, impresionantă ar fi putut fi reținută de Eminescu : este vorba de istoria călugăriței Agnès de Medina, închisă și părăsită pentru a-și ispăși păcatul lumesc într-una din subteranele mănăstirii St. Clare ; ea pare a fi dat scheletul primei proze din *Iconostas și Fragmentarium*, [„*Pe podelele reci de cărămidă*..."]. Este vorba numai, precizăm, de un tipar de situații — o inocentă ființă, în închisoare, alături de copilul ei mort — căci toate celelalte detalii, exceptîndu-l pe acela al ulciorului gol, marchează diferența: evreica Hagaar, vîndută de tatăl ei unui domn creștin, este închisă în turn și tabloul apare curățit de toată oroarea putreziciunii din subterana-mormînt, pregnant descrisă în romanul lui Lewis.

În proza lui Eminescu, împietrirea, în lumina de lună, a femeii („era atît de albă încît părea o statuă") și a copilului („la picioarele ei era cadavrul ca de var al unui copil pus pe paie") sînt nefirești doar și de un tragism limpezit. Iar monologul femeii nebune, desfășurînd amintirea pierdutei iubiri și visul de mărire țesut himeric în jurul copilului („Tu ești Messia"), în poezia lor, cu cîntecul de leagăn depănat, sînt foarte departe de imaginea torturilor cărnii, crud zugrăvite în povestirea Agnèsei de Medina. În el se lasă ghicite firele unui model biblic (pus în evidență de G. Călinescu), căci întreaga scenă este localizată de poet într-un ghetto sucevean.

Trebuie să reluăm, la sfîrșitul acestui pasaj care poate apărea ca o punere în paralelă, sigură, G. M. Lewis — Eminescu, afirmația făcută mai sus că e vorba doar de aceeași schemă situațională. În consecință ea putea fi găsită în mai multe scrieri de gen și, într-adevăr, o vom reîntîlni în *Melmoth the Wanderer* (1820), romanul lui Charles Robert Maturin, care a fost socotit o culme și, totodată, o sinteză a goticului.

Totuși ipoteza cunoașterii de către Eminescu a ficțiunii gotice nu poate fi lăsată la o parte, întrucît și cel de-al doilea episod al fragmentului, povestea despre aur, crimă, nebunie, evocă o astfel de apropiere.

Dar insistența asupra ei, în încercarea de față, nu trebuie să ducă la altă concluzie decît cea dreaptă. M. Eminescu a cunoscut această literatură a romanelor gotice care, cu cuvintele unui exeget al ei, Mario Praz, „a fost un puteric curent subteran în ficțiunea secolului al XIX-lea" [14] și unul din izvoarele romantismului. Poetul a prețuit posibilitățile ei emoționale, de aceea a reținut mai ales din acele situații în stare a stîrni puternice sentimente sau motive cu un evident potențial de trecere spre o suprarealitate. Exersînd, în anii tinereții, în proza sa, fantasticul, cu o insistență ce arată că intuia aici un fir esențial al operei sale, Eminescu s-a oprit și asupra literaturii gotice, și nu întîmplător, căci, într-adevăr, aceasta a constituit un adevărat depozit de motive ale genului. Dar el a găsit aici numai materie brută și, dîndu-i formă, s-a exprimat pe sine cu acea putere de concepție și expresie pe care, numind-o eminesciană, îi recunoaștem profunzimea și individualitatea.

Experiență fără precedent, Eminescu sintetizează școala romantică în originile, înflorirea și descendența ei modernă. Punerea în evidență a izvoarelor prozei eminesciene nu e nici insistență sursieră, nici pornire minimalizatoare. E, atunci cînd reușește, dreaptă așezare a unui autor în unitatea dintre gînd și făptuire ce dă adîncime operei sale.

---

[14] M. Praz, *Introductory Essay*, în *Three Gothic Novels*, Edited by Peter Fairclough with an Introductory Essay by Mario Praz, Penguin Books, 1981, p. 34.

* După această aventură, Sir Bertrand își întoarse armăsarul către păduri, sperînd să străbată acele mlaștini lugubre înaintea clopotului de seară. Dar înainte de a fi apucat să facă jumătate din drumul său, fu pus în încurcătură de osebitele poteci și nefiind în stare cît cuprinzi cu ochiul să zărească ceva, afară de pîrlogul brun ce îl înconjura, rămase în cele din urmă cu desăvîrșire șovăitor pe ce potecă ar trebui să-și îndrepte pașii. Noaptea îl surprinse astfel.

Era una din acele nopți cînd luna dă o lumină slabă și pîlpîitoare, printre norii negri, groși ai unui cer care se lasă în jos. Cînd și cînd, ca se ivea pe neașteptate în întreaga-i splendoare de sub vălul ei de doliu ; ca apoi, pe loc, să se retragă îndărătul lui, doar cît să fi dat însinguratului Sir Bertrand o perspectivă amplă, lărgită, asupra dezolantului pustiu. Speranța și curajul lui înnăscut îl îmboldiră o vreme să meargă înainte, dar în cele din urmă întunericul tot mai mare și oboseala sufletului și a minții îl copleșiră ; îi era groază să se miște din locul unde stătea, de teama neștiutelor gropi și mlaștini, și, descălecînd, în disperare, se aruncă la pămînt. Nu rămase mult timp în această postură, cînd dangătul plin al unui clopot îndepărtat îi izbi auzul — sări în picioare și întorcîndu-se în direcția de unde venea sunetul zări o palidă licărire de lumină. Apucă pe dată frîul calului și cu pași prudenți înaintă către ea.

După un drum chinuitor, fu oprit de un șanț cu apă care înconjura locul de unde venea lumină ; și la o licărire de o clipă a lunii el avu priveliștea clară a unui uriaș conac vechi, cu foișoare în colțuri și cu un pertic larg la mijloc.

Vătămările timpului își puseseră semnul asupră-i peste tot. Acoperișul era în mai multe locuri prăbușit, crenelurile erau pe jumătate surpate și ferestrele sparte și smulse. Un pod mobil, cu cîte-o intrare în ruină la fiecare capăt, conducea către curtea din față a zidirii. El intră și pe loc lumina ce venea de la fereastra uneia din turle alunecă lin și dispăru ; în același moment luna se retrase în spatele unui nor negru și noaptea fu mai întunecată ca oricînd. Tăcerea era deplină — Sir Bertrand își legă armăsarul sub un șoprou și apropiindu-se de casă trecu de-a lungul fațadei cu pași ușori și înceți. Era o tăcere de moarte. El privi înăuntru pe ferestrele de jos dar nu putu distinge nimic în întunecimea de nepătruns. După un scurt sfat cu sine însuși, intră pe terasă, apucînd masivul ciocan de fier al porții îl ridică și, ezitînd, în cele din urmă lovi cu o izbitură grea. Sunetul răsună în întreaga clădire cu ecouri cavernoase. Din nou totul fu cuprins de liniște... Repetă loviturile cu mai multă îndrăzneală și mai puternic — un alt interval de liniște urmă. Pentru a treia oară bătu în poartă și pentru a treia oară se făcu tăcere deplină. Apoi se dădu înapoi la o oarecare distanță care să-i permită să observe dacă se putea vedea vreo lumină pe toată întinderea fațadei. Aceasta apăru în același loc și dispăru pe dată, ca mai înainte — în aceeași clipă se auzi dangătul adînc, puternic al clopotului din turn. Inima lui Sir Bertrand se opri de frică. Rămase o vreme nemișcat ; groaza îl împinse să facă apoi cîțiva pași precipitați spre armăsarul său — dar rușinea îi opri

avîntul ; și, îmboldit de onoare și de o irezistibilă dorință de a duce la capăt aventura, el se întoarse pe terasă, și, întărindu-și sufletul într-o neclintită hotărîre, își trase sabia cu o mînă și cu cealaltă ridică zăvorul porții.

Ușa grea, scîrțind din țîțîni, abia cedă mîinii sale — își propti umărul în ea și o forță să se deschidă, o lăsă în urmă și înaintă — cît ai clipi ușa se închise cu un zgomot asurzitor (în urmă-i). Lui Sir Bertrand îi îngheță sîngele în vine — se întoarse să găsească ușa și trecu mult timp înainte ca mîinile lui tremurînde să o poată apuca, dar cu toată puterea-i nu reuși să o deschidă din nou. După mai multe încercări fără rezultat, privi înapoia lui și zări, la capătul holului, pe o scară largă, o flacără albăstruie, slabă, ce arunca împrejur o lugubră pîlpîire. Din nou, își adună curajul și înaintă în direcția ei. Lumina se retrase. El veni pînă la piciorul scării și, după un moment de chibzuire, urcă. Urcă încet, flacăra îndepărtîndu-se în fața lui, pînă ajunse într-un coridor larg. Flacăra o apucă de-a lungul lui și el o urmă într-o spaimă mută, păsind ușor, pentru că ecourile pașilor lui îl făceau să tresară. Îl conduse pînă la capătul unei alte scări și apoi dispăru. — În aceeași clipă un alt dangăt de clopot răsună în turn — Sir Bertrand îl simți izbindu-l în inimă. Era acum în întuneric deplin și, cu brațele întinse, începu să urce cea de-a doua scară.

O mînă rece, de mort, dădu peste mîna lui stîngă și i-o înhăță cu putere, trăgîndu-l cu sila înainte — el încercă să se elibereze dar nu putu — lovi furios cu sabia și imediat un țipăt puternic îi străpunse urechile și mîna moartă rămăse fără putere în a sa. O lăsă să cadă și se aruncă înainte cu o îndrăzneală disperată. Scara era îngustă și întortocheată, întreruptă de dese spărturi, cu bucăți de piatră gata să cadă. Scara se făcea tot mai îngustă și în cele din urmă se sfîrși cu un grilaj jos de fier. Sir Bertrand îl împinse deschizîndu-l — el conducea către un pasaj întortocheat, îndeajuns de lat cît să treacă un om pe brînci. O slabă pîlpîire de lumină arăta felul locului. Sir Bertrand intră — un geamăt adînc, cavernos răsună din depărtare de-a lungul boltei. (El) merse înainte și apucînd-o dincolo de prima cotitură, deslușî aceeași flacără albastră care îl condusese mai înainte. O urmă. În cele din urmă, bolta dădu dintr-odată într-o galerie împunătoare, în mijlocul căreia apăru o făptură, complet înarmată, împingînd înainte ciotul însîngerat al unui braț, cu o teribilă încruntare și cu un aer amenințător și agitînd în mînă o sabie. Sir Bertrand sări neînfricat înainte și țintind făptura cu o lovitură sălbatecă, aceasta dispăru pe loc, lăsînd să cadă o masivă cheie de fier. Flacăra se opri acum în fața unei uși cu două canaturi largi, la capătul galeriei. Sir Bertrand urcă pînă la ea și vîrî cheia într-o broască de aramă — cu greu (el) întoarse limba [lacătului] — ușile se deschiseră brusc și dădură la iveală o sală mare, la capătul căreia se afla un sicriu înălțat pe un catafalc, cu cîte o luminare arzînd de o parte și de alta.

De-a lungul sălii, pe ambele laturi, erau gigantice statui de marmură neagră, gătite după obiceiul maurilor, și strîngînd în mîinile lor drepte săbii uriașe. Cînd cavalerul intră, fiecare dintre ele își înălță brațul și făcu un pas înainte ; în aceeași clipă, capacul sicriului se deschise violent și clopotul dăngăni (a înmormîntare). Flacăra alunecă iarăși ușor înainte și Sir Bertrand o urmă decis pînă ce ajunse la șase pași de sicriu. Deodată, o femeie în giulgi și cu văl negru se ridică din sicriu și își întinse brațele către el — în același moment statuile își zăngăniră săbiile și înaintară.

Sir Bertrand se repezi la femeie și o prinse în brațe — ea azvîrli vălul și îl sărută pe buze și, deodată, întreaga construcție se clătină ca într-un cutremur și se prăbuși cu un zgomot îngrozitor. Sir Bertrand fu aruncat într-o neașteptată stare de transă și cînd își reveni se trezi așezat pe o canapea de catifea în cel mai minunat salon pe care îl văzuse vreodată, luminat de nenumărate lumînări în candelabre de cristal pur. Un ospăț bogat era aranjat în mijloc. Ușile deschizîndu-se la o muzică dulce, intră o femeie de o neasemuită frumusețe, gătită cu o splendoare ametitoare, înconjurată de un alai de nimfe zîmbitoare, mai atrăgătoare decît Grațiile. Ea înaintă spre cavaler și căzînd în genunchi îi mulțumi ca unui salvator. Nimfele îi puseră o cunună de laur pe cap și femeia îl conduse de mînă la masă și se așeză lîngă el. Nimfele se așezară și ele [la masă] și, în șir, intrară numeroși slujitori și serviră la masă, o încîntătoare muzică auzindu-se tot timpul. Sir Bertrand era mut de uimire — el nu putu decît să întoarcă onorurile prin gesturi și priviri curtenitoare. După ce ospățul se sfîrși, toți se retraseră, în afară de femeie, care îl conduse pe cavaler înapoi spre sofa și i se adresă cu aceste cuvinte :.....

SUR LA SOURCE D'UN „FRAGMENT" D'EMINESCU

Résumé

L'étude démontre que le récit publié dans les éditions de la prose du poète sous le titre (donné par ses éditeurs) de *Fragment* est la traduction — probablement par un intermédiaire

allemand ou français — de *Sir Bertrand*, texte écrit par Anna Laetitia Barbauld, née Aikin (1743—1825), et associé à son essai *On the Pleasure derived from Objects of Terror*, dans *Miscellaneous. Pieces in Prose* (1773), recueil signé par elle même à côté de son frère John.

La comparaison des textes met en évidence les différences dues en partie à l'intermédiaire qui est à supposer, mais également à la tendance naturelle d'Eminescu à intégrer cette traduction à son propre univers imaginaire (surtout aux réseaux de ses métaphores et symboles obsédants), aux dominantes de son atmosphère et aux penchants de son style. La dernière partie de l'étude élargit la discussion vers d'autres signes de l'interêt d'Eminescu pour l'esprit, l'atmosphère, les images-clefs et la poétique de la prose gothique.

STRUCTURA SONETULUI EMINESCIAN

DE

ADRIAN VOICA

Cîte sonete a scris Mihai Eminescu ? La această întrebare, simplă în aparență, se va răspunde mereu în mod diferit, în funcție de criteriile adoptate de cercetătorul literar. Se știe cu precizie, de pildă, că antumele sînt în număr de șase, apărute astfel : *Afară-i toamnă*, *Sunt ani la mijloc* și *Cînd însuși glasul*, sub titlul *Sonete*, în revista ieșeană „Convorbiri literare", XIII, nr. 7, din 1 octombrie 1879, iar celelalte trei, *Iubind în taină...*, *Trecut-au anii...* și *Veneția*, în ediția Maiorescu din decembrie 1883.

Cu toate acestea, chiar situația ultimelor antume necesită unele precizări. G. Ibrăileanu [1], de exemplu, consideră că Maiorescu, neavînd înainte „catalogul manuscriselor", nu putea selecta pentru tipar, „după propria-i judecată, pe cea mai bună" dintre atîtea variante. La o concluzie opusă ajung Perpessicius[2], I. Crețu[3] și, mai recent, Dumitru Irimia [4]. Trebuie menționat cu acest prilej și Alain Guillermou, care consideră „versiunea ultimă a poemului *Iubind în taină...*" net superioară variantei „pe care Maiorescu, printr-o decizie contestabilă a transformat-o, cu de la sine putere, în versiune definitivă" [5].

Situația postumelor este, însă, ceva mai complicată. Perpessicius, în monumentala ediție a operei eminesciene, distinge 20 de titluri, ceea ce înseamnă că numărul sonetelor se ridică la 26 — cifră pe care și-o însușește și L. Gáldi, autorul unui pertinent volum de stilistică eminesciană [6]. Dar *Sauve qui peut* este, după notația lui Eminescu însuși, o „variantă" a sonetului *Albumul*, după cum *Sălul de lucru...*, un text neprelucrat din 1877, este un

---

[1] G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Opere*, vol. V, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, București, „Minerva", 1977, p. 376.

[2] Perpessicius, *Introducere*, la vol. M. Eminescu, *Opere*, vol. I, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, F.R.L.A., 1939, p. XIV.

[3] I. Crețu, *Mihail Eminescu, Bibliografie documentară*, București, E.P.L., 1968, p. 383—384.

[4] Dumitru Irimia, *1883—Anul Eminescu*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară", t. XXIX, 1983—1984, Iași, p. 5.

[5] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, trad. de Gh. Bulgăr și Gabriel Pîrvan, Iași, „Junimea", 1977, p. 462.

[6] L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei R.P.România 1964, p. 323.

bruion al traducerii *Sonetului XXII* de Shakespeare, în care rimele din catrenul al doilea denotă improvizația. Totuși, el figurează ca structură aparte și este menționat ca atare. În schimb, din ciclul de 8 sonete satirice avînd ca punct de plecare o pagină tristă din existența poetului [7] nu este reprodus decît *Petri-notae*. Dar cel puțin încă trei sonete din acest ciclu — deși *toate* au valoare autonomă — vădind sub aspect artistic virtuți incontestabile, ar trebui citate în întregime, mărindu-se astfel la 29 cifra sonetelor supuse atenției cercetătorilor literari. Cu intuiția sa genială, G. Călinescu reproduce integral trei texte din acest ciclu, un al patrulea fiind menționat în notă [8]. În ediția M. Eminescu, *Opere alese*, apărută la Editura „Minerva", începînd din 1964, Perpessicius — care de altfel o și îngrijește — transcrie în capitolul rezervat notelor și sonetul intitulat *Le Baron de Trois Étoiles* [9], diferit prin conținut de *Petri-notae*, deși punctul de plecare rămîne același. Prin urmare, considerînd autonome *toate* cele 8 sonete din ciclul *Petri-notae*, reiese că Eminescu a scris 33 de sonete.

Este interesant de observat că, deși pe ansamblul creației sale locul ocupat de sonete este modest, Eminescu a manifestat de timpuriu preocuparea pentru acest tip de poezie cu formă fixă. Primul sonet eminescian este de fapt o traducere după Gaetano Cerri, datînd din perioada vieneză. Dar sînt necesari aproape zece ani de muncă intensă, concretizată în 24 de texte (variante și subvariante), pînă cînd *Venedig*, sonetul obscurului Cerri, devine *Veneția* lui Eminescu, text inclus de Maiorescu în ediția din 1883. Tot din perioada vieneză datează *primul sonet original*, *Adînca mare...*, a cărui primă versiune este din 1872. Era sortit, însă, ca acest sonet să se numere printre postume, datorită parcimoniei cu care Eminescu încredința tiparului creațiile sale. Fiind o poezie cu formă fixă, în mod fatal autorul viza perfecțiunea formală, atît de evidentă în antumele sale.

Sonetul lui Cerri însemna pentru Eminescu nu numai o traducere, ci și începutul unui capitol nou în creația sa. Dacă rimele catrenelor din varianta A prezintă schema : abba/abba, întocmai ca originalul a cărui traducere se încerca, varianta B_2 trebuie reținută, deoarece *acum se produce transformarea pe care o vom numi decisivă în structura sonetului eminescian*. Ea se referă la adoptarea unei noi scheme rimice în catrene : abba/baab, ceea ce constituie un prim semn de originalitate. De altfel, acest tip va fi comun aproape tuturor catrenelor din sonetele sale și va fi notat : A. Există și tipul B : (abba/abba), dar el va fi utilizat doar într-un sonet, [*Mă-ntreb în sine-mi unde este slava*], din ciclul *Petri-notae*. În terțete, rimele sînt dispuse după cum urmează: tipul A : cdc/ded ; tipul B : cde/cde ; tipul C : ccd/eed ; tipul D : cdc/ede. Nu luăm în discuție (din acest punct de vedere) *Sătul de lucru...*, o simplă improvizație, care nu are toate rimele în al doilea catren și al doilea terțet [10].

Chiar dacă se îndepărtează de modelul petrarchist în catrene (abab/abab sau abba/abba), schema folosită de Eminescu (abba/baab) o utilizează și

[7] În 1876 M. Eminescu este frustrat de postul de bibliotecar, în locul lui fiind numit Dimitrie Petrino.

[8] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, București, „Minerva", 1976, p. 326—327.

[9] M. Eminescu, *Opere alese*, vol. II, București, „Minerva" 1964, p. 645.

[10] L. Gáldi, *op. cit.*, p. 324, consideră ca incertă apartenența acestui sonet la tipul abba/baab/ /cdc/dee : „S-ar părea că avem de a face cu un sonet care ni s-a păstrat numai sub formă de ciornă".

Baudelaire în patru din sonetele sale : *La muse vén parfum* și *Je te donne ces vers* [11]. Dar autorul *Florilo* „falsului sonet", n-a folosit aceeași schemă decît, cel ı Astfel, „el a construit false sonete pe 32 scheme dife două scheme clasice", dintr-un „efort serios de reînn cele 32 scheme diferite cuprind și terțetele, pentru c „reînnoire formală" ale sonetului sînt limitate.

Cronologia sonetelor eminesciene este următo: anul ultimei variante (pentru postume) sau anul a *Adînca mare...* (1873, tipul A+A) ; *Cum oceanu-ntări Gîndind la tine...* (1876, tipul A+A) ; *Pe gînduri zi Coborîrea apelor* (1876, tipul A+A) ; *Maria Tudor satirie* (1876, tipul A+A) ; *Ai noștri tineri...* (187(*lucru...* (1877) ; *Albumul* (1878, tipul A+A) ; *Sauve* tipul A+A) ; *Oricare cap îngust* (1878, tipul A+A) ; tipul A+C) ; *Ușoare sunt viețile multora...* (1878, ti (1878, tipul A+A) ; *Petri-notae* (1878, tipul A+A) ; ı *Afară-i toamnă* (1879, tipul A+A) ; *Sunt ani la n Cînd însuși glasul* (1879, tipul A+B) ; *Răsai asupra Stau în cerdacul tău...* (1879, tipul A+D) ; *Iubind în t Trecut-au anii...* (1883, tipul A+B) și *Veneția* (188

Din ciclul *Petri-notae* n-am menționat decît s următoarea cronologie și aparțin următoarelor tipu [*Moruzi-Bei fiind în toane bune*], (1877, tipul A+ *ditori, se vede*], (1877, tipul A+A) ; 3) [*Moruzi-* (1877, tipul A+A) ; 4) [*Voiți a ști, lectori, întreaga* 5) *Le Baron de Trois Étoiles* (1877, tipul A+A) *unde este slava*], (1877, tipul B+A) [14] ; 7) [*Un puiu* 1878. În acest sonet terțetele încă nu s-au contura de aceea, patru catrene cu rime îmbrățișate : abb

Terțetele, avînd două sau trei rime, permit mai numeroase. Tipul A (cdc/dcd), cel mai des ı folosit înaintea lui de Petrarca, Hurtado de Mend Cu poetul german care încheie această celebră seri nități, vizibile mai ales în arta compoziției unor s este comun sonetelor lui Petrarca și Goethe, cu *Faust* manifestă o preferință exclusivă pentru ac țetelor urmează schema ccd/eed (tipul C), sonetul vechime, amintind de forma sa primitivă, din sec

[11] Cf. L. Gáldi, *op. cit.*, p. 325.

[12] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétori*

[13] După cum se vede, în acest tipar Eminescu menține

[14] Din moment ce nu ia în discuție decît *un singur son* nu avea cum să remarce existența tipului B în catrene : abba/ (*op. cit.*, p. 324), conform căreia „catrenele au o singură forn purilor enumerate : *abba/baab*". realitatea este cu totul alta.

[15] L. Gáldi, *op. cit.*, p. 325—326.

[16] Cf. *idem*, p. 332.

[17] Cf. *ibidem*, p. 326.

în Franța [18]. Îl utilizează Baudelaire, iar în Germania Lenau [19]. În sfîrșit, tipul D (cdc/ede) este caracteristic unor sonete de Lenau și Baudelaire [20].

În sonetul italian (cu care cel românesc are unele asemănări) ritmul iambic al endecasilabilor nu presupune prezența accentelor pe toate silabele pare. În funcție de tema tratată și de tonalitatea pe care voia să i-o dea sonetului, autorul recurgea la „tehnica accentuării", pe care o vom regăsi, cu particularitățile de rigoare, și în sonetul eminescian. Să menționăm că în italiană sînt frecvente trei tipuri de endecasilabi : A) cînd toate silabele VI și X sînt accentuate ; B) cînd sînt accentuate silabele IV, VIII și X ; C) cînd silabele IV, VII și X poartă accent[21]. La Eminescu, în aproape toate sonetele — cu rare excepții [22] — silabele IV și X sînt accentuate, *ceea ce denotă existența a două emistihuri și prezența cezurii*. Contrar opiniilor exprimate de I. Funeriu [23] și, mai recent, de Mihai Dinu [24] — cezura mobilă există, ca element de bază al ritmului.

Schimbarea sau lipsa accentului pe o anumită silabă nu se explică numai prin folosirea materialului lexical, ci și prin tonul pe care vrea să-l imprime poetul versului respectiv, folosind, de pildă, exclamațiile și întrebările retorice, proprii poeziei romantice.

Nu există nici un sonet antum [25] în care silaba a doua să fie accentuată în toate versurile. Dacă în sonetele *Cînd însuși glasul* și *Trecut-au anii...* constatăm o singură „abatere", numărul acestora crește la 2 în *Afară-i toamnă* și *Sunt ani la mijloc*, la 5 în *Iubind în taină...* și la 6 în *Veneția*.

Cînd versul are patru ictuși (4, 6, 8, 10), ca în exemplul „Și într-un ceas gîndești / la viața toată", din *Afară-i toamnă*, sau în „Ca să te văd venind -/ca-n vis, așa vii ! ", din poezia *Cînd însuși glasul*, schema ritmică este : v v v - v - v - v - v. Sînt însă și cazuri cînd numărul ictușilor se reduce la trei (4, 6 și 10) și atunci schema versurilor „De-ucigătoare visuri de plăcere" și „Ca-n țintirim / tăcere e-n cetate", din *Iubind în taină...* și, respectiv, *Veneția*, este următoarea : v v v - v - v v v - v

Cînd Eminescu vrea să sublinieze primul cuvînt din vers, el mută accentul de pe a doua pe prima silabă. Așa procedează în versul „*Vreau* să mă-nec de dulcea-nvăpăiere", din *Iubind în taină...*, care urmează schema : - v v - v - v v v - v. Astfel este subliniată și ritmic nerăbdarea îndrăgostitului de a fi mai degrabă alături de iubită. Vom menționa, de asemenea, că versul „*El* numa-n veci / e-n floarea tinereții", aparținînd sonetului *Veneția*, căruia îi corespunde schema - v v - v - v v v -v, are 4 ictuși (1, 4, 6, 10), în vreme ce versurile „*Préot* rămas din a vechimii zile" și „*Nú*-nvie morții- / e-n zadar, copile ! ", din același sonet, și avînd același număr de ictuși ca

---

[18] Cf. Henri Morier, *op. cit.*, p. 381.

[19] Cf. L. Gáldi, *op. cit.*, p. 326.

[20] Cf. *idem*, p. 326.

[21] Cf. A. Panzini, A. Vicinelli, *La parola e la vita*, Edizioni scolastiche, Mondadori, Milano, 1959, p. 302.

[22] O asemenea excepție este versul „Izbește-n ziduri vechi/sunînd din văluri" din sonetul *Veneția*, în care silabele 6 și 10 au ictuși forte.

[23] I. Funeriu, *Versificația românească*, Timișoara, „Facla", 1980, p. 86.

[24] Mihai Dinu, *Ritm și rimă în poezia românească*, București, „Cartea Românească", 1986, p. 129.

[25] Socotindu-le numai pe acestea *finite*, analizele noastre ritmice se vor limita doar la antume.

în exemplul de mai sus, cunosc o altă dispunere a accentelor: (1, 4, 8 și 10), schema acestora fiind - v v - v v v - v - v.

O nuanțare a liniei melodice este obținută de Eminescu prin raportul pe care-l stabilește între silabele 6 și 8. Nu ne referim la versurile de tipul „Să stái visînd la fóc, / de sómn să picuri", care au toți ictușii (2, 4, 6, 8, 10), conform schemei v -v -v -v -v -v. Avem în vedere acele versuri în care, după silaba a șasea, nu mai este nici un accent pînă la ictusul forte din clausulă. Renunțîndu-se la accentuarea silabei a opta, cuvintele de rimă — în acest caz purtătoare ale sensului poetic — sînt percepute și reținute ca atare. În sonetul *Sunt ani la mijloc*, al doilea terțet este construit în întregime după schema v - v - v - v v v - v : „Iar cînd te văd zîmbind *copilărește*, / Se stinge-atunci o viață *de durere*, / Privirea-mi arde, sufletul *îmi crește*". Numeroase alte versuri sînt concepute în acest mod. Se confirmă astfel teoria lui G. Ibrăileanu privind „adecvarea ritmului la idee" [26]. Menționăm, de asemenea, că în ultimul vers citat, existența unei unități dactilice (-v v) [27] face ca întreaga sintagmă „sufletul îmi crește" să fie reliefată, cu ajutorul ritmului ca purtătoare a întregii încărcături emoționale a poeziei.

Tipul ritmic v - v - v - v v v - v este des întîlnit în sonetele antume. Dar cezura (simplă sau dublă) determină nuanțări diferite ale ritmului, punînd în evidență o anumită celulă ritmică. Acest tip ritmic se găsește de patru ori în sonetul *Iubind în taină...* : „Dar nu mai pot. / A dorului tărie / Cuvinte dă duioaselor mistere" ; „Nu vezi că gura-mi arsă e de sete" și penultimul vers, „C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete". Cînd versul conține și o unitate dactilică, atunci și cuvîntul (sau sintagma) care o formează poartă accent : „*ársă e* de sete."

În mod frecvent, în endecasilabul eminescian accentul flotează pe aceste două silabe (6 și 8). Cînd silaba a opta poartă accent, el poate lipsi de pe silaba a șasea. În sonetul *Afară-i toamnă* găsim un exemplu, „Dar și mai bine-i, cînd afară-i zloată", corespunzînd schemei v - v - v v v - v - v, iar sonetul *Iubind în taină...* ne oferă două : „Iubind în taină am păstrat tăcere, / Gîndind că astfel o să-ți placă ție". Acest tip ritmic este utilizat și în *Veneția* : „Pe scări de marmură, / prin vechi portaluri, / Pătrunde luna, / înălbind pereții". În funcție de poziția accentului flotant, dar și de cezură, versul poate avea un dactil (ca în cazul deja menționat) : „Privirea-mi árde, / sufletul îmi crește", urmînd schema v - v - v/- v v v - v, sau un anapest, ca în versul : „Pătrunde luna,/înălbind pereții", a cărui schemă ritmică este v -v - v/v v - v - v.

Tehnica accentelor și cezura mobilă dau endecasilabului eminescian o personalitate inconfundabilă.

În ce privește *compoziția sonetului*, a modului în care versurile urmează linia ideilor poetice, L. Gáldi, recurgînd la exemple din lirica universală, stabilește existența a două mari categorii : *sonetul clasic* (specific lui Petrarca, dar ilustrat și de „noul clasicism" baudelairian) și, contrapus acestuia, *sonetul romantic*, avîndu-i printre autori pe Lenau și Ugo Foscolo [28]. La rîndul său,

---

[26] G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului*, în *Opere*, vol. III, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, *Prefață* de Al. Piru, București, „Minerva", 1976, p. 308.

[27] Celulele ritmice diferite sînt specifice numai primului strat ritmic. Alăturarea lor scoate în evidență modulul binar, astfel că ritmul mecanic al sonetelor este, după cum se știe, cel iambic.

[28] Cf. L. Gáldi, *op. cit.*, p. 328—329.

sonetul romantic se împarte în *sonet romantic propriu-zis* și *sonet romantic clasicizant*. În aceste două subdiviziuni — consideră L. Gáldi — putem încadra *toate* sonetele eminesciene. Analizînd în paralel două texte, cercetătorul consideră că, din punct de vedere compozițional, *Albumul* este un exemplu tipic de *sonet romantic propriu-zis*, în timp ce varianta *Sauve qui peut* ilustrează sonetul romantic clasicizant [29]. Firește, această împărțire este posibilă, ca rod al unei mai bune sistematizări a materialului poetic, dar puritatea celor două clase nu există. Potrivit terminologiei lui L. Gáldi, *Afară-i toamnă* e un sonet romantic clasicizant, pe care-l putem așeza între celelalte două sonete din același ciclu, *Sunt ani la mijloc* fiind mai aproape de sonetele clasice (de cele scrise de Petrarca, de pildă), iar *Cînd însuși glasul* mai aproape de sonetul romantic propriu-zis [30].

Realitatea modifică, însă, întrucîtva, aceste concluzii. În *Afară-i toamnă*, de exemplu, versurile din catrene se încadrează perfect în două fraze riguros delimitate, iar ideea din final, căzînd oarecum neașteptat, este și ea specifică sonetului de tip clasic. În schimb, în *Sunt ani la mijloc* versul final continuă ideea din versurile anterioare, iar exclamația din al doilea catren („O, vino iar ! ") îndepărtează și mai mult sonetul de tipul clasic, apropiindu-l de cel romantic. În comparație cu cele două sonete din triptic, *Cînd însuși glasul* este mai aproape de sonetul romantic propriu-zis, prin interogațiile și exclamațiile sale patetice, dar în final apare „poanta" specifică sonetului de factură clasică.

Dificultăți de încadrare întîmpinăm și în cazul postumelor. Astfel, numai primul catren din *Adînca mare...* ține de sonetul romantic clasicizant, pe cînd al doilea, și mai ales terținele — care conțin și o exclamație retorică — se încadrează în sonetul romantic propriu-zis. Tot așa, prin întrebarea retorică din primul catren, sonetul *Maria Tudor* poate fi etichetat „romantic propriu-zis", dar prin sintaxă poetică, în general, el aparține mai degrabă sonetului romantic clasicizant. În frumoasa poezie erotică *Părea c-așteaptă...*, întrebarea cu care se încheie al doilea catren ține evident de structura romantică a poetului însuși („Să-mi dea o gură, ori să nu-mi mai deie ? "), dar și de sonetul romantic propriu-zis. În schimb terțetele — ca în sonetul clasic — se delimitează de catrene : „De-astfel de toane...", amintind construcția oarecum apropiată din *Afară-i toamnă* : „Și eu astfel..."

O încadrare strictă a sonetelor eminesciene în categoriile propuse de L. Gáldi este dificilă, din cauza numărului relativ mare de elemente compoziționale eterogene. Originalitatea poetului constă, însă, pe acest plan, în capacitatea de a le armoniza în structuri poetice de o mare frumusețe și adîncime.

LA STRUCTURE DES SONNETS D'EMINESCU

Résumé

Dans cette étude on fournit des références concernant le nombre, la chronologie et les éléments prosodiques originaux, spécifiques aux sonnets d'Eminescu. L'analyse des variantes relève une série d'éléments nouveaux, que l'auteur met en évidence en corrigeant ou en complétant les opinions des chercheurs précédents.

[29] Cf. *idem* p. 330.
[30] *Ibidem*, p. 347.