

TABLOUL FETEI DE ÎMPĂRAT DIN CĂLIN

PRETINSE INFLUENȚE FRANCEZE

Străduința de a lărgi sfera cercetărilor în domeniul creației poetice a făcut pe unii critici literari să caute izvoarele de inspirație ale operelor studiate, de multe ori dincolo de posibilitățile de informație ale chiar scriitorului respectiv. Și, dacă ne gândim că, în cazurile acestea, nu poate fi vorba de o simplă lectură fugitivă, — care, în lipsă de altă documentație sigură, nu poate fi nici primită, nici respinsă, — ci de o adâncire în producțiile literare sau filosofice presupuse ca citite, ajungem la concluzii cel puțin ciudate în ceea ce privește capacitatea de asimilare intelectuală a poetului în discuție.

Astfel s'a procedat cu Eminescu. De s'ar aduna toate referințele cu care comentatorii au îmbogățit aparatul critic al operei lui, am avea un Eminescu dotat cu o vastă cultură, ce-ar depăși genialitatea cea mai singulară, unită cu o uriașă putere de a pătrunde cele mai diferite ramuri de activitate spirituală. Germanistul va găsi într'o obscură poezie a unui și mai obscur poet, modelul cutărei imagini banale, iar romanistul, gelos de erudiția celui dintâiu, va migăli cu mai multă răbdare tot ceea ce a produs romantismul francez sau italian pentru a afla și el «modele». Nu mai pomenim de clasicisți, indianaști, etc., care și ei, la rândul lor, ar avea destul câmp de investigație. Și tot acest material, care reprezintă uneori truda de o viață a mai multor oameni, — numai dacă nu cumva este produsul întâmplării, — trebuie să-l presupunem prezent în mintea unuia singur, acumulat de-a lungul unui traiu destul de chinuit! Oricâtă pasiune ar fi

avut Eminescu, este imposibil ca, până la vârsta de 33 de ani, — limita limpezimii sale sufletești, — să fi avut răgazul unei lecturi atât de vaste, cum vrea s'o înfățișeze rezultatele la care ajung acești neobosiți scrutatori ai originalității sale ¹⁾.

1) Este drept că influența poeziei germane, pe care Eminescu o cunoștea foarte bine, n'a prea fost cercetată cu destulă atenție și în chip metodic, deoarece această influență a fost considerată ca dela sine înțeleasă — trebuie să mărturisim însă că un asemenea studiu ar fi scos la iveală unele izvoare într'adevăr sigure. Dar și în direcția aceasta analiza comparativă trebuie făcută cu multă băgare de seamă, iar stabilirea unei legături de filiație afirmată cu multă prudență. Este destul să amintim că multă vreme s'a crezut că *La steaua* este o simplă traducere a poeziei *Der Stern* de Gottfried Keller, ca, în urmă, să se constate că nu există nicio legătură între ele! Reproducem discuția așa cum a fost ea rezumată de C. Botez în ediția poeziilor lui Eminescu. (M. Eminescu, *Poesii*. Ediție îngrijită de Constantin Botez, București, Cultura Națională, s. a.):

«Ghiță Pop în *Convorbiri Literare* XXX, 1,46 sqq; 1 Ianuarie 1896, a atras pentru prima oară atenția asupra asemănării dintre această poezie și o poezie a poetului german Gottfried Keller, intitulată: «*Der Stern*». El admitea numai o reminiscență: „Eminescu a citit cândva poesia lui Keller și ideea exprimată în ea i-a rămas întipărită în memorie. Cu timpul această idee s'a întunecat în conștiința poetului, și numai după un șir de ani, printr'o impresie externă oarecare, ideea întunecată s'a ridicat iară peste pragul conștiinței, dând astfel naștere la poesia de față“. (p. 53-54). El ajunge la această concluzie, cu toate că recunoaște că strofa a treia a poeziei lui Eminescu nu are nimic corespunzător în poezia germană, iar strofa a patra cuprinde cu totul altceva decât ultima strofă a lui Keller, numai din pricina metonimiei «*im fernsten Blau*», la Eminescu «*în depărtări albastre*», de oarece poezii adevărați nu-și împrumută figurile. Observăm că la Eminescu «*depărtări albastre*» nu este metonimie și că el întrebuințase mai de mult și în altă poezie această expresie, așezând în poezia «*Lasă-ți lumea...*», în care găsim versul: «*Înălțimele albastre*», care în trei variante din mss. 2276, I, 35 și 2261, 26 și 255 v. sună: «*Depărtările albastre*». (v. pp. 482 și 483). După ce însă Ghiță Pop a reproduș în articolul său poezia lui Keller, cei mai mulți au admis că poezia lui Eminescu este o traducere sau o imitație a ei; pentru d-l Mihail Dragomirescu «*Parcă e tradusă cuvânt cu cuvânt*» și «*pare că nu e decât aceea a lui Keller*». (Teoria poeziei, București, 1906, p. 31-32); pentru d-l Ramiro Ortiz, poezia lui Eminescu e «*Rifacimento di una poesiolina di Gottfried Keller*». (Mihail Eminescu, *Poezie*. G. G. Sansoni editore. Firenze p. 150). Chiar și pentru d-l G. Ibrăileanu e «*imitată (orice-ar zice Ghiță Pop) după Gottfried Keller*». (*Viața Românească*, XX, 2, 281, Februarie 1928). Iar în ediția sa a poeziilor lui Eminescu, apărută la S. Clornei, București, la «*Cuprins*», înseamnă după titlul poeziei, între paranteze, «*După Gottfried Keller*».

«Noi afirmăm că între poezia lui Eminescu și cea a lui Keller nu este nicio legătură; cunoștința că luminei astrelor îi trebuie vreme îndelungată să ajungă până la noi, n'avea nevoie Eminescu s'o afle dela Keller. Nu afir-

Desigur că, la sfârșitul acestor cercetări de izvoare, Eminescu va apărea ca un titan al culturii noastre, însă, în același timp, opera sa poetică va avea caracterul fragmentar al unui mozaic inform, alcătuit din rămășițele disparate, culese de pe toate meleagurile literaturilor străine. Niciun vers, oricât de neînsemnat ar fi el, nu va rămânea fără trimitere la un model dintr'o poezie desgropată cu multă tenacitate de pleiada tot mai numeroasă a comparațiștilor.

Pentru a ne da samă de felul grăbit cum procedează criticii literari atunci când vor cu orice preț să găsească în poe-

măm că Eminescu n'a cunoscut poezia germană, căci n'o știm, dar afirmăm că chiar dacă Gottfried Keller n'ar fi existat, poezia «La steaua» ar fi fost așa cum o avem astăzi. Pentru a dovedi aceasta e de ajuns a reproduce în ordinea lor cronologică, ciornele cu diferitele încercări pe care le-a făcut poetul până a ajuns la forma ce a fost publicată și a compara procederea sa cu aceea dela poeziile «Foaia veștedă» și «Veneția», când Eminescu a pornit evident dela un text străin». (pag. 526). Și într'adevăr, reproducerea cronologică a tuturor încercărilor rămase în mss. este foarte concludentă pentru cele susținute de C. Botez. La urmă el poate afirma cu hotărâre: «Acest caet 2270 în care se găsesc aproape totalitatea încercărilor ce au dus la poezia «La steaua» este în cea mai mare parte plin cu chestiuni de fizică, ca: magnetism, energie, electricitate, radiarea căldurii, rezumate făcute în același timp când căuta forma definitivă pentru poezia inspirată probabil de lecturile lui științifice. Versiunile pe care le-am reprodus arată clar că nici în primele încercări, nici în cele următoare, Eminescu n'a pornit dela textul lui Keller — așa cum a pornit d. p. dela textul lui Cerri, când a scris sonetul «Veneția», ci dela prima încercare poezia nu are nimic comun cu textul german, în afară de ideea că lumina stelelor are nevoie de vreme îndelungată ca să ajungă până la noi» (pag. 532).

Cum vedem, o simplă coincidență a fost luată drept «traducere», «imitație», de cei mai buni cunoscători ai lui Eminescu. Ce să mai așteptăm atunci dela criticii improvizati sau dela aceia care au o adevărată manie ca să descopere cu orice preț izvoare străine? Și, dacă în cazul poeziei germane putem să ne înșelăm foarte ușor, cu atât mai mult se impune o cercetare foarte atentă și o prudență foarte mare în acel al poeziei franceze, cu care Eminescu nu era tot atât de familiarizat. Lucrul s'a petrecut însă tocmai pe dos! Influența franceză a fost dela început din cale-afară de exagerată. E destul să pomenim studiul lui N. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909. Dela apariția acestei cărți, spiritul emulativ a stimulat și pe alți specialiști și, astfel, în momentul de față, Eminescu ni se înfățișează ca un veșnic tributar al romantismului francez. Trebuie să recunoaștem totuși utilitatea unor asemenea cercetări, întrucât ele ajută pe istoricul literar să fixeze locul lui Eminescu în cadrul poeziei europene din perioada romantică.

zia franceză modèle pentru aceea a lui Eminescu, am ales cele afirmate de I. Şiadbei şi I. M. Raşcu, care au crezut că tabloul fetei de împărat din poema **Călin** este o reminiscenţă din Théodore de Banville, sau din Lamartine.

Ca să uşurăm cititorilor urmărirea în de-aproape a tuturor elementelor comparative, care vor intra în discuţie, reproducem întreg fragmentul din **Călin** :

.
 Şi pe-a degetelor vârfuri în etacul tănuît
 Intră—unde zidul negru într'un arc a 'ncremenit.
 Ci prin flori întreţesute, pintre gratii luna moale
 Sficioasă şi smerită şi-au vărsat razele sale ;
 Unde-ajung par văruite zid, podele, ca de cridă,
 Pe unde nu—părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită.
 Iar de sus pân'în podele un painjăn prins de vrajă,
 A ţesut subjire pânză străvezie ca o mreajă ;
 Tremurând ea licureşte şi se pare a se rumpe,
 Incărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.
 După pânza de painjăn doarme fata de 'mpărat ;
 Inecată de lumină e întinsă în crevat.
 Al ei chip se zugrăveşte plin şi alb : cu ochiu-l măsurî
 Prin uşoara 'nvineţire a subjirilor mătăsuri ;
 Ici şi colo a ei haină s'a desprins din sponci ş'arată
 Trupul alb în goliţciunea-i curăţla ei de fată.
 Resfîratul păr de aur peste perini se 'mprăştie,
 Tâmpla bate liniştită ca o umbră viorie,
 Şi sprincenele arcate fruntea albă i-o încheie,
 Ce o singură trăsură măiestrit le încondeie ;
 Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,
 Braţul ei atărnă leneş peste marginea de pat ;
 De a vrăstii ei căldură fragil sânelui se coc,
 A ei gură-l discleştată de-a suflării sale foc.
 Ea zâmbind îşi mişcă dulce a ei buze mici, subjiri ;
 Iar pe patu-i şi la capu-i presuraţi-s trandafiri.

I. Şiadbei, *Influenţe franceze în poezia lui Eminescu*, articol publicat în *Revista Viaţa Românească* 1925, vol. LXIII, pag. 432, găseşte modelul acestui tablou în poezia **La Femme aux roses** de Th. de Banville ¹⁾ :

Nue, et ses beaux cheveux laissant en vagues blondes
 Courir à ses talons des nappes vagabondes,

1) *Oeuvres de Théodore de Banville, Les Stalactites* (1843—1846). Paris, A. Lemerre édit., MDCCCLXXXIX, p. 28.

Elle dormait, sereine. Aux plis du matelas
 Un sommeil embaumé fermait ses grands yeux las,
 Et ses bras vigoureux, plîés comme des ailes
 Reposaient mollement sur des flots de dentelles.

Or, la capricieuse avait, d'un doigt coquet,
 Sur elle et sur le lit parsemé son bouquet,
 Et,—fond éblouissant pour ces splendeurs écloses !—
 Son corps souple et superbe était jonché de roses.
 Et ses lèvres de flamme, et les fleurs de son sein,
 Sur ces coteaux neigeux qu'elle montre à dessein,
 Semblaient, aux yeux séduits par de douces chimères
 Les boutons rougissants de ces fleurs éphémères.

La început, păstrând o aparentă rezervă, I. Şiadbei afirmă numai «că acest tablou [al fetei din Călin] este şi el o influenţă franceză, destul de apropiată de poezia lui Théodore de Banville, intitulată *La femme aux roses*». Mai apoi însă, în bucuria acestei descoperiri, lasă la o parte orice fel de prudenţă şi stabileşte o filiaţie directă: «Chiar unele expresii au fost menţionate de Eminescu din această poezie; astfel cuvintele lui Banville «ses bras... reposaient mollement» s'au păstrat de Eminescu în expresia «Braţul ei atârnă leneş»... Femeia la Banville avea «son corps... jonché de roses» şi împrăştiase trandafirii «sur elle et sur le lit», şi tot aşa Eminescu spune despre fata de împărat că: «pe patu-i şi la capu-i presuraţi-s trandafiri». Notele originale ale lui Eminescu constau dintr'o mai insistentă descriere a detaliilor şi din înălţarea tabloului prin mai mult lirism — aceleaşi însuşiri care se evidenţiază şi în traducerea lui»¹⁾. Cu alte cuvinte, tabloul din Călin nu este numai «o influenţă franceză destul de apropiată de poezia lui Théodore de Banville», cum se afirmase la început, ci-i deadreptul o imitaţie servilă a acesteia, din care Eminescu «a menţinut» chiar unele expresii! Notele originale nu-s mare lucru, fiindcă au atâta valoare cât acele introduse în simplele traduceri, făcute după Em. Augier, de pildă. Şi dacă bietul Eminescu a fost sclavul inspiraţiei lui Banville chiar în unele mărunte şi banale expresii, cu atât mai mult tabloul, în liniile lui generale, va fi o reproducere a celui aflat în *La femme aux roses*. Interesant este însă, mai ales, felul cum procedează comentatorul atunci când

1) Este vorba de traducerea piesei lui Em. Augier, *Le joueur de flûte*.

vrea să demonstreze cu citate valabilitatea acestei descoperiri. Elimină, anume, ceea ce constituie nota diferențială, singura care dă valoare originalității creației, și păstrează, în schimb, numai câțiva termeni comuni printr'o izolare silită din unitatea contextului. Astfel nu spune că imaginea a trecut în versul lui Eminescu, ceea ce ar fi fost o afirmație prea evident falsă, ci numai «*cuvintele*» lui Banville: «ses bras... reposaient mollement» s'au păstrat de Eminescu în «*expresia*»: «Brațul ei atârnă leneș». Dar esențial pentru viziunea specială a lui Th. de Banville este tocmai pasajul eliminat: «Et ses bras vigoureux, plés comme des ailes», după cum esențial pentru aceea a lui Eminescu este «Brațul ei atârnă leneș peste marginea de pat». Nu rămâne comun decât epitetul *mollement* în presupusa transpunere românească *leneș*. Iată-l pe Eminescu răsfoind cu înfrigurare poeziile romantice franceze ca să găsească un determinant care să exprime moliciunea mâinei în timpul somnului, căci poziția acesteia o găsisese singur! Dar s'a întrebat oare comentatorul dacă într'adevăr *leneș* traduce exact, ca în dicționar, termenul *mollement*? Și dacă, cumva, *leneș* înseamnă ceva mai mult, are o mai mare putere sugestivă decât corespondentul din poezia lui Th. de Banville, atunci urmează că Eminescu, în traducerea sa, a depășit înțelesul găsit în textul francez, a creat deci ceva nou, traducerea încetând, prin urmare, de a fi... traducere! ¹⁾ Același lucru cu trandafirii care apar în amândouă tablourile. Banville spune că «la capricieuse avait, d'un doigt coquet, — sur elle et sur le lit parsemé son bouquet», ceea ce nu-i tot una cu notația generală cu o semnificație mai adâncă din poezia lui Eminescu: «Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri». În Călin florile sunt presărate de o mână nevăzută și se integrează intim în decorul interiorului în care doarme fata somnul ei vrăjtit.

Dacă ne mulțumim numai cu asemenea paralele, fără a adânci caracterele specifice care crează deosebiri, putem să

1) Dacă Eminescu s'ar fi mărginit la o strictă transpunere a termenului francez în românește, ar fi întrebuințat corespondentul *moale* sau, mai degrabă, *molatic*, cu atât mai mult cu cât acesta din urmă se găsește în *Venere și Madonă*: *Braț molatic ca gândirea unui împărat poet.*

adăugăm și noi câteva la cele stabilite de I. Țiadbei. Astfel versurile :

*Et ses lèvres de flamme, et les fleurs de son sein,
Sur ces coteaux neigeux qu'elle montre à desseïn...*

pot fi considerate, cu aceeași dreptate, în pasajele subliniate, ca modelul foarte apropiat al unora din Călin :

A ei gură-i discleștată de-a suflării sale foc,
Ea zâmbind își mișcă dulce a ei buze mici subțiri,..
(32—33)

De a vrâștii ei căldură fragli sânului se coc...
(31)

Ici și colo a ei haină s'a desprins din sponci ș'arată
Trupul alb în goliciunea-i...
(23—24)

Dar, cum spuneam la început, spiritul emulativ a lucrat mai departe. Pentru prestigiul cultural al lui Eminescu, era cu neputință ca numai o singură poezie franceză să-i fi stat la îndemână pentru a crea tabloul fetei de împărat! N'a fost greu să se descopere încă două, după cum nu va fi greu ca numărul lor să crească neconținut¹⁾. Astfel I. M. Rașcu ne spune: «În poemul Călin, cu toată vădita lui coloratură de basm popular, poetul a știut și de astă dată să-și ia bunul său unde îl găsește, utilizând întâmplător trăsături și note diverse, pentru închegarea întregului. Astfel tabloul cu fata de împărat care doarme nu pare a fi un ecou numai din Th. de Banville, cum s'a susținut». Această nouă contribuție figurează în studiul *Eminescu și Lamartine*, publicat în revista *Indreptar*, 1930, Nr. 11 și apoi reprodus în volumul *Convingeri Literare*, București, 1937, pag. 144 și urm. De data aceasta se citează numai versurile cu care s'ar putea stabili o legătură de filiație. E vorba mai întâiu de un fragment din poezia *La Chute d'un ange* :

*Un rayon de la lune éclairait son beau corps ;
...Son bras droit, qu'elle avait ouvert pour sommerler
Arrondi sous son cou, lui servait d'oreiller ;*

1). Dacă nu cumva va fi crescut între timp și noi nu știm încă! În orice caz «metoda» nu credem să se fi schimbat.

L'autre, suivant des flancs l'onduleuse cambrure,
 Replié sur lui même autour de la ceinture,
 Noyait sa blanche main et ses doigts effilés...
 ...Les cheveux, qu'entr'ouvrait le vent léger du soir,
 Ondoyaient sur ses bras comme un grand voile noir,
 Laissant briller dehors où ses épaules blanches,
 Où la rondeur du sein, où les contours des hanches,
 Et l'oval arrondi de ce front...
 ...Ces yeux étaient fermés par l'ombre des longs cils.
 Mais le tissu veiné de ces paupières closes
 Se teignait transparent de pâles teintes roses...
 Ses deux coins indécis où cette bouche expire
 Se noyaient dans un vague où naissait le sourire...
 Ses membres délicats aux contours assouplis
 Ondoyaient sous la peau sans marquer aucun pli...
 De son sein le pur souffle dormant...
 Ses lèvres...
 ...s'entr'ouvraient...

Apoi se citează și un fragment din **Le dernier Chant de Childe Harold**, în care «ne este evocată o asemănătoare viziune» :

Là...
 Une jeune beauté dort sur un lit d'ébène.
 Son front est découvert; le sommeil en ses yeux
 Semble avoir dispersé l'or de ses blonds cheveux,
 Qui flottans sur son sein que leur voile caresse
 Jusqu'au pied de son lit roulent en longue tresse.

Trebue să lămurim pe lectori că sublinierile din cele două fragmente reproduse aparțin comentatorului și prin ele vrea să ni se sugereze, probabil, modele atât de evidente încât nici nu merită o discuție mai amplă. I. M. Rașcu mai amintește unele amănunte sau scene asemănătoare, făcând scurte citate. Reproducem versurile în totalitatea lor, subliniind pasajele asemănătoare :

Près d'elle on vit encor, confusément jetés,
 Les ornements d'hier qu'à peine elle a quittés;
 Les anneaux, ses colliers, ses parures chéries,
 Mêlés avec les fleurs que la veille a flétries,
 Jonchent le seuil du lit d'ambre, de perle et d'or,
 Qu'un de ses bras pendants semble y chercher encor!

Procedeeul citatului trunchiat se repetă și de data aceasta! I. M. Rașcu se mulțumește să spună numai că «ni se vorbește,

mai departe despre «[l'] un de ses bras pendants», peste podoabe și flori care încunjură patul». La prima vedere s'ar părea că gestul notat este atât de asemănător, încât o influență ar fi posibilă. Ne întrebăm însă ce element excepțional posedă imaginea, care să depășească cadrul observației obișnuite, astfel ca prezența ei în poezia lui Eminescu să nu poată fi explicată decât numai prin împrumut? Dacă în cazul filiației stabilite de I. Șiadbei rămăsese lui Eminescu măcar meritul de a fi găsit singur poziția mânei, acum nici această notă originală nu i se îngăduie. Și iată unde am ajuns, luând de bune cele descoperite de acești doi critici: Eminescu a împrumutat imaginea în totalitatea ei dela Lamartine, iar specificul ei, exprimat prin epitetul *leneș*, dela Banville! Interesant proces de compilație poetică și mai interesantă concepția despre creație în genere, care se desprinde din aceste diverse filiații! Amintim în treacăt că o atitudine asemănătoare se găsește și în *Sărmanul Dionis*: «Înainte de a adormi, ea își împreuna mâinile... apoi capul ei, palid de suflarea indulcită a nopții, cădea pe perine. Cine ar fi văzut-o astfel! Nimene — numai el, ce acoperea brațul ei, atârând pe marginea patului, cu sărutări. (Nuvele, ed. Gerota, pag. 168-169). Dacă atitudinea în sine este cu totul comună — și, deci, notarea ei în cadrul tabloului nu ar prezenta niciun fel de surprinzătoare originalitate, — importantă, în schimb, este semnificația pe care i-o dă poetul. Din acest punct de vedere, alt conținut psihologic se găsește la Eminescu și cu totul altul în poezia lui Lamartine. În aceasta din urmă, poetul vede în atitudinea mânei gestul unei cochete care, nici în timpul somnului, nu poate uita florile și podoabele împrăștiate.

Ce mai rămâne atunci din cele subliniate din versurile citate? Comparația părului cu aurul! Dar avea nevoie Eminescu de Lamartine pentru această imagine? Ar fi dispărut oare din poezia și proza sa numeroasele locuri în care această comparație apare, dacă n'ar fi cunoscut pe poetul francez? ¹⁾ Ar fi

1) Cităm aproape la întâmplare, după o fugitivă răsfoire, câteva pasaje: *Drept în creștet o sărută pe-al ei păr de aur moale.* (Călin, 195); *Feși-Frumoși cu păr de aur...* (ibid., 219); *La pământ mai că ajunge a ei păr de aur moale.* (ibid., 229); *Și păru-i de aur curge din raclă la pământ.* (Strigoii, 7); *Ca marmura de albă, cu păr de aur moale...* (ibid., 231); *Mi-oiu desface de-aur părul.* (Floare Albastră, 31); *Părea un tânăr Voevod — Cu păr de aur moale.* (Luceafărui, 65-66);

luat-o în cazul acesta din altă parte, indiferent de unde, căci doar face parte dintre acele figuri poetice care plutesc în atmosfera tuturor literaturilor. Ele sunt acum un bun general și nu face să te trudești ca să cauți un anume vers pentru a-l considera ca singurul model!

Surâsul din aceeași poezie a lui Lamartine are tot atâta importanță. Faptul că Eminescu a spus și el: „Ea zâmbind își mișcă dulce a ei buze mici subțiri“, nu prezintă niciun fel de lucru extraordinar pentru crearea căruia să fi avut numai deocamdată nevoie de un izvor străin. E greu să credem că, fără ajutorul lui Lamartine, ar fi dispărut zâmbetul din farmecul feminin așa cum l-a cântat întotdeauna Eminescu¹⁾.

Și în cazul poeziei lui Banville și în acela al fragmentelor citate din Lamartine, constatăm, la o comparație mai atentă, că viziunea lui Eminescu este cu totul deosebită de acelor doi poeți

...trecea Cezara ca o inchipuire de zăpadă, cu părul ei lung de aur... (Cezara, în *Nuvele*, ed. cit., pag. 121); *Iubito, zise el încet, netezindu-i părul ei de aur...* (Sărmanul Dionis, *ibid.*, pag. 164); ...trece Maria ...împletindu-și părul, al cărui aur se strecură prin mânușele-i de ceară. (*ibid.*, pag. 167); *Văzu un băiat cu fața ovală ...părul de aur, acoperit de o pălărie de catifea neagră.* (*ibid.*, pag. 185).

1) Iată câteva locuri în care apare zâmbetul sau surâsul: *Și-a creat pe pânza goală pe Madona-Dumnezeie — Cu diademă de stele, cu surâsul blând, virgin.* (Venere și Madonă, 13-14); *Privesc la surâsu-ți rămas încă viu.* (Mortua est, 20); *Atunci tu prin întineric te apropii surâzându...* (Noaptea, 5); *Și surâzi, cum râde visul într'o inimă 'ndrăgită* (*ibid.*, 16); ...*C'un zâmbet trist și sfânt — Pe buzele-i lipite...* (Strigoii, 8-9); *Nu mai zâmbi! A ta zâmbire — Mi-arată cât de dulce ești.* (Atât de fragedă, 15-16); *Iar când te văd zâmbind copilărește...* (Sunt ani... 12); *Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față.* (Când însuși glasul..., 10); *Și cu acel smerit surâs...* (S'a dus amorul, 25); *Inamorați de-a ta ființă, — De cum zâmbești, de cum te miști.* (Te duci..., 3-4); *Cu zâmbetul tău dulce tu mângâi ochii mei.* (Din valurile vremii, 5); *C'un zâmbet faci gândirea-mi să se 'mbete.* (Iubind în taină, 13). Evident că în toate aceste citate nu poate fi vorba de vreoa influență a lui Lamartine. Urmează că numai în Călin, și anume în tabloul fetei de împărat, Eminescu a luat ca model surâsul din *La Chute d'un ange*, pentru ca nu mult mai departe să revie iarăși la zâmbetul original, authton, atunci când fata se uită în oglindă: *Ea zâmbind și trist se uită, șoptește blând din gură* (45), sau când «spărietă» privește apariția neașteptată a iubitelui ei în «coliba împistrită»: *Ar zâmbi și nu se 'ncrede...* (188). Iată la ce se reduce curioasa afirmație că Eminescu «a știut și de astădată să-și ia bunul său unde îl găsește!» Ne putem închipui pe Eminescu adunând comori prețioase, iar nu culegând țândurile cu care se împodobesc de obicei poeziile lipite cu totul de harul creației!

francezi. Dacă luăm apoi în considerare și elementele de creație artistică, în care această viziune s'a realizat, deosebirile apar și mai evidente, iar asemănările stabilite, socotite ca influențe, nu sunt decât simple coincidențe de locuri comune, provocate de tratarea unor teme obișnuite în poezia romantică.

Toate aceste note de asemănare capătă însă valoare specială prin integrarea lor în unitatea operei. Numai raportate la armonia întregului ele pot să arate caracterul lor original. În cazul nostru, comentatorii trebuiau să vadă intrucât poeziile lui Banville și Lamartine au putut constitui puncte de plecare pentru tabloul din Călin. Dacă, în clipa când Eminescu a avut această viziune, reacția sa afectivă a fost alta decât aceea care animă tablourile din poeziile citate ale poezilor francezi, atunci nu poate fi vorba de niciun fel de influență, oricâte elemente comune ar exista. Este deci necesară o analiză comparativă făcută din acest punct de vedere.

După cum arată și subtitlul pus de Eminescu, poema Călin nu-i decât un fragment, prelucrat din povestea Călin Nebunul, care, la rândul ei, este versificarea cu largi și importante contribuții personale a unui basm popular povestit de o maică la mânăstirea Agafton din județul Botoșani¹⁾. În lunga poveste versificată se află prima schițare a tabloului. Transcriem această parte :

- 200 Scări bătute 'n pietre scumpe, repede volnicul sue,
 Intră 'n casele frumoase din înalta cetățue,
 Pe covoare moi el calcă, intră în acea odăe
 Care-i plină de a lunii blândă, tainică bătae.
 Pe păreți icoane mândre zugrăvite 'n umbră par

1) Basmul popular transcris de Eminescu se află în ms. *Ac. Rom.* 2284 fol. 14—26, iar în ms. 2258 fol. 180 se găsește un rezumat al lui. A fost publicat de D. Murărașu în ediția critică a poemei Călin Nebunul, București, 1934 și, apoi, de același în: M. Eminescu, *Literatură populară*, Craiova, s. a., pag. 439 și urm. Prelucrarea versificată a fost publicată mai întâiu de Chendi în: M. Eminescu, *Literatură populară*, București 1902, pag. 124 și urm. O ediție critică după manuscris, precedată de un studiu introductiv, *Model și creație*, în care se urmărește ceea ce a adăugat Eminescu la versiunea populară, a dat D. Murărașu: M. Eminescu, *Călin Nebunul*, București 1934.

- 205 Cum că chipur'le din ele dintre codri mari răsar,
Pe un pat de flori frumoase, proaspete și ude încă
Doarme fata cea vestită și 'n visarea ei adâncă,
Ea zâmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri,
Inneacă de lumină și miros de trandafiri,
- 210 Iar din pod pân' în podele un paingân de smarald
A țesut pânza subțire, tremurând în aer cald,
Și în care luna bate de sclipește viorie
Și-o încarcă de o bură, diamantoasă sălbărie.
Și prin mreaș'asta vrăjită vedeai patul ei de flori,
- 215 Ea cu umeri de zăpadă și cu părul lucitoriu
Și mai goală este 'n somnu-i, numai bolta naltă, sură
A ferestrei este rece și simțirea nu o fură,
Dar de pânz'acoperită cu un colb de piatră scumpă
S'apropie 'ncet voinicul și cu mâna va s'o rumpă,
- 220 Apoi lîn o dă 'ntr'o parte, peste față se înclină,
Pune gura lui fierbinte pe-a ei buze ce suspină,
Ia inelul ei cel mândru de pe degetul cel mic...
Și se 'ntoarce în codreana-i noapte tânărul voinic,

În redacțiile ulterioare ¹⁾, care au precedat textul definitiv, Eminescu a căutat să dea tabloului mai multă unitate descriptivă prin concentrarea detaliilor, prin eliminarea amănuntelor socotite ca inutile și, mai ales, prin accentuarea unei anumite atmosfere, în cadrul căreia fiecare element de creație trebuia să aibă o specială funcție poetică în armonie cu semnificația întregului. Toate aceste schimbări s'au făcut pe măsură ce se limpezea tot mai mult caracterul dominant, adică în timp ce poetul își lămuria propria sa atitudine afectivă față de prima viziune.

Dela început, Eminescu a căutat să introducă în decorul exterior aspecte dintr'o lume de basm, într'o viziune autohtonă :

Pe un deal răsare luna ca o vatră de jărat,ic,
Rumenind străvechit codri și castelul singuratic.

În **Călin Nebunul** (295) apare termenul *vatră* : *Luminează luna 'n ceruri ca un foc pe-o mare vatră*. În ms. V (Botez, pag. 314) găsim *jeratic* : *După deal pe jumătate—Luna ese de jeratic*. Fuziunea acestor doi termeni s'a făcut în redacția defi-

1) Toate variantele din mss. le dăm după ediția citată, îngrijită de Constantin Botez.

nitivă, imaginea căpătând amploare și, în același timp, integrându-se cu toate elementele sale în posibilitățile de transfigurare poetică, specifice experienței populare. Singurul termen care evocă o imagine exotica este *castel*. El apare și la începutul **Scrisorii IV**:

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri...

Amândouă aceste poezii sunt scrise cam în aceeași epocă, măcar în prima lor redacție. Astfel asocierea *castel singuratic* se află în **Diamantul Nordului** (Botez, pag. 408), apoi în drama **Bogdan Dragoș**. Eminescu n'a putut renunța la acest termen pentru că el sugera prea bine ceea ce trebuia să constituie nota dominantă a tabloului. *Castel* evocă forma arhitecturală caracteristică romanticului ev mediu și este întrebuițat de Eminescu oridecâteori a vrut să introducă într'un decor vechiu sau exotica un element de viață închisă și retrasă, înlănțuită de veacuri în aceleași forme incremenite, cărora trebuie să li se supună toți acei care vremelnice trăsesc înlăuntrul-i. De aici dorința de evadare a sufletelor tinere ¹⁾. Epitetul *singuratic* accentuează caracterul lui veșnic în actual.

Impresia de exotism al decorului, căpătată prin utilizarea neologismului, este însă atenuată de sinonimul autentic românesc *cetățue*, aflat și în **Călin Nebunul** (174, 261):

Pe de-asupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățue...

Dacă depărtarea în timp ni este sugerată prin acești doi termeni, izolarea în spațiu este exprimată direct în versul:

De departe 'n văi coboară tânguiosul glas de clopot ²⁾

Lumina lunii, castelul singuratic, apele râurilor «ce sclilesc fugind în ropot», glasul tânguios al clopotului învălesc

1) Cf. și alte locuri din poezia lui Eminescu: *La castel în poartă calul— Să a doua zi în spume,— Dar frumoasa lui stăpână — A rămas pierdută 'n lume.* (Făt-Frumos din Teiu, 90-94); *Și cât de viu s'aprinde el — În orișicare sară, — Spre umbra negrului castel—Când ea o să-i apară* (Luceafărul, 25-28). Și de data aceasta Eminescu a reușit să împământenescă un termen străin, introducând conștientul său în experiența noastră, tocmai prin îmbogățirea lui cu puternice note sugestive.

2) Eminescu a procedat în chip conștient la obținerea acestui efect. Într-o variantă ms. găsim: *Prin amurg în văi coboară...* (Botez, pag. 315).

într'o tainică atmosferă de vrajă aproape religioasă odaia fetei de împărat, către care sue din greu voinicul.

Dar puterea dragostei învinge totul :

Și pe-a degetelor vârfuri în etacul tăinuit

Intră—unde zidul negru într'un arc a 'ncremenit.

(9—10)

În varianta cea mai apropiată de prima redactare, observăm înlocuirea termenului *odae*, indiferent din punct de vedere afectiv, prin *etac*, la care se alătură și epitetul *tăinuit* (Botez, pag. 315). Această substituție arată că viziunea lui Eminescu se precizează într'o anumită direcție. Vedem cum intenționat poetul caută să dea un caracter de mister local tabloului pe care-l va înfățișa mai departe. Nu poate fi vorba aici de interiorul exotic al unei iubite din vremurile îndepărtate ale evului mediu, cântate de romanticii străini. Când și Eminescu a descris o scenă de dragoste petrecută undeva, «pe la o mie patru sute», a utilizat alt vocabular. Astfel în **Scrisoarea IV** apare neologismul *buduar*: *Or în umbra parfumată a buduarului să vin...* (31), după ce, într'o variantă anterioară, încercase să întrebuințeze termenul *etac*: *Or mă lasă 'n umbra dulce a etacului să-ți vin...* (Botez, pag. 415). În **Sărmanul Dionis**, cu subiect din lumea noastră, se află *etac*: *Câteva vorbe, o străngere de mână și dispărea iar în parfumatul ei etac...* (Nuvele, ed. cit., pag. 158), în **Cezara**, însă, a fost găsit mai nimerit termenul mai nou: *Ea sări repede, tiptil, încet, se repezi pe ușă afară în buduarul ei, se aruncă pe pat...* (*ibid.*, pag. 97). Interesant este și modul cum Eminescu variază utilizarea celor două epitețe: *parfumat* și *tăinuit*. Buduarul, sugerând în special intimitatea rafinată a unei femei cochete, poate fi *parfumat*. Etacul însă, prin caracterul său oriental, este, mai degrabă, *tăinuit*. Cu toate acestea, în **Sărmanul Dionis**, a fost posibilă asocierea termenului legat de viața locală cu epitetul neologistic, pentru că acolo nu domină atmosfera gravă de mister, imprimată dela început tabloului din **Călin**. Apoi felul cum pătrunde voinicul într'un asemenea interior nu poate fi nici el indiferent. În «etacul tăinuit» se intră pe «a degetelor vârfuri». Prin acest amănunt, introdus în aceeași primă redactare, se exprimă nu atâtă o ignobilă prevedere,—ceea ce ar fi foarte puțin poetic,—

ci, mai ales, sentimentul imediat de reținere pe care-l avem atunci când trebuie să pășim într'un adevărat sanctuar.

În structura stilistică din **Călin Nebunul**, aspectul luminii de lună se leagă de acel al odăii printr'o subordonare sintactică :

...intră în cea odăe,
Care-i plină de a lunii, blândă, tainică bătae.
(202-203)

Acest aspect trebuie însă să introducă un element de contrast față de cele spuse în versul anterior. Dela sfârșitul dur ...*încrementt*, accentuat în rimă cu *tătnult*, care arată într'adevăr o «încremenire» din vremuri străvechi a întregii vieți din castel,— arcul bolții fiind doar simbolul poetic al acestei stări pe loc,— se trece la fluiditatea ușoară și discretă, creată de razele lunii. Contrastul se realizează în textul definitiv :

Ci prin flori întreșesute, pîntre grații luna moale
Sficioasă și smerită și-au vărsat razele sale.
(11-12)

Eminescu nu s'a mulțumit cu atâta, ci a refăcut complex versul, dând imaginii o semnificație nouă, în acord cu sentimentul de religiozitate, care condiționează acum creația în toate amănuntele sale. Expresia *bătata lunii*, pe care dealtminteri o întâlnim mai departe în aceeași poemă precum și în alte poezii a fost păstrată în **Călin Nebunul** din basmul popular: *Da era lună ș'o mândreață afară și luna bătea în casă unde dormea fata.* (*Literatură populară*, ed. D. Murărașu, pag. 442). În poema **Călin**, Eminescu a renunțat la acest termen, înlocuindu-l cu verbul, în forma lui de conjugare arhaică, *au vărsat*, ceea ce arată că acțiunea e împlinită de mult. Observăm apoi că *bătae* cuprinde în sine o notă de ostentativă insistență, care ar fi fost cu totul nepotrivită în cazul de față.¹⁾ S'au înlocuit, în același

1) Terminul se află, de exemplu, în *Pe aceeași ulicioară*: *Pe aceeași ulicioară bate luna în ferești...* (1-2). Aici insistența cu care razele lunii caută să pătrundă în odăia iubitei, vrând parcă să trezească vechea iubire, sugerează îndărătnicia poetului de a păstra același sentiment din trecut. Legătura dintre lumina lunii, rămasă veșnic neschimbată, și starea sufletească, la fel întotdeauna, este exprimată prin întrebuițarea verbului *bate* pentru două acțiuni diferite, însă asemănătoare în tendințele lor; *Numai eu, rămas același,— Bat mereu același drum.* (11-12).

timp, și epitelele *blândă*, *tainică*, prin care Eminescu probabil a vrut să atenueze anticipat impresia provocată de subst. *bătae*, prin *moale*, *sfiicioasă* și *smerită*. Primul, atât prin sonoritate cât și prin înțeles, accentuează ambianța odihnitoare în care își doarme somnul liniștit fata de împărat. Celelalte două întregesc atmosfera de ferită intimitate a interiorului, în care nu se poate pătrunde decât timid, «sfiicios», și cu umilință, «smerit», așa cum se strecurase și voinicul. Parcă și luna este pătrunsă de același sentiment de adorație în fața tainei de care este cuprins «etacul» și pe care nu vrea să o risipească cu lumina razelor sale. Și, pentru a crește impresia de timiditate, Eminescu a ales forma mai lungă, *sfiicioasă*, în locul celeia mai obișnuite, *sfiioasă*, din cauza prezenței celor trei vocale caracteristice (*i*), de sonoritatea cărora se leagă însuși înțelesul particular al termenului ²⁾.

Eminescu a ținut să noteze și reflexul luminii în cadrul interiorului pentru a spori senzația de irealitate a lui:

Unde-ajung păr văruițe zid, podele, ca de cridă,
Pe unde nu—părea că umbra cu cărbune-î zugrăvită.
(13-14)

Prima comparație apare și în **Sărmanul Dionis** și are același rost de a crea o atmosferă de irealitate: *Luna își vărsa lumina ei cea fantastică prin ferestrele mari, albind podelele, de păreau unse cu cridă*. (Nuvele, ed. cit., pag. 133). Prin aceasta se accentuează tonalitatea moartă, fără transparență, a albului, care contrastează cu negrul compact al umbrei.

Eminescu a concentrat la începutul tabloului toate imaginile în legătură cu lumina de lună și n'a mai revenit asupra lor, așa cum nu procedase în prima redactare din **Călin Nebunul**. În această din urmă poemă expresia «luna bate» se regăsește în versul 212, când e vorba de sclipirea pânzei de painjăn.

Cum vedem, dela început Eminescu a dat o deosebită atenție aspectului de mister pe care-l făuresc razele lunii. Pentru aceasta nu a avut nevoie de un model străin, așa cum vrea să insinueze I. M. Rașcu când citează versurile din poezia lui La-

2) «...nous trouvons que les voyelles claires ou voyelles minces, comme on les appelle dans certaines langues... sont particulièrement propres à exprimer la ténuité, la légèreté, la douceur et les idées qui se rattachent à celles-là». (Maurice Grammont, *Le vers français*. Paris 1937, pag. 284).

martine, *La chute d'un ange: Un rayon de la lune éclairait son beau corps*. Cât de departe este această simplă notație, de semnificația adâncă din poema eminesciană! Iar dacă vrem numaidecât să fixăm un punct de plecare, apoi nu la Lamartine trebuie să-l căutăm, ci în basmul popular care a servit lui Eminescu ca prim izvor de inspirație.

În *Călin Nebunul* urmează imediat două versuri, la care Eminescu a renunțat din cauza lipsei lor de sugestivitate:

Pe pereții icoane mândre zugrăvite 'n umbră par
Cum că chipur'le din ele dintre codri mari răsar.

(204-205)

Mai departe se observă o intervertire a fragmentelor descriptive. În *Călin Nebunul* ni se înfățișează mai întâiu tabloul fetei, apoi pânda de painjăn, ca să se revină din nou la primul aspect. În textul poemei *Călin* găsim în primul loc pânda de painjăn, ca având o mai strânsă legătură prin fineța ei străvezie cu lumina lunii și constituind, împreună cu aceasta din urmă, elementele exterioare ale vrajei care a cuprins somnul fetei de împărat:

Iar de sus pân' în podele un painjăn prins de vrajă,
A țesut subțire pânză străvezie ca o mreață;
Tremurând ea licurește și se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.

(15-18)

Față de pasajul analog din *Călin Nebunul* se constată unele schimbări. Notăm numai pe acele care pun în valoare, prin reliefaarea unor termeni în rimă, ceea ce acum a se pare lui Eminescu esențial în viziunea sa.

Cităm pasajul respectiv:

Iar din pod pân' în podele un painjăn de smarald
A țesut pânza subțire tremurând în aer cald,
Și în care luna bate de clipește viorie
Și-o încarcă cu o bură, diamantoasă sălbărie.

(210-213)

Importante pentru discuția noastră sunt cele două versuri dela începutul citatelor. În *Călin Nebunul* se evidențiază, prin poziția lor finală, termenii *smarald* și *cald*, care însă nu contribuie cu nimic la adâncirea sensului legat de acest amănunt

al decorului. În credința populară fineța pânzei de painjăn are ceva vrăjit într'însa¹⁾. Eminescu a căutat în redacțiile ulterioare să asocieze atributul important direct de subst. painjăn:

Iar de sus pân' în podele un painjăn prins de vrajă
A țesut subțire pânză străvezie ca o mreață...

S'a renunțat astfel la notația miniaturală «de smarald», în schimb s'a pus în locu-i termenul esențial *vrajă*, având putere sugestivă dealungul întregului tablou, din cauza accentului deosebit pe care-l capătă în rimă cu *mreață*. S'a comparat pânza de painjăn cu mreața nu atât pentru asemănarea lor exterioară, cât, mai ales, pentru că amândouă au aceeași semnificație simbolică: prinderea sufletului în țesătura fină a visului, a unei lumi himerice, pe care veșnic o dorim a avea, dar niciodată nu se poate împlini în realitatea vie. Lipsa de trăinicie a acestei lumi ni este înfățișată în versurile următoare:

Tremurând ea licurește și se pare a se rumpe
Încărcată de o burți, de un colb de pietre scumpe.

Acestea sunt singurele lucruri de preț cu care Eminescu împodobeste etacul fetei de împărat. E posibil oare ca să facem o apropiere între sensul adânc simbolic cuprins în existența lor iluzorie, așa cum i l-a dat Eminescu și între înșirarea tuturor bijuteriilor din *Le dernier Chant de Childe Harold*?

Les anneaux, ses colliers, ses parures chéries,
Mêlés avec les fleurs que la veille a flétries...

În acest interior cuprins de vrajă:

După pânza de painjăn doarme fata de 'mpărat;
Înecată de lumină e întinsă în crevat.

(19-20)

1) Despre semnificația pânzei de painjăn în decorul interiorului eminescian am mai pomenit în articolul *Cadre de izolare în poezia lui Eminescu. (Cetatea Moldovei, 1941, Nr. 8, pag. 202-203)*. Reproduc din nou citatul din Gr. M. Jipescu care cuprinde legenda populară în legătură cu credința că opera painjănului este urmărită de un blestem: «Că pe păianjen să-l omori, dacă-ți te vorea să-ți ferte. Marica-Fectoară 7 păcate, pentru că s'a prins care dânu doi o țesese mai subțire, și-a țesut secu dă păianjen o pânză (mreață) d'o maramă, dă nu te saturi, mirându-te». (*Opincaru, cum ieste și cum trebuie să hie săteanu...*, București 1881, pag. 117; ap. M. Gaster, *Chrestomatie română*, II, pag. 262).

Versurile analoge din **Călin Nebunul** sunt mai bogate :

Pe un pat de flori frumoase, proaspete și ude încă
Doarme fata cea vestită...

.....
Inecată de lumină și miros de trandafiri.

(206-208)

Eminescu a renunțat la toată profuziunea de flori, care dădea tabloului un aspect prea convențional de cromolitografie. Epitetele *proaspete și ude încă*, măcar că au o expresivitate plină de sevă, introduc, tocmai prin aceasta, un element de viață autentică în dezacord cu întreaga atmosferă ireală, de vis. A înlocuit apoi pe genericul *pat* prin *crevat*. Creația se menține, deci, în marginile unei experiențe locale. Forma moldovenească *crevat* (pt. *crivat*) arată, — alături de celelalte forme și termeni dialectali de până aici (*etac* -i. l. de *latac*, *podea*, *criddă*, *colb*), că imaginația nu caută să depășească posibilitățile de invenție specifice mediului din care a fost culeasă povestea. Moldovanul trăitor la sat știe că lumea înaltă a cărmuitorilor doarme în *crevatul*, aflător în *etac*, așa cum poate a văzut, sau numai a auzit dela acei care au putut pătrunde în casele «boe-rești». Evident că, pentru el, acest traiu, puțin obișnuit, constituie limita puținței lui de închipuire, atunci când vrea să-și reprezinte, în cadrul basmului, viața casnică a împăraților. Nu trebuie să uităm că poema *Călin* este dezvoltarea versificată a unei povești. «Ca orice produs popular, povestea este legată de o anumită ambianță dialectală, pentru că ea este prelucrarea orală, cu numeroase elemente locale, a unei teme, care poate fi foarte răspândită. Dacă tema, în ea însăși considerată, este importantă pentru acei care studiază sau anumite sfere de influență și de circulație ale motivelor sau fondul comun de imaginație al unor grupe etnice, în schimb prelucrarea interesează din punctul de vedere al creației, fiindcă numai ea scoate în evidență ceea ce este mai specific genului artistic al unui grup restrâns. În această creație, povestitorul pleacă totdeauna dela un cadru familiar, care dă conținut afectivității sale. Fără să vrea el ia, mai întotdeauna, o atitudine în fața celor povestite și, în chipul acesta, cuvintele și formele gramaticale, afară de faptul că sunt strâns legate de reprezentarea obiectelor și

a raporturilor, mai conțin și un potențial afectiv care face ca un obiect sau un raport să nu poată fi integrat sensibilității celui care povestește sau celui care ascultă decât printr'un anumit termen sau printr'o anumită formă gramaticală». (Gr. Scorpan, *Forme dialectale în poezia lui Eminescu*. Extras din Buletinul Institutului de filologie română, Iași, III (1936), pag. 9-10). Apoi acești termeni, prin însuși conținutul lor bogat, au o valoare de concentrație artistică, întrucât evită lungile parafrazări descriptive, care ar dăuna impresiei imediate. E cazul substituirilor *odae-etac*, *pat-crevat*.

Când Eminescu notează unele detalii din înfățișarea fetei, apar termeni arhaici, luați din vocabularul textelor religioase, care, accentuând sentimentul de adorație, îngăduie unele libertăți de exprimare, fără ca acestea să distoneze față cu nivelul de până acum al descrierii:

Al ei chip se zugrăvește plin și alb: cu ochiu-l măsuri
Prin ușoara 'nvinețire a subțirilor mătăsuri;
Ici și colo a ei haină s'a desprins din sponci ș'arată
Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată.

(21-24)

Primele două versuri nu figurează în **Călin Nebunul**, iar celelalte se deosebesc esențial:

Și prin mreaș' asta vrăjită vedeai patul ei de flori,
Ea cu umeri de zăpadă și cu părul lucitoriu
Și mai goală este 'n somnu-i, numai bolta naltă, sură
A ferestrei este rece și simțirea nu o fură.

(214-217)

Poate în puține locuri din poezia lui Eminescu, alegerea terminilor are atâta importanță ca în pasajul acesta. Dela început nu ni se spune direct că, odată intrat în «etacul tănuit», i-a apărut tânărului înfățișarea nudă a fetei, ci numai: *al ei chip se zugrăvește plin și alb...* Terminul *chip* evocă, prin înțelesul său special din textele religioase, o imagine sfântă, o icoană¹⁾.

1) Eminescu întrebuințează termenul cu un înțeles derivat într'un vers deja citat din **Călin Nebunul**: *Pe păreți icoane mândre zugrăvite 'n umbră par— Cum că chipur'le din ele dintre codri mari răsar.* (204-205). Cităm dintre puținele exemple cu acest înțeles, aflate în *Dicționarul Academiei*, unul mai caracteristic, ales din *Hronicul* lui D. Cantemir: *In cămara sa cea de taină să fie fost având chipurile lui Apolon, a lui H[risto]s, a lui Avram și a lui Orfeos.* În toate

Acest înțeles este reliefat prin asociere cu verbul *zugrăvi*, care, la rândul său, poate să-și păstreze nedegradat conținutul numai dacă îl întrebuițăm împreună cu *chip* sau *icoană*. (Se poate spune *zugrăvesc o icoană*, fără ca prin asta să se micșoreze ceva din arta autorului, însă cu niciun chip nu se poate spune fără sens peiorativ *zugrav de portrete*). În felul acesta, Eminescu integrează elementele descrierii într' o realitate față de care nu putem avea decât o singură atitudine: aceea de pură contemplație. Odată creată atmosfera «morală» a tabloului, se pot introduce și epitele: *plin, alb*, deoarece ele fatal se încadrează în tonalitatea afectivă dominantă.

Punctul culminat al descrierii se găsește însă în ultimele două versuri din citatul de mai sus:

Ici și colo a ei haină s'a desprins din sponci ș'arată
Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de față.

În Călin Nebunul nuditatea apare mai fățișă:

Ea cu umeri de zăpadă și cu părul lucitorii
Și mai goală este 'n somnu-i...

Măcarcă și în această primă redactare nu găsim nimic ostentativ, — deoarece abandonarea trupului gol se face în intimitatea singuratică a odăii și numai luminii de lună, iar ea se petrece atunci când conștiința adormită nu poate face niciun gest de reținere, — totuși Eminescu, prin unii termeni din același vechiu vocabular al literaturii religioase, a căutat să integreze și acest aspect în aceeași atmosferă de puritate, care, acum, constituie elementul esențial al viziunii sale.

Cuvântul *trup*, autentic românesc, înlocuit însă în vorbirea orașenească prin *corp*, împrumutat din franțuzește și refăcut

cazurile când termenul *chip* prezintă un înțeles mai apropiat de acela al termenilor *trup* sau *corp*, este mai atenuat în evocarea unei plasticități prea concrete. Din cauza aceasta Eminescu îl întrebuițează ori de câte ori vrea să sugereze o stare de sficliune sau ingenuitate: *Ce șoptește ea în taină, când privește cu mirare—Al ei chip gingaș și tânăr, dela cap pân' la picioare?* (Călin, 59-60). *Dându-și trestia 'ntr'o parte — Stă copila lin plecată...* — *Ca să vad' un chip, se uită — Cum aleargă apa 'n cercuri...* (Crăiasa din povești, 13-14, 17-18). Apoi când e vorba de o intruchipare din altă lume: *Și din a chaosului văi — Un mândru chip se 'nchiagă* (Luceafărul, 115-116).

după modelul latinesc, — pe care și Eminescu îl întrebuințează când viziunea sa are la bază altă stare afectivă decât aceea din Călin ¹⁾, posedă un conținut mult mai decent decât sinonimul neologistic, din cauza circulației sale în mediul popular și a utilizării lui în textele religioase. Intr'adevăr, țaranul are o mai severă concepție în ceea ce privește îngăduința de eliberare a corpului din veșmintele impuse de morala curentă, chiar în cea mai strictă intimitate.

Pentru a înlătura orice notă de sensualism s'a alăturat epitetul *alb* — simbol al inocenței, — care a înlocuit pe adj. *plin*, aflat în două variante manuscrise. Apoi termenul *golicitune*, în această formă, aparține și el vocabularului religios și, deci, nu prezintă cruditatea expresivă din vorbirea curentă. Găsim apoi *curățla* substituind termenul *curățenia* din aceleași încercări anterioare (Botez, pag. 315). Și în cazul acesta, Eminescu a ales *curățle*, pentru că exprimă mai bine *neprihănirea, castitatea*. Dubletul său are un înțeles prea legat de reprezentarea lucrului concret. Sensul mai mult moral al subst. *curățle* a fost fixat astfel în textele religioase. Un manuscris ante 1618, publicat de Gaster (*Chrestomatie*, I, pag. 45), poartă titlul *Cuvânt pentru curățle*, iar în subtitlu ni se spune: «Pentru curăție, cum nu se cade nici celora ce simtu însurați să să tăvălească totdeauna în păcate». Și, ca să ne dăm mai bine samă de toate schimbările pe care le-au suferit aceste versuri din Călin Nebunul, pentru a fi socotite în deplină armonie cu tot ceea ce a refăcut Eminescu până aici, trebuie să mai observăm că, în prima redactare a basmului versificat, nuditatea era privită ca un atribut strâns legat de imaginea fetei (*Ea... și mai goală este 'n somnu-l..*), în vreme ce, în Călin, ființa ca atare este cu totul străină de golicinunea ei. Aici, «haina s'a desprins din sponci» și ea arată «trupul alb». Absența complectă a oricărei conștiințe în acest aspect este deci sugerată printr'o exprimare indirectă, iar nu prin introducerea termenului *somn*, prin care se preciza prea puțin poetic acest caracter esențial în Călin Nebunul.

Dacă ne întoarcem la una din poeziile considerate ca «modele», observăm un lucru curios, care trebuia să dea de

1) Il găsim cu o notă de intenționată ostentativitate în *Împărat și Proletar: Sfărmași statuea goală a Venerei antice, — Ardeși acele pânze cu corpuri de ninsori* (76-77).

gândit comentatorului respectiv. Imaginea: *Ea cu umert de zăpadă și cu părul luctortu...*, din Călin Nebunul, la care Eminescu a renunțat în textul definitiv al poemei, își găsește, în *La Chute d'un ange*, un cospondent atât de asemănător, încât foarte ușor acesta poate fi socotit ca izvor de inspirație, mai ales de cei care vor să găsească cu orice preț asemenea izvoare. E vorba de versurile:

*Les cheveux...
Ondoyant sur ses bras...
Laisant briller dehors où ses épaules blanches...*

Adoptând și noi aceeași metodă a citatelor trunchiate și a izolării terminilor, am neglijat unitatea contextului prin... puncte de suspensie și am subliniat în pasajul reprodus numai ceea ce ni s'a părut asemănător. Și iată la ce concluzie ajungem, considerând că metoda aceasta este perfect valabilă: Eminescu, în vremea când lucra la prima versificare a basmului, avea prezentă în minte poezia *La Chute d'un ange*, din care, poate fără să vrea, poate chiar cu bună știință, a luat mai multe imagini (doar se pricepea «să-și ia bunul său unde-l găsește»!). Mai târziu însă, în prelucrările ulterioare, le-a eliminat cu totul sau le-a schimbat în mod radical. De ce lui Eminescu nu i-a mai plăcut amănuntul «umeri de zăpadă», care ipotetic ¹⁾ traduce ex-

1) Ipotetic, pentru că iarăși trebuie să constatăm că *zăpadă* sugerează ceva mai mult decât epitetul *alb* din poezia lui Lamartine. «Din conținutul bogat al sinonimelor *omăt-zăpadă*, impresia auditivă reliefează anumite elemente, puse în valoare de sentimentul dominant. Accentul' poate cădea pe una sau mai multe caracteristice: *albeața, strălucirea, răceala, puritatea, moliciunea, fluiditatea, inconsistența, irealitatea.* (Gr. Scorpan, *Vocabularul poeziei lui Eminescu*. Iași, 1938, pag. 4). De câteva ori Eminescu compară răceala sau albeața brațelor cu omătul ori cu zăpada. În *Strigoii* intră, ca al doilea termen în comparație, cuvântul *zăpadă*: *Ea 'nldnșuește gātu-i cu brațe de zăpadă* (183). Elementul dominant din conținut ni este lămurit într'un vers anterior: *Iși simte gātu-atuncea cuprins de brațe reci* (176). Aici termenul *zăpadă* nu trebuie să ne dea decât senzația unei străluciri imaculate, lipsită însă de căldura vieții, așa cum sunt brațele unei moarte. *Zăpadă* poate sugera mai bine această impresie, în concordanță cu întreaga scenă descrisă. În schimb, în poezia idilică, se află termenul *omăt*: *Ah! acum crengile le 'ndoae — Mănuțe albe de omăt, — O față dulce și bălae...* (26-28). «Alături de albeața pură și caldă a mâinilor, cuvântul *omăt* sugerează și acea transparență diafană, în armonie cu întreaga atmosferă de tandră admirație cu care poetul învăluie imaginea suplă și clară a fetei» (*ibid.*). Strălucirea imaculată și rece se exprimă însă mai bine

presia «ses épaules blanches»? Nu cumva pentrucă, împreună cu celelalte detalii descriptive: «la rondeur du sein., les contours des hanches...», dădea tabloulului o plasticitate prea senzuală? Suntem nevoiți deci să primim explicația că, între timp, Eminescu a părăsit presupusul făgaș lamartinian și s'a îndreptat pe altă cale a inspirației, căci altă semnificație vroia să dea acum descrierii încercate în **Călin Nebunul**.

Cât de departe este apoi notația: *Ici și colo a ei halnă s'a desprins din sponci ș'arată — Trupul alb în goliciunea-i, curățla ei de față*, în toată puritatea expresiei sale poetice, de observația plină de o meschină răutate ironică, în care cade fără rost lirismul lui Lamartine, în **Le dernier Chant de Childe Harold: Cette femme qui dort et qu'un songe embellit,— Encore dans la fleur de son adolescence,— Ses traits ont tout d'un ange... excepté l'Innocence**²⁾.

Apoi impersonala descriere a nudității, în care conștiința fetei este cu totul absentă, intră în contrast cu aceea din **La femme aux roses**, unde poetul accentuează elementul intențional:

Et ses lèvres de flamme, et les fleurs de son sein,
Sur ces coteaux neigeux qu'elle montre à dessein...

În descrierea care urmează, se reliefează în chip aproape fragmentar unele detalii:

Resfiratul păr de aur peste perini se 'mprăștie,
Tâmpla bate liniștită ca o umbră viorie,
Și sprincenele arcate fruntea albă i-o încheie,
Ce o singură trăsură măiestrit le încondeie;
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,
Brațul ei atârnă leneș peste marginea de pat;
De a vrâștii ei căldură fragil sânelui se coc,
A ei gură-i discleștată de-a suflării sale foc,
Ea zâmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri;
Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafir.

prin zăpadă, atunci când este prezentă o distanță altitudine de pură contemplație: *Ea-și desbumbă pieptarul, sânii ei albi ca zăpada se eliberează din închi-soarea lor de catifea...* (Cezara, op. cit., pag. 94). La fel și în **Călin Nebunul**. În lumina rece și ireală a lunii umerii aveau o albeață de zăpadă. Și iată cum, admitând influența, Eminescu îl depășește pe Lamartine!

2) În: *Nouvelles Méditations poétiques*. Paris, Hachette, 1861, pag. 295.

Imaginea părului de aur respirat peste perine este alta decât aceea din **Le dernier Chant de Childe Harold** :

...le sommeil en ses yeux
 Semble avoir dispersé l'or de ses blonds cheveux.
 Qui flottants sur son sein que leur voile caresse
 Jusqu'au pied de son lit roulent en longue tresse.

Cum am văzut comparația cu aurul nu poate avea nicio valoare genetică pentru aceea analoagă din **Călin**. La fel, nu se poate face nicio apropiere cu versurile din **La Chute d'un ange** :

Les cheveux, qu'entr'ouvrait le vent léger du soir,
 Ondoyaient sur ses bras comme un grand voile noir.

Sunt detalii descriptive care, luate în chip izolat, aparțin observației comune. Important este de văzut dacă, în totalitatea lor, se integrează în sensul general al tabloului. Din acest punct de vedere, constatăm că prin ele Eminescu a conturat mai întâi liniile pure ale unei clasice frumuseți, a cărei armonie desăvârșită oglindește o clară liniște lăuntrică.

Nu în această tonalitate limpede se înfățișează femeia în **Le dernier Chant de Childe Harold** :

Ses yeux sont ombragés du voile de ses cils ;
 Mais un pli qui se cache entre ses deux sourcils,
 Trace que le sommeil n'a pas même effacée,
 Montre que sur ce front quelque peine est passée.
 Sa lèvre, où le sourire erre encore au hasard,
 Glace le sentiment en charmant le regard...

Eminescu a evitat să umbrească unitatea luminoasă a tabloului cu tonuri prea întunecate. Chiar atunci când a vrut să varieze albul prea uniform, dominant în descrierea sa, a dat, prin comparații, o transparență în albastru violet detaliilor care trebuiau reliefate : *Tâmpla bate liniștită ca o umbră vortle*. Două încercări manuscrise ne arată tendința conștientă a poetului către acest efect. Astfel versurile :

Și sprincenele arcate fruntea albă i-o încheie.
 Ce o singură trăsură măiestrit le încondeie

aveau altă redactare în aceste variante anterioare (Botez, pag. 315) :

Și sprincenele pe frunte îi umbresc pe ochii săi
Cu o singură a naturii trăsătură de condeiu.

Este mai apropiată imaginea la care Eminescu a renunțat de aceea cuprinsă în citatul de mai sus, din poezia lui Lamartine :

Ses yeux sont ombragés du voile de ses cils.

În textul definitiv, Eminescu a eliminat verbul *umbresc*, cu alte cuvinte a îndepărtat orice ton închis de pe ochii fetei, prin care s'ar fi putut sugera o cât de ușoară urmă a unei suferinți. În schimb, a scos în evidență seninătatea frunții albe, vrând parcă intenționat să se depărteze de imaginea lamartiniană, în cazul când într'adevăr o avea prezentă în memorie :

Mais un pli qui se cache entre ses deux sourcils

.....

Montre que sur ce front quelque peine est passée.

Deosebirile față de presupusele modele franceze apar și în celelalte amănunte descriptive. Astfel brațul care «atârână leneș peste marginea de pat» nu-i o reproducere a imaginii din *Le dernier Chant...* «[l'] un de ses bras pendants...», fiindcă, după cum am văzut, altă semnificație se găsește în poezia lui Lamartine și cu totul alta în aceea a lui Eminescu. Apoi, *leneș* nu traduce pe *mollement* din *La femme aux roses* a lui Théodore de Banville : «Et ses bras vigoureux, pliés comme des ailes,—Reposaient mollement sur des flots de dentelles». Prin epitetul *leneș*, Eminescu a dat atitudinii un înțeles mai adânc decât acela cuprins în pretinsul corespondent francez. Nu-i vorba atâta de moliciunea fizică pricinuită de odihna somnului și care intră în contrast cu poziția brațelor «pliés comme des ailes»,—a ce asta din urmă indicând atitudinea permanentă de ostentativă mândrie a curtezanei, conștientă de frumusețea ei,—ci, mai ales, de acea liniște interioară străbătută de toropeala moleșitoare a unor vagi dar voluptoase dorințe. Tinereta, cu toate dorurile ei, abia înmugureșie în trupul neprihănit al fetei, iar poetul, în aceeași neschimbată contemplație, notează semnele de trezire la viață a simțurilor, care însă nu ajung să depășească limita subconștientului :

De a vrăstii ei căldură fragil sânelui se coc,
 A ei gură-i discleștată de-a suflării sale foc,
 Ea zâmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri...

Zâmbetul nu este acela din poezia citată a lui Lamartine: «Sa lèvres, où le sourire erre encore au hasard,—glace le sentiment...», pentru că el nu continuă în somn fericirea împărtășirii vinovate a dragostei, («Plus encor que l'amour la volupté s'y joue») ci prin el se infiripă doar presimțirea caldă a împlinirii unui nelămurit încă vis de iubire. «La peine», de care pomeneste Lamartine a lăsat urme adânci care se văd în trăsăturile feței. Aceasta «ressemble au lis penché vers le midi du jour,—Qu'ont déjà respiré le zéphyr ou l'amour». Este ceva aici esențial deosebit de imaculatul surâs al fetei din Călin.

Chiar pentru voinicul care vrăjnit privește fata, farmecul desprins din toată înfățișarea ei nu are caracterul unei sensua-lități brutale :

A frumseții haruri goale, ce simțirile-i adapă,
 Încăperile gândirii mai nu pot să le încapă.

(37-38).

Intr'o variantă manuscrisă, versul 37 sună :

A frumseții tale daruri ce cu ochii mei le pipăiu.

Eminescu a înlocuit mai întâiu expresia din partea a doua a versului, din cauza verbului prea concret în accepția lui proprie, *pipăiu* și, mai apoi, *dar* prin arhaicul *har*. Acest din urmă termen sintetizează suma însușirilor trupești și sufletești care înfrumusețează pe cineva. În felul acesta, chiar dacă îl întrebui-țăm exclusiv cu înțelesul de 'calități fizice' el păstrează și sensul spiritual, deoarece toate calitățile sunt *daruri* primite dela o putere care-și are ființa dincolo de lumea noastră. Astfel, în poema Călin, termenul *har* sugerează frumuseța neprihănită a trupului, întregind sensul dat deja de celălalt, *curăție*, luat din același vocabular religios.

Primul sărut îl primește fata de împărat în somn, iar fe-ricirea împlinirii dorului nu părăsește lumea fermecată a visului :

Vis frumos avut-am noaptea. A venit un sburător
 Și strângându-l tare 'n brațe, era mai ca să-l omor...

(61-62).

Această împletire de vis și realitate, de neprihănire și aprinsă dorință de dragoste, de adâncă suferință și exuberantă bucurie, la care participă întreaga natură, constituie, în armonia lor țesută pe canavaua basmului popular, esența poemei Călin.

Și acum, dacă ne reîntoarcem la problema pe care am pus-o la începutul acestei analize comparative, constatăm că, oricâte asemănări formale s'ar putea stabili între poema lui Eminescu și pretinsele modele franceze, nu poate fi vorba de o adevărată influență, întrucât altă semnificație a dat Eminescu tabloului fetei de împărat și altele cei doi poeți francezi în poeziile discutate. Vrem să spunem anume că, în cazul de față, nu a existat delă început o identică reacție afectivă în fața plâzmuirilor care se conturau tot mai precis în succesivele faze ale creației artistice. Numai această identitate afectivă ar fi putut determina, printr'o firească asociație, anumite împrumuturi în detaliile descriptive. Poezia nu este doar rezultatul unei fragmentare elaborări de amănunte înodate la urmă pentru a se putea încheaga un tot, ci este simțită din capul locului ca o unitate, care se realizează pe încetul și, de multe ori, cu multă trudă, în timpul creației. Dacă Eminescu, delă Călin Nebunul și până la poema publicată, a făcut eliminări, adăugiri, substituiri de termeni, aceasta înseamnă că a fost veșnic preocupat ca ceea ce prindea realitate în verb să sugereze cât mai bine inefabila armonie interioară. Comentatorii citați au pierdut din vedere tocmai acest caracter fundamental când, neținând samă de sensul profund care diferențiază poezia lui Eminescu de «modelele» franceze, s'au oprit numai la înșelătoare asemănări de detaliu, uitând să cerceteze nu atâta valoarea curentă a unor imagini sau cuvinte comune, considerate în chip izolat, cât, mai ales, funcția poetică a lor în legătură cu unitatea întregului.

GR. SCORPAN