

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

PAULA
DIACONESCU

ELEMENTE
DE ISTORIE
A LIMBII
ROMÂNE
LITERARE
MODERNE

PARTEA A II-a. EVOLUȚIA STILULUI ARTISTIC
ÎN SECOLUL AL XIX-lea

BUCUREȘTI

1975 -

B. I. L.

II

Nr. 21.802

BIBLIOTECA UNIVERSITĂȚII BUCUREȘTI

222.03

II 21.802

PAULA DIACONESCU

ELEMENTE DE ISTORIE
A LIMBII ROMÂNE LITERARE
MODERNE

PARTEA A II-a. EVOLUȚIA STILULUI ARTISTIC
ÎN SECOLUL AL XIX-lea

BIPLICIA INSTITUTULUI DE LINGVISTICĂ
INVENTAR CĂRȚI Nr. 22223

BUCUREȘTI

— 1975 —

Lucrarea de față este destinată în special studenților din anul IV de la Facultatea de limbă și literatură română (cursuri de zi și fără frecvență) și studenților de la facultățile de limbi străine, care studiază Istoria limbii române literare.

Materialul a fost analizat în colectivul de catedră care s-a declarat de acord cu tipărirea sa în actuala redactare.

I. STILUL ARTISTIC – FORMĂ LINGVISTICĂ DE MANIFESTARE ÎN DOMENIUL ESTETICULUI

ABORDAREA LINGVISTICĂ ȘI STILISTICĂ A STILULUI UNUI SCRITOR

1. Raportul dintre *stilistica funcțională* și *stilistica literară*. 2. Normă a limbii literare și stil în opera beletristică. Modalități de abordare a stilului unui scriitor. 3. Caracterul organizat al limbajului artistic. Concepte moderne în analiza limbii și implicațiile lor în analiza stilistică.

1. *Stilistica funcțională* este interesată de felul în care se utilizează instrumentul lingvistic comun în transmiterea unor informații în cele mai diverse sectoare ale activității umane. Stilistica funcțională stabilește *specificul*, adică *stilul* unui anumit limbaj. Ea deplasează cercetarea din planul vorbirii curente, uzuale, în planul vorbirii elaborate în sensul larg al acestui termen.

Stilistica funcțională nu studiază și nici n-ar trebui să studieze, la nivelul limbii literare, exclusiv stilurile funcționale intelectuale (*științific, publicistic, oficial-administrativ*). Ea studiază și trebuie să studieze, de asemenea, *stilul artistic* în sistemul limbii, alături și în opoziție cu celelalte stiluri funcționale (Mukařovský). Așadar, această disciplină dezvăluie diversificarea limbii în raport cu scopurile comunicării, cu funcțiile inerente unui anumit enunț lingvistic. Incluziunea limbajului artistic în general (a celui poetic în particular) ca parte componentă a sistemului stilistic al limbii a condus la o reconsiderare a caracterizării lui, la o concepție nouă asupra acestui limbaj, considerat acum *drept unul dintre limbajele funcționale ale limbii* (Mukařovský, Jakobson).

Considerarea limbajului artistic ca limbaj funcțional înlătură, de ex., interpretări mai vechi, astăzi perimate, ale limbajului poetic ca expresie *ornantă*, ca expresie *frumoasă*, ca expresie a *afectivității* (*limbaj emoțional*), ca expresie *figurată* (*limbaj figurat, comunicare prin imagini*); toate acestea rămân numai mijloace din multiplele

mijloace posibile ale limbajului artistic, subordonate funcției lui **expresiv-estetic**. Stilul artistic prezintă, în ansamblul stilurilor limbii literare, structura lingvistică cea mai eterogenă, întrucît funcția expresiv-estetică nu exclude, teoretic, nici un tip de exprimare posibilă. De aceea, în mod obișnuit, *abaterile* de la uzul limbii literare sînt apreciate ca fenomene stilistice, cu funcție expresiv-estetică.

Analiza stilului artistic în interiorul operei literare nu implică negarea momentului anterior (analiza stilului artistic în sistemul stilistic al limbii), ci, dimpotrivă, se bazează pe el. Astfel, *stilistica literară* poate fi considerată o ramură a stilisticii funcționale. Obiectul ei îl constituie stilul artistic mai ales pe o anume treaptă stilistică a limbii (stilul individual artistic) studiat și din perspectiva operei literare. Lărgirea unghiului în analiză derivă din specificul funcției acestui stil. Funcția estetică determină analiza stilului artistic la nivelul operei literare ca *tehnică* raportată la o anumită *viziune* artistică, întrucît atît conținutul, cît și forma expresiei constituie, în cadrul operei artistice, o elaborare a unui proces unic. Faptul acesta nu presupune și o altă încadrare a stilisticii literare, adică dincolo de stilistica funcțională a limbii, ci cel mult izolarea ei ca zonă interdisciplinară. Iată de ce nu este întîmplătoare evoluția teoriei stilisticii literare moderne spre *semiotică*, deși enunțul artistic continuă să fie diferențiat de orice alt tip de enunț.

Un anumit limbaj (științific, artistic etc.) trebuie analizat nu numai ca material, ci și ca limbaj funcțional, ca modalitate specifică de utilizare a unui material lingvistic, ca adaptare a sistemului limbii la un scop anume al actului realizat de comunicare, deci ca *stil*.

2. În stilul artistic, formă lingvistică de manifestare în domeniul esteticului, cantitatea de informație transmisă este dependentă de efectul pe care-l produce o anume formă a expresiei asupra receptorului. De aceea, în literatura artistică, limba nu este numai mijloc de comunicare, de transmitere a unei informații, ci devine scop, element esențial al operei. Acesta este și motivul pentru care în stilul artistic se manifestă mai pregnant stilul individual al autorului.

Întrucît în literatura artistică limba realizează un mod specific de comunicare, stilul artistic este deschis tuturor faptelor lingvistice, indiferent căruia stil funcțional al limbii, căruia limbaj special (jargon, argou), căruia moment din evoluția limbii, cărei arii geografice etc. ar aparține ele. De aici decurge necesitatea de a distinge, în fiecare moment de evoluție a limbii, faptele lingvistice care privesc evoluția normelor limbii literare în general, de faptele lingvistice limitate la evoluția normelor stilului artistic în special. În scopul acestei delimitări se impune, pentru fiecare perioadă cercetată, raportarea faptelor lingvistice actualizate într-o variantă sau alta a stilului artistic la faptele lingvistice actualizate în stilurile funcționale ale limbii literare. Astfel, ținînd seamă și de acest aspect comparativ al cercetării limbii operelor artistice, necesitatea descrierii lor după o procedură lingvistică rămîne evidentă. Pe baza analizei compartimentelor limbii (fonetica, gramatica, lexicul) în orice categorie de texte, se poate aproxima *norma* generală a limbii literare (trăsăturile comune stilurilor ei), precum și *norma* specifică fiecărui stil în parte.

Un text prezintă amprenta mediului, a timpului, a locului în care s-a produs. În consecință, oricare din compartimentele limbii (fonetica, gramatica, lexicul) poate fi caracterizat prin trăsături determinate de unul din cei trei factori: socio-cultural, istoric, geografic.

Așadar, reținem că metoda de analiză a unui text de literatură artistică din punct de vedere lingvistic constă în relevarea, sistematizarea și explicarea faptelor de limbă în care acel text a fost scris. Din acest unghi al analizei, cercetătorul constată faptele legate de evoluția aspectului normativ al limbii literare în general și al limbii literaturii artistice în special.

Studiul limbii literaturii artistice impune însă și o modalitate de abordare mai complexă, care se conjugă deseori și inevitabil cu rezultate din domeniul altor discipline al căror obiect de cercetare este tot opera literară, privită sub alte aspecte. Analiza lingvistică trebuie completată cu analiza stilistică a textului literar.

Analiza stilului poate fi realizată fie luând ca punct de plecare autorul, fie lectorul, fie mesajul însuși¹. Analiza stilistică luând ca punct de plecare mesajul însuși constituie un aspect important al abordării intrinsece a textului literar.

Lingvistica a introdus și în stilistică noțiunea de structură. Opera literară nu este numai un simplu inventar particular de forme, de cuvinte, de figuri, ci și un limbaj organizat. Modul de organizare în care materialul lingvistic capătă eficacitate expresiv-estetică alcătuiește structura stilistică a textului. Pentru descoperirea ei, studiul proporției, poziției, combinării faptelor de limbă constituie o premisă necesară. Identificarea unui element expresiv-estetic se realizează numai în funcție de alte elemente ale textului, de ansamblul în care el se integrează. Astfel, preocuparea de a identifica dispunerea fonemelor în scheme eufonice nu poate oferi singură măsura valorii estetice a fonemelor în poezie. În acest scop este necesară depistarea unor reluări de foneme în cuvinte de obicei învecinate, cu structuri sonore asemănătoare (de ex. avînd același număr de silabe, poziție identică de apariție a vocalei reluate) care pot realiza o funcție de reliefare a unei semnificații relevante în text. Valoarea estetică a fonemelor poate fi așadar controlată numai la nivelul global al valorilor estetice ale unui text poetic dat. În orice text există un punct de *relevanță* identificabil ca factor organizator estetic al limbii, la toate nivelele ei: lexical-semantic, gramatical, fonetic.

Analiza stilistică servește și cercetării literare oricâteori se urmărește precizarea efectelor estetice ale limbajului.

(*) Cercetătorul evoluției normelor limbii literaturii artistice este interesat atît de constituirea și evoluția modului de organizare în care materialul lingvistic realizează o funcție estetică, cît și de constituirea și evoluția tipurilor stilistice specifice unui scriitor, stabilite în funcție de mai mulți factori: a) raportul dintre expresia artistică și atitudinea autorului (stil *clasic*, stil *romantic* etc.); b) raportul dintre expresia

¹ Cf. G eral d Antoine, *La stylistique fran aise*, în „Revue de l'enseignement supérieur“, Paris, 1959, I, p. 63.

artistică și sistemul limbii (stil *popular*, stil *familiar*, stil *savant* etc.); c) raportul dintre expresia artistică și forma de manifestare a limbii (stil *oral*, stil *scriptic*); d) raportul dintre expresia artistică și participarea autorului (stil *obiectiv*, stil *subiectiv*); e) raportul dintre expresia artistică și referent (stil de notație *conceptuală*, stil de notație *senzorială*) etc.

3. Caracterul organizat al limbajului artistic poate fi pus în evidență prin descrierea lui pe baza unor concepte moderne în analiza limbii.

3.1. Sistem / text ; cod / mesaj. Pentru a releva faptul că în limbă există o diferență între actul realizat și sistemul care a permis realizarea actului vorbit, F. de Saussure a operat distincția dintre *parole* (vorbire), care n-ar fi decît execuția particulară individuală a unei norme lingvistice, și *langue* (limbă), sistemul general comun tuturor indivizilor care vorbesc aceeași limbă. Există, așadar, o dialectică a faptelor de limbă, caracterizată prin solidaritatea dintre latura lor abstractă, generală, socială (limba) și latura lor concretă, particulară, individuală (enunțul realizat). Această distincție, deși insuficient elaborată de Saussure², s-a impus în cercetarea lingvistică, indiferent de teoria în funcție de care această delimitare continuă să se facă. Mai ales în analiza aspectului scris al limbii, termenii *limbă/vorbire* (act care presupune un emițător și un receptor) sînt înlocuiți prin cuplurile *sistem/text* (înțeles ca *scriitură* și *lectură*) și, mai recent, prin *cod/mesaj*. În această perspectivă, *lingvistica* rămîne *știința limbii*, iar *stilistica*, *studiul textului*, *al mesajului în general*, al textului, al mesajului literaturii artistice în particular.

Noțiunea de *text literar* implică, însă, în cercetările mai noi, delimitări cu consecințe importante în analiza stilistică : *un text este produs, un metatext este perceput* ; textul produs este *creație*, textul perceput este *interpretare*.³ Stilistica literară (înțeleasă ca „*science du discours littéraire*”) ar avea, în consecință, două ramuri complementare : una (numită de obicei *poetică*⁴) studiază „*les virtuels beaucoup plus que les réels, les possibles de l'oeuvre littéraire plus que l'oeuvre réalisée*”⁵, alta (*stilistica* propriu-zisă) studiază discursul literar realizat. Este evident că rezultatele descrierii textului realizat interesează mai mult cercetările de istorie a limbii literaturii artistice, pe cînd rezultatele interpretării textului virtual interesează mai mult cercetările de critică literară, de teorie a literaturii.

Raportul *cod-mesaj* impune în analiza stilistică a textului operarea unei distincții necesare între *valoarea* semnelor care decurge din locul pe care ele îl ocupă în sistemul limbii și actualizarea acestor valori în

² Vezi precizarea raporturilor dintre sistemul limbii, normă și vorbire la Eugenio Coseriu, *Sistema, norma y habla*, Universidad de Montevideo, Facultad de humanidades y ciencias, 1952.

³ Vezi Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallinard, 1968, p. 15. „*Le texte c'est l'esthétiquement réel, le metatexte c'est l'esthétiquement irréel*” (Bense).

⁴ Cf. T. Todorov, în „Linguistique et littérature”. (Débat organisé par H. Mitterand, *Les Lettres françaises*, 20 april 1967, p. 4).

⁵ T. Todorov, *op. cit.*, p. 4.

efecte stilistice dintre cele mai variate în interiorul structurii lingvistice a textului.

Pentru orice text se postulează descrierea a două tipuri de structuri: a) structura de tip *paradigmatic*, *selectiv* a codului; b) structura de tip *sintagmatic*, *combinatoriu* a mesajului. Contextul trebuie considerat ca element de referință pertinent pentru înțelegerea faptelor de stil.⁶ Perspectiva analizei contextuale este a *stilisticii funcționale*: un fapt de stil este evaluat prin trăsătura de „mise en relief”, ceea ce revine la formula că stilul „pune în valoare”⁷.

Analiza faptelor de stil ca rezultat al unei alegeri a reactualizat formula stilului ca *abatere* (*deviere*, *anomalie*)⁸ în raport cu o anumită normă de vorbire sau cu sistemul limbii care generează această normă. Perspectiva analizei stilului ca deviere este fie a *stilisticii statistice*, care identifică elementul rar, non-frecvent (*anomalie cantitativă*, *statistică* sau *de frecvență*) sau elementul care constituie rezultatul transgresării, violării unei reguli existente (*anomalie calitativă* sau *agramaticalitate*)⁹, fie a *retoricii*, care identifică diferitele anomalii ca *figuri*.¹⁰ Întrucât figura se caracterizează prin expresivitate, limbajul figurat devine obiect al stilisticii.

În general, din diferitele accepții clasice sau moderne ale termenului de *figură* transpare ideea analizei limbajului figurat ca limbaj deviant. O asemenea definiție a conceptului de figură găsim și la Ch. Bally: „une manière de concevoir et d'exprimer une représentation qui n'est pas conforme à la réalité objective ou à la logique linguistique”¹¹.

Limbajul figurat se definește prin opoziție cu cel natural¹².

Limbajul natural are o structură *logică*, în timp ce acela figurat este o deviere spre *alocic*; limbajul natural oferă o înțelegere obiectivă a unui lucru, fenomen etc., în timp ce limbajul figurat oferă una *subiectivă*; limbajul natural are, în procesul de comunicare, o funcție *cognitivă*, limbajul figurat are o funcție *expresivă*. De aceea, figurile reprezintă interes și în sine, nu numai ca mediator al unei semnificații referențiale; fiind sesizat prin semnificațiile referențiale (denotative), limbajul natural este *transparent*, în timp ce, sesizat prin semnificațiile conotative, limbajul

⁶ Pentru o teorie a contextului stilistic, vezi Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971, p. 50 și urm.

⁷ Vezi M. Riffaterre, *op. cit.*; vezi și prezentarea faptului de stil din același unghi, la Boris Cazacu, *Limbă și literatură*, în LL, nr. 1 (28), 1972, p. 9—11.

⁸ În această problemă vezi I. Coteanu, *Stilul ca deviere*, în SCL, XXII, nr. 3, 1971; I. Coteanu, *Stilistica*, p. 45—87; Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, București, 1972, p. 23 și urm.

⁹ Cf. S. R. Levin, *Deviation — Statistical and Determinate* — in *Poetic Language*, în *Lingua*, 12 (1963), 3. Pentru diferitele tipuri de anomalii calitative la nivelul combinării *epitetului* cu determinatul său, vezi Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă*, în SCL, nr. 2 și 3, 1972.

¹⁰ Vezi Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 97—114.

¹¹ Ch. Bally, *Figures de pensée et formes linguistiques*, „Germ.-Rom. Monatsschrift”, VI, 1914, p. 407.

¹² Vezi Tz. Todorov, *op. cit.*, p. 97—114; G. Genette, *Figures*, Ed. du Seuil, 1966.

figurat este *opac*¹³, reține comunicarea, captînd un interes în sine prin valorile imaginative pe care le dezvoltă.

Mecanismul oricărei figuri are la bază patru operații¹⁴: *suprimare* (de ex. *asindetonusul*), *adăugare* (de ex. *polisindetonusul*), *suprimare-adăugare* (de ex. *chiasmul*), *permutare* (de ex. *hiperbatul*).

Figurile se plasează la două nivele diferite: *lingvistic* și *logic* (în această ultimă situație, figura vizează raportul dintre semn și referent: de ex. *ironia*).

După cum se poate observa din această prezentare succintă asupra unor probleme referitoare la studiul figurilor, retorica, integrată stilisticii, a împrumutat metode de investigație din domeniul lingvisticii.

3.2. Sistem / creativitate. Noam Chomsky¹⁵, un alt mare creator al lingvisticii moderne, aduce o nouă perspectivă în cercetările de teorie a limbii, modificînd într-un anumit fel, dar mai ales completînd¹⁶, problematica fondatorilor structuralismului.

Trei principii stau la baza teoriei lingvistice a lui Chomsky: raportul dintre *competență* și *performanță*; diferența dintre structura *profundă* (de adîncime) și structura *exterioară* (de suprafață); caracterul *dinamic* al gramaticii.

În teoria lui Chomsky, un concept ca cel de *competență*¹⁷ lingvistică (posesia intuitivă a unui anumit sistem de către individul vorbitor capabil să producă sau să înțeleagă¹⁸ un număr infinit de fraze distincte, dintre care multe pot fi enunțuri inedite), opus conceptului de performanță lingvistică (actul particular de producere a unui enunț în funcție de

¹³ Pentru accepția termenilor (limbaj) *transparent*, *opac*, vezi și Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, I.

¹⁴ Vezi *Rhétorique générale* par le groupe μ , Paris, 1970, p. 49.

¹⁵ Întrucît aici ne interesează generativismul, ca și structuralismul, numai sub unele aspecte privite ca atitudine, ca teorie lingvistică generală, fără să implicăm aspecte de tehnicitate în practica analizei, trimitem în special la următoarele lucrări: Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1965; N. Chomsky, *Language and Mind*, 1968, Harcourt, Brace & World, Inc. New York/Chicago/San Francisco/Atlanta; N. Chomsky, *Cartesian Linguistics, A Chapter in the History of Rationalist Thought*, New York, Harper & Row, 1966; N. Chomsky, *The Formal Nature of Language*, dsE. Lenneberg, Biological Foundations of Language, New York, Londres et Sydney, John Wiley & Sons Inc. 1967; N. Chomsky, *Current Issues in Linguistic Theory*, La Haye et Paris, Mouton & C, 1964.

¹⁶ Chomsky, și apoi diferiții săi comentatori opun net concepția generativistă asupra limbii, concepției structuraliste. În această opoziție, noi nu vedem, însă, decît o negare dialectică a uneia prin cealaltă, o completare a unei concepții analitice asupra limbii (structuralismul) cu alta sintetică (generativismul).

¹⁷ Pentru confruntarea conceptelor *limbă/vorbire* cu cele de *competență/performanță*, vezi Solomon Marcus, *Linguistique générative, modèles analytiques et linguistique générale*, în „Revue Roumaine de Linguistique“, București, tom. XIV, 1969, nr. 4, p. 313 și urm.

¹⁸ În definirea competenței, individul este considerat emițător-receptor, adică intră în definiție numai în măsura în care el este în relație cu alți indivizi ai grupului social din care face parte. Prin aceasta, opoziția *individual/social* din teoria lui Saussure capătă o semnificație mai profundă, întrucît cupluri ca *locutor-auditor*, *producere-percepere* a enunțului plasează problema comunicării lingvistice în procesul general al comunicării.

competență), centreează problematica studierii limbii pe ceea ce el numește *creativitate* a limbajului, idee formulată vag și de F. de Saussure prin termenul de „*faculté linguistique*”. O limbă este un obiect pe care indivizii care o vorbesc îl creează, un obiect al cărui sistem „fie de producere, fie de înțelegere, se află în posesia tuturor indivizilor. Deci competența este intuiția particulară pe care orice individ o posedă cu privire la propria sa limbă și la mijloacele de a o utiliza. Astfel, dincolo de comportamentul lingvistic manifestat, acela care se materializează în „performanță”, există sistemul, competența lingvistică — fenomen *dinamic*, incluzând aspectul creator al limbii în construcția frazelor — ce determină acest comportament. Chomsky numește *gramatică generativă* tocmai acest sistem motor care determină competența lingvistică a indivizilor. Orice individ vorbitor (cu atât mai mult poetul) inventează într-un anume fel limba, pe măsură ce el se exprimă, sau o redescoperă, pe măsură ce el o aude vorbind în jurul său.

Creînd conceptele de bază ale gramaticii generative (*competență/performanță*), Chomsky consideră limba ca un proces, depășind înțelegerea ei ca sistem închis, static. Într-adevăr, gramatica generativă implică înțelegerea limbii și ca *act creator de producere*, deci, cum se spune, ca *activitate creatoare a spiritului*, ca *producție activă, dinamică* a vorbitorului, nu ca produs static în baza unui repertoriu obișnuit de scheme, tipare, modele [*patterns*] în care vorbitorul ar insera numai cuvinte sau morfeme. Un asemenea mod de a vedea s-ar aplica poate — subliniază Chomsky — formulelor de salut sau unor clișee verbale, dar el ar da o imagine complet falsă utilizării normale a limbii, uzajului infinit din mijloace finite.

Așa cum s-a mai subliniat, trecerea de la perspectiva lui F. de Saussure la cea a lui N. Chomsky înseamnă trecerea categorică de la o concepție a limbii ca rezultat, la aceea a limbii ca proces, de la o concepție statică asupra sistemului limbii, la una dinamică.

Plecînd de la o observație a lui Humboldt, Chomsky stabilește distincția dintre ceea ce el numește *structură profundă* și *structură de suprafață*. Grație acestei distincții, *componenta transformațională* devine o necesitate a gramaticii, întrucît dacă gramatica urmărește să furnizeze o explicație, o interpretare semantică a frazelor, ea trebuie să aibă posibilitatea reducerii structurii de suprafață pînă la structura profundă. Acest proces de reducere poate fi considerat ca o transformare a unei structuri în alta. Așadar, prin legătura ei explicativă, gramatica transformațională¹⁹ are alt scop decît una taxinomică, ce se limitează la observarea și la constatarea fenomenelor lingvistice, la descrierea și clasificarea formelor sau la stabilirea relațiilor semantice la nivelul structurii de suprafață.

3.2.1. Din aplicarea principiilor gramaticii generative în cercetarea stilistică au rezultat pînă în prezent numai formulări parțiale și nu

¹⁹ Vezi E. Vasiliu și Sanda Golopenția-Eretescu, *Sintaxa transformațională a limbii române*, București, 1969, p. 15—57; Gabriela Pană-Dindelegan, *Concepte de bază ale gramaticii transformaționale*, în „Limba română”, XVII (1969), nr. 5, p. 435—441.

principii alcătuind o concepție unitară, capabilă să determine orientarea clară în analiza practică de text²⁰. Am expus aici conceptele de bază ale teoriei generative care pot orienta analiza stilistică spre descoperirea unor structuri virtuale, de profunzime ale enunțurilor poetice individuale; spre ineditul creator, dar și spre aspectul creator al utilizării normale a limbii într-un text poetic. Așezarea acestor principii la baza unei stilistici moderne ar deschide un drum nu fără tradiții. Astfel, întemeiată pe ideea că orice enunț în limbă este un produs creator, ni se pare că teoria chomskyană poate determina principii ale unei stilistici generale destul de apropiate de unele principii estetice ale lui Benedetto Croce sau de unele idei în analiza stilistică propusă de Karl Vossler.

Pentru analiza practică a textului literar, în special a textului poetic modern, concluzia pe care am desprinde-o din principiile unei gramatici generative ar fi aceea de a considera expresia artistică drept manifestare a unei anumite conștiințe artistice și explicată ca atare. Așadar, descrierea stilului privit ca *tehnicitate* trebuie înglobată într-un studiu explicativ, sintetic, capabil să releve aspectul creator al limbajului artistic, să descopere, prin analiza semnelor, *structura stilistică a unei viziuni*. Tocmai prin studiul expresiei (al textului realizat) ar trebui să se precizeze că există în stilul individual al unui scriitor ceva care depășește faptul de expresie: *viața latentă a operei*. Așadar, există în stil ceva care rămâne în afara stilisticii (Dámaso Alonso). ♣

BIBLIOGRAFIE

La lucrările din note, adăugăm: Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură și artă*, Ed. Minerva, București, 1974; Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History; Essays in Stylistics*. Princeton University Press, 1948; *Id.*, *Stilstudien*, 2 vol. München: Hueber, 1961; *Id.*, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, 1966; G. Devoto, *Studi di stilistica*, Firenze, 1950; G. Gougenheim, *La statistique de vocabulaire*, în „Revue de l'enseignement supérieur”. 1959, nr. 1, p. 137—144; P. Delbouille, *Définition du fait de stylé*, în „Cahiers d'analyse textuelle”, 1960, nr. 2, p. 94—104; U. Eco, *Opera aperta*, Milano, 1962; *Id.*, *La struttura assente*. Milano, 1968 (în special capitoul: *Il messaggio estetico*); *Id.*, *Le forme del contenuto*, Milano, 1972; P. Guiraud, P. Zumthor, A. Kibedi Varga, J. A. G. Tans, *Style et littérature*, La Haye, 1962; G. Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963; *Communications*, nr. 4, *Recherches sémiologiques*, Paris, 1964; D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, 1965; J. P. Thorne, *Stylistics and Generative Grammars*, în „Journal of Linguistics”. 1, 1965, p. 49—59; R. Barthes, *Elementi di semiolo-*

²⁰ Citeva lucrări semnificative pentru orientarea generativistă în cercetările de stilistică au fost prezentate critic de Liliana Ionescu, *Citeva puncte de vedere asupra aplicării gramaticii generative în cercetarea stilistică*, în SCL, XXIII, nr. 6, 1972, p. 627—635. La acestea, adăugăm: T. van Dijk, *Aspects d'une théorie générative du text poétique*, în A.-J. Greimas et al., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse (Coll. L), 1972; van Dijk, *Modèles génératifs en théorie littéraire*, în *Essais de la théorie du texte*, Paris, Ed. Galilée (coll. A la lettre), 1973; N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1973.

gia, Torino, 1966; Id. (ed.), *L'Analyse structurale du récit* (Communications nr. 8), Paris, Editions du Seuil, 1966; Morris W. Croll, *Style Rhetoric and Rhythm* edited by J. Max Patrick, Robert O. Evans et alii, Princeton University Press, 1966; G. C. Lepschy, *La linguistica strutturale*, Torino, 1966; S. Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna, 1966; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1967; B. Terracini, *Analisi stilistici; teoria, storia, problemi*, Milano, 1968; Gérard Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, 1972 (in original: *Figures II*, Editions du Seuil, 1969); Freeman, Donald C. (ed.), *Linguistics and Literary Style*, New York, 1970; Claude Tatilon, *Les grandes options de la stylistique littéraire*, in „Le Français dans le monde“, 71, 1970; Seymour Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium*, New York: Oxford University Press, 1971; Pierre Guiraud, *La Sémiologie*, Paris, 1971; Id., *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954; Id., *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Dordrecht — Paris, 1960; Id., *Essais de stylistique*, Paris, C. Klincksieck, 1970; Julia Kristeva, Josette Rey-Delbove, Donna J. Umiker (eds.), *Essays in Semiotics. Essais de Sémiotique*, Mouton, The Hague — Paris, 1971; Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu (ed.), *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie*. Editura Univers, București, 1972; Bruno Traversetti-Stefano Andreani, *Le strutture del linguaggio poetico*, Torino, 1972; Nils Erik Enkvist, *Linguistic Stylistics*, Mouton, The Hague — Paris, 1973.

•

PRECIZĂRI DE METODĂ

1. Opoziția proză / poezie. 2. Stilul, manifestare a unui anumit sistem al limbii și stilul, manifestare a unei alegeri individuale. 3. Premise teoretice ale unei tipologii a stilurilor. 4. Problema evaluării unui anumit stil. 5. Evoluția normelor limbii literare și evoluția estetică a limbii. 6. Izvoarele din care se alimentează limbajul artistic la începutul secolului al XIX-lea. 7. Compararea reeditărilor succesive ale aceluiași text, metodă de stabilire a gradului de modernizare și unificare a normelor limbii literare la începutul secolului al XIX-lea.

1. Limba literară utilizată de poeți și prozatori poate însuma o mai mare varietate de forme și construcții în raport cu limba literară a actelor publice, a lucrărilor științifice sau a scrierilor publicistice. De exemplu, repetiția care realizează un chiasm este o construcție funcțională, reliefează elementul artistic al comunicării și apare de regulă în limbajul poetic. Aceeași repetiție este nefolositoare și deci absentă în stilul actelor oficiale (administrativ). Marca distinctivă a limbajului artistic constă însă nu atât în varietate, cât în puterea expresivă a mijloacelor lingvistice diferențiate de la un scriitor la altul. De aici rezultă modul de prezentare diferit al evoluției limbajului artistic modern, față de cel adoptat în prezentarea evoluției celorlalte variante stilistice ale limbii literare moderne.

Vom expune, așadar, rezumativ, modul de prezentare a materiei în paginile care urmează.

Operele literare le-am grupat în poezie, proză propriu-zisă și dramă, întrucât adeseori stilul diferă de la un gen la altul. Astfel, poetul e mult mai constrins decât prozatorul să-și aleagă, din întreg materialul

limbii, în primul rînd acele cuvinte care sînt mai potrivite pentru a sensibiliza ideea :

*Pe perina cu foi de rozmarin
Alunecase capul ei la vale,
Pe fruntea albă, ca zăpada nopții,
Ningeau podoabă-nduioșați cireșii :
Murea fecioara...*

*Și ochilor senini, ca dimineața,
Le adormea azi cea din urmă rază
În adumbrirea pletelor de aur.
Iar buzele curate, ca un cîntec
Mureau zîmbind azi cel din urmă zîmbet :
Murea fecioara...*

(GOGA, *Frumoasă cea din urmă*)

Fără să fie străine prozei, figurile, ritmul etc. sînt forme prin excelență poetice (poezie — gr. *poiēsis* „acțiunea de a crea“ — în sens primar, înseamnă creație, vorbire fictivă).

Opoziția dintre proză și poezie este veche, cu toate că nu există o stabilitate absolută a criteriului după care se operează distincția dintre cele două categorii.

După cum se știe, pină la începutul secolului al XX-lea, acest criteriu era în esență de ordin fonc: metrul în strînsă legătură cu ritmul (numărul de silabe al unui vers, alternanța regulată a silabelor scurte și lungi, accentuate și neaccentuate, un anumit număr de silabe și omofonie a finalelor de vers, iar, pentru poezia lirică, și anumite reguli de construire a strofelor)¹.

Modul auditiv (la început, poezia lirică era cîntată, epopeea era recitată) nu mai este de mult singurul mod de consumare a poeziei. Modul vizual i se substituie treptat și devine preponderent. Aspectul grafic al poeziei devine cel puțin tot atît de important ca aspectul ei fonc în epoca modernă. G. Genette (*op. cit.*, p. 425) amintește de faptul că modernizarea poeziei, prin creația poetică a lui Mallarmé și Apollinaire, înseamnă și o tentativă sistematică de explorare a resurselor poetice aparținînd aspectului grafic. Cu acest prilej se reliefează și alte caractere ale limbajului poetic, pe care autorul citat le califică drept *formale*, în sens hjelmslevian : aceste caractere nu țin de modul de realizare („substanță“ fonc sau grafică) a semnificantului, ci de articulația însăși a semnificantului și semnificatului în unitatea lor. Astfel începe să se deplaseze, și nu numai pentru perioada modernă, criteriul de apreciere a limbajului poetic, de la aspectul prozodic la cel *semiotic*²,

¹ Vezi Gérard Genette, *Langage poétique, poétique du langage*, în *Essays in Semiotics. Essais de Semiotique*, ed. Julia Kristeva, Josette Rey-Debove, Donna J. Umiker, Mouton, 1971, p. 423.

² Vezi, de exemplu, P. Guiraud, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, în „Langue et Littérature“, Paris, 1961 ; G. Genette, *op. cit.*, p. 423—446 ; Boris A. Uspenskiĭ, *Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique*, în *Essays...* p. 446—466.

precum și de la o modalitate orală la „une sorte de diction silencieux“ comparabilă cu aceea a unui muzician exersat la lectura unei partituri. Cu alte cuvinte, există „une façon muette de percevoir les effets sonores“ (cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 425).

Urmind exemplul lui Mallarmé, Valéry opunea funcției prozaice a limbajului, în esență tranzitivă (traductibilă), funcția poetică a limbajului, pentru care forma este indestructibil legată de sens, comparînd *tranzitivitatea* prozei cu aceea a mersului, iar *intranșivitatea* poeziei cu aceea a dansului. (Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 440). Pentru Valéry, ca și pentru Mallarmé, indisolubilitatea formei și a sensului, considerată însăși esența limbajului poetic, creează iluzia unei asemănări între cuvînt („mot“) și lucru („chose“), astfel încît actul de creație poetică poate fi considerat ca acțiune neîncetată pentru a motiva limbajul („motiver le langage“). În limbajul poetic — arată Roland Barthes — semnele tind să fie motivate. În studiu citat, G. Genette subliniază: „L'étude du langage poétique aînsi déjini devrait s'appuyer sur une autre étude, qui n'a encore jamais été systématiquement entreprise, et qui porterait sur la **Poétique du langage**, c'est-à-dire sur les innombrables formes de l'imagination linguistique“ (*op. cit.*, p. 440).

În consecință, autorul analizează cîteva procedee prin care expresia poetică tinde să motiveze semnele: onomatopee, armonii imitative, efecte de expresivitate fonică sau grafică, efecte de evocare prin sinestezie, asociații lexicale. Acestea sînt mijloace dintre cele mai facile. Există însă altele, mai rafinate, prin care se tinde să se apropie, să se adapteze, unul la altul, semnificatul și semnificatul, separați — în mod natural — prin legea arbitrarului semnului lingvistic. Această adaptare poate fi realizată prin două modalități diferite.

Prima consistă în apropierea semnificatului de semnificant, alegînd dintre virtualitățile semice pe cele care se acordă mai bine la forma sensibilă a expresiei. A doua consistă în apropierea semnificatului de semnificat. Această acțiune asupra semnificatului poate fi a) de ordin morfologic (modificarea formelor existente), b) de ordin semantic. Această ultimă acțiune constă nu în deformarea semnificanților sau în inventarea altora, ci în *deplasarea* lor, adică în substituirea unui termen propriu prin alt termen care se deturneză de la întrebuițarea sa și de la sensul său pentru a-i conferi o întrebuițare nouă, un sens nou. Această deplasare stă la baza figurilor de vorbire numite *tropi* în retorică clasică. Deci contrar termenului propriu sau literal, care este în mod normal arbitrar, termenul figurat este în esență motivat în două sensuri. Mai întii pentru că el este ales („choisi“); în al doilea rînd, pentru că substituția se bazează pe un anumit *raport* între semnificația termenului care substituie și a celui substituit (raport de analogie pentru o metaforă, de incluziune pentru o sinecdocă, de contiguitate pentru o metonimie etc.). Acest raport rămîne prezent (*conotat*) în semnificatul deplasat, fapt care îi determină caracterul *motivată* în întrebuițarea sa figurată.

Motivarea poetică, — precizează autorul citat — se relevă în lectură dacă poemul reușește să impună lectorului o atitudine motivantă. Limbajul poetic își descoperă prin aceasta adevărata sa „structură“ care nu ar fi atît „une **Forme** particulière, définie par ses accidents spécifiques, mais plutôt un **État**“ (p. 444).

2. În interiorul clasificării poezie / proză, operăm altele, ori de câte ori diversificarea stilistică le impune. Spre exemplu, întâlnim realizat stilul familiar în fabule și epistole, stilul retoric în poeme epice etc. Astfel, în cadrul poeziei, al prozei sau al dramei vom distinge clase separate (genuri, specii) cu modalități specifice de exprimare artistică.

Trebuie să subliniem că, în această privință, există două accepții ale stilului.³

Pe de o parte, stilul, manifestare a unui anumit sistem al limbii, se definește prin trăsături *comune* unui ansamblu de texte aparținând aceleiași categorii literare. Pe de altă parte, stilul, manifestare a unei alegeri individuale, se definește prin trăsături *particulare* ale unui anumit text, care alcătuiesc *specificitatea* lui stilistică. În cazul din urmă se vorbeste de stilul individual al unui scriitor.

Menționăm că în prima accepție, stilul nu este examinat după criterii de apreciere, întrucât se analizează sistemul lingvistic inerent care se găsește la baza unor manifestări stilistice. Astfel, când facem constatarea că fabula se caracterizează în general printr-un limbaj familiar, avem ca punct de plecare în definirea stilului ei un anumit sistem care stă la baza unor texte aparținând aceluiași gen. În acest caz, orientarea cercetării merge de la sistem la text.

În a doua accepție, stilul poate fi obiectul unei aprecieri directe. Punctul de plecare al cercetării este textul însuși. În acest caz, orientarea cercetării merge de la text la sistem.

În concluzie, în primul caz sîntem în prezența unui demers sintetic (sinteza textelor susceptibile de o particularitate stilistică dată), în timp ce în al doilea caz sîntem în prezența unui demers analitic (analiza textului cu o particularitate stilistică dată).⁴

3. Varietatea stilistică este definită ca un fenomen de „*poliglotism*”⁵ — care nu este individual, ci sociologic determinat — inerent limbii: limba își manifestă funcția de comunicare prin diferitele ei limbaje, stiluri. Corespondența dintre diversitatea stilistică și fenomenele de poliglotism presupune, în principiu, recunoașterea echivalenței diferitelor stiluri în raport cu un conținut enunțat. Cu alte cuvinte, când afirmăm existența diferitelor stiluri, subînțelegem posibilitatea de a enunța în mai multe feluri același conținut.⁶ Astfel, prin *cord* (termen în limbajul medical) și *inimă* (termen în limbajul extramedical) se desemnează un anumit organ. Dar raportul sinonimic dintre cei doi termeni este parțial: termenul științific este monosemantic, termenul curent este polisemantic, cu valori variabile după context.⁷ Potrivit acestei situații, se afirmă⁸, pe bună dreptate, că diferitele stiluri ale limbii se opun unul altuia, ca

³ Cf. M. Schapiro, *Style*, în „Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory”, Chicago, 1953, p. 287.

⁴ Cf. Boris A. Uspenskiĭ, *op. cit.*, p. 448.

⁵ *Id.*, *ib.*, 449.

⁶ *Id.*, *ib.*, 449.

⁷ Vezi Ștefan Munteanu, *Limbajul medical*. Curs liber (VI), Institutul de medicină Timișoara, 1974, Lito I.M.T., p. 2—3.

⁸ Cf. Boris A. Uspenskiĭ, *op. cit.*, p. 450.

și diferitele limbi între ele, și prin modalitatea lor specifică de a exprima conținuturi identice.⁹ Deci echivalența potențială a diferitelor stiluri ale limbii consistă în ceea ce noi putem „traduce” dintr-un stil în altul, în interiorul aceleiași limbi. Având în vedere posibilitatea unei echivalențe stilistice pe baza identității de conținut enunțat, se poate vorbi, la diferite nivele, de mai multe modalități stilistice : a) stil *explicit* (*complet*), opus altuia *eliptic* (incomplet) ; b) stil *nominal*, opus altuia *verbal* ; c) stil *figurat*, opus altuia *nonfigurat*, etc. Evident, de fiecare dată când se vorbește de un stil sau altul trebuie pusă întrebarea pînă la ce punct avem dreptul să identificăm conținuturi enunțate în diferite stiluri.¹⁰

Se poate spune în concluzie că faptul de stil se bazează pe mecanismul *identitate-diferență* de care sînt susceptibile semnele lingvistice (cuvinte, propoziții etc.) ale aceleiași limbi. Într-un anumit context, două semne (de ex. *beteag* și *bolnav* sau *beteșug* și *boală*, *bîrne* „fig. coaste” (Argezi) și *coaste* ; *De-ar veni primăvara* și *Aș vrea să vină primăvara*) sînt stilistic diferite dacă ele sînt echivalente ca sens.

4. În măsura în care pentru un artist există posibilitatea de a enunța în modalități diferite (cu ajutorul diferitelor stiluri) același conținut, însăși *alegerea conștientă* a unuia sau altuia dintre stiluri devine semnificativă pentru a-i caracteriza stilul. În acest sens, apartenența elementelor lingvistice alese la un stil sau altul al limbii determină valoarea stilistică a exprimării lui artistice : stil nominal, stil eliptic etc. (dacă stilul reflectă trăsături intrinsece limbii), stil cultivat, stil popular etc. (dacă stilul reflectă trăsături extrinsece limbii).

În general, stilul artistic este *non-marcant* (*neutru*), în sensul că un scriitor întrebuițează, în scopuri artistice (de ex. pentru a varia exprimarea), nu una, ci mai multe modalități stilistice. Astfel este evident că sinonimia stilistică — fenomen care include termeni echivalenți prin sens, dar diferiți prin apartenența lor stilistică — cea mai bogată și cea mai variată se realizează în opera artistică. În acest caz, trăsătura stilistică dominantă a unui text poate fi determinată prin criterii statistice.

5. Într-o istorie a limbii literare, evoluția limbajului artistic trebuie înfățișată sub două aspecte : a) evoluția normelor limbii literare și b) evoluția estetică a limbii în diversele etape de dezvoltare a literaturii artistice.

Din punctul de vedere al evoluției normelor limbii literare, mai mulți scriitori (poeți sau prozatori) pot prezenta aceleași trăsături. Manifestarea diferită a elementului artistic în exprimarea unui scriitor determină însă necesitatea cercetării izolate a diferitelor stiluri individuale.

După 1860-1870, procesul de unificare a limbii române literare atinge un grad mai înalt și se reflectă diferențiat în opera diversilor scriitori. De aceea, după această dată, vom prezenta în general atât limba cît și stilul unui scriitor independent de limba și stilul altui scriitor din aceeași perioadă, din aceeași regiune sau din regiuni diferite.

⁹ Pentru limbi, acest tip de opoziție a fost demonstrat de L. Hjelmslev.

¹⁰ Boris A. Uspenskiĭ, *op. cit.*, p. 451.

6. Izvorul principal din care se alimentează limba artistică la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea era limba vorbită, diferită de la o provincie la alta. Costache Conachi, Iancu Văcărescu n-au dispus de modele artistice anterioare. Și unul și altul reflectă expresia familiară (adeseori cu origine în cîntecele lăutărești) în poeziile lor. Neologismele și construcțiile noi sînt mai frecvente la Iancu Văcărescu.

Acțiunea de traduceri din limbile străine, susținută de Heliade încă în *Gramatica* sa din 1828 sau de Asachi, ia amploare odată cu ideea că o literatură nu se poate crea, dacă nu are modele de imitat. În același timp, prin traduceri bune „*întră în limbă toate frasarile și mijloacele de vorbire cele mai frumoase a deosebiților autori vestiți*” după cum se exprima Heliade. Prin intermediul traducerilor au pătruns mulți termeni noi chiar în scrierile originale ale poezilor sau prozatorilor de la începutul secolului al XIX-lea. Așadar, traducerile au adus o contribuție și la unificarea limbii literare: (n e o l o g i s m e l e).

Scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea prezintă, sub raport lingvistic, caractere comune cu scriitorii de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Într-adevăr, limba scrierilor lor continuă să aibă ca prim izvor tot limba vorbită. În consecință, ei reflectă în limbajul artistic particularități ale graiului local. Aproape de predecesori, scriitorii care se afirmă după 1830 se distanțează totodată de cei din perioada precedentă. Cauza principală e c u l t u r a, care nu mai e aceeași pentru scriitorii de după 1830. În contact direct sau indirect cu civilizația apuseană, cu literaturile și limbile occidentale (mai ales franceza), scriitorii secolului al XIX-lea s-au îndepărtat mult, mai ales după 1840, de trecut și această depărtare s-a reflectat și în modul lor de a se exprima în limbajul artistic. Modernizarea expresiei cîștigă prin numărul mare de neologisme și construcții noi, prin muzicalitate și armonie a frazei.

O formă de exprimare mai aleasă se realizează și pe alte căi decît cea a influențelor limbilor străine.

Asachi, Heliade cunoșteau limba textelor religioase pe care o promovau ca bază a unificării limbii literare. Acest fapt ar explica prezența unor arhaisme în scrierile lor.

După acțiunea lui Asachi de a reînvia forme și cuvinte vechi, T. Ci-pariu publică în 1847 în „*Organul Luminării*” o listă de cărți vechi, din care extrage formele flexionare mai curate, adică mai apropiate de latină¹¹, recomandîndu-le pentru uzul literar. Așadar trebuie să facem distincție între arhaismele conservate în graiuri, care pătrund în limbajul artistic din limba vorbită populară, și cele cu caracter livresc, selectate conștient, folosite în urma unei opțiuni, care reflectă o anumită atitudine a scriitorului în problemele limbii literare. Mai ales după 1840-1850, influența latinismului se vedește în lexic și prin fixarea unor straturi noi de împrumuturi (de caracter francez, italian sau latinisme), precum și

¹¹ Vezi „*Organul Luminării*”, 1847, p. 130—132, 136—142, 148, 154, 166, 172, 178, 184, 190, 196 etc.

prin modificarea formei neologismelor¹² din perioadele anterioare după model latin și romanic. Așadar, în cercetarea limbii unui scriitor de după 1840, trebuie să ținem seamă de faptul că ceea ce leagă mai mult pe un scriitor din această perioadă de cei din perioadele precedente sînt fonetismele, formele și construcțiile gramaticale populare. Îl desparte mai ales lexicul neologic, adeseori cu forme specifice pentru perioada de după 1840-1850, precum și o tendință vădită de unificare a formelor fonetice și gramaticale.

Sub influența unor scriitori romantici străini, spre anul 1840, încep să fie valorificate izvoare naționale, în special cronici și texte de literatură populară.

Astfel, e de presupus că Negruzzi a stăruit asupra cronicilor înainte de 1837, într-o perioadă cînd își pregătea *Ștefaniada*¹³. Orientarea lui Negruzzi către izvoare de inspirație din istoria națională este marcată cu poemul *Aprodul Purice*, apărut, pentru prima dată, în 1837. Acest poem inspirat din *O samă de cuvinte* (I. Neculce) a apărut cu un an înainte de întoarcerea lui Kogălniceanu în țară. Prin cele trei doine publicate la 1842 în „*Foaie pentru minte, inimă și literatură*”, dar alcătuite în 1838, Negruzzi se dovedește, ca și A. Russo¹⁴, un prețuitor al cîntecelor populare înainte de întoarcerea lui Alecsandri în țară¹⁵.

Interesul lui Negruzzi pentru izvoare de natură folclorică, dar mai ales pentru izvoare din istoria națională, poate fi explicat prin influența unor scriitori romantici ai timpului (Pușkin¹⁶, Prosper Mérimée¹⁷, V. Hugo¹⁸ etc.).

Preocuparea pentru istorie și folclor ca izvoare de inspirație literară și de îmbogățire a limbii literaturii artistice crește și mai mult după 1840, cînd se poartă documente și acte vechi, se editează scrierile cronicarilor¹⁹, iar poezia populară este considerată adevăratul model al poeziei

¹² Cuvinte latino-romance pătrunse prin intermediul unei limbi neromance (germana, rusa).

¹³ Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. II, p. 39.

¹⁴ Culcerile de poezie populară ale lui A. Russo încep în 1835.

¹⁵ V. Alecsandri s-a întors în țară în 1839, iar primele culegeri de balade le-a tipărit abia în 1852.

¹⁶ Vezi Alex. Bistrițeanu, *C. Negruzzi și creația populară*, în LL, VI, 1962, p. 370—371.

¹⁷ Vezi E. Lovinescu, *Viața și opera lui C. Negruzzi*, București, 1913, p. 362.

¹⁸ Vezi Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924. În tipografia Eliade, București, 1837, apare *Maria Tudor*, traducere din Victor Hugo. Scenele din *Alexandru Lăpușneanu* (cap. III), în care este prezentată agitația mulțimii la poarta curții lui Lăpușneanu, pot fi apropiate de scenele din *Maria Tudor*, unde ni se înfățișează asedierea Turnului din Londra de către poporul răzvrătit. Sursa de inspirație a lui Negruzzi în aducerea în scenă a gloatei — poate prelucrare după un model romantic — este însă una internă, un pasaj din Miron Costin. Vezi Ion Rotaru, *Costache Negruzzi, Alexandru Lăpușneanu*, în Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, 1967, p. 168.

¹⁹ M. Kogălniceanu publică documente și acte vechi în „*Arhiva românească*”. Tot el editează mai tirziu scrierile cronicarilor sub titlul de *Letopisețe*. Laurian și Bălcescu publică texte vechi în „*Magazin istoric pentru Dacia*”.

culte autentice. Poetul cel mai de seamă pînă la Eminescu este Alecsandri, care a fost și un cercetător al poeziei populare. În ciuda unor exagerări latiniste manifestate în preocuparea de perfecționare a limbii literare din secolul al XIX-lea, poezia lui Alecsandri a impus modelul unui limbaj artistic îmbogățit pe baza tradiției populare, poetul valorificînd multe cuvinte condamnate de reprezentanții puriști. Așadar, în cercetarea limbii artistice din secolul al XIX-lea, trebuie să se facă distincție între elementele de tradiție menționate din limba vorbită și cele care provin din texte vechi scrise în special texte religioase și cronici, precum și din literatura populară orală.) Desigur, practic, operația nu este ușoară și nici totdeauna posibilă, întrucît multe fapte de limbă pot fi explicate prin surse diferite : limbă vorbită, texte vechi sau literatură populară orală. Identificarea unei surse devine și mai dificilă dacă se ține seamă de faptul că limba textelor vechi sau cea a literaturii populare putea exercita indirect, prin scrierile inspirate din trecut sau din poezia populară, o influență asupra limbii și stilului unor opere literare care nu mai aveau un izvor istoric sau popular.

7. Progresul pe care-l realizează exprimarea în limbajul artistic de la începutul secolului al XIX-lea poate fi ilustrat, spre exemplu, cu limba din scrierile lui C. Negruzzi.

Traducînd încă din 1823, în această perioadă, la vîrsta de 15—16 ani, Negruzzi întrebunțează graiul său vorbit, graiul moldovenesc. Mai tîrziu, în contact cu literatura romantică străină, inițiat în literatura noastră veche, influențat de scriitorii munteni, mai ales de I. H. Rădulescu, Negruzzi își modifică permanent scrisul.

Sub raport dialectal, limba sa manifestă vădite tendințe de unificare; sub raportul varietății, limba sa se îmbogățește cu cuvinte, expresii, construcții vechi și populare, precum și cu cuvinte, expresii, construcții neologice. După 1840, vocabularul său devine mai variat. Termenii sînt apreciați sub raportul proprietății lor. Fraza cîștigă în claritate. Stilul devine mai nuanțat. Scriitorul posedă numeroase și variate procedee literare : simetria construcțiilor, ritmul, umorul și ironia ; sonoritatea și armonia unor expresii și cuvinte în ansamblul frazei etc.

Progresul ce se constată în limba scriitorului moldovean sub aspectul unificării normelor și modernizării lexicului a fost dovedit de Petre V. Haneș²⁰ prin compararea variantelor aceluiași text publicat la date succesive²¹. Folosind aceeași metodă, am constatat, într-adevăr, că deosebiriile dintre diferitele retipăriri succesive ale aceluiași text sub supravegherea scriitorului privesc mai ales fonetica, morfologia și vocabularul, mai puțin construcția frazelor. Prin modificările aduse în reti-

²⁰ Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea, București, 1926, p. 162—164.

²¹ Pentru a dovedi tendința de unificare a normei literare în scrierile lui Gr. Alecsandrescu, metoda comparării variantelor aceluiași text publicat la date succesive este preconizată de I. Fischer, *Aspecte ale evoluției morfologiei românești literare în variantele poeziilor lui Gr. Alecsandrescu*, în *Omagiul lui Iorgu Iordan*, București, 1958, p. 281—290.

La baza substituirilor de cuvinte, forme, construcții stă norma literară la un moment dat al evoluției ei. Caracterul stabil și unitar al normei poate fi precizat prin determinarea parametrilor ei statistici.

părirea diferitelor texte, Negruzzi înlocuiește forme moldovenești cu forme muntenești; forme arhaice cu forme mai noi, impuse ulterior ca normă literară unică; cuvinte vechi, populare sau regionale, prin termeni neologici de origine latino-romanică; construcții care aminteau de frazele și perioadele greoaie ale predecesorilor săi prin construcții care anunță claritatea, ritmul și simetria frazelor și perioadelor stilului modern.

Citeva exemple :

Alb. rom. 1839, nr. 73

să adună (p. I)

am *agiuns* (p. I)

Dac. lit. 1840

avusesă (p. 18)

era (p. 25)

m-au silit (p. 26)

nu te vre (p. 12)

Păcatele..., 1857

se adună (p. 252)

am *ajuns* (p. 253)

avusesese (p. 116)

erau (p. 120)

m-a silit (p. 120)

nu te vrea (p. 112)

În *Scrisoarea I [Primbare]* din volumul *Păcatele tinerețelor*, 1857, neologismele : *postilionului*, *ospitalitate*, *arta*, *profund* înlocuiesc termenii *surugiului*, *găzduire*, *meșteșugul*, *adînc*, din *Scrisoarea I (Fragment dintr-o călătorie)*, publicată în „*Alăuta românească*“ din 24 iunie 1837, p. 215.

După 1840, multe neologisme în opera lui Negruzzi apar cu forma care s-a menținut și s-a impus în uzul literar. Astfel, în cele două variante ale textului analizat mai sus, se pot urmări înlocuirile : *some* (1837) : *sume* (1857) ; *mausele* (1837) : *mausolee* (1857) ; *grandioz* (1837) : *grandios* (1857) ; *riscuești* (1837) : *sintem în risc* (1857) ; *disprețuire* (1837) : *dispreț* (1857). Calcurile apar mai rar.

Variantele de ordin sintactic ale unor lucrări (*Plimbare*, *Fiziologia provincialului*, *Aprodul Purice*) dovedesc încercările autorului de a se elibera de unele construcții stîngace, greoaie, care mai revin la el ca un ecou al unor experiențe literare din tinerețe.

În volumul *Păcatele tinerețelor*, 1857, limba lui Negruzzi reflectă variantele fonetice sau gramaticale specifice unei epoci, precum și caractere ale graiului moldovenesc, care apar de obicei în raport de variație liberă cu forme muntenești care se vor impune ulterior ca normă unică a limbii literare.

Așadar, analiza lingvistică a operei unui scriitor din secolul al XIX-lea, în diversele ei retipăriri succesive, pune în evidență anumite aspecte ale limbii scriitorului, ca reflex al intensificării unor tendințe de unificare și modernizare ale limbii literare la intervale relativ scurte ale acestui secol.

A. LIMBAJUL POETIC

GH. ASACHI și I. H. RĂDULESCU

1. Continuarea și desăvârșirea expresiei artistice din secolul al XVIII-lea. 2. Limba și stilul în poezia lui Gh. Asachi. 3. Limba și stilul în poezia lui I. H. Rădulescu.

1. Gh. Asachi în Moldova și I. H. Rădulescu în Muntenia au continuat și au desăvârșit limba secolului al XVIII-lea. Ceea ce leagă mai mult pe Asachi sau pe Heliade de limba secolului al XVIII-lea sînt fonetismele și formele gramaticale. Ținînd seamă de stadiul limbii literare care a generat-o, cea mai mare parte din creația poetică a lui Asachi și a lui Heliade reflectă, sub raportul normelor limbii literare, trăsături comune cu poezia lui Costache Conachi și a lui Iancu Văcărescu. Punctul comun al lui Asachi cu Conachi sau al lui Heliade cu Iancu Văcărescu îl constituie limba vorbită, cu trăsături regionale (moldovenesti : Conachi și Asachi ; muntenesti : Văcărescu și Heliade). Elementele lexicale, fonetice sau gramaticale aparținînd limbii vorbite sînt mărtașia faptului că limbajul poetic nu avușese o îndelungată tradiție prin care să capete eleganță și armonie.

Elementele de limbă vorbită dau o notă specifică poeziei lui Asachi sau poeziei lui I. H. Rădulescu. Totuși, neologismele, specifice unui limbaj cultivat, nu lipsesc. Atît Asachi cît și Heliade au tradus mult din scriitorii străini, introducînd și în creația lor originală termeni și construcții noi.

Asachi prelungeste un stadiu învechit de exprimare literară nu numai prin numeroasele forme moldovenesti ale cuvintelor din fondul vechi al limbii, dar și prin unele neologisme cu caracter neogrecesc sau rusesc, ulterior adaptate după model latino-romanice. Limba lui Asachi diferă de cea a lui Heliade și prin reînvierea unor termeni cu circulație în texte din secolele al XVI-lea și al XVII-lea (în special *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, din care Asachi împrumută cuvinte ca : *derează, luoare, vîpt* și altele). În această direcție, Asachi afirmă un principiu

folositor, însă, condus mai mult de ideea purității limbii, aplicându-l, el a rămas în inferioritate față de scriitorii care îi vor urma și care vor reuși, într-adevăr, să introducă, într-o frază armonioasă, cuvinte, forme sau construcții arhaice, marcând, fără artificialitate, o inovație în ansamblul mijloacelor de îmbogățire a exprimării artistice.

2. Figură luminoasă de îndrumător cultural, Gh. Asachi (1788—1869) și-a încercat talentul de scriitor în genul epic și în cel dramatic și a realizat o creație poetică meritorie pentru începuturile poeziei lirice românești.

Ca poet, Asachi a tradus, a prelucrat, a imitat sau a dat scrieri originale. Poeziile sale, publicate înainte de prima apariție în volum (*Poezii* a lui Aga Gh. Asachi, Iași, 1836), au trezit interes printre contemporani, fiind reeditate în timpul vieții scriitorului: ed. a II-a, Iași, 1854; ed. a III-a, Iași, 1863. Edițiile diferă între ele prin cuprinsul lor.

Asachi, ca și Heliade, a scris sonete — cele dintâi sonete românești — ode, elegii, satire ș.a.

În cartea sa, *Gh. Asachi, Viața și opera lui*. București, 1921, p. 155, în concluzia la analiza limbii scriitorului moldovean, E. Lovinescu afirmă că „Asachi a fost un *arhaizant*, adică un partizan al împrosfătării cuvintelor vechi bisericești, un *analogist*, adică un partizan al formării cuvintelor noi din însuși sinul limbii române prin analogie, un *italienizant*, atunci când limba veche nu era îndestulătoare, și în ceea ce privește mai ales fonetismul și lexicul un *moldovean* sistematic, care a întârziat cât a putut formația limbii noastre literare de azi”.

În cele ce urmează vom ilustra, în poezia lui Asachi, aceste trăsături ¹.

2.1. Pentru a avea o imagine generală asupra limbii poeziei lui Gh. Asachi, vom infățișa diferitele aspecte pe care ea le însumează în toate compartimentele limbii.

2.1.1. Fonetica. Prezintă cele mai numeroase particularități regionale care, în procesul de fixare a normelor unice, ulterior vor fi eliminate. Multe dintre arhaisme au un caracter general popular sau regional și le vom trata ca atare. Unele forme dovedesc o influență latinizantă.

Fonetisme regionale moldovenești. Enumerăm câteva dintre fonetismele mai frecvente:

Vocalism: *ă* protonic medial trecut la *a*: *s-a pastrat* (I, 11; 13), *calcare* (18), *departare* (49).

e neacc. trecut la *i*: *lucifiri* (14), *di ce* (73).

e trecut la *ă*, diftongul *ea* trecut la *a*, după consoană dură (*s*, *z*, *ș*, *ț* și *r*): *sănin* (29), *iesă* (38), *înșalat* (52), *sara* (52), *apusan* (77), *însamnă* (27); pl. *rază* (75), *răzămîndu-să* (28); *înșălăciunea* (19); pl. *brață* (49), *înțălegi* (57); *răverse* (17), *răce* (76), *ră „rea“* (66). Diftongul *ea* trecut la *a* precedat de consoana *v*: *moldovan* (27, 45), *vra* (66).

¹ Am folosit următoarea ediție: Gheorghe Asachi, *Opere*, Ediție critică și prefață de N. A. Ursu, București, 1973. Cifra romană indică volumul, cea arabă, pagina.

ea final monoftongat în *è* (deschis) : *a me minte* (57), *pre albă* (88).
În accentuat devenit *ie* : *mîngîietă* (11), *ne-am apropiet* (16), *întîr-
zietă* (21), *despoiet* (45).

Formele etimologice cu *i* : *mini* (73), *pine* (72).

La singular, finala *-tori*, *-ari* : *un călători* (15), *datori* (19), *înger
scutitori* (19). Forma analogică sg. *ceri* (15).

Frecvente sînt formele depalatalizate de tipul *ferbinte* (46),
peri-va (39).

Unele dintre formele arhaice menționate mai jos pot fi introduse de
Asachi în scrisul său în urma unei opțiuni ; alegerea formei mai vechi
și regionale sau general populare s-ar datora fie unei tendințe italie-
zante (de ex. scrierea cu *ĝ* în loc de *j* ; *giunie* ca *giug*, *gîmătate* ; la
Heliade (*Mihaida*) : în *giurul*), fie tendinței mai generale de reînviere a
unor forme „mai clasice“, adică apropiate de latină (de ex. *sînt* „sfînt“,
termen frecvent și la Heliade sau la Gr. Alecsandrescu după 1860).

Forma *sînt* „sfînt“ este frecventă : *inime sînte* (30), *ogur sînt* (39),
arme sînte (39), dar și *sfînt* (73). Se folosește forma veche *direptatea*
(39) ; *drît* (30). Unele prepoziții au formă arhaică : *pre* (15), *preste* (17,
39), *cătră* (17).

Consonantism. Fonetismul *ĝ* : *giunie* (11), *giunimei* (19), dar
și *junime* (27), *junel* (97) ; *cunĝurată* (12), *gîmătatea* (20), *giug* (16),
giurămînturile (16), *agiutori* (16).

Se menține constant fonetismul *ghibace* (81, 98).

Fonetisme regionale muntenestii. Frecvent apare pre-
poziția *după* cu forma *dupre* : *Titlu* : *Lă vasul lui Virgilius. Imitație
dupre* Oratius (20), *dupre* voință (39), *dupre* a sa menire (45) etc.

Dacă la scriitorii munteni această particularitate poate fi explicată
în primul rînd ca particularitate a graiului local, este clar că aceeași
particularitate nu mai poate fi interpretată la Asachi ca simplă oscilație
regională a uzului literar. Ea este folosită conștient, pe baza unei
opțiuni, forma *dupre* fiind apropiată de forma veche *pre*, specifică
textelor bisericești, a prepoziției *pe*. După părerea noastră, în secolul
al XIX-lea, nici pentru scriitorii munteni forma *dupre* nu mai poate fi
explicată ca simplă oscilație regională a uzului literar.

Fonetisme și grafii latinizante. Substantivul *război*
(96) apare frecvent cu forma *resbel* (55, 27). Forme ca *zine* (65), *sin* (52)
pot fi considerate grafii etimologizante.

2.1.2. Morfologia. Se caracterizează prin cîteva particularități regio-
nale, dar mai ales prin forme vechi, unele păstrate în limba populară
sau chiar în uzul literar în general din secolul al XIX-lea.

2.1.2.1. Forme regionale moldovenesti. Pentru sub-
stantiv menționăm o formă specifică de gen : *răm* (98) ; articolul genitival
invariabil *a* : *a Decebalului oștean* (14), *a morței înger* (15), *a Moldovei
domnitori* (39), dar și *de-al mării val* (15), *al eroilor mormînt* (13). For-
mele adjectivului demonstrativ : *ist* vers (12), *aist* pămînt (43).

2.1.2.2. Forme vechi și populare. Forme de genitiv-
dativ în *-ei* : *mării* (15), *morței* (15) etc. se explică prin tradiție literară.

Substantivul *fiie* „fiică“ (49) apare cu forma de vocativ *fiio* a giunimei mele (56). Substantive neutre cu pluralul în *-uri* : *mormînturi* (14). Prin analogie și *codruri* (11, 69), alături de forma obișnuită *codrii* (71). La adjectiv, menționăm forma veche *ferice* (13). Articolul demonstrativ însoțește frecvent adjectivul : *lucrul cel nevrednic* (15), *inima cea crudă* (20), *limba cea română* (72). Adjectivul demonstrativ primește adeseori particula *a* și în situația când este așezat înaintea substantivului : De *p-acesta* plai (49). În legătură cu morfologia verbului, constatăm că pe lângă forme verbale vechi care apar în texte scrise din perioada veche și din perioada modernă de dezvoltare a limbii, Asachi folosește și forme care nu mai aveau circulație în uzul literar modern. Exemple din prima categorie de forme : indicativ perfect compus, pers. III sg. cu auxiliarul *au* : *venit-au* timpul (92) ; forme verbale cu participiul *stătut* : *a stătut* (13) ; *va* (= vrea) : *va să răverse* (17), *va s-ntrebe* (53), *va să audă* (93) ; forme verbale compuse cu auxiliarul după verbul de bază : *îmblînzitu-s-a* (15), *îndrepta-v-ar* (18). Exemple din a doua categorie de forme : *dede* (39).

2.1.2.3. Forme gramaticale după model românesc. Ca și Heliade, în poeziile sale, Asachi întrebunțează adjective formate din gerunziul verbelor (ca în franceză, adjective provenite din participii prezente : *chantant* etc. sau în italiană, adjectivele în *-ante (-ente)* : *cantante* etc.) : versuri *nemurinde* (49), stele *nemurinde* (55), *născînda-aurorei* rază (75).

2.1.2.4. Latinisme : eu *sum* *fiea* (73), *sum* (147).

2.1.3. Sintaxa. Menționăm câteva caracteristici ale sintaxei propoziției. Ca în limba veche, articolul genitival urmează și după substantive articulate enclitic : *Marginea a Daciei* (49). Sînt frecvente sintagmele nominale cu adjectiv nearticulat urmat de substantiv articulat : *la ceresc repaosul* (91), *mic fugarul* (88), *cu amorate buzele* (86). O topică neobișnuită apare în grupul nominal : *Doritei doamne mele* (85). Limba lui Asachi reflectă nesiguranța în construirea complementului (direct sau indirect) exprimat prin pronume. Complementul este exprimat prin formele pronominale reflexive sau personale accentuate, fără să fie preluate : *șie însuși crede* (16), *de puteți pre el a prinde* (89), *Pre tine vor să mîngîie* (86).

2.1.4. Vocabularul. Inovația pe care o aduce Asachi în poezia română constă în încercarea de a crea o poezie care să fie „productul cel mai ales al cugetării” „prin ziceri elegante și armonioase”. Drept model îi servea mai ales poezia italiană, după cum mărturisește el însuși în prefața ediției din 1863 : „De aceea, lipsit de modele clasice în limba română a deosebitelor feluri de compuneri, m-am îndreptat, pe cît se putea, după regulile poeziei italiene, ce sînt mai conforme cu geniul limbei noastre”. Așadar, Asachi dovedește un gust artistic mai rafinat decît cel al poeților Văcărești sau decît cel al lui Conachi. În acelaș timp, el este călăuzit de o concepție mai înaltă asupra menirii literaturii.

Asachi aduce în lirica erotică o dragoste spiritualizată ; părăsind senzualismul anacreotic, imprimă poeziei sale un caracter moralizator.

Clasicismul lui Asachi are și un izvor direct : literatura greacă și latină. Adeseori în poezia sa ocazională este influențat de Horațiu. Izvorul

principal de inspirație al lui Asachi rămîne însă Petrarca, poet care reține multe valori ale clasicismului.

Așadar, izvorul de inspirație al lui Asachi nu mai este strict orientat. Noutatea sentimentului, dar și a formei poeziei sale se explică în parte prin orientarea poetului spre literatura latină sau a literaturii apusene.

Poezia lui Asachi se resimte de cultura clasică a poetului și de cunoașterea mai ales a literaturii italiene nu numai în ritm, în versificație, ci și la nivelul vocabularului.

Nume proprii ca *Virgiliu, Horațiu, August, Orfeu, Euridice* sau *Echo, Eol, Ares, Helicon, Appolo* revin frecvent în versurile poetului. Astfel, în **Imn de sară**, Ștefan este un *Ares*, iar Suceava este *anticul Ilion*.

În poezia erotică „amorașii”, „ondinele” se înscriu uneori într-un decor mitologic, dînd o notă de artificialitate versurilor

Mai ales în sonete, alături de diminutive : *riurel (53), păsăreul (94), junel (97), cuvînțele (64), floricele (65)* apar cuvinte care imprimă versurilor o notă de prețiozitate, apropiindu-le de lirica sonetiștilor italieni²: *fortunelor (12), fortună (16, 30), laurul verde (13), olivul cel ferice (43), nor de ambrozie (56), arfă (56), armonia (14), armonii (15), a tunetului sferă (15), de mii sfere (28), a morții inger (15), favorabil zefir (16), fantazia (21), acordul melancolic (27), lucor (29, 30), zînă (75), gînte (11), idol vieții mele (92), aurorei (75), rechem, rezic (61), dulce cînt (55), cîntului (31) etc.*

„Eleganța și armonia” se realizează prin numeroase neologisme latino-romanice : *eroilor (13), statui (13), pictura (14), pictore ghibace (81), clipe seninoase (15), elemente (16), moralul (18), orizonul (27), mausoleul (30), imne sînte (30), ogur sînt (39), favor (46), repaos (51), arine (28), murii (55), în darn (73), alături de în van (92)*. Nilul *arinos (96)* etc. Cum se poate constata din unele exemple, frapează contrastul în asocierea unui neologism cu un regionalism sau arhaism. Unele neologisme au formă învechită : *planit (12), epoei, melanholic (55), genia (14), pl. genii mărețe (18)*.

Tendința de arhaizare a vocabularului este, de asemenea, evidentă : *vînteî (12), vînta (13), rostul dulce (14), derează (14), genunea ocnelor (42), lucoare (69), vergură (105 ; apare și la Bolintineanu), sînul meser (18), au „sau” (18) etc.*

Unele arhaisme de origine latină : *arină, lucor (lucoare), mur* (termenul apare și la P. Maior, cf. Haneș, *op. cit.*, p. 26) etc. pot fi explicate în poezia lui Asachi și prin prezența lor în limba italiană, de unde au putut fi împrumutate.

2.2. Clasicism, preromantism și romantism în lirica lui Asachi. Inițiator în cele mai diferite sectoare : școală, presă, teatru, literatură, Asachi a înfăptuit în Moldova nu numai misiunea îndeplinită de Ch. Lazăr în Muntenia, ci a depășit cu mult raza de activitate a acestuia. Om de vastă cultură, sub impulsul marilor idei ardelenne, Asachi a răspuns multiplelor nevoi ale unei epoci de adînci fră-

² Cf. Lovinescu, *op. cit.*, p. 126 ; 150.

mintări legate de renașterea noastră națională din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Opera sa literară trebuie apreciată în primul rînd în raport cu începuturile literaturii noastre moderne. Astfel, raportată la începuturile lirismului nostru, poezia lirică a lui Asachi nu rămîne fără semnificație.

Ceea ce caracterizează în primul rînd creația poetului este înnoirea înspirației și a formei poetice. Innobilarea sentimentului erotic, gravitatea și evlavlia sentimentului patriotic, vibrația față de trecutul măreț al vechii Rome ridică peste poezia timpului poezia sa erotică, precum și poezia sa patriotică.

Asachi părăsește nota orientală a lui Conachi nu numai prin conținut, dar și prin forma artistică a poeziei sale. E. Lovinescu (*op. cit.*, p. 109) caracterizează astfel sub raport stilistic poezia lui Gh. Asachi: „Versurile lui, lipsite uneori de căldură, au o armonie necunoscută pînă la el, o varietate de metru și o prețiozitate de formă, în care se vede și înrăurirea italiană dar și un simț apreciabil pentru tehnică. Limba lui Asachi e citeodată nesigură.[...] Nu vom găsi totuși decît rareori abateri de la eufonie și de la euritmie...”³ Așadar, reținem ideea că Asachi aduce o armonie și o metrică nouă, datorită în primul rînd influenței pe care cultura clasică și poezia italiană au exercitat-o asupra lui. Poetul n-a reușit însă să adapteze limba metrului său decît forțînd-o prin inversiuni nefirești: *Nici sunînd pe fluier doine, încă-n Dacia umbroasă, / N-auzit-am în junie dulce versuri așa line, / Precum sun-a lui Petrarca lira cea armonioasă* (Sonetul Cătră Tîbru, 1810). *Pe a Tîbrului șes Roma, tăbărită-i cu un munte Din palaturi surupate și mormînturi adunat / Intre care Capitoliul o căruntă-naltă frunte / Ce de barbari și de timpuri cu respect i s-a păstrat* (La Italia, 1809).

Uneori, influența poeziei populare se vedește în versificația poetului³.

În balada *Turnul lui But*, în care Asachi imită poezia populară, unele strofe rețin atenția prin fluiditatea versurilor: *Luna luce, Butul fuge / Peste munte, prin hîrlop, / Vîntul șueră și muge, / Roibul sare în galop, / Și-amu-i duce pe amîndoi, / Doamne, oare nu-i strigoi?*

Imaginea unei fugi năvalnice, realizată înainte de Bolintineanu, anticipează fragmente din poezia *Strigoii* a lui Eminescu⁴.

Deși în general nu trezește interes la nivelul figurilor, poezia lui Asachi nu este lipsită de comparații ale unui stil intelectualizat: *Incît luciul Adriatic, fulgerat și plin de spume, / Chiar s-asamănă cu Haos, cînd din sinu-i naște lume* (20).

Versurile lui Asachi se resimt de cultura clasică și de cunoașterea poeziei italiene nu numai prin ritm și armonie, dar și prin invocarea frecventă a unor nume mitologice sau de istoric antică, iar la nivelul limbajului figurat, în special prin comparația mitologică.

Familiarizat din perioada studiilor și cu literatura preromantică și chiar cu cea romantică, Asachi nu este străin în poezia sa de maniera acestor școli. Poezia *Elegie scrisă pe ținterimul unui sat*, publicată întîi

³ Vezi Al. Bistrițeanu, *Gh. Asachi și folclorul*, în LL I, 1955, p. 12—36.

⁴ De asemenea, versuri din poeziile *Dorul*, *Dorul întîlnirii* amintesc de unele versuri din lirica lui Eminescu.

în Poezii, 1836, începe astfel : *Al aramei sunetoare aud tristul semn și sînt / Menind soarelui repaos în a lui zilnic mormînt.*

În aceeași poezie, ideea labilității lucrurilor omenești din versurile : *Cruță timpul vreodată dritul unei evghenis, / Ori frumusețea, avuția, nu trec ca al nopței vis ?* poate fi și de origine preromantică.

Fără să cultive lirica tenebroasă, nota elegiac-meditativă (comp. imbinări ca : *acordul melancolic*, p. 27, *melanholice, dulce cînt*, p. 55, *o adîncă întristare*, p. 51, *la locașul singuratic se-nturna întru durere*, p. 50, *trista voace*, p. 50, *negură misterioasă*, p. 51, *turnul învechit*, p. 51, *codru vechi*, p. 14, *imne sînte*, p. 30 -sînt „sfînt“, epitet frecvent), starea de reverie, fiorul în fața vestigiilor trecutului (poetul salută „*frumoăsele țarmuri ale Ausoniei antice*“, cîntă „*faima al Ausoniei vechite*“, își exprimă adîncă pietate în fața măreției străbune, evocă mărirea trecutului românesc — vezi, spre ex., poezia *La Italia*, publicată întii în *Poezii*, Iași 1836), poetizarea unor tradiții locale, tema mormintelor, misterele nopții nu sînt străine în poezia lui Asachi.

Fără să descrie decorul în imagini vizuale, imaginea nopții este realizată în versuri cu o notă gravă și rituală : *Pe a muntelui verzi plaiuri a ei umbre noaptea-ntinde, / De tăcerea cea adîncă orizonul se cuprinde* (27).

Poetul cultivă elementul descriptiv (momentul nocturn) care îl incită la meditație : *Cînd Pionul îmi ascunde a luceafărului rază, / Ș-umbra nopței se răspînde peste-a ceriului tîrie, / Chiar ca stele nemurinde l-al meu cuget scînteiază / Ale epoei trecute de mii sapte-icoana vie / Și-n memorie-mi invită melanholice, dulce cînt / Despre-a patriei mari oameni ce zac astăzi în mormînt. (Imnul de sară).*

Șerban Cioculescu, D. Popovici au apropiat versuri din perioada de maturitate artistică a lui Eminescu de unele versuri ale lui Asachi. Așa cum a apreciat și N. A. Ursu în prefața ediției scrierilor lui Asachi, faptul este „cel mai frumos omagiu care i se poate aduce poetului Asachi“.

3. Ca și Gh. Asachi, I. H. Rădulescu (1802—1872) considera că o literatură (nu se poate naște dacă nu are modele de imitat. Heliade a fost inițiatorul unei direcții literare, prin punerea scriitorilor în legătură cu literatura apuseană, în special cu poezia (pre)romantică franceză. În 1827, Heliade citește primele sale traduceri din Lamartine, membrilor Societății literare. Primul volum de poezii pe care-l publică în 1830 poartă titlul : *Meditații poetice dintr-ale lui A. de la Martin*. Pe lângă traduceri din poetul francez, volumul cuprinde și poezii originale. Entuziasmul cu care au fost primite a determinat mulțimea de traduceri din capodoperele literaturii apusene, cu influență hotărîtoare asupra literaturii noastre originale începătoare. Aceste traduceri au format gustul literar și au pregătit totodată limba pentru lucrări originale.

Ca poet, Heliade se afirmă sub influența curentului neogrecesc și, mai tîrziu, sub cea a (pre)romantismului francez, folosind motive de inspirație națională : trecutul țării în meditația *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* (1836) — pornind de la Volney, dar și sub influența lui Ossian și Lamartine — sau în poemul neterminat *Mihaida* (1844); credința în zburător în balada *Zburătorul* (1844), poezie originală prin

spunerea, în mediu popular, prin date furnizate de folclorul nostru, a jocului nehotărît de stări, drept urmare a invaziei erosului în sufletul candid al unei fete⁵.

Heliade plănuia să-și grupeze opera în patru cicluri: I. *Biblicele*, II. *Evangelice*, III. *Patria sau Omul soțial* (din care ar fi făcut parte: *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*, *Zburătorul*, *Mihaida*), IV. *Omul individual*. Aceste patru cicluri urmau să alcătuiască o singură poemă, *Umanitatea*. Heliade a realizat, însă, din acest proiect, numai o parte (Vezi *curs întreg de poezie generale I-III*, București, 1868-1870).

3.1. Pînă pe la 1848, Heliade a dat cele mai însemnate scrieri. După 1836, Heliade folosește o limbă cu multe neologisme, îmbogățind limbajul poetic; dar mai ales după 1848, el introduce și unele neologisme, forme artificiale, improprii creațiilor artistice: *Te las, patrie'n lamente/ și-n catene fiii tăi; / Rîd și danță toți cei răi / La suspinele-ți ardente.*

Republicindu-și poeziile, Heliade le italianizează, în parte, limba:

a. 1822

*Cîntarea dimineții
Din buzi nevinovate,
Cui altui se cuvîne
Puternice părinte,
Decît ție a da?*

a. 1861

*Cîntarea dimineții
Din buze inocente,
Cui altui se cuvîne,
Omnipotentă Pater,
De cât ție a da?*

Traducerile, chiar și cele mai reușite, ale lui Heliade ilustrează mai mult decît poeziile originale curiozitățile sale lexicale. Astfel, în *Poetul murînd* (1866), traducere din Lamartine, pe lîngă numeroase neologisme păstrate în limbă, se întîlnesc unele pe care uzul nu le-a acceptat sau altele pe care le-a acceptat modificîndu-le forma: *grid*, *se ranimă*, *svolînd*, *svolătoare*, *profum*, *străpasă*, *tempestă*, *devanță*, *alma*, *destructor* (abis), să poată *m-arresta*.

Limba scrierilor lui Heliade în general și deci a poeziei sale în particular prezintă trăsături ale limbii vorbite în Muntenia. În procesul unificării limbii literare, atitudinea lui Heliade este diferită față de variantele regionale muntenesti. Pe unele le elimină treptat (de ex. fonetismul *pă*), considerîndu-le neconforme cu pronunțarea literară; pe altele (de ex. fonetismele *dupe*, *daca*) le menține în toate scrierile sale.

3.1.1. Fonetica. Prezintă unele particularități regionale care, în procesul de fixare a normelor unice, ulterior vor fi eliminate 6

⁵ Vezi Mircea Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu: Un clasic în haine romantice?*, Prefață la ediția I. Heliade Rădulescu, *Versuri și proză*. Text ales și stabilit, cu glosar, de Vladimir Drimba. Biblioteca pentru toți, Ed. Minerva, București, 1972, p. XIX.

⁶ Folosim ediția I. H. Rădulescu, *Opere*, I—II. Ediția critică de Vl. Drimba. Cu un studiu introductiv de Al. Piru. *Poezii*. Ed. pentru literatură, București, 1967—1968, notată convențional O sau O II, precum și ediția I. Heliade Rădulescu, *Versuri și proză*, Ed. Minerva, București, 1972, notată convențional V. Cifra din paranteză notează pagina.

Fonetismele regionale muntenești. Enumerăm pe cele mai frecvente.

Vocalism. În prepoziția *pe*, *-e* trece la *ă*: *pă* (O, 11, 15, 16.), dar și *pe* (an. 1836 ; V, 43). Pentru pronunțarea dură a consoanelor *p* și *d* în prepozițiile *pe*, *de* comp. și construcțiile : *p-ale* ei aripi (O, 11), *p-aste* locuri (O, 3) ; *d-al* său mormînt (O, 3), *d-a* lor slavă (3). Variante cu fonetism regional prezintă și prepozițiile *prin*, *printre* : *pîn* (O, 51), *pîntre* (O, 52). Vocala *e* trece la *ă* după *d* în unele cuvinte : *dăsparte* (O, 6). Comp. *dăpărtași*, *dășărt* (ap. Rosetti, Gheție, *Limba și stilul lui Ion Heliade Rădulescu*, în SILRL sec. XIX, vol. II, p. 9).

Un fonetism regional, care se întâlnește și în scrierile din Moldova și Transilvania, este trecerea lui *e* la *ă* și a lui *i* la *i* după consoanele *ș*, *j* și *r* mai rar și după *v* : *șărpuind* (O, 47), *șiroaie* (O, 49), *șîr* (V, 37) ; *jălinda* mea cîntare (O, 22), *jăli* (O, 15), *vijălie* (O, 32) ; *răvarsă* (O, 48), *învălește* (29).

Alte fonetisme muntești : *daca* (an. 1836 ; V, 237 ; an. 184, v. 105) *dupe* „după“ (an. 1838, V, 69), dar și *după* (an. 1844, v. 95) ; *ușure* (O, 29) ; *s-a ardicat* (O, 6), dar și *s-a ridicat* (O,5) ; *mă cățați* (V, 9 ; forma are caracter general popular. Apare și în poezia lui Alecsandri) ; *dincoaci* (V, 6) ; *bunioară* (V, 193).

Consonatism. Prin disimilare, consoana *n* trece la *r* în *amerință*, *amerințînd* (O, 27), *amerințătoare* (O,4), iar consoana *r* la *l* în *tutulor* (V, 117). Forme verbale iotacizate (forme etimologice sau analogice) se păstrează, în secolul al XIX-lea, atît în Muntenia, cît și în Moldova sau Transilvania. În poezia lui Heliade, formele cu consoană refăcută nu sînt numeroase. Formele verbale iotacizate constituie o particularitate a graiului său vorbit : *să ne deschiză* (O, 8), *văz* (O, 9), *întinz* (O, 11), *coprinz* (11), *să se auză* (O, 21, *să vie* (O, 15), *acea făclie cei* (O, 45).

Fonetisme arhaice : *pre* (O, 18), *preste* (O, 16, 29) ; *putere sîntă* (O, 18), *lăcuia* (V, 37), *păreții* (V, 101), *rătundă* (V, 102).

3.1.2. Morfologia. Se caracterizează prin cîteva particularități regionale, prin forme vechi, unele păstrate în limba populară sau chiar în uzul literar din prima jumătate a secolului al XIX-lea, precum și prin cîteva forme specifice limbajului poetic din această perioadă.

Substantivul. *Genul și numărul*. Este neutru substantivul *pas* : *pasuri* (O, 16, 17). Subst. *livadă* prezintă forma de singular mai veche *livede(a)* (V, 19). Unele substantive feminine își modifică forma la plural : *vremele* (V, 45), *gurele* (V, 53) sau *buzi* (V, 13). Subst. *tîmp* primește la plural desinența *i* : *tîmpii* (V, 121). Subst. *sînge* este folosit la plural cu desinența *-uri* : *sîngiuri* (V, 51, 92).

Declinarea. Ca în limba vorbită, la unele forme de genitiv-dativ ale substantivelor feminine, *-ei* trece la *-i* : *îngerul pocăinții* (V, 48), *strămoașii* (O, 9), *zîlii* (O, 15). În declinarea masculinelor și neutrelor, este frecvent vocativul în *-e* : *crivețe viforoase* (V, 226), *juține lupe* (V, 139). Oprește, *îndrăznește !* (V, 36), *n-ai cugetat*, *viclene* (V, 69), *pămînte* (V, 176) etc.

Adjectivul. În poeziile sale, Heliade folosește frecvent adjective formate din gerunziul verbelor : *muginda* mare (O, 39), undele-i *muginde* (O, 27), inima *gemîndă* (O, 51), *zîmbindă* ca cerul (O, 29). Comp. și adjective, după model italian (derivate din participiu prezent) : *suspinele-ți ardente* (O, 79) ; o buză *ridentă* (V, 113), lacrimi *dolente* (V, 267).

Articolul. Articolul demonstrativ însoțește frecvent adjectivul : *minutul cel fericit* (V, 5), *unda cea plîngătoare* (V, 8), *obrazii-mi cei infocați* (V, 10), *chipu-ți cel nevinovat* (V, 23). Articolul adjectival feminin cea prezintă la genitiv singular formele *cei* și *celii* : *Vechii răstriște cei strămoșești* (O, 26), *Pasul aurorei cei răcoritoare* (O, 29), *Lunei celii uimite* (O, 53).

Pronumele. *Pronumele de întărire.* Forma masculină *însuși* este aproape general folosită : *însuși* fericirea (O, 30), *clipirea însuși* (V, 95) ; *imaginea sa însăși* (V, 182), *contraziceri însuși* (V, 200).

Pronumele personal. Este frecvent dativul posesiv : *odihnă-ți* (O, 15), *obrazii-mi* (O, 16), *brațe-mi* (O, 17), *buze-ți* (O, 29), *chipu-ți* (O, 29), *inima-ți* (O, 29), *la inimă-ți* (O, 30).

Pronumele și adjectivul demonstrativ. Sint frecvente, ca în limba vorbită, formele scurte ale pronumelui și adjectivului demonstrativ : *ast munte* (O, 4), *astea* (O, 5), *astor izbinzi* (O, 6).

Verbul. *Forme de conjugare.* Uneori, ca în graiul muntean, verbele de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a prezintă, la indicativul prezent, pers. 3 pl. aceeași formă ca pers. 3 sg. : ochii mi se deschide (O, 46). O inovație morfologică de proveniență cultă, frecventă în special în limbajul poetic pînă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea⁷, este utilizarea, la indicativ prezent, a verbelor de conjugarea întii cu forma de pers. 3 pl. identică cu cea de pers. 1 sg. : *Coastele i se dezbin* (O, 4), *Porțile sun* (O, 6), *Steagurile se strecor* (O, 6). La imperfectul indicativului se folosește, ca în limba veche, pers. 3 pl. în -a : mîngieri și chinuri mă zvîrcolea în nis (O, 37), ele zimbea (O, 40), ele mi-era foață (V, 35). La mai mult ca perfectul indicativului se folosesc forme populare perifrastice : *m-am fost schimbat* (O, 41), *s-a fost cuibat* (O, 41). Vb. *a da* este folosit la perfectul simplu al indicativului cu forme regionale : *dete* (V, 83), *se dete* (V, 218).

Conjunctivul este folosit frecvent fără conjuncția *să* : *Frică, cutremur, pustie, graoza, Vrăjmași, în cetele voastre cază* (O, 4) ; *Tot el acuma vestească* (O, 4), *Singele el povestească* (O, 4).

3.1.3. Sintaxa. În cadrul propoziției, unele construcții arhaice sau unele turnuri sintactice după model francez se explică prin necesități de versificație. Astfel, ca în limba veche, articolul genitival urmează după un substantiv articulat : banul al Craiovei (V, 102). Adeseori, articolul genitival este omis : *Profunda-nțelepciune bărbatului cel mare* (V, 92) ; *zisa inspirată unui profet fanatic* (V, 92). După model francez, în locul genitivului apare construcția prepozițională cu *de* : *suvenirea d-o noapte singeroasă* (V, 43) ; *d-un angel dulce rază* (V, 266). ✓

⁷ Cf. Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție, *op. cit.*, p. 14.

În sintaxa „poetică” a lui Heliade găsim o exprimare redundantă prin reluarea frecventă a unor părți de propoziție, adeseori printr-un termen sinonim; *zice adio, piere, s-a dus* (O, 13); *Ca luna de noapte, ca dînsa de lîună* (O, 29); *Soție bună, îngerul meu, Tovaș vecinic, ce-o sfîntă lege / Prin vecinici noduri vru să ne lege* (V, 4); *Repede șarpe lucește-un foc, / Aprinde, arde tot ce-nîlnește* (V, 4); *Grabnica vreme iute la zbor* (V, 6); *Înger! cerescul meu serafin! Ce-mi fuse oare a ta ivire? / Floare sau umbră, vis, nălucire?* (V, 7); *al meu blînd și dulce, frumos serafin* (V, 22). Comp. *dulce ca blîndețea* (V, 23).

Enumerările sînt, de asemenea, frecvente: *Am plîns, am aflat pace, m-am bucurat, gemut / Ură, dragoste-n tine, prieteșug, dușmani...* (V, 25); *Dragoste e ființa-i, rază de nemurire, / Fala vieții mele și însuși al meu post* (V, 27); *Pe la fîntîni m-asteaptă, cu unda se răsfrînge, / Cu frunza îmi șoptește, cu zefirul suspină, / Cu valea îmi răspunde, cu patima mea plînge, / Cu dealul se înalță, cu cîmpul se alină* (V, 19). În planul frazei, o particularitate a stilului său retoric este cumulul de propoziții de același fel: *Cînd viforul se scoală, cînd cerul se mînie, / Cînd negura se-ntinde, cînd norii se-mpletesc, / Cînd focul șarpuieste d-a lungul în tărie / Cu fulgerul, atuncea cu groază te privesc* (V, 21).

Exprimarea este forțată prin inversiuni, dislocări nefirești: *ș-ntreg că nu ești simțea în sine* (V, 11); *Însă cînd grozavul al meu ceas va bate / Și cînd vei da semnalul, o drept heruvim, / Atunci ți-ado-aminte că tu ești un frate / Cu-al meu blînd și dulce, frumos serafim* (V, 22); *Arsura e într-însul, care îl mistuiește* (V, 26); *La nemurire zboară, ce el i-o pregătește* (V, 27); *Luceașerii lui raze de viață-mi răspîndesc* (V, 28); *O altă auroră în sufletu-mi lucește, / Rază necunoscută d-a altor lumi ziori* (V, 29).

În unele poezii lirice, mai ales din prima perioadă a creației sale artistice și în special în ode, procedeele retorice la nivelul propoziției la care Heliade apelează frecvent sînt construcțiile interogative și exclamative, precum și construcțiile cu conjunctivul fără conjuncția *să*, avînd valoarea unui imperativ, în întreaga sa creație poetică: *O, fenomen ce-n veacuri abia cînd se ivește, / O, stea care răsare chiar într-al său apus! / Ce fu a ta lîucire? Și ce ne prevestește / Ce înger te întoarce? Ce înger te-a adus? / Și cum se spun acelea care cu tine pier? (La moartea lui Cîrlova, 1831); Să fii tu nădejdea? să fii tu credința? / Sau dragostea însuși vii să ne arăți?! (Portret, 1836); O! p-a mea frunte cite cugete rînduri trec!!! (Adio la anul 1832, 1836); Ah! p-a mea inimă ei citească, / Focul ei vază cel înmulțit. (Dragele mele umbre, 1830).*

În poemele epice, fraza se lungeste de obicei prin acumulări de propoziții de același fel; uneori, succesiunea lor coincide cu o strofă: *Plesnește universul, abisul se despică, / Tartarul se deschide; de foc un ocean / Se-ntinde fără margini, și demonii toți pică, / Cei mari tot mai înainte, din toți mai greu-Satan (Anatolida sau Omul și forțele, V, 167).*

Alteori o singură propoziție coincide cu o strofă: *Răpîndă, grațioasă, plăpîndă,-amăgitoare, / Și umede și rumeni dulci buzi de Lucifer, / O*

față de speranță și mâini prea dătătoare, / Un viitor ferice frumozii-i ochi ofer. (ib., 164). Ca soarele de mare, mai mare între stele / Și stinși d-a lor lumină ca Urius, Titan, Așa cad Legioane le spirite rebele, / Moloh, Boal, Asmode, Dagon, Rimnon, Satan (ib., 166).

Asemenea propoziții evidențiază preferința pentru un stil eliptic, nominal, care nu se realizează rar în poezia epică a lui Heliade.

Enumerarea de substantive pe întinderea unui vers reliefează aceeași trăsătură, cu efect, în primul rind, de eufonie. Naltă coloane de porfir gigante, / Pur ca cristalul aurul strălucе, / Rubin, safir, smerald, iacint, brillante / Țin unghiuri, fundament ce le produce (Sinta cetate, V, 121—122).

3.1.4. Vocabularul. Se caracterizează, în mare, prin trei particularități: 1. prezența termenilor de limbă vorbită, 2. prezența neologismelor, adeseori a unor neologisme rare, precum și prin 3. prezența unor termeni noi formați prin prefixare, mai rar prin sufixare.

Termeni de limbă vorbită. Apar în toate perioadele de creație a poetului și în toate speciile de poezii.

Formule de adresare: Te iubesc, scumpă (V, 6), iată-ne soro (V, 8), surato (89), leicută (89), Nea lupe, cumetrașe (V, 62).

Termeni neutri sau cu nuanță peiorativă etc. Expresii populare: craca (V, 15), sudoare (V, 30), nesățiu (V, 35), nesățioasă (V, 38), muiere (V, 39), muma (V, 36), maică (V, 66), taică (V, 66), măicuță (V, 86), mă-sa (V, 88), rinjirea (V, 60), iazma (V, 52), suflet de iazmă (V, 77), iazmă-ngrozitoare (V, 37), dezmădulată iazmă (V, 83), termenul apare și la Gr. Alecsandrescu: groaznicei iesme (ed. 1957, p. 121) sau la Bolintineanu: iesme (ed. 1961, p. 99); momie (V, 38), imbuibare (V, 76), lingoare (V, 77), duhoare (V, 77), spîrcul (V, 79), ponos (V, 79), spăimîie-găligan (V, 81), streche (V, 84), împelițatu (V, 89), nășic (V, 68), ziulița (87); dumatică (V, 84), îngălai (V, 77), puțind (V, 76), se-ndrăcea (V, 38), bânănuiește (V, 68); piperniciți, puchioși (V, 84), stîrcită (V, 84), scălimbu (V, 38), biet (V, 88), dibuit pas (V, 70), ușurică (V, 70), iute „repede“ (V, 5); ici (V, 5, 71), aci (V, 26, 71). Ș-alde popă, ș-alde naș (V, 69), d-aia (V, 89), și-n somn coala mi-ți vine (V, 89), Știi, coala, de dimineață (V, 69), pîriș (V, 38), cituși de puțin (V, 22); un...ăla mare (V, 62), o tulește, ochii în cap îi joacă (O, 71), dinții-n gură-i toacă (O, 71), La căpătii n-a scos-o (O, 71), ai prins la limbă (V, 70), bată-l crucea (V, 89), ca vai de el (V, 89), tras ca prin inel (V, 89), O! biată fetișoară! (V, 89).

Neologisme. Heliade folosește și în poezie un număr mare de neologisme, de origine latină, franceză și italiană.

Mai ales în poeziile scrise pînă la 1840—1844, dar și după această dată, apar cîteva neologisme cu fonetism grecesc sau rusesc: *epohă* (an. 1829, V, 3; an. 1870, V, 214); *gvardii* (an. 1844, V, 105). Conform tradiției se păstrează forma *vițiul* (an. 1836, V, 41), *edifițiu* (an. 1844, V, 109), dar *edificiu* (an. 1870, V, 186), *sacrificiu* (an. 1870, V, 186). Adeziunea lui Heliade la formele mai vechi cu *ți* este de lungă durată numai pentru cazuri izolate: *speții* (an. 1870, V, 178). Alte fonetisme care în procesul

de unificare a pronunțării literare vor fi părăsite : *corumpe* (an. 1839, V, 74), dar *corupsese* (an. 1844, V, 103), *corupte* (an. 1844, V, 108), *tractate* (an. 1844, V, 105) ; *goticesc* (an. 1830, V, 224) ; *salutariu* (an. 1844, V, 92), *solemnelă* (an. 1844, V, 92), *fapta-ndependinței* (an. 1844, V, 92), *omnipotință* (an. 1844, V, 95), dar *omnipotenței* (an. 1870, V, 170), *provedință* (an. 1870, V, 174), *nopturnă-e* (an. 1844, V, 98 ; an. 1847, V, 174), *ducilă* (an. 1870, V, 203), *grășii* (an. 1844, V, 108), a *coardelor sonoare* (an. 1844, V, 91), te *onoară* (an. 1859, V, 125), *acoardă* (an. 1844, V, 91), să mai *adoare* (an. 1844, V, 93) ; *popol* (an. 1844, V, 99 ; an. 1870 ; < it. *popolo*), *punt* (an. 1870, V, 214 ; < it. *punto*), *cearlatanul* (an. 1859, V, 127 ; < it. *ciarlatano*), *profumul* (an. 1870, V, 177 ; < it. *profumo*), *arbitragiu* (an. 1860, V, 139) ; *obiecte* (an. 1870, V, 177) ; *sintimente* (an. 1860, V, 261) ; *seculi* (an. 1870, V, 197, 210) mai frecvent *secoli* (an. 1870, V, 178, 198) ; *orizon* (an. 1830, V, 227) ; *calumnia* (an. 1859, V, 125) ; *abondanță* (an. 1844, V, 96), *moribond* (an. 1856, V, 120), *innoranță* (an. 1859, V, 127) ; *arpă* (an. 1866, V, 260), *azardul* (an. 1870, V, 205), *iena* „hienă“ (an. 1870, V, 178).

Forme diferite de cele impuse ulterior în limba literară găsim și în privința adaptării morfologice a neologismelor. Menționăm câteva : *senzațiune* (an. 1870, V, 177), *invențiuni* (an. 1870, V, 198), *nație* (an. 1844, V, 92) ; *rație* „rațiune“ (O, 320), *vizie nopturnă* (V, 98) ; *geniuri* (an. 1836, V, 35 ; an. 1870, V, 164), dar și *genii* (an. 1870, V, 188) ; *minuturi* (O, 12), cuvintul căderii *deplorabili* (an. 1870, V, 199), ~~*admirabili fructe*~~ (an. 1870, V, 196), *divinamente* (an. 1870, V, 199) ; *define* „definește“ (an. 1870, V, 178), *circulează* (O, 10).

Cele mai multe neologisme se prezintă, însă, cu forma păstrată în limba literară de azi.

Unele neologisme, cele mai numeroase italianisme adoptate mai ales după 1860, nu s-au menținut în limbă : *angel* (V, 95, 171), *se angeliză* (V, 180), *m-ați amat* (V, 227), anticul *audace* (O, 93), primul *baciu* (V, 154), *bella mea dilectă* (V, 185), *belleței* (V, 282), *mă dilig* (V, 264), *bellul* din *bellatori* (V, 270), *canbana* solemnelă (V, 93), *dolul* (V, 200), *lacrăme dolente* (V, 267), *văile ridente* (V, 269), *fatica* „oboseală“ (V, 206), *se gonflă* (V, 185), *laboarea* (V, 195), *laborind* (V, 201), *mater* (V, 213), *augustul nostru pater* (V, 179), *ma* „dar“ (O, 94), *rejiuni* tu (O, 94), *svol* (V, 72), *servagiu* (V, 211), *sorgintea* (V, 183), *tempeastă* (V, 262), *trepasă* (V, 210) *trapasați* (O, 98), *tavolă* (V, 102) etc.

Formarea cuvintelor. *Derivația cu prefixe*. Cele mai frecvente prefixe sînt : *re-* și *res-* (*-răs*, *-răz*) cu care se formează substantive din substantive, verbe din verbe : *repărți* (V, 237), *restrălucire* (O, 99), *resaltă* (O, 99), *retrec* (V, 44), *restrăbate* (V, 97) ; *răszeu* (V, 92), *restrăbunul* (V, 94), *răstună* (O, 99), *răzbumb-arama* (O, 99), *răscintă* (V, 69, 70), *răștipă*, *rășurlă* (V, 167), *rășfesut* (V, 265). De asemenea, adverbul *prea* este folosit frecvent ca prefix : fiicele ei *preaiubite* (O, 7), *legi preadrepte* (O, 19), *legi preasfinte* (O, 18), *preabunul* tată (O, 18) ; *-des* : *deszică* (O, 326). După 1840, Heliade utilizează prefixele neologice *ultra-*, *-supra* : *ultradisperare* (an. 1844, V, 93), *supraștire* (an. 1870, V, 205). *Derivația cu sufixe*. Cel mai frecvent sufix este *-os*, cu care se formează adjective din adjective sau din substantive : *povăroasă* rimează cu *primăvăroasă* (O, 23)

lutoasa mea ființă (O, 22), *vulcanoasă* stincă (O, 32), *razele-i rubinoase* (O, 47), *fruntea-i cea ripoasă* (O, 47), *sinu-mi cel noptos* (O, 47). *orizon noptos* (O, 75), *carul cel aburos* (O, 48), *spumegoase* (V, 26). Alte adjective derivate : *cerulii* (V, 157), *auree* (V, 102), *temere vulpeană* (V, 105). *Comp. subs. vulpenii* (V, 75). Cu sufixul neologic *-bil* : *spăimîntabil* (V, 208).

Sufixe substantivale : *-(ă)ciune* : *înrîstăciune* rimează cu *amărăciune* (V, 11) ; *-(ă)tură* : *sărutătură* (V, 10), *intrătură* (V, 101) ; *-ime* : *viitorimii* (V, 100) ; *ie* : *somniei* (V, 88). *Moțiunea* : *Trec păsări, păsărele, și ciripă și cîntă : / Cu soțu-i filomela, și amoros columbul / Cu tînăra columbă, fedela turturelă / Cu soțul vieței sale, /.../ Cu-a sa lionă⁸ leul, și tigru cu tigresa* (V, 178) ; *E om, și n-are oamă, ca leul o lionă, / Ca turturelul soață* (V, 179) ; *ursa, lupa* (O, II, 137).

Derivația regresivă : *linul cobor al zilei* (O, 47). Sinonim : *coborămînt* (V, 164).

Schimbarea categoriei gramaticale : *repede-arsură* (V, 34), *repede șarpe* (V, 4), *repede înger* (V, 20).

Compunerea. *Mirelui-popol* (V, 122), *verbul-soare* (V, 122), *femeia-serafim* (V, 157), *unei copile-zeu* (V, 159), *Prunci-angeli* (V, 171), *zeul-om* (O, 317), *viciul-femeie* (O, 330). ✓

3.2. Stilul. Între clasicism și romantism⁹. Ca și Asachi, din punctul de vedere al stilului, Heliade nu se caracterizează printr-o formulă stilistică unică. El este un clasic cu unele infiltrări ale unor modele preromantice și romantice. Dintre romantici, sint cultivați mai ales Lamartine și Byron. Meditația, reveria, armonia în natură provin la Heliade în primul rînd de la romanticul francez, care dezvoltă lirica secolului al XVIII-lea, caracterizată în esență prin sentimentul măreției naturii, smerenia în fața creației grandioase, exprimate într-un stil solemn, declamatoriu, pe care, la noi, și Gr. Alecsandrescu îl realizează într-o parte a poeziei lui.

Întrebările meditative, dominate de avînt sau îndoieli, apar în unele poezii ale lui Heliade : *Te iubesc, scumpă, dar de ce trece / Grabnica vreme iute la zbor ? (Elegie I. Trecutul) ; Cîntarea dimineței / Din buzi nevinovate / Cui altui se cuvîne, Puternice Părinte, / Decît ție a da ?¹⁰ (Cîntarea Dimineței) ; Ce fu a ta lucire ? și ce ne prevestește ? / Ce înger te întoarce ? / Ce înger te-a adus ? (La mormîntul lui Cîrlova) ; Cu care legătură afirea mea se-ntîină, / Intocmai ca ștejarul adînc rădăcinat ?!*

⁸ și *leoneasa* (O, II, 137).

⁹ Cf. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, p. 19, 66—86 ; A. I. Piru, *Introducere* (p. XXV) la I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, București, 1967. Pentru clasicismul lui Heliade vezi D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, cap. I. *Heliade Rădulescu* ; pentru romantismul lui Heliade vezi P. Cornea, *I. Heliade Rădulescu sau „echilibru între antiteze“* în vol. *Studii de literatură română modernă*, București, 1962. Vezi și G. Munteanu, *Asupra reconsiderării lui I. Heliade Rădulescu și Anii de ucenicie ai lui Heliade*, în vol. *Atitudini*, București, 1966.

¹⁰ Unele poezii ale lui Lamartine (vezi culegerea *Harmonies poétiques et religieuses*) sint laude ale creației și actelor sale eterne (dimineța, seara, noaptea). Sint cîntate aici soarele, luna, stele, comete. G. Călinescu constata, de altfel, că poezia preromantică și romantică este în cea mai largă măsură astrală.

(ib.); *Blînd serafim ! o, înger ! ce este-a ta solie ? / Care îți este slujba ?
Ce vrei aicea jos ? / Pacea vestești tu lumii ? Pacea aduci tu mie ? / Ce
flăcări pui în sinu-mi, o serafim frumos ?! (Serafimul și Heruvimul);
O zile ! sau ce nume vouă vi se cuvîne?... (Visul) etc.*

Tehnica descriptivă nu-i lipsește lui Heliade (vezi începutul poeziei *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*). Un fragment din pastelul realizat, în maniera horațienilor secolului al XVIII-lea încîntați de liniștea rurală, în balada *Zburătorul* este, de asemenea, ilustrativ pentru a înțelege romantismul în formă lamartiniană al lui Heliade. Reveria, armonia în natură, emoția nouă a măreției naturii își găsesc expresia *muzicală* ce nu este lipsită de fiorul imensității și al liniștii profunde : *E noapte naltă, naltă ; din mijlocul tăriei / Vesmîntul său cel negru, de stele semănat, / Destîns coprinde lumea, ce-n brațele somniei Visează cite-aielvea deșteaptă n-a visat. // Tăcere este totul și nemișcare plină : / Incîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat ; / Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină, / Și apele dorm duse, și morele au stat.*

La noi, Cîrlova, Gr. Alecsandrescu sînt primii poeți ai nopții. Liniștea profundă apăruse și în viziunea nopții la Gr. Alecsandrescu : *Cînd tot doarme-n natură, cînd tot e liniștire, / Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii, (Miezul nopței, poezie publicată în „Curierul românesc“ din 6 martie 1832).* Poezia citată a lui Alecsandrescu lasă reminiscențe la numeroși poeți contemporani, printre care se numără și Heliade. (Comp. și : *Natura toată doarme... în poezia O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*).

Cîntecul pe care-l exală vîntul, iarba, izvoarele etc., adică murmurul naturii, auzit și de Asachi, Cîrlova, Gr. Alecsandrescu și chiar de Alecsandri (de ex. în ciclul *Lăcrimioare*), nu lipsește nici din poezia lui Heliade : *Cu frunza îmi șoptește, cu zefîrul suspină (Serafimul și heruvimul) ; Cînd marea se răscoală, volbură-ntăritată, / Cînd undele-i muginde se naltă spumegînd (ib.) ; Dealurile-n cunună cîmpia-ncorunează / Și riul p-a lui cale, șoptește șarpuind (O noapte pe ruinele Tîrgoviștii) ; Un rece vînt se simte c-a morții răsufulare, / Pe piatra cea-nverzită șuieră trecător (ib).*

Imnul florilor în cîntarea creațiunii, alături de întreaga materie, este aroma : *Cîntați, flori, bucuria... / Pe idioma voastră, vă exalați profumul Spre ceruri ca tamîie. Formați sublim-acorduri, / Armonie d-arome (Imnul creațiunii, Anatolida).*

Descrierile abundente de interioare din *Mihaida*, prin care Heliade urmărea, ca și Asachi, să creeze o mitologie cū elemente autohtone, anunță — după cum s-a arătat ¹¹ — coloritul somptuos al romanticilor tîrzii, iar la noi pe cel al lui Macedonski. Ca și la poeții preromantici, obsedați de vîrstele biblice, vechimea fără margini transpare în lucruri. Cuvîntul popular, de veche sedimentare, este sugestiv în acest sens : *În fund, în fundul salei, un pat cît ține latul ; / O scoarță purpurie în late vergi florate, / Țesută de băneasa, sta-ntînsă în tot lungul, / Și atîrna la vale stufoși și mîndri ciucuri ; / Și laviți prelungite în dreapta și în stînga / Roșea într-o dimie întînsă-n ținte albe, / Țesută iar în casă :*

¹¹ Vezi Mircea Anghelescu, *op. cit.*, p. XII.

O tavolă rotundă / Și mare sta la mijloc, c-o stofă belicoasă, / Cu grei de argint ciucuri...

In cap, în fața ușei, un jeț de nuc prea neted / Și vechi din alte zile, cu perna, rezemântul / De catifea verzuie, cu ținte pe el galbeni / Ș-auree-n jos funde. La răsărit, icoane / De la străbuni lăsate, ș-o candelă măreață / Ardea întru tăcere. În sus, deasupra ușei, / Insemnele băniei în arme-nchipuite, / Cu lănci între stindarde, în giurul unei perne / Cu un toiag pe dînsa ș-o neagră gugiumană / C-o penișoară albă; și două steaguri drepte / Drapa bănească ușă...

Este de remarcat că cele mai multe neologisme, termeni livrești, în speță italianisme, apar în poemele epice, cu stil declamatoriu, ale lui Heliade. Uneori, neologismul rar se îmbină cu o formă arhaică a unui termen comun sau apare alături de arhaismul rar, care poate avea, ca și neologismul livresc, un efect retoric.

Pe linie imagistică, limba poeziilor lui Heliade nu este în general expresivă. Adeseori în poezia sa întilnim exprimarea generală, abstractă a limbajului prozaic.

Epitetul capabil să dea relief expresiv conținutului substantivului pe care-l determină nu este caracteristic stilului poeziei lui Heliade. În esență, epitelele întrebuintate, chiar atunci cînd există un abuz de determinări, sînt cele general-apreciative, poetul urmînd retorica clasică: senină soartă (V, 4), sfîntă lege (V, 4), înțeleptele-i griji și bune (V, 7), făloasa-mi mină (V, 7), nădejdea-mi cea mîngîioasă (V, 7), viclean zîmbit (V, 9), veselă-ți fața (V, 11), sacră-vă laboare (V, 74), zi senină, veselă lină (V, 53), fatalul, grozav zîmbet (V, 69) etc. Epitetul concret evocator este convențional: mormînt rece (V, 5), drumuri ghimpoase (V, 6), lina ta mină (V, 10), auritu-ți păr (V, 10), soare luminos (V, 20), razele-i rubinoase (V, 43). Un adjectiv concret, alăturat unui substantiv abstract, capătă de asemenea un sens abstract: nădejdea dulce (V, 3), limpede fericire (V, 4), blîndețe altă (V, 23).

Ne rețin prin prospețime asocierile: casta lună (V, 188); candid iasomie (V, 187)

Comparația este figura la care Heliade apelează frecvent. Pe lângă numeroși termeni abstracti, comparantul este exprimat și prin termeni concreți, sensibilizatori: Ca Luna de noapte, ca dînsa de lină, / Frumoasă ca viața celui fericit, / Veselă ca ziua de mai prea senină (V, 23); dulce ca blîndețea (V, 23); Ca viața se răvarsă o mută-nfiorare (V, 44); Cu vâlul alb ca gazul (V, 72); Ca lemnele în foc oasele-mi secară (V, 117); Ca pelecănuț mi-am sfîșiat pieptul (V, 117); Coșemar îi sta pe piept / Ca la nebuni un'nțelept (V, 143); Ca leul în turbare, cu ochii-n schinteiere, / Se răpezea în răcnet pe răpitor asupra (V, 94); Ca tunetu-a lui voce răsună peste ape (V, 171); Ca ochii la lumină, așa i se deschide / La mînte cugetarea, și-ncepe a distinge /.../ Pe sinele său propriu din tot ce nu e sine (V, 177). Unele dintre comparațiile enumerate au funcție hiperbolică și țin de retorica clasică.

Invocația este un alt procedeu retoric întilnit în stilul poetic al lui Heliade: O, muză-mbărbătată ce-n Elicon n-ai nume, / Ce soarele dreptății te-ncinde și te-nspiră! (Mihaida, V, 91); Spune-mi, o,

muză, toate eroicele fapte, / Profunda-nțelepciune bărbatului cel mare (ib., 92).

Se desprinde, din analiza întreprinsă, concluzia că, deși Heliade se îndreaptă spre poezia romantică, poetul rămâne, sub aspect stilistic, tributar și retoricii clasice. Stilul retoric și stilul familiar cu tendință spre termenul viu colorat (comp. termenii de limbă vorbită menționați cu prilejul analizei vocabularului) sînt două componente definitorii ale structurii stilistice în poezia lui Heliade.

BIBLIOGRAFIE

La studiile din text și din notele care-l însoțesc, adăugăm: pentru Asachi: D. Caracostea, *Izvoarele lui G. Asachi*, București, 1928; D. Caracostea, *Le prérromantisme de G. Asaki*, în „Langue et littérature“, vol. I, nr. 1, 1940, p. 18—72; Ion Constantin Chițimia, *Adam Mickiewicz et l'écrivain roumain G. Asachi*, în „Romanoslavica“, I, 1958, p. 124—135; Valeriu Ciobanu, *Din relațiile literare româno-ruse*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor“, X, 1961, nr. 1; Ion Rotaru, *I. Heliade Rădulescu, Balada Zburătorului*, în Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, București, 1967, p. 27—30; D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. tineretului, 1969 (capitolul *Literatura de tranziție*); Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, București, 1971 (*Partea a doua*); George Sorescu, *Gh. Asachi*, Ed. Minerva, București, 1970; G. Istrate, *Elemente italienești în poezia lui Gheorghe Asachi*, în SCL, XXIV, nr. 5, 1973, p. 569—576; pentru Heliade: G. Călinescu, *I. Heliade Rădulescu*, București, 1966; George Munteanu, *Atitudini*, Buc., 1966; Al. Piru, *Introducere în opera lui I. Heliade Rădulescu*, București, 1971; Șt. Cuciureanu, *Reflexe eliadiste în poezia de început a lui Eminescu*, în „Studii și cercetări științifice“, Filologie, an. VII, fasc. 1, 1956, p. 47—61; Al. Bistrițeanu, *Preocupare și inspirație folclorică la I. Heliade Rădulescu* (I), în LL, vol. II, 1972, p. 81—92; (II), în LL, vol. III, 1972, p. 389—401; Paul Cornea, *Preromantism în centrul și sud-estul Europei: „concept“ și „realitate“*, în LL, vol. II, 1973, p. 299—307.

POEȚII FORMAȚI SUB CURENTUL INIȚIAT DE I. H. RĂDULESCU :

V. CÎRLOVA, GR. ALECSANDRESCU, D. BOLINTINEANU

1. Afirmarea liricii de tonalitate preromantică și romantică : V. Cîrlova (1809—1831). 2. Trăsături caracteristice ale limbii în poezia lui Gr. Alecsandrescu (1810 [sau 1812, 1814]—1885) și D. Bolintineanu (1819—1873). 3. Stilul în poezia lui Gr. Alecsandrescu. Clasicism și romantism. 4. Stilul manierist în poezia lui D. Bolintineanu.

Curentul de traduceri din capodoperele apusene, inițiat de I. H. Rădulescu, a avut influență asupra literaturii noastre originale începătoare. Poezia romantică franceză formează gustul literar al tinerilor poeți. Printre poeții talentați formați sub noua orientare a lui Heliade sînt socotiți V. Cîrlova, Gr. Alecsandrescu și D. Bolintineanu.

1. Afirmarea liricii de tonalitate preromantică și romantică : V. Cîrlova. Educația literară a poetului se întemeiază pe limba grecească și cea franceză. În scurta sa viață, tînărul poet a scris numai cinci poezii, prin care și-a creat un nume literar : *Păstorul întristat*, pastorală în genul lui Florian, în „Curierul românesc“, 8 mai 1830 ; *Inserare*, în „Curierul românesc“, 1830 ; *Ruinurile Tîrgoviștei*, în „Curierul românesc“, nr. din 20 martie 1830 ; *Rugăciune* ; *Marșul* în „Curierul românesc“, 1839 și în „Foaie pentru mîntă“, 1846, p. 6. „Oricit ar fi de reduse ca număr, aceste poezii dovedesc totuși o experiență literară bogată și o maturitate tehnică surprinzătoare pentru data la care au fost scrise și pentru un poet mort atît de timpuriu“¹.

Ca temă și ca expresie, poezia *Păstorul întristat* amintește poezia arcadiană atît de cultivată în secolul precedent. Este, așadar, poezia care reprezintă stratul stilistic mai vechi al poetului.

Celelalte poezii ale lui Cîrlova sînt străbătute „de sentimentalitatea preromantică și romantică“².

¹ Cf. D. Popovici, *Romantismul românesc*. Ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu. Editura tineretului, 1969, Lyceum 59, p. 156.

² *Id.*, *ib.*, p. 156.

În poezia *Inserare*, apare nota poeziei lamartiniene³: meditația provocată de aspectul peisajului. Poetul cultivă elementul descriptiv (momentul crepuscular) în care își încadrează starea sentimentală. Deși imaginile-cliseu sînt frecvente, totuși unele versuri rețin prin plasticitate: „luna, vremelnică stăpînă“, „fruntea unui nor“, „ostenește vederea alergînd“, [cîmpia] „se-ntuneacă ca noaptea pe caru-i naintînd“, [veselia] „umbă fugar“ și „În negura mîhnirii mai mult s-a rătăcit“ „Intocmai ca o luntre ce slobodă pe mare / Nu poate de furtune a mai găsi pămînt“.

Influențat de creația poetică (*Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des Empires*, publicată mai întîi la Geneva, 1791) a preromanticului francez Volney, Cîrlova inaugurează, în literatura noastră, prin poezia *Ruinurile Tîrgoviștei*, poezia pe tema preromantică a ruinelor istorice⁴. Cîntarea ruinelor asociată cu speranța în viitor este un motiv preromantic. Procedeu prin excelență de care se folosește poetul este antiteza între măreția trecutului și decăderea prezentului. Meditația pe ruine în jurul nestatorniciei lucrurilor omenești este tot de natură preromantică. Ca formă, poezia se impune prin ritm modern și, cu toate că limba este în general abstractă — poetului lipsîndu-i tehnica descriptivă, înlocuită prin cîteva exclamații —, prin noutate în imagini, care nu sînt lipsite de un element evocator: „Cum totul se rîpune ca urma îndărăt, / Pe aripile vremii, de nu se mai arăt“; „viscol de dureri“; „mormîntul mării strămoșești“; „o tînguire de lucruri omenești“.

Motivul ruinelor, mărturii ale gloriei trecutului, nu constituie totuși o simplă influență livrescă. Numărul mare de meditații prilejuite de rămășițele vechilor monumente în literatura noastră la începutul secolului al XIX-lea⁵ corespunde cu începutul luptei pentru deșteptarea conștiinței naționale. De aceea, nu aît sentimentul de tristețe în fața ruinelor predomină în aceste meditații, cît mai ales admirația față de un trecut mareț, asociată cu speranța în viitor.

Lirismul patriotic al lui Cîrlova își găsește nota originalității în *Marșul*⁶, poezie pe care o scrie cu ocazia înființării armatei pămîntene. Avîntul ostășesc își găsește expresia nu în imagini, ci în ritmul vioi al versului.

În literatura noastră, V. Cîrlova reprezintă afirmarea poeziei de natură preromantică și romantică de esență lamartiniană, spre care I. H. Rădulescu orientase poezia. El a dat poeziei române ritmul modern și noutate în imagini.

³ În literatura română, la 1830, poezia lamartiniană este cunoscută prin traducerile și imitațiile lui Heliade.

⁴ La Iancu Văcărescu (*Primăvara amorului*), tema ruinelor este abia schițată: *Suprături sînt de o parte, / D-un oraș ce a domnit.*

⁵ lui Cîrlova îi urmează Gr. Alecsandrescu: *Miezul nopței, Adio la Tîrgoviște* (1832), *Meditație* (1838), *Trecutul la mănăstirea Dealului* (1844); A. Hrisoverghi: *Ruinelor Cetății Neamțu* (1834); Heliade, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* (1836); G. A. Baronzi, Bolintineanu, C. Bolliac etc.

⁶ Un marș scrisese și I. Văcărescu: *Marșul românesc, făcut la reinființarea miliției naționale, în anul 1829.*

2. Trăsături caracteristice ale limbii în poezia lui Gr. Alecsandrescu și D. Bolintineanu. Deși mai puțin variată, limba în creația lirică a acestor doi poeți munteni prezintă trăsături comune cu limba în creația poetică a lui Heliade.

Dacă luăm în considerare numai volumele lor tipărite la București ⁷, sub aspectul pronunțării regionale care se reflectă în norma literară, limba celor doi poeți munteni prezintă, în general, aceleași caractere regionale muntenesti pe care le-am înregistrat și în limba poeziei lui Heliade. Morfologia și sintaxa relevă unele particularități comune limbii literare la începutul secolului al XIX-lea în general și a limbajului liric în particular : unele continuă stadiul morfologiei și sintaxei vechi a limbii sau se datoresc influenței graiului vorbit ; altele sînt inovații manifestate mai ales în limbajul poeziei. Înnoirea lexicului, mult mai sărac în poezia lui Bolintineanu, se caracterizează, în esență, prin prezența neologismului latino-romanice ⁸.

Studiul variantelor demonstrează că prin sintaxă și lexic, prin forme și pronunțare, limbajul poetic evoluează spre aspectul modern al limbii literare la jumătatea secolului al XIX-lea ⁹. Iată o exemplificare cu două variante (1838 și 1847) ale poeziei *Boul și vițelul* de Gr. Alecsandrescu :

1838	1847 (text de bază în ed. 1957)
<i>să aibi</i>	<i>să ai</i>
<i>d-a vieți</i>	<i>d-a vieței</i>
<i>să credea</i>	<i>se credea</i>
<i>pă loc</i>	<i>pe loc</i>
<i>pentru'ntiaș dată</i>	<i>pentru-ntia dată</i>
<i>nu prea-m place</i>	<i>nu prea-mi place</i>

⁷ Pentru Gr. Alecsandrescu : ediția din 1832, apărută în tipografia lui Heliade, ediția din 1838 (text de bază), apărută în tipografia lui Zaharia Carcalechi, ediția din 1847 (text de bază), și ediția din 1863, cu tendințe latinizante în lexic și ortografie. Pentru D. Bolintineanu : *Colecție de poezii d-lui Bolintineanu*, Buc., 1847 ; *Poezii vechi și noi*. Buc., 1855 ; *Poezii atit cunoscute cit și inedite*. Ed. I, 2 vol., Buc., 1865 etc.

⁸ Pentru limba poeziei lui Gr. Alecsandrescu, ne-am folosit de ediția : Gr. Alexandrescu, *Opere*. Ediție critică, note, variante și bibliografie de I. Fischer. Studiu introductiv de Silviu Iosifescu. Ed. de stat pentru literatură și artă, București, 1957. Vom folosi în text simbolul A. Cifra din paranteză notează pagina la care trimitem. Pentru limba poeziei lui D. Bolintineanu, ne-am folosit de ediția Bolintineanu, *Opere alese*. Studiu introductiv de D. Păcurariu. Text stabilit de Rodica Ocheșeanu și Gh. Poalelungi. Vol. I, *Poezii*. București, Ed. pentru literatură, 1961. Vom folosi simbolul B. Cifra din paranteză notează pagina la care trimitem în text.

Pentru studiul limbii lui Grigore Alecsandrescu, vezi I. Fischer, *op. cit.*, în vol. *Omagiu lui Iorgu Iordan*, p. 281—290 ; *Id.*, *Lămuriri cu privire la textul și limba lui Gr. Alexandrescu*, în Grigore Alexandrescu, *Versuri și proză*, ed. a II-a, Editura tineretului, 1964, Biblioteca școlară, p. 35—44 ; Paul Lăzărescu, *Grigore Alexandrescu*, în SILRL sec. XIX, vol. II, p. 78—104.

Pentru studiul limbii lui D. Bolintineanu, vezi P. V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ediția a II-a, București, 1927, p. 199—206 ; C. Cruceru, *Limba și stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, în SILRL sec. XIX, vol. II, p. 105—143.

⁹ Vezi I. Fischer, *op. cit.*, Paul Lăzărescu, *op. cit.*, C. Cruceru, *op. cit.*

În ediția din 1863. Alecsandrescu a înlocuit frecvent termeni în circulație în uzul comun prin neologisme latino-romanice. Iată câteva exemple reproduse după I. Fischer, Nota Editorului în O, p. 54 :

<i>comun</i>	înlocuiește pe <i>obștesc</i>
<i>fruct</i>	înlocuiește pe <i>rod</i>
<i>geniu, spirit</i>	înlocuiește pe <i>duh</i>
<i>inspira</i>	înlocuiește pe <i>insufla</i>
<i>liber</i>	înlocuiește pe <i>slobod</i>
<i>natură</i>	înlocuiește pe <i>fire</i>
<i>suvenir</i>	înlocuiește pe <i>pomenire</i>

2.1. Fonetica. Particularități regionale muntenești. Cele mai multe se explică ca oscilație regională a uzului literar. Limităm exemplele la particularități de pronunțare care apar mai frecvent.

Vocalism. Pronunțarea dură a consoanelor *p* și *b* în anumite contexte fonetice: *P-a* Dimboviței val (A, 67), *P-ale* ștejarilor virfuri (A, 74), *p-un* mormint (A, 78), *d-al* tiraniei fier (A, 64); *p-al* vieții (B, 6), *p-a* oamenilor frunte (B, 7), *p-o* mandolină (B, 12), *d-aur* (B, 12). Prepozițiile *prin*, *printre* prezintă variante cu fonetism regional: *pîn* (A, 82, 114), *pîntre* (A, 71, 74, 82, 121). Vocala *e* trece la *ă* după *d* în *dasupra* (A, 78).

Trecerea lui *e* la *ă*, mai rar a lui *i* la *î* după consoanele *ș*, *j* și *r* (particularitate întâlnită și în scrierile din Moldova și Transilvania): *șărpi* (A, 99), *deșărtul* (A, 114), *jălesc* (A, 73), *vijălii* (A, 75), *se ridică* (A, 74), dar și *se ridică* (A, 83), *s-ardice* (A, 67); *răpaos* (A, 122).

Ale forme muntenești: *daca* (A, 67, 68, 83, 87; B, 327, 23, 67), dar și *dacă* (A, 87; B, 59); *dupe* „de pe și după“: *dupe* pietre (A, 68), *dupe* un veșnic plan (A, 126), *dupe* amorul ce-am suferit (A, 103); *Piere* ca o rouă *dupe* dalbe flori (B, 20), *Pare* luna, vrînd să culce / *Dupe* codri ninși de plai (B, 39), *dupe* (B, 13, 26, 61), dar și *după* „de pe“: *Hainele după* dînsul sînt la Paris cusute (A, 192); *căta* (A, 120), *cată* (B, 13); *fermec* (B, 5).

Ca în limba vorbită, *ori* apare în compuse adverbiale sau pronominale sub forma *or*: *orunde* (A, 122), *orcîte*, *orce* (A, 122), *orcit* (A, 110).

Consonantism. prin disimilare, consoana *r* trece la *l* în *tutulor* (A, 204), iar *n* la *r* în *amerințînd* (A, 82). Forme iotacizate ale graiului vorbit: *văz* (A, 86; B, 50), *să vază* (A, 74; B, 68), *auz* (A, 78), *să crează* (A, 86), *să pierz* (A, 87), *să arză* (A, 87), *rîz* (A, 87), *nu simț* (A, 87), *să vie* (B, 37), *eu viu* (B, 37), *viînd* (A, 83), *cei* (A, 87; B, 52), *țiu* (A, 112; B, 69), *apuînd* (A, 107), *paie-ți bine* (A, 168), *poci* (A, 125; B, 17).

2.2. Morfologia. Se caracterizează mai ales prin câteva forme vechi, unele păstrate în uzul literar din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin câteva trăsături regionale muntenești, precum și prin câteva forme specifice limbajului poetic din această perioadă.

Substantivul. *Genul și numărul.* Subst. *cîmp*. este de gen masculin: pe *cîmpi* nemărginiți (A, 68). Subst. *pas* este neutru: *pasurile*

(A, 83). Subst. *copac* menține sg. arhaic *un copaci* (A, 218). Unele substantive feminine, care ulterior au primit desinența de pl. *-i*, au la plural desinența *-e*: *talpe* (B, 4), *stînce* (A, 250), *grădine* (A, 256), *greșalele* (A, 194), *oglindele* (A, 200), dar și *oglinzi* (A, 200), *aripele* (A, 88). Subst. *mîncare*, la pl. cu sensul „feluri de bûcate“ prezintă pl. mai vechi în *-i*: feluri de *mîncări* (A, 223). Se păstrează forma veche *berbece* (A, 199). Subst. *sîntge* este folosit la plural *sîngiuri* (A, 121). Rar, la Gr, Alecsandrescu, pluralul articulat al neutrelor în *-uri* apare cu forma sincopată *-urle*: *globur'le* (A, 126), *pasur'le* (A, 143). Bolintineanu modifică uneori terminația substantivelor din necesități de rimă: *aripiori* rimează cu *peștișori* (B, 6).

Declinarea. Mai ales în poezia lui Gr, Alecsandrescu, genitiv-dativul singular articulat al substantivelor feminine cu plurarul în *i* este, de regulă, *ei*, formă considerată literară: *noptei* (A, 74), *răzbunărei* (A, 83), *a lumiei* temelie (A, 86), *coardele vieței* (A, 106), *vremei* (A, 109), *durerei întîmplărei* (A, 109), dar și *ii*, ca în limba vorbită: Pe aripele *morții* (A, 88). La Bolintineanu această ultimă formă este frecventă: *pericunii* (B, 6), *serii* (B, 7), bucla *dulcii* mele (B, 11), *virtuții* (B, 14), *favoritii* (B, 7).

Adjectivul. Superlativul cu adv. *mult*, ca în limba veche și populară: *mult* umede cîmpii (A, 123). Ca și Heliade, Gr. Alecsandrescu și D. Bolintineanu folosesc adjective formate din gerunziul verbelor: nației *gemînde* (A, 80, 262), nădejdi *zîbînde* (A, 109), *murîndă* mină (A, 117), viață *fugîndă* (B, 179), *arzînda* ei cătare (B, 26), *arzînde*-ți simțiri (B, 6), flori *rîzînde* (B, 13, 22).

Articolul. Articolul adjectival feminin *cea* prezintă la genitiv singular forma veche *cei*: Al odii *cei* înfocate (A, 177).

Pronumele. *Pronumele de întărire*: Să mă cunosc pe *însuși* (A, 126). Forma masculină a pronumelui *însuși*, folosit ca determinant, apare și cu substantive de gen feminin: *însuși* moartea (A, 107). Comp. *însuși* ele (B, 333).

Pronumele și adjectivul demonstrativ. Sint frecvente, ca în limba vorbită, formele scurte ale pronumelui și adjectivului demonstrativ: *al astor* ruine (A, 68), *astei* scene (A, 75), *aste* locuri (A, 75), *ast* pămînt (B, 15), *ast* fermec (B, 6), *aste* triste rele (B, 15), Cine-a moștenit *a* lumc (B, 15), cu toate *astea* (B, 14).

Pronumele relativ care apare, uneori, cu forme vechi: *a căria* vedere (A, 94), *a cării* virfuri (A, 102), *a cării* verdeață (A, 113), *Căria* i-am dat nume (A, 123). Același pronume apare rar, ca în limba vorbită, fără prepoziția *pe*: Ca glas *care* moartea e-aproape / Să-l curme (A, 114); De la fiii României *care* tu o ai cîstit (A, 72).

Pronumele nehotărît. Este folosit cu particula *și*: *fieșcare* (A, 119). Pronumele *tot* este folosit cu formă de genitiv: *Al totului* părinte (A, 125 — după fr. *Père de tout!* Cf. I. Fischer, ed. 1957, p. 450).

Adjectivul posesiv. La Bolintineanu apare forma analogică *tele* (după *mele*): P-ale *tele* primăveri (B, 16).

Pronumele personal. Este frecvent dativul posesiv : *privirea-ți* (A, 99), *inima-mi* (A, 99), *la picioare-ți* (A, 100), *ochii-ți* (B, 16), *cîntu-i* (B, 17).

Verbul. Ca în graiul muntean, verbele de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a prezintă, uneori, formă identică cu pers. 3 sg. : *Cavalerii trage spadele din teacă* (B, 62). La verbele de conjugarea I, pers. 3 pl. a indicativului este identică cu pers. 1 sg., ca la verbele de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a : ai ei locuitori *arăt* (A, 68), chipuri negre *se cobor* (A, 71), Arăt umbrele morții ce printre oase *zbor* (A, 121), sălcii ce *se-nclin* (B, 39), ei *îngin* (B, 41). Imperfectul indicativului prezintă forma arhaică în -a la pers. 3 pl. : *vorbea odată lume și dobitoace* (A, 195), *Care strămoși ai lui zicea* (A, 195), undele gîrlei... *era atît de negre* (A, 200), *toți îmi spunea* (B, 97). Vb. *a da* este folosit la perfectul simplu al indicativului cu forme vechi și populare : *dete* (A, 90, 112 ; B, 8), *deteră* (A, 206). Vb. *a vrea* are, la indicativ prezent, numărul singular, forme scurte : Cine însă le-ascultă sau *va* ca să le știe ? (A, 181) ; *voi* s-o povestesc (A, 195) ; *va* neîncetat să zbiere (A, 199) ; *va* răzbunare (A, 221) ; *dacă vei iubirea-mi* să o dobîndești (B, 59) ; *voi singele* (B, 8).

Gr. Alecsandrescu folosește rar conjunctivul fără *să*, cu valoare de imperativ : *Cînte lupii și urșii în pilde cît le place* (A, 181).

Spun „se spune“ : *Spun* că în urma luptei... (A, 83).

2.3. Sintaxa. În cadrul frazei se întîlnesc unele conjuncții vechi și populare : *de ar vedea-mplinite* (A, 86), *De se trag din neam mare / Asta e o-nîmplare* (A, 209) ; *Știu cum că lumea...* (A, 126) ; *Mulți îmi zic cum că aceasta nu e de tăgăduit* (A, 177). Construcția pleonastică *dar însă* : *dar însă nelipsit* (A, 79) ; *cît* „încît“ : *Cît riul de plăcere în cale s-ar opri* (B, 196).

În propoziție, pronumele *o*, complement direct al unui verb la perfectul compus al indicativului, precede verbul : *tu o ai cînstit* (A, 72) ; *o ai călcat* (A, 169). Tot în poezia lui Gr. Alecsandrescu, complementul de relație apare introdus prin locuțiunea prepozițională *cît pentru* : *Cît pentru mine unul, fieștecine știe...* (A, 209).

Numărul mare de infinitive se explică în poezia lui Bolintineanu prin influența franceză. La Gr. Alecsandrescu, infinitivul se substituie mai rar conjunctivului (de obicei, după verbul *a putea*)¹⁰ : *putui a le vedea* (A, 109). *Să poci fi neschimbat* (A, 125), *n-am avut a ammira* (A, 74) ; *a putea domni* (B, 8), *Cum o floare e ursită / A-nflori, a se usca* (B, 15), *eu voi a muri* (B, 19), *Să nu-i dea timp a plînge* (B, 31) ; *lasă a flutura* (B, 4).

2.4. Vocabularul. Lexicul poeziei lui Gr. Alecsandrescu sau al poeziei lui D. Bolintineanu se caracterizează în primul rînd prin prezența unui mare număr de neologisme de origine franceză. Nu

¹⁰ Ion Diaconescu, *Concurența dintre infinitiv și conjunctiv în limba română*, în LL nr. 3, 1972, p. 323, pe baza unor rezultate de frecvență, ajunge la concluzia că „în poezia modernă și contemporană, infinitivul este reprezentat în proporții foarte reduse, și, în cele mai numeroase cazuri, după verbul *a putea*“. Dintre poeții pașoptiști este studiat numai V. Alecsandri. Gr. Alecsandrescu pare a se înscrie în aceeași normă.

lipsesc nici calcurile semantice (comp. Eu în copilărie *iubeam* să mă opresc (A, 67); *tinere* păceri (B, 24), după cum sînt prezente și unele construcții, turnuri sintactice după model francez.

Pină la 1860, împrumuturile din italiană sînt mai rare: *ammira* „admiră”, (Alecsandrescu), *popol* (Alecsandrescu, Bolintineanu), *în darn* (Bolintineanu) etc.

Gradul de înnoire a lexicului crește potrivit cu gradul de pătrundere și de consolidare a neologismelor în diferitele etape succesive de modernizare a lexicului limbii literare în ansamblul ei. Astfel, Gr. Alecsandrescu procedează la o remaniere a vocabularului în sensul preferinței cuvintelor latine (împrumuturi sau termeni din fondul vechi al limbii) și romanice în edițiile succesive ale poeziei sale. Iată, spre ilustrare, cîteva substituiri lexicale în două variante ale poeziei *Trecutul la mînăstirea Dealului*:

1847	1863
<i>dealul</i>	<i>murii</i>
<i>veacuri</i>	<i>secoli</i>
<i>sfînt</i>	<i>sînt</i>
<i>tinără</i>	<i>o jună</i>
<i>vremea</i>	<i> timpul</i>

Majoritatea neologismelor utilizate în poezia celor doi poeți munteni s-au păstrat și astăzi cu aceeași formă. Totuși, în ceea ce privește adaptarea fonetică sau morfologică a neologismelor, întîlnim și la Alecsandrescu sau la Bolintineanu, ca la toți contemporanii lor, unele oscilații, forme care ulterior au fost înlocuite. Aspectul unor neologisme indică fluctuații după calea prin care au fost împrumutate — scrisă sau orală — precum și după conformarea la factorul tradiție (folosirea unor procedee de adaptare după modelul primului strat de împrumuturi romanice prin filieră rusă, spre exemplu, sau după modelul cuvintelor românești moștenite). Cîteva ilustrări: *orizon* (A, 85), *capriții* (A, 209), *simțiment* (A, 110), *simtiment* (A, 69), *simtimente* (A, 194), *simtimenturi* (A, 202), *indiferință* (B, 336), *provedința* (A, 69), *elemînt* (B, 330), *amoare* (B, 16), *oara* (B, 6), *danșuri* (B, 8), *învită* (B, 9), dar și *invită* (B, 9), *tendreții* (B, 51); *nații* (A, 69), dar *națiune* (B, 344); *ambitiunea* (B, 8), *civilizațiunea* (B, 344), *onori* „onoruri” (B, 16, 58), *favor* (A, 111), *presum* (B, 330), *profumul* (B, 326), *mozaice* (B, 6) și *mozaici* (B, 14), *omagiuri* (A, 277), *sacrificiuri* (A, 260), *staturile* (A, 215), *defecturi* (A, 194), *tribunaluri* (A, 191), *exempluri* (A, 179), *metaluri* (A, 181), *geniuri* (A, 75, 115), *amfiteatruri* (A, 79), *spațiuri* (A, 90), *minuturi* (A, 143), dar și *minutele* (A, 92); *statua* (A, 115); *devoară* (B, 41), *repetează* (A, 141), *respectează* (A, 122; B, 345), *repoză* (B, 356), *profitează* (B 345), *triumfează* (B, 330).

Mai multe barbarisme apar la Bolintineanu, poet care a forțat limba și sub alte aspecte mai mult decît contemporanii săi: *finit* (B, 14, 345), *blasfeme* (B, 13), nu o *blasfem* (B, 345), *abimul* (B, 168), *retirat* (A, 205). Totuși, cuvinte ca: *blasfem concherant*, *desina*, *devinăm*, *rezon* etc. (Alecsandrescu) erau curent întrebunțate de scriitorii epocii.

Mai ales prin ciclul *Florile Bosforului*, D. Bolintineanu, precedat de Alecsandri, introduce nota exotică în poezie: Valori stilistice speciale au în acest ciclu turcisme, nu rareori aglomerate în contextul scurt al unei strofe sau plasate în rimă: **Feregeaua-i se mlădie / Pe kiahuiul bogat cerchez, / Cu dalga de selemie, / Cu șalvari largi de geanfesz (Esmé); Nici dulcile suspine ce-n pomi la Iscudar / Exală-n sinul serii fia lui Ilbahar (Rabie); Sultanul de trei zile în chiosc la Candili, / Petrece cu cercheza... tu o cunoști, Ali. (Rabie); Și de gelozie dalba Biulbiuli / Ce l-aceste șapte cîntă a sa durere / Printre chiparișii de la Candili (Rabie). Numele proprii (Esmé, Rabie, Almelaiur, Leili, Mehrube, Fatme, Caigi, Legivera, Dilrubam; Șam, Iscudar, Candili, Bogaz, Propontide etc.) ca și cele comune (gul „trandafir“, lial „noapte“, ilbahar „primăvară“, biulbiuli „privighetoare“ etc.) produc efecte de sonoritate, amplificate și prin raritatea termenilor, care nu au rămas fără ecou. mai târziu, în poezia lui I. Barbu din ciclul *Isarlık*, unde termeni cum sînt: *cadînă, caic, caftane, pașe, belalie, Kemal* etc. au putut fi sugerate de maniera versurilor lui Bolintineanu.**

Unele nume proprii din versurile lui Bolintineanu ca și unele cuvinte din poezia sa *Dilrubam*: *Dilrubam învăluită / D-al ei păr desfătător, / Ca o dulce stea sub nor, / Într-o lespede-nflorită, / Se prevede cu amor* — au, fără îndoială, prin sonoritatea lor, ecou în versurile eufonice ale lui Ion Barbu din poezia *In memoriam*¹¹ („stihuri pentru pomenirea unui ciine crescut la Isarlık“): *Lir-liu-gean, lir-liu-gean, / Ca trei pietre date dura / Pe dulci lespezi de mărgean*. Pure sonorități ale lui I. Barbu: *Lir-liu-gean, Cir-li-lai* amintesc surprinzător eufonia unor nume ca *Almelaiur, Leili, Legivera, Dilrubam, Candili, biulbiuli*.

Formarea cuvintelor. Derivația cu prefixe: *-ne*: vb. *neodihnește* (B, 296); Și prin dalbe lupte *să vă nemuriți* (B, 80). Derivația cu sufixe. Frecvent este sufixul adjectival *-os*: glob *rubinos* (A, 74), vînturi *viscoloase* (A, 83), dealurile *ripoase* (A, 134), soare *seninos* (A, 138, 251), dumbrava *umbroasă* (B, 22), munte *ripos* (B, 82), aripi *auroase* (B, 171), cascade *murmuroase* (B, 174), *străluciosu-i briu* (B, 101), aria *seroasă* (B, 281). Sufixul *-tor*: Danubiul ce *dormitor* suspină (B, 363). Ea ne cheamă *plîngătoare* (B, 300), *rizătoare* (B, 43, 329, 314), femei *răpitoare* (B, 334), frunza *șoptătoare* (B, 363). Sufixe *-at, -it*: mare *azurată* (B, 50), golful *azurit* (B, 352). Sufixul *-esc*: *războinicescul tunet* (A, 249). Sufixul neologic *-bil*: *însetabile* (B, 94).

Sufixe substantivale: *-(ă)ciune*: *piericiunii* (B, 6), *iertăciuni* (A, 206); *-ime*: *viitorimea* (A, 179). În poezia lui Bolintineanu apar frecvent substantivele formate de la infinitivul verbelor: *cîntările-mi arzînde* (B, 324), *lunga ei dormire* (B, 292), *întristarea* (B, 332), *suspînări* (B, 330), *răsfățare* (B, 15), *sărutare* (B, 15). Supărător este, la același poet, abuzul de diminutive: *bărculiță* (B, 363), *frățiori, surioare* (B, 298), *copilița* (B, 293), *guriță* (B, 9), de la *hurie* (B, 9; termenul apare și la Alecsandri), *hurioară* (B, 35), *garofițe, cosițe* (B, 39), *căscioară* (B, 41), de la *hanima* (B, 44), *hanimică* (B, 43), *căzuliță* (B, 45); adjective: *rotunjor* (B, 3), un rîu *mîtitel* (B, 54).

¹¹ Cu reminiscențe, și nu numai de ordin muzical, și din poeziile *Esmé, Rabie*.

3. Stilul în poezia lui Gr. Alecsandrescu. Clasicism și romantism. Gr. Alecsandrescu lărgeste cercul de inspirație al poeziei românești. Poezia sa lirică înglobează poezii patriotice, poezii filozofice, poezii erotice. Poezia didactică însumează epistole, satire, fabule. A mai scris și două balade lirice.

3.1. Expresia lirismului elegiac și meditativ.

În lirica sa, Alecsandrescu este influențat de poeți străini ai curentului preromantic (poetul englez Young¹²) sau romantic (poetul francez Lamartine). În monografia sa, *Gr. Alecsandrescu*, Ed. pentru literatură, București, 1962, G. Călinescu afirmă că „într-o parte a ei, poezia lui Gr. Alecsandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi“ (p. 109). Titlurile unor poezii reliefează formația romantică a poetului: *Barca*, *Meditație*, *Miezul nopții*, *Intristare*, *Rugăciune*, *Candela*, *Cimitirul*, *Reveria* etc.

3.1.1. În poeziile de dragoste, pe care Gr. Alecsandrescu le-a scris cam pînă la vîrsta de 35 de ani, găsim expresia grandilocventă în manieră romantică sau în „tonul madrigalesc“ al poezilor din secolul al XVIII-lea (Cf. Călinescu, *op. cit.*, p. 151).

Imaginea femeii se conturează, ca și la Bolintineanu, prin termeni din ordinea plastică: *Chipu-i e de crin, porfiră*, / *Inima ei o liră* (*Frumusețea*, A, 96); **ca mărgăritarul albă**, *cu părul de ebin, ochi de foc, gura, grațios rubin*, *Corpul ei un crin frumos* (*Esmé*, B, 3—4), asociați, ca și în poezia lui Lamartine, cu termeni care dau senzația mireasmelor florilor (aceștia nu lipsesc nici din poezia lui Bolintineanu): **Zambila primăverii așa ea ne împarte / Desfătător miros**, / *Așa dulcele-i suflet se simte de departe*, / *In aer răcoros*. (*Te mai văzui o dată*, A, 149); **Ca Esmé mai dulce floare / Cu dezmiertător parfum**, / *N-a mai strălucit sub soare / De la Tunis la Batum!* (*Esmé*, B, 3). Misterul frumuseții se particularizează, însă, în poezia lui Alecsandrescu, prin imagini din ordinea muzicală: *Adesea pe cîmpie / Auz o armonie*, / **Un ce melodios**: / *Un glas care se pare / Ascuns în depărtare*, / **Un imn misterios**. (*Frumusețea*, A, 95); *Glasu-ți este esența cereștii melodii* (*Mîngîierea*, A, 155). Nu rareori, o constatare este hiperbolă, care slujește la sugerarea inefabilului feminin, a grației pure: *De ce urăști viața, tu fiica Armoniei?* (*Mîngîierea*, A, 153); *Și-n chipu-ți se unesc*, / **Cu grație cerească**, *garoafele și crinii* (*De ce suspin*, A, 151); *Te mai văzui o dată, ființă de iubire*, / **O înger ce slăvesc!** (*Te mai văzui o dată*, A, 148).

Epitetele, în general de sursă romantică, sînt convenționale și stereotipe: *soare seninos* (A, 138), *aer răcoros* (149), *desfătător miros* (149), *dulcele-i suflet* (149), *dulcele zefir* (151), *frunte grațioasă* (151), *cumplită răutate* (154), *acorduri fioroase* (154); pot fi detașate, însă, unele asocieri semantice: *ceasurile sfinte* (150), *sunete-argintoase* (154).

Comparațiile sau metaforele nu sînt prea numeroase, întrucît poetul nu manifestă predilecție pentru imagine. Cînd acestea se realizează, termenii nu sînt de obicei din ordinea materială: *ești frumoasă / ca visul de amor* (151). Pentru metaforă pot fi ilustrative versurile citate mai sus.

¹² Tradus în românește, la 1835, de Simion Marcovici.

Vocabularul poetic evocă repertoriul romantic: acorduri, armonie, amorul, crini, garoafe, trandafiri, zambila, grație, zefir, aurora, privighetoare, lacrimi, suvenire, mîhnirea, care este al inimei veșmînt (154) etc., termeni comuni poeziei de la Asachi pînă la Eminescu.

Repertoriul romantic de cuvinte și imagini intră în țesătura unor versuri oratorice, cu interogații, exclamații, adresări, formule memorabile, enumerări, dispușe simetric, repetiții anaforice, antiteze, în scopul de a convinge și impresiona: **De ce urăștii viața, tu fiica Armoniei ? / De ce dintr-al tău suflet nădejdea ai gonit ? / Care dureri ascunse, vrăjmașe bucuriei, / A vîrstei nălucire și visuri ți-au răpit ? // Tu n-ai deșărtat cupa ce încă este plină ; / Tu nu știi de-ți păstrează otravă sau nectar ; / Dar plîngi ! Zefirul astfel fără cuvînt suspină ; Toată lacrima-n ochii-ți e un mîrgăritar. (135) ; Desăvîrșitul bine nu-l poate avea pămîntul : / Ce mări fără talazuri, ce inimi fără chin ? / Omul este o taină care-o știe mormîntul, / Femeia e un înger, viața-i un suspin (155) ; Am cătat-o-n pustiuri, am cătat-o în lume, / Am cătat-o pe dealuri, pe munți și pe cîmpii ; / Am cătat-o-n deșertul eho al unui nume, / Pe valurile mării, în titluri, bogății. // Zadarnică siliță ! Fericirea s-ascunde ; / / / Te întilnii iubită, și-n ochii-ți o găsec ! (139).**

3.1.2. Poezia ruinelor, introdusă la noi de Cîrlova, are la Alecsandrescu, mai mult decît în versurile tînărului poet care l-a precedat, un aspect precumpănitor patriotic și umanitarist, în sensul că meditația lui este motivată de sentimentul de admirație în fața măreției trecutului nostru național, nu și de acela al zădărniceii. Prin admirația trecutului, ruinele devin izvor al întăririi conștiinței naționale. Sub acest aspect, Alecsandrescu este mai aproape de V. Hugo decît de preromanticul Volney, a cărui filozofie se rezuma la sentimentul deșertăciunii. *Tot e tăcut și jalnic : însă așa cum ești / Singură porți povara mării românești, / Tîrgoviște căzută ! poetul întristat / Colore variate în sinu-ți a aflat, / Războinicul modeluri ; și, dac-am asculta / Ceea ce în favoru-ți reclamă slava ta, / A vitejilor umbră d-am ști se o cîntîm, / Vrednici de libertate noi am putea să fim. (Trecutul la mănăstirea Dealului).*

Sentimentul de admirație în fața gloriei trecutului național se unește cu umanitarismul poetului : *Prin științe și prin arte, națiile înfrățite / În gîndire și în pace, drumul gloriei găsec. (Umbra lui Mircea la Cozia).*

Conținutul meditației patriotice motivează două particularități de stil esențiale : decorul grandios și ritmul solemn. Limbajul poetic nu reține prin pitoresc, ci prin melodia gravă (în acest sens, poetul putea avea ca model pe Lamartine), condusă pe versuri lungi (15—16 silabe), cu efect oratoric.

Spre deosebire de Cîrlova, în poezia căruia predomină reveria romantică în fața ruinelor, Alecsandrescu are viziunea peisajului „colosal“, care servește hiperbolizarea acțiunilor unui erou glorificat : Mircea (**Umbra lui Mircea la Cozia**) și Basarab, voevodul care a învins pe regele ungar Carol Robert (**Răsăritul luni** la Tismana).

Decorul nu se înscrie în ordine plastică, ci în ordine muzicală : **Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate, / Către țărnul dîmpotrivă se întind, se prelungesc, / Și-ale valurilor mîndre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc. (Umbra lui Mircea la Cozia).**

Murmurul apei (fenomen de armonie în poezia romanticilor) este sugerat muzical în primul vers și prin *aliterație*, prin *armonie vocalică*, iar în versurile trei și patru prin *sensul lexical* al cuvintelor (*spumegate, în cadență îl izbesc*). Cu aceeași sugestie muzicală apar, prin *rîma interioară* pe care o realizează, și cele două atribute genitive cu ordine inversă față de determinat și plasate simetric la începutul primului vers (*Ale turnurilor umbre*) și la începutul celui de-al treilea (*ale valurilor mîndre generații spumegate*).

Expresia poetică este abstractă, în consonanță cu *orchestrația* gravă a versurilor : în afara epitetului evocator de sonoritate (*spumegate*), celelalte două epitete (*mîndre generații, zidul vechi*) sînt *apreciative*, iar metafora (*ale valurilor mîndre generații*) *lipsită de culoare*.

Analiza stilistică a strofei care realizează un decor demonstrează că auditația versurilor ei este elaborată, ține de domeniul muzicii.

Tabloul din *Răsăritul lunii la Tismana* este văzut „sub luna”. Descripția, cu efecte de lumină, cu evocarea „mănăstirii învechite”, sugerînd fiorul sepulcral, este realizată în maniera poezilor preromantici.

„Globul rubinos al nopții” „depărtînd” „dese umbre” *Se opri ; apoi privirea-i peste lume aruncînd, / Lumină adînci prăpăstii, mănăstirea învechită, / Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită, / Ce de lună colorată și privită de departe, / Părea unul din acele osianice palate, / Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc ;*

Decorul nu se înscrie nici aici în ordinea plastică. Lumina lunii mărește misterul, ca și imensitatea spațială (*adînci prăpăstii*) sau temporală (*mănăstirea învechită*). Ca și epitetele, comparația dezvoltată are aceeași funcție : nu plasticizează, ci sugerează misterul. Fraza oratorică se articulează în construcții simetrice binare : compliniri verbale : *adînci prăpăstii, mănăstirea învechită* ; determinări nominale : *mănăstirea învechită, / Feodală cetățuie ; ce de turnuri ocolită, / Ce de lună colorată* ; subiect multiplu : *geniuri, fantome*.

Stilul retoric în cele două poezii analizate în parte aici își găsește modalități de realizare în primul rînd la nivel de *versificație* și la nivel *sintactic*.

Figuri de construcție. Menționăm pe cele mai caracteristice.

Amplificarea și enumerarea : *Glasul ei se-ntinde, crește, repetat din stîncă-n stîncă* (A, 71) ; *Iese ... vine către țărmini ... stă ... în preajma ei privește* (A, 71).

Amplificarea se desfășoară dincolo de cadrul unei strofe, fiind marcată printr-o repetiție anaforică :

Strofa II. Și întii, **ca o steluță, ca o făclie depărtată,** /
 ... am zărit-o licurind

Strofa III. **Apoi tainicile-i raze dînd pieziș pe o zidire,**

 Mîngîie a ei ruină cu o palidă zimbire,

Strofa IV. **Apoi glob rubinos, nopții dînd mișcare și viață**

(A, 74).

Simetriile, realizate adeseori ca *paralelisme* marcate prin construcții *anasforice*, devin frecvente tocmai datorită prezenței unor numeroase *amplificări* și *enumerări*. **Niciodată astă lună ce înoată în țările**, *Ca fanal purtat de valuri pe a mărilor cîmpie*. *Mai mult număr de cadavre de atunci n-a luminat*. **Niciodată mîndru vultur ce-n văzduh se cumpănește**, **Acel domn al atmosferei, ce un veac întreg trăiește**, *De o prad-ă bogată încă nu s-a-ndestulat*. (A, 76).

Nu numai modelul de versificație, dar și construcția *retorică* din aceste versuri evocă *știlul* retoric al poeziei *Epigonii* de M. Eminescu.

Cadența versurilor lui Gr. Alecsandrescu este determinată și de aceste simetrii, reliefate uneori prin pauze largi, în cadrul unei scheme prozodice specifice, „cu prelungirea la maximum a cezurei“, care „dă o gravitate extraordinară ideii poetice“ (Călinescu, *op. cit.*, p. 169—170) : *Este ceasul nălucirii : un mormînt se dezvălește* (A, 71) ; *Riul înapoi se trage... munții vîrfurile își clătesc*. (A, 71) ; *Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură* (A, 73).

Adresarea realizată prin propoziții imperATIVE sau, în cazul invocației retorice, prin propoziții interogative sau exclamative însoțite de vocative : **Ascultați... ! marea fantomă face semn... dă o poruncă** (A, 71) ; **Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute, / Cine oar poate să fie omul care te-a-grozit ?** (A, 72) ; *Sărutare, umbră veche !* (A, 72).

Epitetul *Tropii*. Efectul stilistic al poeziei **Umbra lui Mircea la Cozia** se sprijină aproape exclusiv pe *audiție*. De aceea, limbajul poetic al acestei poezii poate părea prozaic, dar el este lipsit numai de *figuri semantice* ; este un limbaj abstract de *sugestie* prin efecte muzicale. Este o caracteristică retorică specifică lui Alecsandrescu, încercată, cu alte mijloace, și de *Heliade* în special în poezia de după 1840, mai ales în *poemele sale epice*.

Așadar, Alecsandrescu realizează un *stil pur eufonic* înainte de Eminescu sau Macedonski.

Epitetul ornant, convențional și *ștereotip*, relativ frecvent în **Răsăritul lunii la Tismăna**, are caracter *generalizator* : *frumoasa noapte, plăpînda-i lină rază, lun-așa încîntătoare, pădurea-ntunecată, dese umbre, suflet pustiit, adînci prăpăstii, peștera adîncă, adînci murmure, astei scene colosală, torent furios* (A, 74—75). Ca nume *predicativ*, epitetul este realizat rar : *Erau dulci acele ceasuri de extaz* (A, 75).

Epitetul coloristic prin care se precizează culoarea lunii, exprimată printr-o *metaforă* convențională (*glob*), apare și la *Heliade* (*rubinos*) : *glob rubinos* (A, 74 ; comp. la Bolintineanu : *Ca un glob de aur luna strălucea*, B, 52 ; la V. Alecsandri, *Visul* : *Ca un vas de aur luna plutea lin*).

Asocieri inedite, prin care să recunoaștem epitetul *rar*, nu sînt caracteristice nici poeziei lui Gr. Alecsandrescu și nici poeziei *contemporanilor* lui. Totuși menționăm ca rar și *individualizator* epitetul *vii* în asocierea : *vii umbre* (74). Poate caracter *individualizator* mai au și epitele rare : *palidă zîmbire, tainicele-i raze* (74) etc.

Comparația. Sub raportul *asocierilor semantice*, comparația *convențională* apare alături de comparația *rară*, *individualizatoare*. Aceasta din urmă are caracter *livresc*, ca și unele *metafore* explicite : „mănă-

stirea învechită, feodală cetățuie“ Părea unul din acele osianice palate, / Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc ; (75) ; P-ale ștejarilor virfuri, piramide de verdeață (74). Ca un vis ce se strecoară într-un suflet pustiit. (74).

Metafora este, în general, de asemenea convențională ; românii torent¹³ iute furios, / S-aruncau ; Lei sosind (75) ; mîndru vultur, / Acel domn al atmosferei (76).

În poezia la care ne referim, ca și la poezii preromantici, tabloul cu lună prilejuiește poeziei o viziune a lucrurilor în proporții uriașe și fioroase. Epitetele, comparațiile sau metaforele servesc această viziune : pădurea-ntunecată, locaș trist nelocuit, mănăstirea învechită, adînci prăpăstii, peștera adîncă, adînci murmure, pustiul fără margini, piramide de verdeață, aștei scene colosale, crudă dorință, monstruoasele morminte, osianice palate etc.

În afara determinărilor expresive sau a vocabularului figurat, numeroși termeni au aceeași funcție de sugestie : noapte, pustiuri, ruină, umbre, prăpăstii, turnuri, fantome, urgie, în pustii, morminte, tăcere, groază, plînge, blestemînd, pradă, ripe.

Mai mult decît poezii contemporani cu el și înainte de Eminescu, Alecsandrescu a realizat un limbaj poetic de sugestie, dincolo de muzica profundă care sună în unele versuri ale lui.

3.1.3. În poeziile sale filozofice, Gr. Alecsandrescu pornește de la meditațiile poetului francez Lamartine, dar nu este lipsit nici de nota sa originală. Una din cele mai caracteristice este poezia *Meditație*, în care găsim reflecții pe marginea nestatorniciei lucrurilor omenești. Ca și în poeziile sale patriotice, aceste reflecții sînt determinate de impresiile pe care i le produc tablourile zugrăvite.

Tabloul autumnal înfățișat în manieră romantică, cu dulce soare care „se apleacă la apus“ și „galbene frunze“ provoacă poetului „simțiri deosebite“.

Reflecțiile care urmează îmbracă un stil retoric, în care propozițiile exclamative, interogative, apostrofele, expresia aforistică sînt mijloacele lui principale de realizare : O ! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare ! / Unde atîți prieteni plăcuți de tinerețe ? / Unde-acele ființe cu care am crescut ? / Ce netedă cîmpie ! Cum ochiul se uimește ! / Ce deșărt se arată, oriîncotro privești ! / O voi, care un titlu ș-un nume pizmuiți ! / Viața e o luptă, o dramă variată.

Numeroasele reluări ale aceluiași tip de propoziții face posibilă realizarea frecventă a repetiției anaforice prin elemente conjuncționale, care marchează paralelismele sintactice, mai rar și a repetiției în schema poliptotonului : Cînd marea-ntăritată corabia-ți zdrobește, / Cînd loc de mîntuire nu este, nici lînan, / Cînd cu grozave furii asupra ta pornește / Spumoasele lui valuri bătrînul Ocean, // Spune-mi, își pas-atuncea să știi de mai plutește / Catartul fără pînze ce nu-ți e d-ajutor, / Să vezi dacă pe unde se ține, se clătește, / Și dac-ai fost odată în barcă sau vapor ? sau : Cît sînge aste locuri setoase înghițiră ! / Cîte oase războiul

¹³ Căderile de apă, torentul, murmurul sînt frecvente în poezia preromanticilor și romanticilor.

aici a semănat ! / **Ciți veterani războinici, moartea purtind, muriră / Pentru izbînzi de care ei nu s-au bucurat !**

Poezia de inspirație originală *Anul 1840*, străbătută de sentimentul solidarității umane, reprezintă, către mijlocul secolului al XIX-lea, umanismul românesc, pe care Eminescu îl ducea mai departe în ultimele decenii ale aceluiași secol. Prin această poezie, Gr. Alecsandrescu ocupă un loc printre reprezentanții de frunte ai lirismului nostru filozofic.

Așa cum subliniază G. Călinescu (*op. cit.*, p. 165), „de la întiul vers poezia se remarcă prin abstracția ei“. Poezia se deschide printr-o sentință: *Să stăpînim durerea care pe om supune.*

Figura de bază a poeziei este personificarea unor abstracțiuni, a unor concepte morale (*durerea, mîhnirea, soarta, binele*), ca în poezia clasică : „durerea“ are însușirile unei ființe „care pe om supune“ ; acesta poate aștepta „al soartei ajutor“ etc.

Antiteza se integrează perfect declamației grave : *Binele ades vine pe urmele mîhnirii / Și o zîmbire dulce dup-un amar suspin ; Și un an vine, trece, ș-alt an îl moștenește, / Și ce nădejdi dă unul, acelalalt le ia.*

Nu lipsesc nici alte figuri de construcție pe care le-am întilnit și cu prilejul analizelor anterioare. Dintre ele, *enumerarea*, în grupuri binare sau ternare, realizată prin propoziții de același fel sau părți de propoziție, este frecventă.

Repetiția realizată ca *poliptoton* are un efect stilistic deosebit prin reliefaarea unui cuvînt-temă : *Ici umbre de noroade le vezi ocîrmuite / De umbra unor pravili călcate, siluite / De alte mai mici umbre, neînsemnați pitici.* (A. 86).

Umbră unor pravili este o asociație inedită.

Uneori o strofă constituie un *monolog* cu o suită de întrebări : *Ce bine va aduce o astfel de schimbare ? / Și ce rău ar face o stea, un comet mare, / Care să arză globul ș-ai lui locuitori ! / Ce pasă bieteii turme / în veci nenorocită, / Să știe de ce mîină va fi măcelărită / Și dacă are unul sau mulți apăsători ?*

Epitetul este apreciativ și se caracterizează prin convenționalitate (*sintimente înalte, generoase ; idei mici ; ideea tristă*). Unele dintre ele apar frecvent în poezia lui Alecsandrescu, uneori în prezența aceluiași determinat (*orizon senin, zîmbire dulce, amar suspin*).

Ceea ce slujește în esență aspectul stilistic al acestei poezii este gravitatea unor reflecții monologate sau spuse sentențios în versuri al căror efect retoric este marcat în primul rînd prin *cezură* : *După suferiri multe inima se-mpietrește ; / Lanțul ce-n veci ne-apasă uităm cit e de greu ; / Răul se face fire, simțirea amorțește, / Și trăiesc în durere ca-n elementul meu.*

3.1.4. Gr. Alecsandrescu își cîntă durerea și în cadrul istoric al ruinelor. Sint semnificative în acest sens elegiile *Miezul nopții* și *Adio la Tîrgoviște*.

Ca și în poezia erotică în care poetul este covârșit de influența modelelor romantice și în deosebi de aceea a lui Lamartine, în poezia *Miezul nopții* apar numeroase reminiscențe livrești. Menționăm câteva.

Aluzia mitologică sub forma de *antonomasă*: *Privesc cum orizontul se umple de săclii, / Cum luna în tăcere s-arată să inspire / Gândiri religioase l-ai lui Apolon fii* (A, 137).

Personificarea de gust clasic: *Frumoasa primăvară acuma se grăbește / La caru-i să înhame pe zefirii ușori* (A, 138).

Gestul meditativ (apare la Lamartine) în versul: *Pui mîna p-a mea frunte și caut un mormînt* (A, 138).

Termeni livrești realizînd o comparație: *Deșteaptă priveghează a mea tristă gîndire, / Precum o piramidă se-nalță în pustii* (A, 137).

Tot sub impresiile lecturii, poetul întrebuițează numeroase comparații dezvoltate, fraza antitetice (atît de caracteristică romanticilor¹⁴) în structuri oratorice cu multe determinări¹⁵. Comparația este de obicei o propoziție (subordonată unui verb), introdusă prin adverbul *precum*: *Trecu ea precum trece un fulger pîntre nor; Ș-a șters precum se șterge a vulturului urmă / Cînd spintecă văzduhul în falnecul său zbor*. (A, 137).

Poliptotonul reliefează un cuvînt-temă (realizează și alte figuri: metonimie, comparație) al unei strofe: *De cînd pierdui părinții-mi trei ierni întregi trecură, / Trei ierni, căci după ierne viața-mi socotesc, / Căci zilele-mi ca iarna de viscoloase-mi fură, / Copaci din miezul iernii ce vînturi îi clătesc*. (A, 138).

Analiza stilistică a poeziei impune concluzia că poezia traduce mai mult impresiile lecturii, decît emoțiile directe ale poetului.

În urma analizei stilului în poezia lirică a lui Gr. Alecsandrescu, se impun câteva concluzii.

În poezia din perioada 1830-1870, Gr. Alecsandrescu a realizat, sub influența unor modele romantice, stilul oratoric cu efecte muzicale specifice

Trăsăturile retorice specifice ale stilului său se manifestă în particularități de versificație (versul lung, prelungirea cezurei) și în figuri (mai ales de construcție), dintre care cele de sonoritate (aliterațiile, rimele interioare), deși rare, reprezintă o inovație în limbajul poetic al epocii.

Sărac în imagini, limbajul poetic retoric al lui Alecsandrescu nu este lipsit totuși de sugestie, realizată în primul rînd auditiv sau prin termeni de evocare a unei atmosfere (în poezia pe tema ruinelor mai ales).

¹⁴ Ch. Bruneau, *Petite histoire de la langue française*, Paris, 1962, p. 58, menționează, cu privire la fraza lui V. Hugo, că două tipuri de frază sînt caracteristice poetului: fraza antitetice și fraza oratorică.

¹⁵ Același autor, *op. cit.*, p. 58, subliniază faptul că fraza oratorică este cea mai frapantă în poezia romantică.

Ca toți romanticii ¹⁶ și la noi mai aproape de Heliade, în construcția frazei sale retorice, Alecsandrescu s-a folosit mai ales de enunțuri.

Actul de „inovație” verbală este convențional, în sensul respectării unei norme de verosimil și inteligibil. Trebuie să vedem aici efectul unei educații clasice, dar să nu uităm că fenomenul este caracteristic în general și poeziei occidentale a epocii. ¹⁷

În limbajul poetic al lui Alecsandrescu, ca și în cel al contemporanilor săi, *epitetul califică* pur și simplu numele, „nu face imagine”. Tot pe linie clasicizantă, ca și epitetul cu funcție de calificare, se înscriu *comparațiile nobile*, exprimate prin termeni abstracti, semnificative mai ales în poezia erotică, precum și personificările unor concepte morale.

Caracterul abstract generalizator al epitetelor (cele mai multe sînt epitete apreciative), precum și aspectul prozaic (lipsit de imagine) al limbajului poetic al lui Alecsandrescu apar în consonanță cu timbrul grav al versului său.

Cirlova, Heliade, Alecsandrescu adaptează versul cult la unitatea ritmică a alexandrinului de 13 și 14 silabe (*Miezul nopții, Anul 1840*) sau a metrului de 15-16 silabe (*Răsăritul lunei la Tismana, Umbra lui Mircea la Cozia*).

3.2. Stilul în poezia didactică (epistole, satire, fabule). Intelectualismul lui Gr. Alecsandrescu se vedește pregnant în epistole și satire, specii în care poetul realizează conciziunea stilului clasic. În *Epistolă DIV sînt* „expuse” chiar unele din preceptele artei poetice a lui Boileau: ideea moștenirii geniului poetic, darul de a plăcea prin simplitate și eleganța expresiei (*A fi-nalt cu deslușire, simplu fără a cădea*), concizia stilului (*Și să nu zici niciodată cuvînt ce-ar fi de prisos*) etc.

Epistolele lui Gr. Alecsandrescu ni-l relevă un abil *analist* al temperamentului său poetic (vezi *Epistolă D.I.V.*) dar și un fin *umorist*. În unele epistole (de ex. *Epistolă către Voltaire*) găsim, ca și în satire, *ironia*. ¹⁸

Ironia se realizează pe contrast (de ex. între analiză și reverie, între analiză și reflecție) ¹⁹, dar și prin utilizarea unor figuri, a *litotei*, spre exemplu: *Ca un iconom politic, prin mici slujbe, mici lefșoare / Am înbogățit eu statul, cumpărîndu-mi moșioare (O profesiune de credință)*.

Confesiv și imediat ²⁰, Alecsandrescu folosește în satire și epistole expresia curentă. Grandilocvența stilului său liric dispăre aproape cu

¹⁶ Vezi Ch. Bruneau, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷ Abia spre jumătatea secolului al XIX-lea, sub influența filosofiei lui Jouffroy, care-și publică cursul în 1843, scriitorii, în speță poeții (Th. Gautier, Baudelaire spre exemplu) inovează în direcție imagistică. „*La metaphore éloigné*” ia locul metaforei clasice fondată pe o analogie reală între comparant și comparat (Vezi Ch. Bruneau, *op. cit.*).

¹⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 190, consideră că „epistolele lui Alecsandrescu se înscriu genului satiric”.

¹⁹ Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 191—192.

²⁰ Cf. Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 156.

desăvîrșire. Poetul nu renunță însă la formule ale adresării retorice. În general, ideile sînt împărțășite într-un stil neutru sau familiar.

În fabule, Gr. Alecsandrescu se dovedește un abil mînuitor al *alegoriei*. În această parte a creației sale, poetul este mai puternic influențat de graiul popular, aceasta și din cauză că „afabulația cade pe plan secundar”²¹. Cele mai izbutite fabule sînt construite pe principiul *dramatizării*, al punerii în scenă, al confruntării directe. Apelînd la dialog, limbajul rămîne unul dintre mijloacele principale de redare a culorii locale sau de caracterizare a personajului: *Noi, frații tăi, potaie! / O să-ți dăm o bătaie / Care s-o pomenești. / Cunoști tu cine sîntem, și ți se cade ție / Lichea nerușinată, astfel să ne vorbești? (Cîinele și cățelul). Mă duc, zise-ndată, nițel sîn să-i cer. (Boul și vițelul). — Ba să-ți cauți treaba, că mînînci trînteală; / S-a schimbat boierul, nu e cum îl știi. (Boul și vițelul).*

4. Stilul manierist în poezia lui D. Bolintineanu.

Uimitoare prin ușurința și muzicalitatea versificației — primită cu entuziasm de critica vremii — poezia lui D. Bolintineanu constituie un pas în evoluția formală a poeziei românești

Ca poet, D. Bolintineanu s-a format sub influența curentului *romantic francez*. Sentimentul vag romantic și muzicalitatea ritmică, aspectul declamatoriu al versurilor se păstrează de-a-lungul creației sale poetice. Ceea ce surprinde în creația poetului muntean este incapacitatea de variație, de depășire, de evoluție. O aceeași haină înflorită, stilul retoric, uneori cu o notă patetică, declamația pură, rămîn atribute permanente ale creației lui poetice.

4.1. Lirismul. Ca poet liric, Bolintineanu debutează cu elegia *O fată tînără pe patul morții*, tributară unor modele romantice, printre care și poezia *La chute des feuilles* a poetului francez Millevoye (1782-1816). Versurile nu sînt lipsite de armonie: *Ca robul ce cîntă amar în robie, / Cu lanțul de brațe, un aer duios, / Ca riul ce geme de rea vijelie, / Pe patu-mi de moarte eu cînt dureros.*

Bogată în *figuri de construcție*, poezia nu este lipsită nici de *imagini*, dar ele sînt *convenționale și stereotipe*. Predomină *comparația*, reliefată prin *paralelisme*: *Ca robul ce cîntă; Ca riul ce geme; Ca o floare ce naște cînd plouă; Ca frunza ce cade pe toamnă cînd ninge* (B, 162—163).

Comparația se realizează la nivelul unor contexte ample, legătura dintre comparat și comparant fiind stabilită prin adverbul *așa*: *Un crîn se usucă și-n laturi s-abate / Cînd ziua e rece și cerul în nori, / Cînd soarele-arde, cînd vîntul îl bate, / Cînd grindina cade torente pe flori; // Așa făr-de veste pe zilele mele / O soartă amară amar a bătut, / Și astfel că crinul de viscole rele, / Pe patu-mi de moarte deodat-am căzut* (B, 162).

Epitetele sînt exprimate prin cuvinte amintind repertoriul lexical al poeziei romantice a epocii: *aer duios, crudă durere, traiul e lin, viața*

²¹ Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 206.

e dulce, inimă dulce. Același termen determină substantive sau verbe : cîntă amar ; o soartă amară amar a bătut ; amară e moartea.

Vocabularul este sărac și repetarea aceluiași termeni (*crin, flori, rouă, rîb, moarte, june, cîntă* etc.) accentuează nota de declamație patetică.

Paralelismele, ritmul ideii, prin care se realizează o gradație ascendentă, sînt marcate anaforic : **Să moară bătrînul ce fruntea înclină, / Ce plînge trecutul de ani obosit ; / Să moară și robul ce-n lanțuri suspînă, / Să moară tot omul cu suflet zdrobit !**

Această construcție retorică reliefează o ipostază dintr-o confruntare antitetică : *Iar eu ca o floare ce naște cînd plouă... / Ah ! juna mea viață acuma se stînge / Și anii mei tineri apun în mormînt !*

Durerea nu are adîncime și intensitate nici în celelalte elegii în care poetul își cîntă propria durere, suferințele exilului.

Limbajul figurat este stereotip, iar formulele retorice se limitează în general la propoziții interogative și exclamative, acestea din urmă nu rareori însoțite de interjecții, la enumerări și amplificări, repetiții anaforice. *Dar este fericire cînd nu sînt lîngă tine, / Cînd știu ce suferințe vin a te întrista ? (B, 164) ; Oh ! plîngeți țara voastră cu lacrimi arzătoare ! (B, 164) ; Dar cer o zi frumoasă, o zi de bucurie, / De glorie, de viață, acestui drag pămînt (B, 166) ; Acela care vede sărutul de iubire / Acela ce împletește ghirlanda cea de nuntă / Acela singur știe ce suferință cruntă / Simțit-a al meu suflet la dorul țării sînt ! (B, 165).*

Frecvente sînt invocațiile retorice :

Cînd ochii te văzură, o, țară de-ntristare, / Săltînd de fericire, de ce nu am murit ? (B, 165). O timp, dă-i libertatea, dă-i vechea vitejie !

Tonalitatea afectiv retorică a acestor poezii este lipsită de efectele acustice grave ale versificării întîlnite la Alecsandrescu, de cadențele acestuia oratorice. De aceea, la Bolintineanu, hiperbolizarea sentimentelor prin interjecții, exclamații, apostrofe, repetiții rămîne pur exterioară.

Inventivitatea asociativă a poetului se remarcă mai ales în domeniul comparației : *aste plîngeri ca un parfum de noapte (B, 165) ; Acolo străluce, ca june fecioare, / Luncile la soare. / Cu brîuri lucioase, cu plete de fir ! (B, 171).* Asocierile reliefează gustul romantic. Din poezia romantică a vremii sînt recutate cele mai multe comparații stereotipe ale poetului : *Mi-ești dragă ca lumina ce-n sînul nopții moare (B, 165) ; „iubită“ este ca floarea dimineții (B, 165) ; „Albele fecioare“ dăntuiesc Ca fluturi ce scutur aripi auroase / Pe crinii ce cresc (B, 171) ; Multe harpe cîntă cînturi tinerele, / Blînde ca murmura dulcii aurele, / Printre viorele (B, 171).* Metaforele explicite se realizează în aceeași manieră, nu rareori prin aceiași termeni : *Nici tinere fecioare, fragile, blînde flori (B, 169) ; Iubeam o copilă / O floare matinală ce crește surzînd (B, 176) ; femeia iubită este o floare grațioasă (B, 196).* De asemenea, comparațiile exprimate printr-un termen abstract trădează același gust : *Imaginea ta dulce ca fantasma iubită (B, 165), Cu june fecioare ca visuri frumoase (B, 179).*

Compararea (realizată ca metaforă, comparație) a femeii frumoase cu floarea și diverse specii ale ei, care sensibilizează imaginea, cu visul, care volatilizează imaginea, caracterizează întreaga creație a poetului. Titlul *Florile Bosforului* este sugestiv pentru această trăsătură a ciclului de poezii amintit. Cîteva ilustrări: *Ca Esmé mai dulce floare...* (3); *Pentru muncă, floare dulce, / Eu alt aur nu primesc* (12); *Fiica de la Curdistan, Roză cu arzînde fețe* (28); *Sîrba și bulgara blîndă / Viorele ce înflor* (28); *româna macedoană, / Floare cu plăcut parfum* (28); *Iată una cu drag nume, / Dulce crin din Iemen* (27). Frumusețea (tinerețea), particularizată de multe ori printr-o trăsătură fizică, îmbracă aceeași imagine: *ale feții albe garoafe dulci, junele* (12); *Și fecioara dulce are tinerețea / Rozelor sălbateci care ne răpesc* (13); *Tînără, suavă, albă / Ca o floare din Liban* (28); *Ca mărgăritarul albă* (3); *dulce și suavă ca o garofiță* (54). Mai ales *valul, roua, luna și stelele* (prin strălucirea lor) variază uneori imaginea chipului luminos. *Dar valul ce se sparge pe-ntînsa Marmara / În nopți de vijelie nu are-albeața sa* (7); *Fața ei e dulce ca lumina nouă / Lunii pe un nor; Ea-mpletește-n raze și își scaldă-n rouă / Părul bălăior.* (101). În poezii ca *Sora Ana, Domnul de rouă, Timpul* etc. unde imaginea volatilizează chipul omenesc, comparația se realizează prin termeni ca *vis, fantasmă*: [*Sora*] *Înainte doamnei pare / Ca un fraged, dulce vis* (69); *Lero-impărate! tu iubești o scită / Dulce ca un vis* (102). În basme (*Fata din dașin*), termenul comparant al fecioarei frumoase este tot unul abstract, dar prin determinant poate sugera o atmosferă: *fecioara frumoasă / Ca viața din rai* (86). Nici transpunerea frumuseții pe plan moral nu rămîne nerealizată: *O fețiță dulce ca o fericire* (58).

Puterea imaginativă a poetului nu depășește de cele mai multe ori norma convențională a asocierilor niچی în alte zone ale metaforei. De ex. *luna* este cînd „ca un glob de aur“ (52), cînd „ca bulgăre de aur“ (86), cînd „ca o sferă“ (101).

Uneori, imaginea care concretizează „*mindrețea nepămînteană*“ surprinde prin construcția după model popular: *Chipul tău e rupt din soare / Păru-ți din a serii boare, / Buzele-ți din foc de zori* (68). Comp. și: *Ochii i-ai răpit din mare* (68).

În poezia filozofică *Timpul*, metafora simbolică este romantică (timpul este o *barcă*), dar personificarea prin care se dezvoltă trădează și gustul clasicizant al poetului (personificarea unor concepte): *Pe fluviul luciului o barcă s-arată / Cu june fecioare ca visuri frumoase / Ce-n viață fugîndă se-nclin amoroase / P-al nostru trist sin; / Un om cu cosițe și gene albite, / Cu brațe secate, cu fețe pălite / Cu coasa de fier, / Apare în barca cu dalbe fecioare: / E timpul; iar ele sînt blindele oare / Ce vin și iar pier.* (B, 179). Frecvent, de-a lungul întregii creații a poetului, *viața* este comparată cu o floare: *Cum o floare e ursită / A-nflori, a se usca, / Viața noastră e trîtită / D-am iubi pe cineva.* (B, 15). *Roza, drag simbol al vieții* (B, 46), cu un vis: *traitul e un vis* (B, 46). Dintre flori, siminocul este asociat morții: *Alții roza va zîmbi; / Pentru tine siminocul / Singur va mai înflori* (B, 47); *Floarea morții, siminocul* (B, 187).

Metafora personificatoare este exprimată frecvent printr-un verb sau printr-un adjectiv epitet de proveniență verbală. Iată cum sînt per-

sonificate bucuria, speranța: **Rizînda** bucurie lumină juna față; / *Cu vise dulci speranța tot sufletul răsfață* (B, 169); *Cînd speranța dulce ne surîde nouă* (B, 52).

Epitetul este frecvent în poezia lui Bolintineanu²². Ca și comparațiile și metaforele poetului, epitetele sînt însă convenționale și stereotipe. În poezia *Cîntece din exil*, epitetul dulce (unul dintre epitetele frecvente, dacă nu cel mai frecvent) apare în astfel de asocieri: *soarele cel dulce, plăcut și dulce soare, dulce frunte, secioară dulce, Imaginea ta dulce, amantă dulce, zile dulci și line*. În alte poezii, asocierile sînt de același tip: *dulce floare* (B, 167), *dulce patrie* (B, 170), *grații dulci angelice* (B, 170), *dulcei aurele* (B, 171), *dulce fericire* (B, 173), *o dulce-n-destulare* (B, 173), *duce sărutare* (B, 175), *un dulce nume* (B, 177), *sub aurea dulce* (B, 180): *Cu cîntări dulci și divine* (B, 187), dar și: *dulcea lună* (B, 188), *Ochii-i varsă dulce foc* (B, 192). Ca și alte adjective (*amar, dureros, voios, rizător*), dulce este folosit și ca determinant expresiv al unui verb: *Într-un rîu de lacrimi dulce se topește* (171).

Alte epitete frecvente (*amar, blind, divin, dalb, june, mîndru, frumos, lin, fioros, armonios*) intră, de asemenea, în asociații convenționale. Ca o abatere de la această regulă menționăm totuși asocierile: *virtutea dalbă a sufletului său* (B, 184), *blindele oare* (B, 179), *blinde flori* (B, 169), *aer duos* (B, 162).

Menționăm și epitetul rar, individual, atît prin asociere semantică, cît și prin construcție (element predicativ suplimentar²³): *Și stelele în spațiu s-ar sparge voluptoase*, / *La ale gurei mele șoptiri armonioase* (B, 193). Comp. pentru același tip de construcție mai rară a epitetului și versurile: *Amoru-ntoarce capul și fuge rizător* (195); *cade fermecat* (189); *Pe măgură luna se-nalță-atunci plină* / *Și varsă pe fluviu un val de lumină* (179); *Așa răsună tristă cîntarea desperării* (186). Pentru asociere semantică: *o vale pletoasă*, / *Cu plete de mai* (*Basm. Fata din Dafin*, 86).

Vocabularul din lirica lui Bolintineanu este cel obișnuit în poezia romantică și poate fi redus la cîteva sferе semantice, dintre care mai reprezentative pentru poet ar fi: **durerea**: *durere, suspin, lacrimi, rob, mormînt, amar, dureros, geme*; **bucuria, plăcerea**: *iubire, amor, desfătare, voluptate, fericire, plăcere, ferice, rizător, zimbi, cîntă*. Aceste două zone semantice antitetice corespund fondului celor mai multe creații lirice ale poetului în care melancolia nu întunecă îndemnul horatian de a trăi clipa timpului „*sugător*“; **stări de sensibilitate**: *fioros, cu-nfiorare, duos, blind, dulce, (inimă) uscată, (inimă ce-i) mută*; **vegetalul, animalul**: *flori, roze, crin, viorele, fragi, spini*; *pasărea, porumbiță, filomele, fluturi*; **zona astrală**: *cer, eterul albastru, nori, stele, soare, luna*; **senzorialul auditiv și olfactiv**, zone care apar și în asocieri sinestezice (*plîngerii ca un parfum de noapte, 165*; *game dulce, 143*). Comp. și exemplul următor din ciclul *Legende istorice*: *Văile murmură, frunzele freamătă, / Aerul sună; / Pletele verginei, sparte, sub aure / Scînteii*

²² Vezi pentru epitet, tropi și alte figuri de stil în poezia lui Bolintineanu și C. Cruceru, *op. cit.*, p. 124—136.

²³ Adjectivul-epitet cu funcția sintactică de element predicativ suplimentar este relativ frecvent și în poezia lui Alecsandri.

la lună, 112. Pentru aliterare comp. și: *freamătul de frunze. Sorin...*, 281): *cinturi, cintare, șoapte, șoptiri armonioase*, subst. *murmura, torente d-armonie, cascade murmuroase, parfum*.

4.2. Tranziția de la genul liric la cel epic. **Florile Bosforului**. Inspirându-se din *Orientalele* lui V. Hugo, D. Bolintineanu a scris *Florile Bosforului*, colecție de poezii care fac tranziția de la genul liric la cel epic. Pentru culoarea locală, poetul nu se limitează la un eveniment narat, ci folosește larg descriția decorului. Poetul nu schițează, ci pictează portretul, tabloul înfățișat. Nota exotică orientală este reprezentată în primul rând prin descriție; evenimentul lipsește în unele poezii sau apare pe plan secundar (vezi poezia *Rabie*). Drept consecință, planul formal, expresia lingvistică, capătă o funcție esențială în sugerarea atmosferei orientale. Turcismele (neogrecismele sînt folosite mai rar) apar uneori succedindu-se în contexte relativ scurte (o strofă). Termenii nu se referă numai la vestimentație, la funcții sau mod de existență etc., într-un fel motivați de context, ci și la obiecte, aspecte de decor: *Gul* „trandafir“, *Lial* „noapte“, *Ilbahar* „primăvară“, *Biulbiuli* „privighetoare“ etc. Reținem: faptul că mulți dintre termenii turcești nu aparțin limbii comune. Noutatea lor, asociată cu efecte de sonoritate specifică, sprijină funcția lor de sugestie. Imaginația poetului se desfășoară liber și în ceea ce privește alte modalități de introducere a unor termeni poetici expresivi, dintre care unii sînt formații proprii: **s-aurește**. *Unda lină din Bosfor* (3), **aurind de flori** (20), *Un suris aură chipu-i răpitor* (22); *Bolta azurată* (20), *unde azurate* (31); *coama-ți aurată* (38), *sprincenele-i velurate* (41); *suave aurele* (11), **Aurele line trec cu răsfățare** (14).

Stilul nominal, realizat în descrieri portretistice, este o caracteristică mai ales a poeziilor cuprinse în ciclul Florile Bosforului. Efectul stilistic al unor aglomerări de sintagme nominale nu ține numai de reliefaarea unei trăsături individualizatoare a unui personaj, ci și de crearea unei sonorități specifice a versurilor: *Ca mărăgăritarul albă, / Și cu părul de ebin, / Ochi de foc, și mînă dalbă, / Gură, grațios rubin (Esmé); Iată una cu drag nume, / Dulce crin din Iemen; / Sinu-i alb ca un eden, / Cuib al viselor din lume! / Alta de la Ispahan, / Gene negre, mînă dalbă, / Tînără, suavă, albă / Ca o floare din Liban. // Fiica de la Curdistan, Tip de rară frumusețe, / Roză cu arzînde fețe, Din munți de l-Aderbaidjan (Sclavele în vînzare).*

Abundența de imagini apare și în ciclul *Florile Bosforului*, tot ca o consecință a predilectiei spre portret și descriere de decor. Comparațiile, metaforele, epitele sînt podoabe lipsite în general de originalitate.

Epitetul trivial apare aici mai frecvent decît în alte specii de poezii: **Doi ochi focoși, dulci, negri** (9), iar cel dual a devenit aproape o stereotipie. Grupurile de epitețe juxtapuse realizează rareori o gradatie: *Colori suave, magice divine* (21); de obicei, calificările sînt paralele: *dumbrava verde, fragedă, umbroasă* (22); *Și-i frumoasă, blindă, bună* (28). Epitele exprimate prin adjective cu funcția unui element predicativ suplimentar sînt frecvente și uneori depășesc o normă convențională

a asocierilor semantice : *Luna doarme amoroasă / Peste roze, peste crini* (37). Comp. și determinarea verbală : *Luna ride cu amor* (34) ; *Și suride lumii dalbă* (26) ; *se-ntoarce către soare / Așa precum venise, frumoasă, rizătoare* (10). Aprecierea realizată prin epitet : **perfidă frumusețe** (28) nu este chiar convențională.

Animizarea trădează uneori un gust clasic : *Asta e Bosforul d-unde s-aripează, / P-al lor car de roze fragedele zori* (20) ; *Și a serii boare, cu aripa-nflorită, / Răsfăța coșița albii Leili* (16).

4.3. Poezia epică. În poezia sa epică, Bolintineanu s-a inspirat și din tradiția noastră istorică. El nu are însă puterea de a evoca trecutul ; îi lipsesc simplitatea și sobrietatea, atât de necesare pentru a înfățișa modul de a gândi și a simți al eroilor vremurilor trecute. În poezia sa, aceștia sînt puși să declame discursuri patriotice sau sînt înfățișați cu un sentimentalism nepotrivit cu firea lor aspră și oțelită. Aceste poezii au avut și au însă însemnătatea lor culturală, popularizînd pe eroii trecutului nostru național.

După modele romantice, D. Bolintineanu a scris și balade în care predomină elementul fantastic. Cea mai reușită este *Mihnea și baba*, care cuprinde mult citatul fragment cu efect onomatopoeic : *Mihnea încalecă, calul său tropotă, / Fuge ca vîntul / Sună pădurile, fișie frunzele, / Geme pămîntul.* (94).

4.4. Rima în poezia lui D. Bolintineanu. Dintre particularitățile de versificație ne limităm la *rimă*, întrucît ea pune în lumină la un poet puterea lui de selecție a cuvintelor pentru a realiza prin combinarea și poziția lor o muzicalitate specifică a sfîrșitului de vers. Pe de altă parte, în rimă pot fi grupate și reliefate cuvintele-temă ale unei poezii.

4.4.1. După numărul de silabe pe care le cuprind, rimele pot fi de mai multe categorii.

A) De o singură silabă (rime masculine). În poezia lui Bolintineanu asemenea rime se realizează frecvent : *Bosfor Nihor ; hadin bătrîn ; plai Mihai, bălai/plai, iașmăc/tac ; elegant/diamant* etc.

B) De două silabe (rime feminine sau troheice) : *floare/soare ; casă/lasă, stele/aurêle* (această ultimă asociere apare de mai multe ori).

C) De trei silabe (rime dactilice). La începuturile liricii românești este o rimă rară. În poezia lui Gr. Alecsandrescu ea nu se realizează. În poezia lui Bolintineanu nu este frecventă și nici în poezia lui Alecsandri. La Bolintineanu : *sălbătice lunătice ; cîinele mîinele ; nopților mórților ; fúmegă/spúmegă (O noapte la morminte ; La Alecsandri : hárnice/dárnice — Toamna țesătoare).*

D) Rime bogate, care prezintă o identificare mai mare ca de trei silabe. Asemenea rime se realizează tîrziu, în poezia lui Eminescu : *flămurile/rămurile (Scrisoarea III) ; málurile/válurile (Dintre sîte de catarge).* Rima peonică prin care am ilustrat această categorie de rime este foarte rară și, de aceea, ea realizează un efect muzical mai mare decît celelalte categorii de rime.

4.4.2. După așezarea lor, rimele sînt, de asemenea, de mai multe categorii.

A) Rime împerecheate (aabb) : dărîmă/țărînă/minut/lut.

B) Rime încrucișate (abab). Sînt, ca și cele din prima categorie, frecvente : sălbatică/adăpostire/lunatică/monastire ; fumegă/răspunde/spumegă/unde. Rima încrucișată de tipul abaab se realizează în strofe de cîte cinci versuși (vezi *Almelaiur* etc.).

C) Rime îmbrățiate (abba) : mozaic/mină/sîntînă/nic ; Bosfor/soare arzătoare/lor.

D) Rime întrerupte, cînd rimează numai două versuri. Această modalitate de rimă se realizează rar în poezia lui Bolintineanu : vergura/vale/spumegă/zabale (abcb).

E) Rime împrăștiate sau amestecate, în strofe mai lungi ca de patru versuri (abcba). În general, acest tip de rimă se realizează rar. Un exemplu din poezia lui Eminescu : presuri/asculte/neașuri/ramuri/multe/Înțelesuri (Freemăt de codu). Este rar întrebuițată de Eminescu. G. Coșbuc a realizat o mare varietate de rime de acest fel : **ababba** : boi/a trecut/noi/am cunoșcu.n-am știut/m-am abătut/război (Pe lîngă boi) ; **aabba** : sat înalt/via trecea/prăsea/celălalt (Nunta Zamferei).

Iată la Bolintineanu un tip de rimă împrăștiată (**abcb cdad**) realizată din rime întrerupte la nivelul a două strofe : vergura/vale/spumegă/zabale. // sîngeră/spumoasă/negura/vijelioasă (B, 112).

4.4.3. După gradul de identitate a formei și conținutului cuvintelor care le compun, rimele pot fi grupate în categorii distincte.

A. Rime omofone. Se bazează a) pe două cuvinte parțial sau total identice sub aspect fonetic, dar diferite ca sens și b) pe două cuvinte parțial identice ca formă, dar asemănătoare ca sens : a) departe / parte (B, 137) ; tată / nmormîntată (B, 131), ceață / dulceță (B, 131), răsfire / fire (140) ; fir / safir (139) ; fund / profund (B, 20) ; musulmani / ani (B, 4) ; răspunde / unde (B, 96) ; urite / rite (B, 93) ; mea / ea (B, 8) ; meu / eu (B, 8). Bolintineanu realizează și rime rare prin două cuvinte omonimice : mare (adi.) / mare (subst.), p. 19 ; b) albă / dălbă (B, 3), dalbe / albe (B, 137).

B. Rime identice (obsesive). Se realizează prin repetarea aceluiași cuvînt. Asemenea rime apar în poezia lui Eminescu. Ele sînt de un mare efect artistic însă în poezia lui Bacovia, spre exemplu. Realizate rar, nu sînt caracteristice poeziei lui Bolintineanu.

4.4.4. După un criteriu paradigmatico-sintagmatic, rimele pot fi grupate în două categorii.

A) Rime simple (fiecare termen al rimei este exprimat printr-un singur cuvînt). Sînt cele mai obișnuite : făclie/azurie ; dărîmă/țărînă ; minut/lut (Bolintineanu).

B) Rime compuse (cel puțin un termen al rimei este exprimat printr-un grup de cuvinte). Deși Heliade vorbea de rime alcătuite printr-un grup de cuvinte (de ex. *dându-mi-se*), poezia de pînă la Eminescu nu folosește în general asemenea rime. Eminescu inovează și în această direcție, realizînd rime ca : dascăl/recunoască-l ; O, copile/intindemi-le ; bună,rea/Dunărea etc.

4.4.5. După un criteriu lexico-gramatical al termenilor rimați, rimele pot fi, de asemenea, grupate în două coteorii distincte.

A) Rime omogene. Termenii rimați aparțin aceleiași categorii lexi-co-gramaticale : verb, substantiv, adjectiv etc. Sînt rime banale, frecvente în poezie, indiferent de autor sau epocă. Cîteva ilustrări din poezia lui Bolintineanu.

Substantiv cu substantiv : *ebin rubin* ; *lume/nume*

Verb cu verb : *aurește/roșește* ; *lucesc.răpesc*

Adjectiv cu adjectiv : *fină/vergină* ; *grațioase/voluptoase* ; *sa/ta*

B) Rime eterogene. Termenii rimați fac parte din categorii lexi-co-gramaticale distincte : verb și substantiv, pronume și verb, pronume și substantiv, substantiv și adjectiv etc. Rimele *eterogene* sînt mai numeroase în poezia lui Bolintineanu decît în cea a lui Gr. Alecsandrescu poet care a realizat efecte de armonie în primul rînd prin cezura. Rima constituie la Bolintineanu un suport muzical al imaginii. De aceea, rimele lui sînt mai variate, și nu numai sub aspectul discutat aici, decît cele din poezia contemporanilor săi.

Substantiv și verb : *preumblare apare* ; *se-mlădie selemie* ; *trec sîrmali-elec* ; *iașmac tac* ; *se va răpi o zi* ; *bucurie a să vie* ; *coboară hurioară*.

Substantiv și adjectiv pronominal : *pe întinsa Marmara/are-albețea sa* ; *stele/mele, sa/nea*. (Am subliniat unele aspecte de eufonie).

Verb și adjectiv : *iese dese* ; *se duce dulce* ; *născînd blind*.

Adverb și adjectiv : *încă adîncă*.

Adjectiv pronominal și verb : *ta/vărsa*.

Substantiv și pronume : *Bosfor lor*.

Numeral și pronume : *trei/ei*.

Pronume și adjectiv : *el/măricel*.

Substantiv și adverb : *parfum/acum* ; *nicidecum parfum* ; *foarte moarte*.

4.4.6. După identitatea de lungime a cuvintelor rimate, rimele pot fi grupate în două categorii.

A) Rime izometrice (cuvintele rimate au aceeași lungime, adică același număr de silabe). Cu cît cuvintele sînt mai lungi, cu atît efectul stilistic de plenitudine crește. În poezia lui Bolintineanu, rimele izometrice nu sînt realizate prin termeni prea lungi : *floare / parfum / soare /*

Batum (B, 3); *iese elegant dese diamant* (4); *grațioase voluptoase* (9); *citeodată/legănată* (9).

B) Rime neizometrice (cuvintele rimate au lungimi diferite): *rotunjior zbor* (B, 3); *flutura da* (4); *iașmac tac* (5); *Marmara sa* (7), *Candili Ali*; *veghează îmbărbătează* (54), *căpitani ani* (52).

4.4.7. Sub raportul asocierilor semantice, ne limităm să semnalăm două categorii de rime.

A) Rime aparținând unor cimpuri semantice îndepărtate, necomparabile. Se numesc de obicei rime rare. Deși prin ponderea lor, nu sînt specifice poeziei de pînă la Eminescu, ele nu sînt totuși inexistente. Rima semantică relativ rară apare la Bolintineanu mai mult decît la contemporanii săi: *sună lună* (112); *vergura negura* (112); *Le împovară Ochii ard în pară* (128); *fin sîn* (130); *străbună răsună* (132); *mînă/ingînă* (134); *Cătun Zeitun* (135); *nuri muri* (137); *deschis vis* (140); *Seris vis* (140), *oval cristal* (139) etc.

B) Rime cu termeni aparținînd unor cimpuri semantice comparabile (prin analogie, contrast sau contiguitate).

Un cuplu aparține aceluiași cîmp semantic pe baza identității totale de sens: *alb dalb* (30). Este o rimă frecventă: *albă dalbă* (3, 26), *dalbe albe* (137) etc., *saltă tresaltă* (83).

Un cuplu aparține aceluiași cîmp semantic pe baza unui raport comun de semnificație între cei doi termeni. Analogia sau contiguitatea raporturi pe baza cărora se poate stabili legătura de sens dintre cei doi termeni, poate fi obiectivă: *riu pîriu* (43); *întristare suspinare* (45); *vînă suspină* (45); *licurătoare vulvoare* (122); *maluri valuri* (17); *spu-moasă vijelioasă* (112); *cocorii norii* (137), *casa masa* (136); *cavale vale* (136); *smîntînă/stînă* (135); *pămînt/mormînt* (96) sau pur subiectivă: *noșilor morșilor* (95); *miri trandafiri* (133); *domniță garofiță* (54); *fecioară rozișoară* (59); *frumoasă amoroasă* (37); *grațios amoros* (38); *bălăi plai* (39, 136); *plai mai* (42); *frumusețea tinerețea* (13); *frumusețea tinerețe* (36); *voioase frumoase* (21); *încîntări visări* (13); *murmur Almelaiur* (11); *Bosfor dor* (13, 15); *Bosfor amor* (34); *Bosfor desfătător* (31); *luciu Bosfor fosfor* (24).

Este interesant de menționat faptul că în poezia lui Bolintineanu adjectivele *bătrîn, vechi*, indicînd vîrste cu dimensiuni nedefinite în trecut, sînt asociate mai ales la tot ceea ce-i evocă patria: *Munții-nalți, vechi* (83), *Brazii vechi* (83), *bătrînul munte* (61), *vorba cea bătrînă* (67). În această lumină este semnificativă asocierea termenilor *bătrîn-român* în rimă: *bătrîn/român* (61); *român/bătrîn* (78); *română/bătrînă* (67). Comp. și *români stăpîni* (67). O conotație asemănătoare cu adj. *vechi* are adj. *adînc*: *văile adînci/stînci* (83); *stîncă/adîncă* (93).

Un cuplu aparține aceluiași cîmp semantic pe baza unei opoziții de sens a termenilor lui: *plăcere durere* (14, 18); *dureri plăceri* (32); *voios dureros* (66); *murit trăit* (19); *nebună blindă, bună* (28).

Analiza amănunțită a rimelor în poezia lui Bolintineanu conduce în primul rînd la înlăturarea unei idei statornicite în legătură cu caracterul

pur ornant al rimei în creația poetului sau în legătură cu aspectul facil al rimelor sale, pentru care se evidențiază pe primul plan rimele prin diminutive, asonanțele.

E drept, fără să atingă puterea imaginativă a lui Eminescu, Bolintineanu rămâne totuși un inovator sub multe aspecte ale realizării rimelor, anunțându-i pe Eminescu, Macedonski, Coșbuc și chiar pe Minulescu.

În concluzie, nu vom mai stăruii asupra efectelor variate de armonie realizate prin rimă la Bolintineanu. Reținem numai faptul că poetul își organizează frecvent rimele în funcție de idee, cum se poate ușor constata din analiza semantică a numeroaselor cuvinte rimate. (Vezi, de exemplu, rima cuvintelor române, *Bosfor, durere*).

Rima lui Bolintineanu nu este numai sunet, adică un simplu organizator ritmic al versului, ci o figură de sunet marcată prin sunet și sens în același timp.

BIBLIOGRAFIE

La studiile din text și din notele care-l însoțesc, adăugăm: N. Nicolescu, *Poezii și proză*. Vasile Cîrlöva, *Poezii*. C. Stamati, *Poezii și proză*. Publicație îngrijită de G. Bogdan-Duică, București, 1906. (Cîrlöva la p. 133—153); Pompiliu Eliade, *Grégoire Alexandresco et ses maitres français*, în *Revue des deux mondes*, dec. 1904, p. 891; N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, I, Buc., 1907; II, Buc. 1908; N. Iorga, *Schițe de literatură română*, vol. II, Iași; N. Apostolescu, *Influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909; Ch. Drouhet, *Izvoarele de inspirație din poezia „O fată tânără pe patul morții”* a lui Bolintineanu, București, 1913; G. Bogdan-Duică, *Istoria literaturii române moderne. Intii poeți munteni*, Cluj, 1923; P. V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ed. a II-a, București, 1926; E. Lovinescu, *Grigore Alexandrescu, viața și opera lui și corespondența lui cu Ion Ghica*, ed. a III-a, Buc., 1928; Ov. Densușianu, *Evoluția estetică a limbii române*, vol. II, 1930—1931. (Curs litografiat); Ov. Densușianu, *Literatura română modernă*, III, Buc., 1933; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941; D. Popovici, *Dimitrie Bolintineanu*, Craiova, 1942; S. Cioculescu, Vladimir Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944; Emil Petrovici, *Considerații fonologice asupra rimelor „geometrice”, și „aproximative” în poezia românească*, în CL, Cluj, V, 1959, nr. 1—2; Paul Delbouille, *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, 1961; D. Păcurariu, *D. Bolintineanu*, Editura pentru literatură, 1962; Silviu Iosifescu *Grigore Alexandrescu*, Editura tineretului, 1965; Al. Rosetti, *Asupra valorii expresive a sunetelor vorbite*, în SCL, XVI, 1965, nr. 5, p. 577—578; Pompiliu Dumitrescu, *Valoarea expresivă a sunetelor*, în CL, XII (1967), nr. 1; Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, Buc., 1966; Alexandru Toșa, *Frecvența tipurilor de rimă în poezia lui Coșbuc*, în LL, 11, 1966, p. 55—78; Paula Diaconescu, *Informația semantică și stilistică a unui text*, în vol. *Sistemele limbii*, Buc., 1970, p. 65 și urm.; László Gáldi, *Introducere în istoria versului româ-*

nesc, Buc., Minerva, 1971; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Romantismul românesc*, în LL, nr. 2, 1972, p. 67—80; N. Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, București, 1973; Cezar Tabarcea, *Model și originalitate în fabulele lui Grigore Alexandrescu. Către o tipologie structurală a textelor*, în A.U.B., seria *Limbă și literatură română*, XXII, nr. 1, 1973, p. 163—184; Mihai Bordeianu, Vresificația românească, Editura Junimea, Iași, 1974; Mihai Dînu, *Lingvistica matematică și problemele rimei*, în SCL, XXV, nr. 1, 1974, p. 3—13; Ion Rădoi, *Structura rimei în poezia populară românească*, în SCL, XXV, nr. 5, 1974, p. 489—495; G. I. Tohăneanu, *Prestigiul stilistic al rimei*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. II, Ed. Acad. R.S.R., București, 1972, p. 207—240.

W

VASILE ALECSANDRI (1818—1890)

1. Contribuția lui V. Alecsandri la formarea limbajului poeziei moderne. 2. Asimilarea influenței populare în ciclul *Doine*. 3. Expresia lirismului în *Lăcrimioare, Suvenire și Mărgăritărele*. 4. Stilul descriptiv în *Pasteluri*. 5. Stilul în poezia epică a lui V. Alecsandri.

1. Contribuția lui V. Alecsandri la formarea limbajului poeziei moderne. După Ibrăileanu, epoca Alecsandri se cuprinde între anii 1840 și 1870. Această precizare nu provine însă atât dintr-o apreciere a poeziei scriitorului, cât din faptul că Alecsandri a pregătit cele mai multe domenii ale creației literare din perioada următoare, reprezentată prin M. Eminescu. Scriitori contemporani sau scriitori care-i urmează dezvoltă, la alt nivel, elemente ale creației lui Alecsandri: Bolintineanu, Eminescu, Coșbuc și Macedonski în poezie, Caragiale în teatru, Creangă în proză.

Pornind de la poezii scrise sub influența și în factura poeziei populare, Alecsandri abordează apoi poezia lirică de dragoste, poezia lirică patriotică, trece apoi la poezia descriptivă și, în sfârșit, la poezia epică din *Legende și Ostașii noștri*.

Constatănd lipsa unei tradiții poetice culte la noi, Asachi, Heliade și chiar Alecsandrescu și Bolintineanu au preconizat imitarea unor poeți străini. Ei păstrează, chiar în poezia cu un fond persoanal, procedee ale maștrilor lor, deși fiecare manifestă, în mod diferențiat, o anumită independență față de modelele pe care le-au urmat.

→ Poezia lui Asachi sau a poeților munteni Heliade, dar mai ales Alecsandrescu, Bolintineanu contribuie, fără îndoială, la fixarea unui limbaj poetic modern prin îmbogățirea vocabularului cu neologisme, prin innoirea limbajului figurat, prin grija construcțiilor, prin armonie și muzicalitate, prin inovații în versificație etc. Totuși, poezia lor reflectă în mai mică sau în mai mare măsură unele tendințe ale curentului purist, mai

ales în variantă latinizantă (prin introducerea unor cuvinte arhaice de origine latină dispărute din uzul vorbit, a unor forme învechite, dar mai apropiate de etimonul lor latin) sau italianizantă (prin introducerea unor neologisme, în special de proveniență italiană, pe care, în dezvoltarea ei ulterioară, limba literară nu le-a păstrat sau le-a menținut modificându-le forma). La aceste exagerări lingvistice se adaugă un mimetism stilistic, a cărui urmare este o uniformizare a procedeeilor retorice în general de factură romantică, trăsătură care împiedică direcția originală de manifestare stilistică. De la stilul poetic prea spontan, în general nesurprăgheat, cu multe expresii familiare, al lui Conachi sau al primilor Văcărești se face un pas înainte spre epurarea lexicului de vulgarisme, spre eleganță și armonia stilului, spre muzicalitatea versului (Bolintineanu) sau spre articularea lui gravă, solemnă (Alecsandrescu). Folosirea unor arhaisme ieșite din uz sau a unor neologisme neasimilate de uzul literar general, repetarea aceluiași epitete, comparații, metafore, nu rareori în contexte identice sau asemănătoare, precum și fixarea unor tipare retorice uniforme imprimă însă stilului poetic, la începuturile lui moderne, o anume notă de artificialitate, de livresc, de manierism lingvistic și stilistic.

Privite pe planul artei, exagerările lingvistice sau stilistice ale primilor poeți moderni sînt de natură retorică. Astfel, la Asachi, Heliade, Alecsandrescu, Bolintineanu se poate constata în general că nu numai criteriul construcțiilor simetrice, al enumerărilor, dar și criteriul alegerii în materie de stil urmează gustul artei retorice. În materie de selecție a vocabularului, aceasta recomandă : cuvinte rare, adică termeni vechi, ieșiți din uzul curent ; cuvinte noi, termeni creați prin derivare ; cuvinte figurate. Sursa termenilor rari este la poezii menționați arhaismul ieșit din uz (în special la Asachi), dar și neologismul nefixat în circulația generală a vocabularului modern (în special la Heliade) sau stratul de turcisme, mai puțin de neogrecisme din poezia lui Bolintineanu. Abuzul de termeni poetici reprezentați prin cuvinte create prin prefixare sau sufixare apare la Heliade, la Bolintineanu și într-o mai mică măsură la Alecsandrescu. Un număr excesiv de figuri semantice (în special comparații, metafore) folosește mai ales Bolintineanu.

În această perspectivă a stadiului limbajului poetic modern trebuie evaluată sub aspect lingvistic și stilistic poezia lui Alecsandri, poet care deschide calea unei poezii originale noi, prin orientarea ei spre surse național-populare. Prin asimilarea influenței poeziei populare care se întîlnește cu aceea a romantismului francez, Alecsandri impune, printr-o parte a poeziei sale epurată de retorism, stilul, adică vocabularul și sintaxa, de o simplitate și de o sobrietate cu adevărat clasice.

2. Asimilarea influenței populare în ciclul Doine. V. Alecsandri se impune ca poet de valoare printre contemporanii săi odată cu apariția, în diverse reviste ale vremii, a unor poezii de inspirație populară, dar mai ales odată cu publicarea în volum a ciclului *Doine*. Publicarea în volum a doinelor avea valoare programatică : utilizarea folclorului ca sursă de inspirație în poezia cultă.

În această primă fază a evoluției poeziei sale, influența populară, încă neasimilată, se întilnește cu aceea a romantismului francez. Pe lângă tratarea unor credințe populare (în *Crai nou*, *Strigoii*) ca teme romantice, nota romantică transpare și în unele particularități de stil ale poetului. Alecsandri își însușește în acest ciclu de poezii procedee ale versificației populare (versul scurt de 7-8 silabe, ritmul trohaic, monorima, fragmentarea versurilor pe rime interioare, paralelisme), dar și particularități ale limbajului figurat în poezia populară (comparația intensificatoare, metafora-apelativ, metafora care indică dependența; la nivelul construcțiilor: repetiția și anacolutul, tipare populare ale paralelismului sintactic). Abundența imaginilor realizate mai ales prin comparații, metafore explicite, convenționale și stereotipe, este în consonanță mai mult cu tendința spre podoabă stilistică manifestată într-o parte a lirismului de mimetism retoric și romantic, decît cu expresia sobră și concisă a cîntecului popular.¹

Valoarea *Doinelor* „rezidă în substanța folclorică, pentru întia oară la noi asumată organic, ca unitate a viziunii și expresiei“. „Însemnătatea lor nu derivă din valoarea intrinsecă a fiecărei poezii, ci din aceea că, în ansamblu, defineau o estetică. Încă mai mult decît să releve un talent, ele aveau meritul să anunțe o direcție. Observația retrospectivă a lui Bolintineanu (făcută în 1868): „De-atunci poezia se români“ e cu totul exactă.“²

3. Expresia lirismului în *Lăcrimioare*, *Suvenire* și *Mărgăritărele*. Volumul de poezii publicat în 1853 cuprinde ciclurile: *Doine*, *Lăcrimioare* și *Suvenire*. Ciclul *Mărgăritărele* (1852—1862) apare în 1863. Mai ales ultimele două cicluri grupează poezii după un criteriu tematic neomogen. Aici ne interesează expresia poeziei erotice și a altor poezii cu caracter în general ocazional.

3.1. În *Lăcrimioare*, expresia populară este mai puțin vizibilă. Neologismele convenționale se înmulțesc: *parfum* de floare, *un suvenir poetic*, *poetice* simțiri, *un suvenir* iubit, *un suvenir*, comoară de visuri fericite, *harpele* din stele (*Steluța*); *suvenire*, *suvenir*, *parfum* a florilor dalbe, dulce amor, *geniul sfînt*, *nobil*, *fiori misterioase* (8 Mart.); *poezie*, *sfînta armonie*, *amorul* (*De crezi în poezie...*); *orizonuri*, *armonioase șoapte*, *sfînta armonie* (de două ori), *acordul îngeresc*, *armonia* (*O noapte la țară*) etc. În general, vocabularul neologic se caracterizează prin uniformitate: aceiași termeni se repetă de mai multe ori. Se folosesc termeni noi, formați prin derivare: *îngerelă*, *zile îndumnezeite* „divine“ (*Steluța*); ochii tăi *derază* „radiază“ (*Despărțirea*). Vocabularul poetic însumează numeroase infinitive lungi substantivate, care contribuie la accentuarea caracterului abstract al expresiei poetice:

¹ Ne-am ocupat de influența folclorică în ciclul *Doine*, în *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, Universitatea din București, 1974, p. 54—62. Avem prilejul aici să îndreptăm una dintre greșelile tipografice ale lucrării menționate. La pagina 58, versul: *Pîn'ce viața-mi se sfîrșește* se va înlocui cu: *Și, ca pomul ce jos pică*.

² Paul Cornea, *Curs de istoria literaturii române moderne*, partea a II-a, fascicula I, București, 1974, p. 47.

rătăcire, gândire, dizmierdare, încântări, simțiri etc. (Steluța); plîngeri (139)³; sărutare, simțire, zimbire, uimire etc. (8 Mart); liniștire, amăgire, nălucire, îndumnezeire, plîngeri, simțire etc. (O noapte la țară). Diminutivele alcătuiesc de asemenea o categorie a vocabularului poetic și în acest ciclu de poezii; *steluțe, lăcrimioare, strugurele, frățiori, surioară, guriță, aripioare, îngerelul, tinerică, tinerel, încetișor*. Prin întrebuințarea unor numeroase adjective derivate cu sufixul *-tor*, Alecsandri se apropie de Bolintineanu: *stele trecătoare* (137), *steluță zimbitoare* (138), *flori mirositoare* (139), *plăceri încântătoare* (146), al tău suflet e *simțitor* (158), ochi dulci, *veselitori* (172) etc. Cîteva adjective formate cu sufixul *-esc* sînt frecvente: *cerescul dulce plai* (173), *cerești blîndețe* (179), *cerescul bine* (168), *leagănul ceresc* (146) etc.; *semn dumnezeiesc* (146), *simț dumnezeiesc* (174), *luceafăr dumnezeiesc* (162), *tron dumnezeiesc* etc.; *tronul îngeresc* (174), *portret îngeresc* (165), *îngereasca* ta simțire, / *Îngerescul meu noroc* (152) etc. Adjectivele provenite din participii trecute sînt frecvente: Tu care ești *pierdută* în neagra vecinicie (137), *stele legănate* (139), *Cînd noaptea-nseninată / Lucește-ncoronată* (144), *Plăcut, plăcut e ceasul de griji ne-ntunecat* (145), o rază *strălucită* (150), *cerul înnegrit* (159), *cerul aurit* (167), *inimi înflorite* (172), *glasu-i încîntat* (177) etc.

Ca și în Doine, în general cuvintele sînt folosite cu sens propriu sau cu sens figurat realizînd imagini-clîșeu.

Epitetul are în mod obișnuit o funcție de calificare. Epitetul apreciativ este frecvent: *trista vecinicie*, *falnic viitor* (137), *duioasa mea gândire* (138), *duioase plîngeri* (139), *sufletul meu vesel* (140), *frumoasă noapte* (145) etc.

Sub raportul asocierilor semantice, epitetul este convențional, iar sub raportul varietății, epitetul este stereotip. Deci întîmpinăm repetarea frecventă a unui număr redus de epitete: *dulce, blînd, lin, duios* (sînonime aproximative), *falnic, tainic, frumos, vesel, gingaș*. Epitetul dual este mai frecvent decît în poezia lui Bolintineanu: *Sînteți fragede și albe* (139), *un fraged, dulce dor* (143), un chip *gingaș, slăvit* (146) etc. Epitetul triplu apare mai rar: O! *blîndă, mult duioasă și tainică lumină!* (137), *scumpe și fierbinte, și dulce sărutări* (138). Lanțul de epitete se subordonează unei necesități de versificație (realizarea unui vers lung). Simetriile realizate prin inversiunea epitetului, prin repetarea succesivă a aceluiași epitet care determină substantive diferite etc. au un caracter pur ornant: *Mult trist era castelul! / Mult vesel îngerelul, / Mult gingaș, tinerel!* (179); *Miros dulce, dulce nume!* (139); *Era blînda oră a blîndelor șoapte* (141).

Determinările verbale sînt, de asemenea, frecvente: *soarta crunt răpește* (139); *mai dulce steoa lucește-n miez de noapte* (140); *falnic omul ridică a sa frunte* (140); *lucește lin* (141); *Dîndu-și sărutare tainic între ele* (142); *Trece lin în vecinicie* (153), *cîntă lin* (156) etc. Determinările cu caracter ornant ale verbului depășesc categoria adverbului

³ Cifra din paranteză trimite la pagina din ediția: V. Alecsandri, *Poezii*. Ediție îngrijită, adnotată și comentată de G. C. Nicolescu, cu o prefață de N. I. Popa. ESPLA, 1955, vol. I.

provenit din adjectiv : *Întinde cu mîndrie aripele-ți ușoare* (140) ; *Îmizise cu-o dulce zîmbire* (142) ; *Cu glasul mării se pierd în vînt* (157).

Comparațiile, ca și metaforele, nu sînt semnificative sub raport semantic. Pentru metaforă, reținem totuși versurile : *Din marginea lumii a nopții regină* / *Vărsa-n calea noastră duioasa-i lumină* (B Mart). Metafora *luna-regină* poate veni din poezia lui Lamartine, trece apoi și în poezia lui Eminescu. În general metaforele, comparațiile, epitetele sînt exprimate prin termeni care provin din vocabularul poeziei romantice franceze, sursă comună pentru poezii epocii.

Frecvent, comparația este un determinant al verbului : **Precum un vis de aur în viață-mi ai lucit,** / **Și-n ceruri cu grăbire, Ca un parfum de floare,** / *Te-ai dus, lăsîndu-mi numai un suvenir iubit* (138) ; *Veniți năluciri scumpe, dorinți, visuri mărețe,* / **Ca păsări călătoare la cuibul înflorit** (140) ; **Ca lampă aninată la poarta de vecie** / *Domnea în dulcea taină a umbrelor făclie,* / *Vărsînd văpaie lină ce lumea coperea* (145) etc.

Un caracter evident retoric au comparațiile construite simetric în cadrul unei singure strofe : *Auzi tu glasul tainic ce cîntă-n miez de noapte* / *Și prin văzduh plutește cu-a florilor miros ?* / **Așa răsună-n mine melodioase șoapte** / *Cînd sufletu-mi te simte, îngerul meu frumos !* (148). Poezia *Vezi tu vulturul...*, de unde a fost luat exemplul, este compusă din patru strofe, dintre care trei sînt alcătuite pe baza unei asemenea structuri comparative.

Nota retorică a stilului este însă marcată mai ales prin numeroasele propoziții interogative și exclamative în consonanță cu sentimentalismul romantic specific acestui ciclu de poezii. Enumerările, amplificările și reluările aceluiași termeni nu lipsesc. Uneori aceste procedee retorice apar împreună : *Te-ai dus, lăsîndu-mi numai un suvenir iubit.* / *Un suvenir, comoară de visuri fericite,* / *De scumpe, și fierbinte, și dulce sărutări,* / *De zile luminoase și îndumnezeite,* / *De nopți venețiene și pline de-nclintări.* / *Un suvenir poetic, coroana vieții mele,* / *Ce mîngîie și-nvie duioasă-inima mea,* / *Și care se unește cu harpele din stele* / *Cînd mă închin la tine, o ! dragă, lină stea !* (138).

Întîlnim mai rar procedee retorice în organizarea frazei. Propoziții de același tip se însușează prin acumulare retorică. Astfel, în poezia *De crezi în poezie*, care amintește prin construcție de poezia lui Eminescu *De-aș avea*, fiecare din cele trei strofe (alcătuite din cîte șase versuri) începe printr-o propoziție condițională. Singura propoziție principală a poeziei coincide cu ultimul vers al ei : *De crezi în poezie* / / *De crezi în tinereță,* / / *De crezi în al tău frate,* / *Crede-n amorul meu.* (144).

Unele dintre poeziile acestui ciclu introduc nota exotică orientală (*Păscarul Bosforului*), altele aduc reminiscențe ale peisajului din Veneția (*Veneția, Barcarola venețiană, O seară la Lido*).

Păscarul Bosforului are o influență sigură asupra ciclului *Florile Bosforului* al lui Bolintineanu. Exceptînd unele cuvinte comune celor doi poeți, prin care se sugerează atmosfera orientală, rime (*Fosfor / dor, Biulbiuli / Kandili*) sau imbinări de cuvinte (*Pe-ntînsa Marmara*) folosite mai întîi de Alecsandri, apar și la Bolintineanu.

Culoarea locală este sugerată prin acumulări de termeni, expresivi mai mult prin noutatea referentului la care trimite și mai puțin prin ex-

platarea efectelor lor de sonoritate, procedeau care rămâne specific lui Bolintineanu. Ar fi îndată-al meu : / Caftane, șaluri de Cașmir / Cu late, scumpe flori, / Iuți armasari de la Misir / Ca vîntul de ușori, // Ș-un lung caic de abanos / În aur prelucrat, / Cu innuri din Coran frumos / Pe margine sapat, / Și treizeci de vișlași osmani / Ce vesel ar zbură, / Mai răpizi decît elcovani / Pe-ntinsa Marmara. / Dar n-aș vrea nici stofe cu fir / Și cu mărgăritar, / Nici largi caftane de vizir, / Nici fulnic armasar, / N-aș vrea nici sabii de Taban / Deprinse la omor, / Nici lung covor de Ispahan / Ce saltă sub picior. (Păscarul Bosforului).

Ca și unele elemente ale limbajului poetic din ciclul *Doine*, unele epitete, metafore, formule sau construcții, sonorități ritmice din ciclul *Lăcrimioare* trec și în poezia lui M. Eminescu.

3.2. În *Suvenire* se mențin procedee stilistice pe care le-am întilnit și în *Lăcrimioare*. Dintre acestea semnalăm : diminutivul hipocoristic, epitetul apreciativ, epitetul personificator, comparații și metafore în gust romantic sau împrumutate din poezia populară, unele asocieri identice de cuvinte.

În acest ciclu de poezii, sub raport stilistic, rămâne caracteristică încercarea de a sugera ideea prin construcții specifice ale repetiției și în general ale paralelismului sintactic : *Sania-mi cea mică, murgul meu cel dalb* / Lăsau urme albe pe omătul alb. / Zburam noi ca gîndul ce mă-npresura ; *Gîndul* meu, ca mine, în ceruri zbură. / Eu răzbăteam iute *troieni* de ninsori, / El lăsa în urmă-i *troieni* lungi de nori, / Căci mergeam departe ... *el cătră o stea, / Eu, înstrăinatul, cătră țara mea !* (Întoarcerea în țară). *Căci gingașele broaște sînt dulci poeți de baltă, / Precum mulți poeți gingași sînt broaște de uscat.* (192).

Efectul onomatopeic se asociază cuvîntului care trimite la subiectul luat în deridere : *Îmi plac acele innuri de broaște fără număr, / Ce chiar ca oarecare, în hor orăcăesc* (Odă cătră Bahlu).

Fată de ciclul *Doine* și chiar de ciclul *Lăcrimioare*, numărul de comparații de metafore abstracte se mărește. Uneori, în concordanță cu conținutul poeziilor, ele realizează imaginea vaporosă, nu sensibilizatoare, sau constituie obiectul simbolizat de comparatul însuși, ca în poezia *Visul* : *Era o cîmpie lungă și tăcută, / Lungă ca pustiul, ca moartea de nută ! / Ne duceam în cale precum visul duce, / Ca genii de spaimă, ca două năluce.* (185). Imaginea vaporosă în poezia *Frumoasă copilă :* *Tu ești o nălucire, / Un farmec aurit, / Un vis de fericire* (194) etc. Procedeul asocierii unor termeni care sugerează strălucirea, luminozitatea (aurit, de aur) cu termeni abstracți (*farmec, vis*) apare și în *Lăcrimioare* : *vis de aur* (138).

Dintre comparațiile și metaforele sensibilizatoare, exprimate prin termeni concreți, amintim aici numai o comparație a *lunii*. Înainte de Bolintineanu, la Alecsandri strălucirea lunii este asociată cu cea a aurului : *Sus, în taină dulce, pe-a nopței senin / Ca un vas de aur luna plutea lin* (*Visul*, 1843, poezie care l-a influențat pe Bolintineanu și sub alte aspecte).

Epitetul coloristic *alb*, asociat *lunii*, preluat și de Eminescu (*Melancolie*), nu este banal : *alba lună* (*Lăcrimioare*, 160). În *Suvenire*, epitetul apare substantivat, construcția fiind mai rară : *ca un dalb de lună* (206).

Dincolo de convenționalitatea și stereotipia unui limbaj figurat, în *Lăcrimioare* și *Suvenire* apar unele asocieri inedite de termeni sau multe care nu și pierduseră încă prospețimea: *Iar luna zimbitoare, și tainică, și lină*, / *Vărsînd pe-a sale unde dulci spume de lumină*, / *Cu fața sa balaiie în el se oglindea*. (213); *stelele voioase* (160); *luciuul lin al mării* (160); *vărsînd văpaie lină* (159, 146), *spume luminoase* (214); *noaptea / Lucește-ncoronată / De stele* (144); *dulcea taină* (146); *dulce dor* (144); *duioase plîngeri* (139, 146); *duioasă lumină* (141) etc.

3.3. Mărgăritărelele cuprind poezii eterogene. Unele sînt scrise în versuri de factură populară (*Inșiră-te mărgărite, Hoțul și domnița, Stelele*). Altele realizează versul cu accentuarea unor efecte sonore (*O noapte la Alhambra, El R'Baa, Seguidilă*).

Ca invenție asociativă, reținem două asocieri sinestezice: *strălucind albiu prin ceață* (230), *luciri ușoare* (251), care anunță asocierea mai puțin obișnuită *Lumina era moale* din *Legenda lăcrămioarei* (cf. Paul Cornea, *op. cit.*, p. 64). Alte asocieri cu un epitet concret: *alba lună* (313) — asociere reluată în *Pasteluri, Legende* — *dulci minuni* (250), *ochii șerpui* (230), *codri mari, cărunți* (231). În general, epitetele, comparațiile, metaforele sînt convenționale. Unele asocieri sînt stridente: *plaiul nemurirei* (226), *cerescul plai* (229), *plai îngeresc* (235); altele sînt prețioase: *armonie serafie* (250), *Să văd luna răsărită / Ca o floare aurită / Intr-o cupă de smarald* (297).

Epitetul gerunzial constituie o excepție (lovire *fulgerîndă*, 316), ca și mai tîrziu în *Pasteluri* (*hurie lucindă*, 386; *privire rătăcindă*, 346; *umbra adormindă*, 371) sau în *Legende*: *Lucirea-i scînteindă* (*Legenda Crinului*).

4. Expresia artistică în poezia lirică descriptivă (*Pasteluri*, 1862—1875). Poezia naturii rămîne partea cea mai trainică din poezia lirică a lui Alecsandri⁴. Oricît de ciudat s-ar părea pentru romanticul Alecsandri, natura pastelurilor nu este una sentimental-romantică, decor potențînd o stare sufletească, ci constituie o ipostază obiectivă a peisajului național. Acest fond determină o „tehnică picturală” specifică pastelurilor. Tehnica descriptivă a peisajului la Alecsandri nu este una de interiorizare, o tehnică romantică a corespondențelor. *Epitetul pur descriptiv* conturează desenul. *Epitetele morale* nu au în general o funcție evocatoare, ci una *apreciativă*. Bazat, în primul rînd, pe perceperea directă, tabloul se constituie din imagini mai ales vizuale și auditive. Preponderența în ordinea vizuală și a imaginilor cinetice infirmă părerea după care viziunea lui Alecsandri asupra peisajului în *Pasteluri* ar fi „aproape totdeauna picturală, statică”. Dinamica peisajului lui Alecsandri constă însă mai ales în ideea însoțirii permanente a elementelor, a fenomenelor naturii⁵, însoțire

⁴ Vezi G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, București, 1965, p. 55 și urm. Pe linia corespondenței dintre culoare și luminozitate, străluciri ale naturii, Alecsandri precedă pe Eminescu și Sadoveanu. Pentru Sadoveanu, vezi: Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, II, 1966, p. 46—48; *La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu*, în „Revue roumaine de linguistique”, tome XIV, 1969, nr. 2 (partea I, p. 111—126 de Paula Diaconescu; partea a II-a, p. 126—135 de Mihaela Mancaș).

⁵ Este aici o trăsătură a poeziei „de euforie vitală”, pe care P. Cornea, *op. cit.*, p. 59 și urm. o ilustrează sub variatele ei nuanțe.

care devine, ca în concepția romanticilor, simbolul armoniei în univers. Poezia *Lunca din Mircești* poate servi numeroase exemple, din care reținem : O pătrunzătoare șoaptă umple lunca, se ridică. / Ascultați !... stejarul mare grăiește cu iarba mică, / Vulturul cu ciocîrlia, soarele cu albul nor, / Fluturile cu plînta, riul cu limpidule izvor. / Rîu, izvoare, nouri, raze se împreună iubind. (371) ; Zburătorii gustă-n grabă dulcele rod cu plăcere, / Apoi sorb limpida rouă din a florilor potire / șoptind florilor în taină blînde șoapte de iubire. (Concertul în luncă). În aceeași poezie, „Lunca-ntreagă stă pătrunsă“ de un „cîntic fără nume“ : În a nopții liniștire o divină melodie / Ca suflarea unui geniu printre frunzi alin adie / Și tot crește mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă, / Pin'ce umple-ntreaga luncă de-o vibrare-armonioasă. (376) ; Balta-n aburi se ascunde sub un vâl misterios, / Așteptînd voiosul soare ca pe-un mire luminos. (Balta) ; S-au iubit Iarna cu Gerul / Ș-amîndoi s-au înșoțit (Prier și fata Iernei) etc.

Dinamica peisajului lui Alecsandri poate fi ilustrată și de faptul că aproape totdeauna culoarea, strălucirea, lumina sugerează sonoritatea. În cele mai multe poezii, însă, sonoritatea este exprimată direct.

Perceperea directă a peisajului este asociată nu rareori cu una de ordine analogică. Metaforele (inclusiv epitetul metaforic), comparațiile care o exprimă depășesc uneori norma unor asocieri convenționale.

Pastelurile lui Alecsandri prezintă un caracter static nu atît sub aspectul stilului, al tehnicii de descriere, ci mai ales sub aspect compozițional, în sensul că poetul descrie adeseori un tablou din natură așa cum s-ar înfățișa el întreg într-un moment dat. Mai totdeauna, elementele din natură descrise sînt simultane în timp. Sub aspect compozițional, pastelul în care elementele tabloului coexistă în timp se numește *pastel static*. (Un exemplu : *Secerișul* de Șt. O. Iosif). Pastelul în care elementele din natură descrise nu există toate în același timp se numește *pastel dinamic*. (Un exemplu : *Prinăvara* de P. Cerna).

4.1. Tehnica picturală a peisajului la Alecsandri asociază obișnuit mai ales două serii ale vizualului : *culoarea și luminozitatea (strălucirea, luciul* obiectelor, *sclipiri* ale naturii). Întrucît de cele mai multe ori la Alecsandri culoarea potențează un efect de luminozitate, culoarea dominantă este *albul*. Nu lipsesc însă nici alte culori : *negru, verde, albastru, cenușiu, galben, roșu, roz*. Din același motiv, adeseori se exprimă prin același termen asocierea dintre culoare și strălucire : *de aur, auriu, aurit ; de argint, argintiu ; scînteios ; de smarald, de opal* etc.

Pentru culoarea albă poetul folosește o serie de termeni cu nuanțe specifice : **alb** : vâl *alb* de promoroacă (350) ; **albiu** (după *cenușiu, auriu, argintiu*. Comp. la Alecsandri și *roziu*) : [aurora] Dulce, veselă, rozie, (378) ; nouri *albii* (363), riu *albiu* (387) ; **albicios** : zăpada *albicioasă* (356) ; **albiu** : rotunzi și *albiu*, / Apar la foc de soare doi nufări plutitori. (373) ; **înălbit** : cîmpia *înălbită* (352) ; căsuțele-*nălbite* (366).

Sub aspect lexico-gramatical, termenii coloristici sau care exprimă luminozitatea, strălucirea, luciul sînt adjective (cu funcție atributivă sau predicativă), dar și substantive (determinări nominale sau compliniri verbale — cu sens propriu sau cu sens figurat), verbe, adverbe. Asocierea culorii și a strălucirii este frecventă, după cum demonstrează

mulțimea de exemple care o ilustrează : *Cîmpul lung și lat albește / Ca un strat de mărgărint.* / *Alba lună sus lucește / Ca icoană de argint* (Noaptea albă în ciclul *Legende*); *Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios* (*Miezul iernei*); *C-un vâl alb de promoroacă și cu țurțuri lucitori* (*Gerul*); *alba lună / Revarsă-un val de aur ce curge pîntre flori.* (*Serile la Mircești*); *lacuri de smarald* (*ib.*, 346); *cîmpia înălbită, netedă, strălucitoare* (352); *lunca pudruiță cu mănunt mărgăritar* (352); *o gingașă mlădiță cu șirag de mărțișori*⁶ (352); *lanul cu spicuri este galbin riu* (381) sau, tot metaforic, este asociat cu *valuri mari de aur* (368). Culoarea galbenă este asociată frecvent cu luciul, cu un efect de sclipire : *galbin gîndăcel* (358); comp. *griu de aur* (369), *bobocei de aur* (362); *lucioase, negre dungi* (367); *în satul vesel căsuțele-nălbite / Lucesc sub a lor malduri de trestii aurite* (366); *Cîmpul ras rămîne verde ca o apă luminoasă* (382).

În continuare exemplificăm unele notații de culoare sau de luminozitate, strălucire : *cadrele-aurite...* sub palidă *lumină* (345), *raze aurite* (359), *orizonul aurit* (362); *stele argintii* (353), *stea albastră* (387); un *nour de scînteii* (352); *crengile ning steluțe și se-ndoaie* (352); *o pulbere de raze* (352); *văzduhul scînteios* (353); *foc de soare* (373), *foc de stele* (373), *cîmpul luciu* (350); *o ghirlandă de cristaluri* (350); *răspînd în aer electrice luciri* (366); *ger cu stele*⁷ (352); *Iar zăpada cristalină pe cîmpii strălucitoare / Pare-un lan de diamanturi ce scîrțîie sub picioare* (353); *viorele albăstrii* (365); *oacheșele viorele* (374); *văpaie albăstrie* (374).

Termenul coloristic sau termenul care exprimă strălucirea, luminozitatea este adeseori reliefat prin diferite procedee : rima : *albește/ mărgărint/lucește/argint* (*Noaptea albă*); *fluturi albi/umeri dalbi* (349); *scînteios/maiestos, argintii/făclii* (353); *balaur/aur* (354; 372); *zăpada albicioasă/ fantasma geroasă* (356); *gîndăceii smăluți/pe sub ierburi tănuți* (370) etc.; repetiția, uneori realizată în tipare savante (chiasmul — reluat ca refren) : *Tot e alb pe cîmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare / Ca fantasme albe plopii înșirați se pierd în zare, / Și pe-ntînderea pustie, fără urne, fără drum, se văd satele pierdute sub clăbucii albi de fum* (*Iarna*); *Vin Floriile cu soare / Și soarele cu Florii*; *Floriile-s cu soare / Și soarele cu Florii*⁸ (364). În poezia *Floriile*, compusă din opt strofe-catren, chiasmul-refren structurează poezia binar: primul chiasm alcătuiește refrenul pentru fiecare din primele patru strofe; al doilea chiasm alcătuiește refrenul pentru fiecare dintre ultimele patru strofe.

Rareori, un termen coloristic este asociat unui abstract : *dalba luncii feerie* (374); *albe năluciri* (373). Acest tip de asocieri constituie o inovație a limbajului liric modern. Este de semnalat, pe aceeași linie a inovațiilor, folosirea unui *epitet moral* (termen abstract) care corespunde, pe plan conotativ, unui epitet fizic. Inversunea de epitete din versurile : „Așteptînd *voiosul* soare ca pe-un mire *luminos*“ (*Balta*) este concludentă. Tot trăsătura de luminozitate, de strălucire, transpusă pe plan moral, explică

⁶ Numele de *mărțișori* este dat crengilor de lozie îmbobocită cu muguri argintii. Aici culoarea, strălucirea sînt sugerate indirect.

⁷ La expresia „ger cu stele“ Alecsandri a dat următoarea explicație : „Cînd gerul e aspru și văzduhul scînteietor, românii zic că e *ger cu stele*“.

⁸ La aceste versuri, Alecsandri dă explicația : „*Floriile soarelui* sînt cele pe-le luminoase ce flutură ca niște flori pîntre frunzele copacilor !“

și asocierile : *voioasă lunca rîde* (370), *veselul pămînt* (370), *Vesela verde cîmpie* acu-i tristă, *vestezită* (348).

Transparența obiectelor este deseori notată, fără să atingă măsura elementului coloristic sau de luminozitate ; pinza-i *diafană*, *punte-aeriană* (370) ; *limpidele* izvor (371).

Imaginea cINETICĂ este frecvent asociată obiectelor. Mișcarea este o trăsătură a tabloului, iar verbul, mijlocul ei de exprimare. *Frunzele-i cad*, *zbor în aer*, și de crengi *se dezlipesc* (348) ; *Fulgii zbor*, *plutesc în aer* ca un roi de fluturi albi (349) ; *soarele s-ascunde* (348), *norii fug* (349) etc. Unele personificări accentuează dinamica tabloului : *Gerul asupra și sălbatic strînge-n brațe-i cu jălire / Neagra luncă de pe vale care zace-n amorțire* (350) ; *Gerul dă aripi de vultur cailor în spumegare / Ce se-ntrec pe cîmpul luciu, scofînd aburi lungi pe nare* (350) ; *El (soarele se-nalță de trei sulii pe cereasca mîndră scară / Și cu raze vii sărută june flori de primăvară* (362). O înviore deosebită a tabloului se realizează prin personificarea plantelor care nu mai constituie pur și simplu obiecte de decor : *vine cimbrul de la cîmpuri cu fetica de la vie*, / *Nufărul din baltă vine întristat, fără soție*, / *Și cit el apare galbin, oacheșele viorele* / *Se retrag de el departe, rîzînd vesel înte ele.* (374).

Adeseori, aglomerările de detalii particularizează tabloul. Enumerările substantivale în propoziții scurte, juxtapuse sau enumerările substantivale în cadrul aceleiași propoziții sînt mijloace de a le realiza : *Boii rag, caii rîncează, cîinii latră la un loc / Omul, trist, cade pe gînduri și s-apropie de foc* (348) ; *Lupii suri ies după pradă, / Turmele tremură ; corbii zbor vîrtej răpiți de vînt, / Și răchiștile se-ndoaie lovindu-se de pămînt* (351) ; *Un fir de iarbă verde, o rază-ncălzitoare, / Un gîndăcel, un flutur, un clopoșel în floare, / Aprînd un soare dulce în sufletul umbrît !* (358) ; *Dediței și viorele, brebenei și toporași / Ce răzbat prin frunzi uscate și s-arată drăgălași* (362) etc.

Precedîndu-l pe Odobescu și poate influențîndu-l, Alecsandri realizează enumerări expresive ale denumirilor populare de plante : *bujorelul vioi*, *rumen*, *nălțuța odoleană*, *frățiori și romănițe*, *frageda sulcină*, *stelișoare*, *blînde nalbe*, *busuiocul iubitor de sinuri albe*, *dediței și garofițe*, *toporași*, *lăcrimioare* etc. (*Concert în luncă*).

Peisajul lui Alecsandri se înscrie în ordine vizuală, dar și în ordine auditivă, mai puțin tactilă (*umedul pămînt*, 358; *cîmpia netedă*, 352; *lunca pudruită*, 352; *roi de flăcări ușurele*, 374 etc.) sau olfactivă.

Elementele lexicale prin care sînt surprinse calități auditive ale naturii (unele, elemente de *armonie* în concepție romantică) sînt variate : verbe, substantive, adjective.

Ne limităm aici la ilustrarea auditivului, conceput ca un element de armonie a universului : *Ș-atunci păduri și lacuri, și mări, și flori, și stele / Intoană pentru mine un imn nemărginit.* (347) ; *O ! tablou măreț, fantastic / ...Mii de stele argintii / În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii. / Munții sînt a lui altare, codrii organe sonoare / Unde crivățul pătrunde, scofînd note-ngrozitoare.* (353) ; *Și aerul și pămîntul preschimbă sărutări / Prin raze aurite și vesele cîntări !* (359) ; *Păsărelele-și dreg glasul prin huceagul de sub luncă. / În grădini, în cîmpi, pe dealuri, prin poiene și prin vii / Ard movili buruienoase, scofînd fumuri cenușii.* (362) ;

*E umbra unor nouri, albiu, uşori, mănunţi, /.../ Ei vin în miezul zilei c-un surd şi tainic sunet / Şi, ca semnal de viaţă, aprind în cer un tunet. // Văzduhul bubuieşte !... pământul dezmoţit / Cu mii şi mii de glasuri semnalului răspunde, /.../ La răsărit urare ! urare la apus ! / Un cîrd de vulturi ageri, rotindu-se pe sus, / Se-nalţă ca s-asculte mult vesela fanfară / Ce buciună prin nouri frumoasa primăvară. (363); S-un nou glas de armonie completează innul sfînt / Ce se-nalţă cătră ceruri de pe veselul pămînt. (370); Tot ce simte şi viază, fiară, pasăre sau plîntă / În căldura primăverii naşte, saltă, zboară, cîntă. (370); o sacră melodie, melanholică, divină (370); o tainică vibraie (370); gangurul misterios / Cu privighetoarea dulce se îngină-armonios. (370); o magică plăcere de parfum şi de cîntare (371). În concepţia romanticilor, aroma florilor este, de asemenea, element de armonie. În poezia *Lunca din Mirceşti* parfumul florilor este asociat şoptelor din natură. Un alt exemplu din aceeaşi poezie *Umbra ta răcoritoare*, adormindă, **parfumată** (371). În sfîrşit, încă un exemplu din *Concertul în luncă*: În a nopţii liniştire o divină melodie / Ca suflarea unui geniu pîntre frunzi alîn adie / Şi tot creşte mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă, / Pîn'ce umple-n întreaga luncă de-o vibraie-armonioasă. // Gînditoare şi tăcută luna-n cale-i se opreşte. / Sufletul cu voluptate în estaz adînc pluteşte / Şi se pare că s-aude prin a raiului cîntare / Pe-ale îngerilor harpe lunecînd mîrgăritare. (376).*

Uneori, un efect sonor este sugerat şi prin aliteraţie: Crivăţul vîjîie prin vijelie; corbii zbor vîrtej, răpiţi de vînt (*Viscolul*); Caii scutură prin aer sunătoarele lor salbe (*Sania*); Prepeliţa cîntă-n grîie, grierul cîntă-n mohor (*Secerişul*).

4.2. Perceperea analogică a peisajului la Alecsandri aduce, în plan stilistic, cîteva aspecte care-i sînt caracteristice.

Elemente, fenomene ale realităţii sînt comparate cu elemente fantastice sau magice ale basmelor populare: **Ca balauri din poveste, nouri negri plîni de geruri** (384); *Pe un deal în depărtare un foc tainic străluceşte / Ca un ochi roş de balaur care-adoarme şi clipeşte* (361); *Rîul luciu se-ncovoie sub copaci ca un balaur / Ce în raza dimineţii mişcă solzii lui de aur* (372); *Iarna pe un urs călare / Iarna cu şapte cajoace este „o vrăjitoare“ care „aduce vişorul, zile fără soare“, îngheaţă pămîntul, „ucide florile şi stupii“, „trimite moartea cu vîntul, trimite Joamea cu lupii“, „încheagă apa-n riuri“ etc.*

Comparantul este adeseori exprimat prin termenul *fantasmă*: **Ca fantasme albe plopîi înşiraţi se pierd în zare** (349); *Sus pe culme bradul verde / Pintre negură se pierde / Ca o fantasmă geroasă* (356) etc.

Elemente, fenomene din lumea fizică sînt comparate cu obiecte ale artei: *Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios / Ca înaltele coloane unui templu maiestos* (353); *Mii de stele argintii / În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii / Munţii sînt a lui altare, codrii organe sonore* (353).

Acte, fenomene ale universului fizic (concret) sînt comparate cu acte ale universului moral (abstract): *Frunzele-i cad, zbor în aer, şi de crengi se dezlipesc / Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc. Soarele rotund şi palid se prevede pîntre nori / Ca un vis de tinereţe pîntre anii trecători* (349); *Noapte-i dulce-n primăvară, liniştită, răco-*

roasă / Ca-ntr-un suflet cu durere o gândire mîngîioasă (361); O stea albastră cade și-n spațiu s-acufundă, / Trăgînd pe plaiul negru o brazdă argintie, / Ce-n clipă-i trecătoare ca viața-n vecinicie (387); Se-ntinde-n umbra nopții un cîmp nemărginit, / Pustiu și trist ca golul ce lasă-n urma lor / În inimi iubitoare iubirii care mor. (387). Comparația abstractă imprimă versurilor o notă meditativă.

Atmosfera feerică, de vis a unor tablouri își găsește expresia și în unele epitete morale asociate cu termeni fizici, mai ales cu termeni din sfera senzorialului auditiv: *sacră melodie*, *melanholică*, *divină*; *tainică* vibrare. gangurul *misterios* (370); sunete *bizare* (375), *divină melodie* (376); *Gînditoare* și *tăcută luna-n cale-i se oprește* (376).

4.3. Tehnica „expunerii” în *Pasteluri* nu are totdeauna un caracter uniform, continuu descriptiv. Astfel, descripția se realizează uneori pe două planuri diferite: *real* și *fictiv*: *Afară ninge, ninge, și apriga furtună / Prin neagra-ntunecime răspinde reci fiori, / Iar eu visez de plaiuri pe care alba lună / Revarsă-un val de aur ce curge pîntre flori. // Văd insule frumoase și mări necunoscute, / Și splendide orașe și lacuri de smarald, / Și cete de sălbatici prin codri deși pierdute / Și zîne ce se scaldă în faptul zilei, cald. (Serile la Mircești)*. În planul ficțiunii nu se realizează totdeauna o descripție propriu-zisă⁹: *Și prin flacăra albastră vreascurilor de aluni / Văd trecînd în zbor fantastic a poveștilor minuni. // Iată-o pasăre măiastră, prinsă-n luptă c-un balaur; / Iată cerbi cu stele-n frunte care trec pe punți de aur; / Iată cai ce fug cu gîndul; iată zmei înaripați / Care-ascund în mari palaturi mîndre fete de-mpărați. (La gura sobei)*. În poezia citată, particula *iată* are, ca și în alte poezii, o funcție prezentativă. Ea marchează și izolează aici, într-o lungă enumerație, tablouri, scene, eroi etc. din basmele noastre populare: *Iată-o pasăre măiastră ... / Iată cerbi cu stele-n frunte... / Iată cai... iată zmei înaripați... // Iată pajuri năzdrăvane... Aducînd pe lumea albă Feți Frumoși cu falnic nume; / Iată-n lacul cel de lapte toate zînele din rai... / Nu departe stă Pepelea tupilat în flori de mai. (ib., 354—355)*. Poezia *La gura Sobei* etalează în fond „iscodiri” ingenioase din producțiile noastre populare, „a poveștilor minuni”. În alte poezii ale lui Alecsandri, unele constituie — după cum am arătat — sursa unor imagini ale descrierii unui tablou din realitate. Cele două procedee oferă în fapt modalități de asimilare fecundă și originală a folclorului în perioada de maturitate artistică a poetului. Așadar, poetul nu mai reține cuvinte inexpresive, procedee facile de versificație, structuri sintactice stereotipe, un limbaj figurat convențional și stereotip după modelul liricii populare. Elementul popular din *Pasteluri* și apoi din *Legende* dovedește orientarea predilectă a poetului în această perioadă spre alte genuri folclorice decît cele care l-au influențat în ciclurile anterioare, în special în *Doine*. *Legenda populară*, cu explicări imaginate, poetice, ale unor fapte ori lucruri reale, îi servește ca model lui Alecsandri mai ales în *Legende* (unde sînt incluse și unele dintre cele mai frumoase pasteluri). Basmul, povestire miraculoasă cu eroi și întîmplări dintr-o lume plăsmuită, este, oricît s-ar părea de curios, specia folclorică cu influența cea mai fertilă

⁹ Forma de descriere apropiată de enumerare este frecventă în *Pasteluri*

în *Pasteluri*. Accastă influență este profund asimilată și se manifestă la toate nivelele creației poetice: a) tonalitatea, atmosfera feerică de basm a unui tablou poate fi ilustrată, de ex., cu poezia *Concertul în luncă*, deschisă prin versul: *În poiana tănuită unde zbor luciri de lună...*; b) compoziția neomogenă a unor pasteluri se datorește — cum am arătat mai sus — și infiltrării unor reminiscențe din basmele populare (observația realității se îmbină cu evocarea unor plăsmuiri ale basmelor noastre populare); c) imaginea se bazează adeseori pe compararea unor elemente ale realității cu ființe fantastice din lumea basmelor (*balauri*, *zmei* etc.); uneori imaginea pare sugerată de basme, tocmai prin tendința de a surprinde o trăsătură ireală în lucruri: *alba lună / Revarsă-un val de aur ce curge pîntre flori* (346); *lacuri de smarald* (346); *caii zboară ca doi zmei / Prin o pulbere de raze, prin un nour de scînteii* (352); *lunca pudruită cu mînunt mărgăritar* (352); *zăpada cristalină / Pare-un lan de diamanturi* (353), *lacul cel de lapte* etc.; d) în consecință, limbajul poetic se înnoiește și prin termeni sau expresii cu circulație în basmele populare: *pasăre măiastră*, *cerbi cu stele-n frunte*, *zmei înaripați*, *pajuri năzdrăvane*, *Feți-Frumoși*, *zîne*, *Pepelea*, *Ileana Cosinzeana* (*La gura sobei*); *Iarna pe un urs călare*, *cu șapte cojoace*, *codri cu jivine* (*Bradul*); *un balaur / Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur*, (*Malul Siretului*).

Tendința de înnoire a vocabularului pe baza valorificării elementului popular este manifestă. Lista de mai sus se poate întregi cu alți termeni sau expresii de sursă folclorică sau din limba vorbită în mediu popular: *ger cu stele* (352), *curcubeii* (347), *clinchet de zurgălăi* (349), *promoroacă*, *țurțuri* (350), *zăbale* (352), *mlădiță* (352), *mărțișori* (352), *scîrție* (353), *vreascurilor* (354), *pîlpîește* (354), *tupilat* (354), *răstoace* (356), *zilele Babei* (358), *plai* (360), *holbind ochii* (361), *fuior* (362), *miezul zilei* (363), *ștergare albe* (366), *praznic* (366), *boi plăvani* (367), *amurgește* (367), *haulind*, *bătătură* (367) etc. Chiar dacă acești termeni nu au toți o valoare stilistică specială în context, ei definesc totuși în ansamblu stilul poetului, marcînd o anumită orientare în selecția vocabularului. Neologismele nu sînt prea numeroase. Cităm cîteva dintre cele mai caracteristice limbajului său poetic: *estaz*, *fantastic*, *fantasme*, *misterios* (sinonim: *tainic*), *nostalgie*, *iluzii*, *armonie*, *melodie*, *vibrare*. Elementul popular și elementul neologic se asociază cu rezultate diferite decît cele din creațiile anterioare: *zbor fantastic* (354), *apar misterios* (345), *șerpi gigantici* (360), *pînză diafană* (370), *umbra parfumată* (371), *se îngîină armonios* (370), *tainică armonie* (373) etc.

Structura discontinuă a compoziției în *Pasteluri* este marcată nu numai prin alternarea planurilor (*real*, *fictiv*) de descripție — care atrage modificarea procedeeelor lingvistice — ci și prin alternarea planurilor de vorbire în descripție. Prezentarea descriptivă propriuzisă este articulată uneori printr-o replică în stil direct: *Iar pe mal în liniștire un bitlan, pășind încet, / zice: „Nu-i pieirea lumii ... vîntorul e poet!”* (*Balta*); *Cînd o pasăre măiastră, peste lan trecînd ușor, / Zice: „Dulce-a mai fi pînea de la snopurile lor!”* (*Secerișul*). Efectul este de evitare a unilateralității și de învioreare a descripției, cu atît mai mult cu cît o asemenea replică introduce o *notă de umor*. Alteori, comentariul, cu aceeași *notă de umor*, aparține chiar autorului (planul vorbirii rămîne

același) : *Lunca-ntreagă stă pătrunsă de-al ei cîntic fără nume . . . / Macul singur, roș la față, doarme dus pe ceea lume!* (Concertul în luncă).

O altă modalitate de evitare a monotoniei, a caracterului static al descripției este introducerea unor comentarii exclamative (vezi *Serile la Mircești*, 346 ; *Miezul iernei*, 353) sau interogative (vezi *Sania*, 352) ale autorului sau „discursul“ unui obiect personificat (vezi *Bradul*).

Considerăm, și în urma acestor observații, că nu mai putem caracteriza stilul în ansamblul *Pastelurilor* ca fiind exclusiv unul pictural, static.

4.4. Reținem, în concluzie, câteva dintre trăsăturile specifice ale poeziei naturii la Alecsandri.

Pastelurile marchează faza de maturitate artistică a expresiei în creația lirică a lui Alecsandri. Imaginile, construcțiile sînt în general epurate de retorism. Sobrietatea și simplitatea expresiei poetice se explică indirect și prin asimilarea modelelor folclorice (în special basmulul și legenda). Unele modele străine (mai ales romanticii Lamarține și V. Hugo) sînt asimilate prin viziunea unei individualități artistice.

Pastelurile au o substanță de factură romantică (adîncirea particularului prin descrierea peisajului național sau prin introducerea notei exotice). Romanticismul se manifestă într-o anumită formulă a lui : particularizarea peisajului prin elemente specifice de detaliu nu estompează latura lui de generalitate, vizibilă mai ales în unificarea elementelor de armonie în univers. Această structură care asociază, într-o viziune și formulă stilistică proprie, două aspecte cultivate de romantici, se manifestă în cea mai mare parte a poeziei naturii la Alecsandri. Reflexul în planul expresiei : lărgirea sferei vocabularului poetic și îngustarea sferei stereotipiilor lexicale (de ex. epitetul *dulce* are o frecvență cu mult scăzută în raport cu cea din ciclurile anterioare). Figuri semantice (de ex. folosirea metaforică a epitetului coloristic, comparația abstractă pentru fenomene ale naturii), figuri de construcție (de ex. chiasmul folosit ca refren) sau de sunete (de ex. aliterații sugestive) cîștigă în expresivitate și constituie derogări de la norma convențională a limbajului figurat cultivat în poezia epocii.

Alecsandri impune în poezia descriptivă un anumit stil senzorial, uneori cu o ușoară notă meditativă, alteori cu o notă de umor.

Perceperea directă a peisajului își găsește reflexul în imagini vizuale (*plastice* — prin notarea culorii și a strălucirii obiectelor — și *cinetice*), auditive, olfactive și tactile, de obicei toate concurînd, în măsură diferită, la realizarea tabloului sensibil.

Culorile preferate de poet sînt *albul, negrul, albastrul, verdele, galbeunl*, cu nuanța lor fundamentală, asociată unui efect de luminozitate și strălucire, sau cu o nuanță umbrită, estompată (*albicios, albie, rozie, albăstrie*).

Albul nu este numai culoarea iernii — cum s-a considerat de obicei — ci și culoarea frumuseții și a purității, a strălucirii și purității de vis (*dalba luncii feerie*) sau culoarea tăcerii feerice. În opoziție cu *negru*,

albul este culoarea frumuseții și a purității morale : *Iată pajuri năzdrăvane care vin din neagra lume, / Aducînd pe lumea albă Feți-Frumoși cu falnic nume ;* (355).

Forța sugestivă a culorii *alb*, adică asocierea sensului ei denotativ cu sensuri conotative, provine din reliefaea ei prin diverse procedee în contextul poetic : *repetiția*, prin care se realizează extinderea culorii la toate obiectele de decor (vezi poezia *Iarna*); *simetria* prin rimă (*albi/dalbi* — vezi poezia *Iarna*); *paronomasa*, prin cuprinderea termenului coloristic în celălalt termen al rimei (*salbe / albe* — vezi poezia *Sania*); *asocierea cu termeni care sugerează nu numai strălucirea, dar și puritatea, misterul* (*Alba lună sus lucește / Ca icoană de argint*) sau *asocierea prin contrast* (*neagra lume / lumca albă*) etc.

Așadar, *repetiția*, *simetria*, *rîma*, *asocierea de cuvinte* devin uneori la Alecsandri elemente de sugestie. Albul nu este numai culoarea iernii, iar albul iernii lui Alecsandri nu farmecă numai privirea.

5. Stilul în poezia epică. Evoluția epică a lui Alecsandri poate fi cuprinsă în două perioade distincte. Prima este reprezentată prin *baladele* și *poemele* apărute în colecția *Doinelor și Mărgăritărelelor* (1842—1862), a doua prin cele publicate în *Legende* (1876) și *Legende nouă* (1880) sau *Ostașii noștri* (1877—1878).

5.1. Perioada de pregătire epică se caracterizează prin inspirația populară: Motivele sînt luate fie din cîntecule, baladele, basmele ori zicătorile populare, fie din credințele, superstițiile, datinile populare. Din prima categorie fac parte mai ales baladele cu caracter haiducesc și basmele versificate. În unele balade Alecsandri păstrează, atît ca spirit, cît și ca expresie, caracterul poeziei populare. În altele, nota romantică este vizibilă în tratarea unor teme (*Groza*, ca și temele de basm din *Mărioara Florioara* și *Înșiră-te-mărgărite*). Din a doua categorie de poezii epice cu caracter popular fac parte poezii care ilustrează credința în zburător (*Crai-nou*), în puterea descîntecului, prin care ursita se arată în oglinda fîntinii (*Ursiții*), în ceasul rău (*Ceasul rău*), în duhul necurat, care se aruncă cu înverșunare asupra unei mănăstiri blestemate (*Biserica risipită*) etc. Ca și în unele balade din primul ciclu, motivul popular se amestecă și aici cu nota romantică (vezi, de ex., în poezia *Baba Cloanța*, tabloul goanei nebune a vrăjitoarei, care pornește cu Satana călare într-o vertiginoasă fugă ca să-și îndeplinească descîntecul). În tabloul citat din *Baba Cloanța* sau în tabloul din *Noaptea Sfîntului Andrii*¹⁰, unde umbrele se ridică în miez de noapte din sicrie ca să întindă acea horă macabră din îngrozitoarea noapte a sfîntului Andrii, elementul sinistru ori macabru din izvoare populare se conjugă cu fantasticul și lugubrul romantic. Cităm unele versuri din ultima poezie : *Luna saltă-ngălbenită, / Pintre nouri rătăcită — / Ca o luntre părăsită / Pe un ocean turbat*. Aici, comparația nu este în stilul izvoarelor populare. *Bufulne posomorite, / În a lor cuiburi trezite, / Țipă cu glas anorțit ; / Lupii urlă împreună / Cu ochii fîntiți la lună*. Aici tonul este și al descîntecelor populare. *Sus pe turnul fără cruce, / Duhul rău sbierînd se duce / Și tot turnul s-a clintit ! / Miezul nopții-n aer trece / Și,*

¹⁰ Cu unele reminiscențe stilistice în poezia *Melancolie* a lui Eminescu.

lovind arama rece, / Oare negre douăsprezece, / Bate-n clopotul
dogit. // Strigoimea se-ndesește, / Horă mare învirtește, / Lîngă turnul
creștinesc; Iar pe lîngă alba lună, / Nouri vineți se adună, / Se-mpletec
într-o cunună, Și-nprejuru-i se-nvirtesc. Se observă unele efecte de
sonoritate sugestivă (ocurența consoanei r precedată sau urmată de
aceeași vocală).

Pe lîngă poezii epice cu caracter social în baladele hiducești, *legendar*
în basmele versificate și *fantastic* în cele magice, Alecsandri scrie, în
această perioadă, și poezii de inspirație *tradițional-istorică*, inspirație care
domină mai tîrziu epoca de maturitate epică a lui Alecsandri. Faptul
istoric este învăluit în mirajul legendei (*Altarul Monastirei Putna, Visul
lui Petru Rareș* etc.), tradiția împletită cu motive de basm (*Dragoș*). Ca
și la Bolintineanu, datele tradiției nu sînt respectate sau atunci cînd sînt
respectate, amplificarea inutilă a subiectului face ca povestirea să piardă
din sobrietatea, conciziunea expunerii lui Neculce¹¹.

Cea mai însemnată poezie epică din această perioadă rămîne *Senti-
nela română*, care, ca și *Cîntarea României* a lui Al. Russo, are un
caracter simbolic. Și pe plan stilistic, prin tonul însuflețit al povestirii,
prin folosirea alegoriei (comp. și poema alegorică *Balcanul și Carpatul*),
Sentinelă română face tranziția de la prima perioadă la a doua perioadă
a dezvoltării poeziei epice a lui Alecsandri.

5.2. Perioada de maturitate epică. Dacă în perioada
precedentă izvoarele de inspirație fuseseră mai ales de sursă populară,
în *Legende*, precumpănește inspirația eroică; eroismul național rămîne
singurul izvor de inspirație în *Ostașii noștri*. Înnoirea tematică determină
modificări ale expresiei poetice. Sentimentalismul romantic al unor poezii,
fantasticul altora în *Doine* și *Mărgăritărele* dispar sau trec pe plan secun-
dar în *Legende* sau în *Ostașii noștri*. Tonul *retoric, declamator* din
Legende reclamă procedee specifice, unele (*enumerarea, discursul* inserat
în povestire) sub influența lui V. Hugo (*La Legende des siècles*), de la
care Alecsandri împrumută uneori, transfigurîndu-le însă și aplicîndu-le
la subiecte inspirate din faptele de vitejie ale trecutului românesc, situații,
caractere ale eroilor etc. În *Ostașii noștri* reținem oralitatea de factură
populară a stilului. În *Peneș Curcanul*, de ex., starea sufletească a Curca-
nilor este reliefată prin povestirea directă a lui Peneș, povestire neîntre-
ruptă de digresiuni și dezbrăcată de podoabe de stil.

În *Legende*, paralel cu poeziile de inspirație istorică (*Dan Căpitan
de plai, Dumbrava Roșie*), sînt poeziile cu teme luate din lumea basmelor
și din credințele poporului nostru (de ex. *Legenda Ciocîrliei*) sau cu
teme imaginate de poet (de ex. *Legenda Crinului*). Unele legende din
ultimele două categorii ilustrează în mod deosebit maturitatea artistică
a poetului în integrarea elementelor de sursă populară.

În legenda *Prier și fata Iernei*, nunta Cerului și a Iernei este descrisă
în spirit popular, evocînd înmormîntarea ciobănașului din Miorița. „*L-a
lor nuntă-ngrozitoare*“ ia parte întreaga natură: „*Mirii sarbezi în cojoace*“
se prind în horă cu „*viscoloasele furtuni*“. Lăutarii sînt „*Asprul Crivăț*“

¹¹ *Altarul Monastirei Putna, Visul lui Petru Rareș* sînt inspirate din tradi-
țiile culese de cronicarul Ion Neculce în *O samă de cuvinte*.

de urgie, Corbii trist croncănitori“. Ceilalți nuntași : „lupi lacomi“, urși groși“. Au asistat „Moartea rece“ și „mîndrul soare“ care „Sus pe cer au înghețat“. Fata Iernei are o frumusețe glacială, pe care poetul o schițează și prin motive de ordin popular : *Iarna are-o fată albă / Ca ștergarul alb de in, Fata are-n sîn o salbă De frumoase flori de crin Și zăpadă pe-a ei față / Și păr luciu de argint ; Pe subt gene ochi de gheață, Pe subt buze mărgărint.* Poezia se sfîrșește în manieră clasicizantă, prin prefacerea fetei într-un nor. Totuși, în general, poezia păstrează tonul povestirii populare. Caracterul popular al povestirii este amplificat și prin ritmul trohaic al octosilabului, variat cu versul de șapte silabe, caracteristic mai ales doinelor.

În pastelul *Toamna țesătoare*, ritmul vioi, alternarea de rime diferite ca număr de silabe, naturalețea expresiei cu numeroși termeni din mediul rural, din care nu lipsesc însă asociații inedite, unele cu efecte de eufonie, constituie mijloacele care contribuie la sugerarea unei atmosfere de vrajă, a unei înalte desfătări : *Toamna, mîndră țesătoare, Pune furca-n briul ei, / Ca să toarcă și să țese / Pinza lată-n ițe dese, — De-nvălit umerii săi. Și tîrcînd de-a-lungul trece, / Peste brazda murgă, rece, / Unde ies paianjini mui ; / Iar fuiorui de mătășă / Pe pămînt în urmă lasă Mreji de raze argintii. / Cîte lanuri, văi întinse, / Toate-acuma sînt cuprinse / De lungi fire ce lucesc. / Unele s-adună-n caer, / Altele, pierdute-n aer, / Tainic, lin călătoresc.* În continuare, Toamna apare în vestmîntul neîntrecutei ei hărnicii : *Iat-o în cămașa albă, / Cu lefși mari lucind în salbă, / Mari cit ochii săi căprii. / Trista iarnă-o pizmăiește / Și prin neguri o pîndește, / Descîntînd vrăjitorii.*

BIBLIGRAFIE

La studiile citate, adăugăm : N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri. Studiu critic*, București, 1894 ; Ch. Drouhet, *V. Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924 ; D. Caracostea, *La poésie d'Alecsandri*, în *Langue et littérature. Bulletin de la Section littéraire*. Ac. Roum. București, 1941 ; T. Ilasenko, *Limba și stilul poeziei lui V. Alecsandri*, Chișinău, Ed. Știința, 1961 ; D. Caracostea, *Semnificația lui V. Alecsandri*, București, 1941 ; Paul Cornea, *Pastelurile sau Despre poezia naturii și natura poeziei lui V. Alecsandri*, în *Studii de literatură română*, ESPLA, 1962 ; Ștefan Munteanu, *Limba literară în opera poetică a lui Vasile Alecsandri* (II), în „Orizont“, anul XVI (139), nr. 11, 1965 ; Felicia Șerban, *Aspectul structural și gramatical al metaforei în poezia lui V. Alecsandri*, în CL XI (1966), nr. 2 ; Boris Cazacu, Liliana Ionescu, Maria Mărdărescu, Mihai Zamfir, *Limba și stilul operei lui V. Alecsandri*, în SILRL sec. XIX, vol. II ; N. Saramandu, *Considérations sur la structure du vocabulaire de la poésie descriptive*, CLTA, IV, 1967, Bucarest, p. 219—227 ; Elena Pușcălău-Iorga, *Structura statistico-informațională a poeziei lui V. Alecsandri*, SCL, XXI, 6, 1970, p. 673—679 ; George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 205—230.

B. LIMBA ȘI STILUL PROZEI

1. NORMELE LIMBII LITERARE ÎN PROZA SCRITORILOR PAȘOPTIȘTI ȘI POSTPAȘOPTIȘTI. MOLDOVENI : C. Negruzzi (1808—1868), M. Kogălniceanu (1817—1891), Al. Russo (1819—1859), V. Alecsandri (1818—1890). MUNTENI : D. Bolintineanu (1819—1873), Gr. Alecsandrescu (1810—1885), N. Bălcescu (1819—1852), I. Ghica (1816—1897), N. Filimon (1819—1865), Al. Odobescu (1834—1895).

1. Norma literară ca entitate funcțională a limbii și problema cercetării constituirii ei. 2. Normarea limbii, proces înțeles sub dublu aspect : *unificare* și *modernizare*. 3. Tendința de impunere a normei supradialectale unice. *Fonetica. Morfologia. Sintaxa. Lexicul*. 4. Concluzii. Impunerea unei norme moderne supradialectale unice în stilurile funcționale ale limbii literare din perioada 1830-1840 — 1870/1880. Reflexul diferitelor direcții puriste în procesul de modernizare a limbii literare din aceeași perioadă.

1. Dezvoltarea culturii moderne reclamă lărgirea sferei de întrebuințare a limbii literare în proporții necunoscute în trecut și implică, în consecință, nevoia unui instrument de comunicare cu trăsături noi. Norma literară modernă nu se identifică cu norma unui singur stil al limbii literare, deși ea nu se constituie în afara niciunuia dintre aceste stiluri. Norma literară se manifestă în toate stilurile limbii literare, deși fiecare stil prezintă trăsăturile lui specifice care-l individualizează în sistemul de variante ale limbii literare. Aproximarea normei literare pe baza unei singure categorii de texte (de ex. *beletristice*) ar însemna identi-

ficarea normei limbii literare cu norma unei variante a ei. Norma literară, ca entitate funcțională, presupune înțelegerea existenței ei ca entitate care se manifestă simultan sub două laturi corelative : *concretă* (implică un proces de *actualizare*) și *abstractă* (implică un proces de *generalizare*). Avînd în vedere aspectele funcționale ale normei, precizate succint aici, trăsăturile ei interne (fonetice), gramaticale, lexicale), trebuie precizate numai în ansamblul stilurilor funcționale ale limbii literare. Pentru stilul beletristic am separat în cercetare poezia și proza.

Procesul de consolidare a normelor literare privește toate variantele de manifestare a limbii ca instrument de cultură. Nici un stil al limbii literare nu a rămas în afara procesului de unificare și modernizare a normelor ei. Contribuția scriitorilor la acest proces este covârșitor, întrucît în literatura beletristică modernizarea și unificarea limbii ca mijloc de comunicare se subordonează nu numai unui scop cultural și social, ci și unui scop estetic. Alegerea faptelor de limbă și în funcție de un factor estetic specific ne-a determinat să separăm, în cercetarea normei literare, poezia de proză.

Vom urmări în cele ce urmează modernizarea și unificarea normelor literare în proza scriitorilor pașoptiști și postpașoptiști. Deși își publică *Scrisorile* către V. Alecsandri după 1879, considerăm aici și pe I. Ghica. Norma literară în *Scrisorile* sale reflectă sub multe aspecte un stadiu diferit de evoluție. Referința la aceste scrieri este utilă tocmai din acest motiv.

2. Problemele de normare a limbii literare în secolul al XIX-lea se reduc în esență la două : *unificarea și modernizarea pronunțării*, a formelor și construcțiilor, a lexicului, precum și a scrierii cu alfabet latin.

Unificarea și modernizarea, aspecte ale normării limbii literare pe care le-am ilustrat în stilurile non-artistice ale limbii literare, se manifestă (conștient) și în stilul artistic. Am înfățișat concretizarea normei literare moderne în poezie. Am constatat aceleași tendințe : renunțarea la forme, construcții și cuvinte învechite, proces care nu presupune înlăturarea posibilității de creare a unei norme literare și pe baza reinvierii unor arhaisme ; impunerea unei norme supradialectale, procesul fiind însă de aproximare a unei norme unice, întrucît limba literară mai păstrează oscilații regionale, în special de ordin fonetic ; folosirea neologismelor latino-romanice (împrumuturi propriu-zise, calcuri) ; influența franceză în sintaxă.

Vom întregi tabloul ilustrativ al procesului de normare a limbii literare sub aspectul unificării și modernizării ei în secolul al XIX-lea și prin analiza prozei. Perspectiva analizei rămîne aceeași, în sensul că interesîndu-ne tendința de impunere a unei norme supradialectale, prin înlăturarea regionalismului (de oricare proveniență ar fi el), efectuăm o

descriere a normelor literare moderne cu variante regionale, realizate însă în proza scriitorilor munteni și a celor moldoveni.¹ Această analiză² care are în vedere, de asemenea, toate compartimentele limbii, va pune mai mult în lumină, pe baza confruntării ei cu analizele precedente, aplicate pe alte categorii de texte, caracteristicile generale ale normei limbii literare, indiferent de natura textelor în care ea se manifestă.

3. Tendința de impunere a normei supradialectale unice se manifestă în toate compartimentele limbii și o vom urmări în consecință în fonetică, în morfologie și în sintaxă, în lexic. Modernizarea normei literare nu înseamnă numai renunțare la forme învechite în uzul literar, ci și receptare a elementelor noi, a împrumuturilor, în lexic și sintaxă. Modernizarea înseamnă și unificare a normelor și invers. Unificarea (în sens restrâns renunțarea la regionalisme) și modernizarea normelor limbii literare nu sînt procese izolate, independente unul de altul, ci sînt procese care se întrepătrund și se manifestă concomitent în evoluția limbii literare. Vom ține seamă în continuare de acest aspect și în analiza care urmează.

3.1. Fonetica. Impunerea normei supradialectale prin renunțare la regionalisme, modernizarea normei prin renunțare la arhaisme sînt fenomene care se manifestă în deosebi la nivelul fonetic, întrucît pronunțarea literară păstrează numeroase particularități regionale, alături de unele trăsături arhaice păstrate în texte indiferent de regiunea din care

¹ Am utilizat următoarele texte, pentru care indicăm siglele respective: *Scrisorile lui Costache Negruzzi*, București, 1872—1873, vol. I—III. Vol. I. *Păcatele tineretelor* = N; Constantin Negruzzi, *Opere alese*, vol. I—II, București, 1955. Vol. I. *Proză* = NO; C. Negruzzi, *Păcatele tineretelor*, „Biblioteca pentru toți”, ESPLA, București, 1959. Ediție îngrijită de Liviu Leonte, cu o prefață de N. I. Popa, = NP; M. Kogălniceanu, *Scrisori alese*, vol. I—II, „Biblioteca pentru toți”, ESPLA, București, 1955. Ediție îngrijită și prefață de Dan Simonescu. Vol. I = Kog.; Al. Russo, *Scrisori alese*, ESPLA, București, 1959. Ediție îngrijită, introducere și note de Geo Șerban. = Rus.; V. Alecsandri, *Proză*, Editura pentru literatură, București, 1966. Ediție îngrijită și studiu introductiv de G. C. Nicolescu. = AL; D. Bolintineanu, *Opere alese*, II, București, 1961 = Bol.; Gr. Alexandrescu, *Poezii, Memorial de călătorie*. Ediție îngrijită de I. Fischer, Editura pentru literatură, „Biblioteca pentru toți”, București, 1961. = Alex.; Bălcescu, *Opere alese*, ediție îngrijită de Andrei Rusu, București, ESPLA, 1960. Vol. II. *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*. = Băl.; Ion Ghica, *Opere*, ESPLA, București, 1956. Ediție îngrijită, glosar, bibliografie ș. introducere de Ion Roman. = Ghica; N. Filimon, *Ciocoi vechi și noi*, Ed. Minerva, București, 1972. = Filimon; Alexandru Odobescu, *Opere* I. *Scrisori din anii 1848—1880*. Antume. Postume. Variante. Note. Anexe. Text critic și variante de G. Pienescu. Note de acad. T. Vianu și V. Cîndea. Ed. Acad. Republicii Socialiste România, 1965. = Odob., I; Alexandru Odobescu, *Opere* II. *Scrisori din anii 1861—1870*. Antume. Postume. Anexe. Variante. Note. Text critic și variante de Maria Anineanu. Note de Virgil Cîndea. Ed. Acad. Republicii Socialiste România, 1937. = Odob. II; A. I. Odobescu, *Opere*, ESPLA, 1955. Ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului ș. studiu introductiv de Tudor Vianu. = Odob.

² Analiza normei literare în proza beletristică se apropie, ca mod de prezentare, mai mult de analiza normei literare în stilul publicistic (vezi Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, București, 1974), întrucît pentru descrierea normei literare a poeziei am ținut în mai mare măsură seamă de limba unui scriitor.

provin. În cadrul fonetismelor regionale, unele sînt forme vechi și învechite, conservate numai în unele graiuri, altele sînt inovații locale, cele mai multe cu tradiție în textele scrise din perioada anterioară secolului al XIX-lea. Indiferent de explicația lor în diacronie, uzul literar le reflectă ca particularități ale limbii vorbite într-o anumite regiune și le vom prezenta ca atare.

3.1.1. Fonetisme regionale muntenești. Limităm exemplele în general la acele particularități frecvente în uzul literar.

Vocalism. Fonetismul *dupe* (*Bol.*, 123, 124, 125, 128; *Băl.*, 8, 14, 45, 179; *Filimon*, 9, 37, 84, 114; *Odob.* I, 41, 43, 52, 67, 101; *Odob.* II, 9, 12, 21, 24) apare alături de fonetismul *după* (*Bol.*, 15, 39, 128, 139; *Băl.*, 10, 23, 28, 179, 291; *Filimon*, 9, 96, 261; *Odob.* II, 20, 23). I. Ghica folosește fonetismul *după* (119, 121, 122, 124, 126, 127); *dupre* „de pe“ (*Băl.*, 98).

Fonetismul *dupe* (*dupre*) este folosit și de unii scriitori moldoveni. L-am întîlnit mai înainte la G. Asachi, iar, dintre scriitorii pașoptiști, la M. Kogălniceanu (*dupe* mama fetei, p. 56) și C. Negruzzi. La acesta din urmă, forma *dupre* apare într-un context care indică apropierea prepoziției *după* de prepoziția *pre*: „nu mai merg decît *dupre* jurnalul de *pre* urmă“ (*Fiziologia provincialului*).

Fonetismul *daca* (*Bol.*, 124; *Băl.*, 7, 12, 51, 299; *Filimon*, 9, 21, 53, 90, 113; *Odob.*, 209, 214, 301) apare alături de fonetismul *dacă* (*Bol.*, 14; *Filimon*, 37, 67, 213; *Odob.*, 209). I. Ghica folosește fonetismul *dacă* (120, 158).

Fonetismul *pîn* „prin“ (*Filimon*, 171, 183, 191); *pintre* (*Bol.*, 15); *dîntii* (*Filimon*, 7). Comp. *dîntii* (*Rus.*, 10).

După consoanele *p*, *d*, printr-un fenomen de coarticulare, *e* neacc, este elidat înaintea vocalei *a*: *d-abia* (*Băl.*, 83), *d-a se vedea* (*Băl.*, 52), *d-acolo* (*Filimon*, 89), *d-a lua în rîs*, (*Odob.*, 205), *d-a se reprezenta* (*Odob.*, 206), dar și *de a pune* (*Odob.*, 206, de exemplu). Formele de limbă vorbită, specifice graiurilor muntenești, apar și la I. Ghica: *d-a invidia* (117), *d-atunci*, *d-abia*, *d-alături* (121); *p-aci* (*Băl.*, 290), *p-acei* (*Filimon*, 97), *p-ale cămării* (87), *p-atunci* (*Ghica*, 118, 124, 125). În textele scriitorilor moldoveni nu apar asemenea forme. Comp. *de atuncea* (*Rus.*, 114), *de a vorbi* (*Rus.*, 115). Tot pronunțarea dură a consoanei *d* explică la scriitorii munteni forma *dasupra* (*Filimon*, 226). Scriitorii moldoveni folosesc numai forma *deasupra* (*Al.*, 137, 144).

Datorită caracterului lor muiat, consoanele *s* și *j* sînt urmate de vocala — *e* (în loc de — *ă*) în cuvinte ca: *o grije* (*Bol.*, 407), *cămașe* (*Bol.*, 407), *cenușe* (*Filimon*, 128). La scriitorii moldoveni: *cămeșă* (*Kog.*, 127; *Al.*, 141), *ușă* (*Al.*, 147, 150), *înădușă* (*Rus.*, 119), dar și *cenușe* (*Kog.*, 138).

Cîteva fonetisme muntenești izolate: *fermecul* (*Bol.*, 7, 22), comp. *farmec* (*Kog.*, 105); *cletină* (*Filimon*, 172), *ușure* tribut (*Băl.*, 10); *ardică* (*Ghica*, 124).

Consonantism. În secolul al XIX-lea, forme verbale iotacizate apar în uzul literar atît în Muntenia, cît și în Moldova sau în Transilvania. Formele iotacizate cu *z* și *ț* sînt mai frecvente la scriitorii munteni decît la cei moldoveni.

Bolintineanu : puindu-mi (98), să rămii (9) să pui (47) ; auz (35), să închiză (34), să văz (128, 129), să prinză (460) ; nu poci a-i da (129). **Bălcescu** : să cază (8), să-l piarză (20). **Filimon** : fiind (116) ; să riză (58), crez (58) ; să scoață (56), poci (51), cei (118). **Odobescu** : să coprinză (245), să vază (266), să se pătrunză (300), să nu piarză (300), să revază (314). **Ghica** : viind la domnie (119), să-i ție (124), să rămîie (125), o să vie (126), să spuie (126) ; să prinză (124), să coprinză (127), să vază (180). Formele iotacizate apar paralel cu forme neiotacizate (analogice) : să nu piardă (Odobescu, 303), vād eu (Ghica, 217), să-l vadă (Ghica, 219).

Comp. la V. Alecsandri [Porojan, 1880] : să vînză (446), să cadă (446), să rămîie (449).

Forma etimologică, fără propagarea lui *n* în *genuchi* (Filimon, 16, 17, 111), *ingenucheau* (Filimon, 237) dar și *să ingenuchem* (Filimon, 229). Comp. *genunchile* (Kog. 114).

Forme cu disimilare consonantică : *tuturilor* (Băl., 20, 34, 270 ; Obod. II, 45 ; Filimon, 7, 30, 138). I. Ghica folosește forma *tuturilor* (154, 156, 158, 165).

Scriitorii moldoveni folosesc forma *tuturilor* (de ex. Kog., 37, 58 ; Al., 100 ; Rus., 120). Forma *tuturilor* apare însă în scrierile lui M. Kogălniceanu (92 ; 180).

Forme cu disimilarea lui *n* : *amerințările* (Băl., 25), *amerința* (Filimon, 111, 230), *amerințătoare* (Filimon, 107, 153), dar și *amenințau* (Obod. II, 25), *amenința* (Filimon, 239), *amenințătoare* (Filimon, 215). La scriitorii moldoveni : *amenințare* (Kog., 147) ; *amenințator* (Rus., 122) dar, rar, și *amenință* (Kog., 136) ; *amărunte* (Filimon, 26, 196), dar și *amănunte* (Filimon, 214, 230). Comp. cu *de-amăruntul* (Al., 43).

Reducerea la inițială a grupului consonantic *sf* în *fîrșisem*, *fîrșind* (Filimon, 227). Comp. *sfîrșivă* (Al., 146).

3.1.2 Fonetisme regionale moldovenesti. Cele mai multe apar paralel cu fonetismele care se vor generaliza în limba literară.

Vocalism. Tendința de unificare este dovedită prin alternanța variantelor fonetice, adeseori pentru același cuvint.

ă pro tonic medial trecut la *a* : *barbați* (NP, 146), *calare* (NP, 6), *sarac* (NP, 167), *am scapat* (NP, 146) ; *camară* (Kog., 60), *gramadă* (Kog., 41), departate (Rus., 111), *tatarilor* (Rus., 124), *naframei* (Al. 144). Sînt frecvente însă formele cu *ă* : *bărbat* (N, 71 ; Rus., 124), *lăsa* (NP, 13) ; *Împărat* (Kog., 31), *călare* (Kog., 32), *săracul* (Kog., 32), *cărare* (Kog., 33), *măgar* (Kog., 33) ; *am scăpat* (Al., 134), *măcar* (Al., 133 ; Kog., 54), *năframă* (Kog., 56), *vădane* (Al., 134).

e neacc. trecut la *i* : *judicată* (NP, 119, 218), *ochilari* (NP, 62), *videai* (NP, 155) ; *asemine* (Kog., 54 ; Rus., 128), *capitele* (Kog., 40) ; *adivărată* (Rus., 128), *prîfac* (Rus., 128 ; NP, 66), *dizbracate* (Rus., 128), *disfac* (Rus., 128) ; *cînticul* (Rus., 112 ; Al., 159) ; *oi videa* (Al., 144), *a discinta* (Al., 144), dar și *ar vedea* (NP, 240), *ochelarii* (NP, 5 ; Kog., 49), *prefac* (Al., 205).

a neacc. trecut la *ă* : *in zădar* (Kog., 124 ; Al., 147), *zădarnice* (Al., 145), *nimică*, *nimica* (Rus., 111).

o neacc. trecut la *u* : *arburii* (NP, 172), *gugoașe* (NP, 198), *cucoane* (Rus., 123 — formă impusă în limba literară) ; *cucos* (Al., 178).

e trecut la *ă*, *i* trecut la *î* și *ea* la *a* după *ș*, *j*, *s*, *z*, *ț*, *r* (mai ales inițial) : *m-ai înșălat* (NP, 17, 83), *șăzind* (NP, 107), *șiret* (Kog., 31), *iașan* (Kog., 127), *înșăla* (Al., 147), *înșălate* (Rus., 129) ; *instînjeniți* (Rus., 139), *jilț* (NP, 24), *slujască* (Kog., 121) ; *săcerișul* (NP, 158), *deosăbite* (NP, 231), *rămăsesă* (NP, 18), *răspunsă* (Kog., 142), *trăsăi* (Kog., 48), *sămn* (Kog., 34, 44), *sărbări* (Kog., 42), *săcere* (Kog., 35), *samănă* (Kog., 89), *sara* (Kog., 38), *singură* (Kog., 35), *mirositoare* (Rus., 112), *părășiți* (Rus., 113), subst. pl. *sări* (Rus., 114), *insămneze* (Al., 123), *simșiri* (Al., 163), *sară* (Al., 147) ; *răzămătă* (PN, 15), *triuzăci* (Kog., 34) ; *ințălegi* (NP, 167), *țind-o* (Kog., 33), *iuțala* (Kog., 38) ; *neințăleasă* (Rus., 119), *ințălepte* (Al., 100), *ține* (Al., 101), *frățască* (Al., 156) ; *rălele* (Rus., 119).

Paralel cu aceste forme apar și acelea care s-au impus ulterior ca normă literară unică ; *șerpuiă* (Al., 152), *inădușit* (Al., 145), *șirul* (Al., 126) ; *seară* (Rus., 116 ; Kog., 89), *semn* (Kog., 56), *rea* (Al., 153), *rele* (NP, 254), *iuțeală* (Rus., 120) etc.

Păstrarea unor forme etimologice (cu *a*, *ă* după *s*, *j*, *l*, *r*, *p*, *v*, de ex.) este determinată în unele cazuri de un fenomen fonetic (caracterul dur al acestor consoane) caracteristic existent. De exemplu forma *samă* (< mag. *szám*) este menținută de regulă cu această pronunțare în graiurile care cunosc pronunțarea *sară*. Comp. la scriitorii moldoveni din perioada pașoptistă : *samă* (Kog., 142 ; Al., 186), dar și *seamă* (Rus., 120).

Trecerea seriei vocalice anterioare în serie vocalică medială are loc și după consoanele labiale *p*, *b*, *m* sau după *v* : *spăriată* (NP, 20), *spăriete* (Rus., 118), *galbănă* (NP, 113), *rumână* (Kog., 44), *moldovan* (Kog., 92), *moldovană* (Rus., 131).

Trecerea lui *e* la *ă* și chiar a lui *i* la *î* după labiale este cunoscută în multe regiuni și are, deci, mai mult caracter popular decât regional. Fenomenul poate explica și păstrarea unor forme etimologice ca : *păreche* (Al. în *Porojan*, 445 ; Kog., 156 ; *Filimon*., 28, 60, 132), *păreți* (*Filimon*, 124) și *pereți* (*Filimon*, 18) ; *învăli* (*Filimon*, 72, 236), *învălește* (Kog., 46), *dezvălește* (Kog., 55):

Formele etimologice cu *i* (munt. *ii*) în : *pine* (NP, 3, 251, Rus., 119), *mini* (Rus., 116 ; Al., 146), *mine* (NP, 4), *cinele* (NP, 54 ; Al., 178), *cine* (Kog., 41).

Diftongul *ea* (final accentuat) trece la *è* (deschis) : *a vide* (NP, 224), *a putè* (Rus., 115), *a bè* (Rus., 114) ; *asămine* (Kog., 151), dar și *asămănea* (NP, 50), *mă bătea* (Kog., 39).

Diftongul *ia* (accentuat) trece la *ie* : *băiet* (NP, 4, 5), *tăiete* (NP, 98), *injunghiet* (NP, 236), *urieș* (NP, 110), *Rus.*, 118 ; *Al.*, 195), *roșietică* (Al., 197), *apropiet* (Al., 159), dar și *băiat* (Kog., 139), *urias* (NP, 5) etc.

După labiale, diftongul *ie* trece la *e* (depalatalizare) : *perderea* (NP, 3), *peptar* (NP, 147), *periră* (NP, 121), *peire* (Rus., 124), *perdut* (Al., 151), *petrele* (Al., 209), *mezul* (Al., 160), *ferbe* (NP, 145), dar și *pieire* (Rus., 122), *va pieri* (Rus., 121), *pietre* (Rus., 120). Fenomenul apare izolat și la unii scriitori munteni : *perdu* (Băl., 58).

C o n s o n a n t i s m : Aspectele vechi și regionale sau inovațiile regionale sînt mai puțin numeroase.

Din prima categorie menționăm păstrarea fonetismului *ğ* în: *gios* (NP, 6), *agiutorul* (NP, 166), *a se giuca* (Rus., 112), *gioc* (Kog., 31), *giocurilor* (Rus., 113), *agiunge* (Rus., 113), *încungiurat* (Kog., 131). Fonetismul modern cu *j* apare, de asemenea, la toți scriitorii moldoveni mai frecvent decât cel vechi și regional. De ex. *joacă* (Kog., 40).

Din a doua categorie menționăm folosirea cu totul sporadică a unor forme cu labiale palatalizate sau, la Al. Russo, fricativizarea africatelor (*ğ* > *j*), de asemenea sporadică: *boghii* (Al., 27), *chedica* (Al., 18), *schini* (Al., 177), *pribeji* (Rus.).

3.1.3. Fonetisme arhaice. Am prezentat unele fonetisme arhaice în cadrul fonetismelor regionale. Aici reținem unele cuvinte izolate cu fonetism arhaic, indiferent de caracterul lui regional sau general popular, reflectate și sub aspectul lor învechit în uzul literar: *cătră* (Kog., 39; NP, 24, 116; Rus., 139; Bol., 21), dar și *către* (NP, 24, Bol., 124, 131; Băl., 6); *întru* (întru care mă aflu. Bol. 7; Kog., 55), *pre* (NP, 7, 90; Băl., 22; Filimon, 67, 107); *rătundă* (Kog., 105); *rădica* (Rus., 124; Filimon, 31, 110; Odob. I, 67), dar și *să ridice* (Băl., 35), *ridică* (Kog., 61), cu varianta fonetică moldovenească *ridicase* (Al., 186); *împlea* (Filimon, 117), dar și *umplu* (Filimon, 172; Al., 45), *îmblau* (NP, 13, 79), *îmblu* (Kog., 55; Filimon, 5); *împrotivă* (NP, 212), *împrotivesc* (Filimon, 26); *îndărăpt* (NP, 91); *rumpe* (Bol., 55); *a lăcui* (Bol., 7), *lăcuiitorii* (NP, 231), dar și *locuitori* (NP, 66); *copaciul* (NP, 83), crangă de *copaciu* (Ghica, 330), dar și *copac* (NP, 83); *minciunoasele* (NP, 46, 132, 168; Al., 143); *pirlazului* (Rus., 114), *jac*, *jacurile* (Rus., 132), *jăfui* (Filimon, 33, 96); *stahie* (Rus., 114); *antereu* (Filimon, 109, 118), dar și variantele *anteriu* (Filimon, 11, 15, 26), *antiriu* (Filimon, 16); *răpede*, *răpezi* (Odob., 250, 248): *răpide* (Filimon, 93, 145; Kog., 49 < lat. *rapidus*), *răpeziciune* (Filimon, 118, 233), dar și *repeziciune* (Filimon, 216); *trămite* (Odob., 232; Filimon, 9, 33: < lat. *tramittere*): *răsipiți* (Odob., 209), *răsipi* (Filimon, 97), *răsipă* (Filimon, 97), dar și *risipă* (Filimon, 87), *risipi* (Filimon, 216); *călămări* (Filimon, 11; < ngr), dar și *călimări* (Filimon, 15) etc.

3.1.4. Concluziile care pot fi reținute în legătură cu fonetismul limbii literare la scriitorii munteni și moldoveni analizați sînt următoarele:

Limba literară prezintă variante regionale, ulterior eliminate, atît la scriitorii munteni, cît și la cei moldoveni.

Tendința de impunere a unei norme moderne supradialectale se manifestă atît ca renunțare la particularități muntenesti, cît și la particularități moldovenești, mai întîi prin aparitia unor forme în raport de variație liberă.

Dintre scriitorii moldoveni, un fonetism mai unitar, în sensul impunerii unei norme literare moderne, prin renunțare la regionalism și arhaism, prezintă M. Kogălniceanu. Fonetismul regional și arhaic mai accentuat apare în scrierile lui Al. Russo.

Particularitățile regionale moldovenești persistă și în jurul anului 1880. Astfel, în *Porojan*, Alecsandri renunță la unele particularități moldovenești, scriind *ajunge* (447), *jocul* (445), *ne-am simțit* (445), *găsească* (446), dar păstrează pe altele: *până* (445); *păreche* (445); *zaplază* (446); *perdut* (445); *a putè* (445), *minile* (446, 447), *pini* (447); *cămeșă* (446); *cuptior* (449). Limba populară cu unele regionalisme a lui I. Creangă nu

trebuie să ne surprindă, dacă ținem seamă de caracterul încă fluctuant, în acel moment, al limbii literare în ceea ce privește regionalismul de orice natură ar fi fost el. Ceea ce surprinde la Creangă este în primul rând stilul lui artistic, realizat pe baza limbii populare.

Dintre scriitorii munteni, un fonetism mai unitar prezintă N. Bălcescu și Al. Odobescu. Cele mai numeroase fluctuații regionale și arhaice apar în scrisul lui N. Filimon, la care apar și unele particularități moldovenești.

Unele particularități fonetice moldovenești din scrierile lui Bolintineanu se datoresc în primul rând publicării romanului *Manoil* în revista lui Alecsandri „România literară”. Particularități moldovenești apar și în *Scrierile lui Ghica*, publicate în „Convorbiri literare”. Probabil o intervenție în textul autorului din partea lui Maiorescu și a altor colaboratori ai revistei explică nu numai introducerea unor fonetisme moldovenești ca *pîne*, *apropiet* etc., dar și generalizarea formelor *după*, *dacă*, întrucît formele muntenesti *dupe*, *dacă* (folosite și de Caragiale) sînt întrebunțate sporadic de munteni și după 1875—1880.

3.2. Morfologia. Prezintă mai puține particularități regionale. Se caracterizează mai ales prin forme vechi, păstrate în limba populară și în limba literară în general din secolul al XIX-lea.

3.2.1. Forme regionale muntenesti. Apar mai ales în flexiunea verbală.

La prezentul verbelor de conjugarea a IV-a cu radicalul terminat în una din consoanele *ș*, *j*, *r* se mai folosește afixul — *aște* (în loc de — *ește*); *reușăște* (*Filimon*, 10), *uraște* (*Filimon*, 109), *vestejaște* (*Filimon*, 163), paralel cu numeroasele forme în — *ește*: *găurește* (*Filimon*, 45), *urmărește* (*Filimon*, 85).

Verbul *a da* și *a sta* prezintă forme învechite la timpurile imperfect, perfect simplu și m. m. ca perfect, pers. a II-a sg. și pl.: [el] *da* (*Filimon*, 46, 134, *Kog.*, 42), el *dădea* (*Filimon*, 34, 124); *dete* (NP, 5, 96; *Bol.*, 128; *Băl.*, 22; *Odob.*, 226; *Filimon*, 16; *Ghica*, 120), variantă mai recentă a lui *dede* (*Filimon*, 195); comp. *dădu* (*Rus.*, 130), *deteră* (*Odob.*, 213; *Filimon*, 138), *dederă* (*Filimon*, 153), *dedese* (*Filimon*, 151, 198; *Ghica*, 121), *dederă* (*Băl.*, 66), *dase* (NP, 109; *Odob.*, 208); comp. mesager care-mi *deduse* biletul (*Kog.*, 112); *daseră* (*Băl.*, 74); *stete* (*Bol.*, 15; *Filimon*, 186, 229), *steteau* (*Filimon*, 225). Comp. ei *sta* (*Al.*, 134), el *stătu* (*Al.*, 139).

3.2.2. Forme regionale moldovenești. Întrebunțarea articolului genitival invariabil *a*: ungher întunecat *a sălii* (*Kog.*, 38); supărări *a traiului* (NP, 145); cuib *a talharilor* (NP, 117); presimțiri *a unui trai viitor* (NP, 26); nechezatul puternic *a unui armasar roib* (*Al.*, 245), dar și: sămne *ale împărăției* (*Kog.*, 34), troscotul verde *al ogrăzii* (*Rus.*, 113), cîntecele voioase *ale păsărilor* (*Al.*, 162); adj. demonstr. de gen — dat. fem. *acei*: *accii femeii* (*Kog.*, 111).

Formarea superlativului cu adv. *tare*: „Era o mare adunare și *tare frumos*“ (*Kog.*, 52); „Toate aceste-s *tare frumoase*; dar toate aceste pot fi și *tare scumpe*“ (*Kog.*, 128).

Forme pronominale moldovenești: *ista* (*Kog.*, 142).

Forme verbale de conjunctiv prezent ale verbelor *a lua*, *a da*, *a sta* : *să ieie* (Rus., 114), *să deie* (Kog., 52). Forme de viitor : nemuritorul său poem *a să slujască* (Kog., 107).

3.2.3. Forme arhaice. O serie de particularități arhaice sînt comune pentru scriitorii munteni și moldoveni. Fluctuația normei privește mai ales flexiunea substantivului, a pronumelui și a verbului.

Substantivul. Numeroase substantive feminine cu desinența de sg. — *ă* continuă să primească la plural desinența — *e* : *lacrimi* (Bol., 7 ; *Filimon*, 49), *lampe* (*Filimon*, 175), *talpe* (Kog., 120, NP, 21), *mînice* (NP, 96), *ranele* (NP, 103), *boale* (NP, 228), *școale* (NP, 193 ; Rus., 120 ; *Ghica*, 120), *baracele* (Rus., 90), *păpușe* (Kog., 90), *grădinele* (*Filimon*, 112) etc.

În contact cu articolul (*e+le*) desinența se modifică (*i+le*) adeseori : *dorințele* (*Filimon*, 38), *ulițele* (*Filimon*, 76).

La pluralul unor substantive neutre alternează formele *-uri* / *-e* : *suspînurile* (NP, 17) și *suspînele* (NP, 23), *necazurile* (N., III, 151) și *necazele* (N., I ; 192) ; *obiceiele* (NP, 195 ; *Filimon*, 32) și *obiceiurile* (NP, 286 ; *Filimon*, 215) etc.

Unele substantive nu realizează alternanță vocalică sau consonantică în radical : *sabii* (NP, 103, 235), *mesteacăni* (Bol., 15), *vitezi* (NP, 279), *obrazi* (NP, 299 ; Kog., 32) și *obrajilor* (Al., 46).

La genitiv — dativ substantivelor feminine alternează formele *-ei* / *-ii* : *mesii* (NP, 101 ; Bol., 125), *casii* (Bol., 124), *credinții* (NP, 171), *arșiții* (NP, 96) față de *mesei*, *casei* etc., forme mai frecvente. La substantivele cu pluralul în *-i* sînt frecvente formele în *-ei* : *lumei* (NP, 22), *despărțirii* (NP, 55), *vederei* (*Filimon*, 29), *limbei* (Odob., 45) etc.

La numele proprii semnalăm cîteva particularități referitoare la moțiune în cadrul numelor de persoană, precum și la articularea lor în flexiune.

De la numele proprii masculine de persoană se formează forme feminine cînd numele respective se atribuie unei persoane de sex femeiesc : *Moruzoaiei* (*Ghica*, 139, 140), *Marița Furtunoaia* (*Ghica*, 333), *Catinca Slătineanca* (*Ghica*, 335), ale *Brîncoveencei* (*Ghica*, 335), *Suțulesii* (*Ghica*, 335), ale *Catinchii Filipeschii* (*Ghica*, 335).

Substantivele proprii masculine, nume de persoană, primesc articol enclitic : *Iliescul* (NP, 18, 22, 30), *Despotului* (NP, 89) ; *Dinul* (*Filimon*, 59, 96), *Brîncoveanului* (*Filimon*, 73), *Neagul* (*Filimon*, 129), *Niculescului* (*Filimon*, 138), *Deșliului* (*Filimon*, 174).

Numele de localități cu formă de plural, articulate își păstrează aceeași formă de număr : *ocupase Bucureștii* (*Ghica*, 165).

Adjectivul : *făcu mare pasuri* (Kog., 115).

Pronumele. Pronumele relativ *care* primește forme diferite de gen și număr. Formele articulate apar paralel cu cele nearticulate (acestea sînt mai numeroase). Se constată fluctuații în folosirea particulei *a* la genitiv-dativ : *alergătorii carii* (NP, 32), *moșnegilor carii* (NP, 34), dar și *Boierii care* (NP, 95) ; *oamenii carii* (*Băl.*, 86) ; *eu carele* (Bol., 14) ; *acela carele* (Kog., 38), *acela care* (Kog., 39), *spîțeri carii* (Kog., 39) ; o brișcă de Brașov *careea* (Al., 133) ; *taclitul* [cingătoare] *a căruia* coadă (Kog., 37).

ale cărui vorbe (Bol., 147), *a căruia ochi* (NP, 91), *a căria figură* (NP, 33), acest om *a cărui cătare* (Bol., 147 — acordul se face greșit cu subst. feminin); *carele* (Filimon, 25, 52, 127, 241; Odob., 16), *cîntic a căruia melodie* (Filimon, 36), *luna a cărui față* (Filimon, 62), *ale cărora fețe* (Filimon, 124); *boierii cari* (Ghica, 119), *fanarioților cari* (Ghica, 119).

Pronumele de întărire *însuși* este folosit frecvent cu formă invariabilă de gen și număr: *însuși boierii* (Băl., 18), [românii] *căuta însuși* (Băl., 19), dar: se *predau înși* (Băl. 43), ei *însuși* (Bol., 127), *însuși* crimele (Bol., 347); *însuși rugăciunile* (Kog., 98).

Verbul. Conjugarea. Menționăm folosirea unor verbe cu infinitivul în *-ui*: *brăzduită* (Al., 137), *asemălui* (Rus., 128), *asămăluieze* (Al., 148), *arenduire* (Filimon, 134). Neologisme: *espenduindu-le* (Filimon, 151).

Modurile și timpurile lor corespunzătoare. La prezent, vb *a vrea* apare cu formele scurte: *voi s-o tai* (NP, 112); omului *cărui va să-și încredințeze soarta* (NP, 47); *voi să fiu* singur (Bol., 14), nici asta *nu voi* (Bol., 21).

La imperfectul indicativului, pers. a III-a plural, formele analogice cu desinența *-u* încep să se extindă după jumătatea secolului al XIX-lea: ulițele *era pustii* (NP, 111), *îmi spunea oamenii* (NP, 119), dar și *priveau* (NP, 3), *îmblau* (NP, 13); *codrenii era mîndri* (Rus., 112), *fetele și flăcăii vorbea* de Măriuca (Rus., 114), dar și *aveau* (Rus., 111); *valurile se izbea* (Al., 134), *roțile luneca* (Al., 134), *cîteva stele lucea* (Al., 137), dar și *treceau* (Al., 189), *fugeau* (Al., 193), după 1860; ei *cîrmuia* (Băl., 302), dar și *ianicerii erau* (Băl., 110). La Filimon, de ex., rar se mai întîlnesc forme vechi de pers. a III-a pl. în *-a*: *boierii luau și înlesnea* (142), *cugetări ce-i înspira* (22).

La perfectul compus al indicativului, pers. a III-a singular, auxiliarul *au* este încă frecvent în prima jumătate a secolului al XIX-lea: *au venit vremea* (NP, 92), el *au răspuns* (NP, 118), el *au răpit* (NP, 140), *Mărinda au stătut* (Al., 145), *Toader n-au știut* (Al., 146). *Sinan a lăsat* (Băl., 86), *a făcut* (Băl., 114); el *s-a îngropat* (Odob., 123); *a slujit* (Al., 189).

Forma de perfect simplu *adaose* (Filimon, 130, 238; Odob., 109) este învechită; *adăugă* (Al., 193); *adăogă* (Băl., 51).

Spun, cu sens impersonal: *spun că îl lăsară a intra* (Băl., 10).

Adverbul. *vremelnicește* (Băl., 13).

3.3. Sintaxa. Ceea ce caracterizează în ansamblu sintaxa scrierilor din perioada 1830 - 1840 — 1870 - 1875 este o îmbinare complexă de influențe: lectura literaturilor străine, clasice și moderne, cu lectura autorilor noștri mai vechi și a textelor populare, care explică în mare parte constraste dintre cele mai izbitoare.

La nivelul organizării (al structurii) frazei, alături de fraze construite prin simplă alăturare de propoziții sau prin repetare frecventă a aceluiași tipuri de propoziții subordonate (de obicei temporale, cauzale, consecutive, atributive) apar la unii scriitori (Negruzzi, Bălcescu, dar mai ales la Odobescu), bogate amplificări retorice prin care se valorifică hipotaxa (Negruzzi în unele *Scrisori*, dar mai ales Odobescu în *Pseudo-kynigetikos* trebuie menționați în acest sens). Relativ

mai simplă la nivelul tipurilor de subordonare, ramificarea frazei e uneori bogată în scrierile lui Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, Bălcescu și mai frecvent în scrierile lui Odobescu, la care fraza prezintă un caracter *s a v a n t*.

Se constată la generația scriitorilor de la 1848, o tendință către amploarea simetriilor, dincolo de nivelul frazei, tendință cultivată mai tirziu și de Odobescu. Aceste simetrii sînt realizate mai ales pe baza unor repetiții *a n a f o r i c e*, tipice pentru stilul retoric. Ele apar chiar la un scriitor ca Alecsandri, a cărui sintaxă este în multe privințe mai apropiată de limba vorbită.

În ceasurile acele de scumpă nălucire, munții noștri ni se părea cei mai nalți și mai pitorești de pe fața pămîntului ;...

În ceasurile acele de patriotică pornire, oricare faptă istorică a strămoșilor creștea în închipuirea noastră cu proporții urieșe ;...

În ceasurile acele de supărări măgulitoare, presimțirile inimii noastre, pătrunzînd veacurile, vestea României un viitor măreț...

O ! vis dulce ! o ! vis neprețuit !...

O ! vis poetic ! o ! vis mîntuitor !...

Spune-le că...

Spune-le că... (Al., 98-99). Lanțul simetriilor de acest fel continuă în text (*Românii și poezia lor*, 1849).

La nivelul mijloacelor de exprimare a raporturilor sintactice se poate urmări raportul dintre aspectul popular și aspectul cultivat al construcției frazei sau al propoziției. Astfel, la nivelul frazei, tendința spre precizia construcțiilor se manifestă prin alegerea unor mijloace specifice de exprimare a raporturilor sintactice (de ex. *încît* introduce propoziții consecutive, substituindu-se adeseori conjuncției *de* care apare ca element introductiv al mai multor tipuri de subordonate). Tot nevoia de precizie explică și preferința pentru locuțiuni conjuncționale, unele cu frecvență sporită și după modelul limbii franceze (de ex. *în (de)vreme ce*, fr. *tandis que*), sau pentru construirea conjuncțiilor subordonatoare cu adverbe corelative în propozițiile regente.

Fluctuația normei sub aspectul utilizării mijloacelor de exprimare a raporturilor sintactice se manifestă în forme variate.

Se păstrează aspectul fonetic învechit al unor conjuncții : „să nu mai lase pre Ion Bunduc să-i pască oile, ce să-i împlinească fără plată toate nevoile“ (*Kog.*, 36).

Se păstrează structura internă învechită a unor locuțiuni conjuncționale : „avînd totdeauna chipul *ca cînd* s-ar trezi din vis“ (*Kog.*, 45) ; „Din timp în timp ochii săi se îndreptau către Elescu, *ca cum* el era singurul om care ar fi trebuit să nu cunoască niște răni ce se descopereau atunci“. (*Bol.*, 145) ; „se fățarnici *ca cum* n-ar ști nimic“ (*Băl.*, 39) ; „*ca cum* ar voi (*Odob.*, II, 42), dar și : „*ca și cînd* o putere nevăzută ne-ar fi strîns de gît, glasurile noastre se stînsură“ (anul 1844, *Al.*, 134) ; „întocmai *ca și cînd* mi-ar fi picat pe cap vreun fes“ (*ib.* 136). La I. Ghica apare forma *ca cum* (337).

Propozițiile cauzale continuă să fie introduse sporadic prin locuțiunea *de vreme că* ; locuțiunea *de vreme ce* este frecventă. Mioara Avram (*Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncțio-*

nale în limba română, București, 1960, p. 78) atestă cele două locuțiuni conjuncționale cauzale începînd cu texte din secolul al XVII-lea. Aceeași autoare precizează : „Concurența dintre aceste două locuțiuni cauzale [...] se continuă și în secolul al XVIII-lea, rezolvîndu-se apoi definitiv în favoarea lui *de vreme ce*, care e mai puternică încă din secolul al XVII-lea“ (ib., p. 79). Locuțiunea *de vreme că* nu este înlăturată definitiv la începutul secolului al XIX-lea. Kogălniceanu o întrebuițează o singură dată într-un pasaj în care se reproduc cuvintele rostite de „vătăjelul miresei“ către părinții acesteia, la sfîrșitul mesei (textul nu pare autentic popular și conține unele reminiscențe din cărți religioase) : „*de vreme că* din binecuvîntarea dumilorvoastre se face soț“ (Kog., 58) ; *de vreme ce* (Kog., 59) ; „Acest lucru îmi aduse aminte de un provincial, carele fiind întrebat la teatru de ce rîdea mai tare decît toți, *de vreme ce* nu înțălegea nimic, el răspuase cu nevinovăție că rîdea de risul celorlalți“ (Al., 134).

Propozițiile temporale se construiesc sporadic și cu varianta învechită *în vremea ce*³ (> *în vreme ce*, frecventă la scriitorii din secolul al XIX-lea). Rar apare și locuțiunea *în vreme cînd* : „*În vremea ce* inima i se boțea, ceasurile se schimba iute în zile“ (Kog., 32) ; „*În vreme cînd* un duh nebun de virtej se apucă de toate capitele, omul ce joacă se face o specialitate, o individualitate, o nevoie“ (Kog., 40).

Rar, apar contaminări între conjuncții care exprimă același raport sintactic. (De ex. între *măcar că* și *deși*) : *Măcar deși* nu știe (NP, 293) ; *măcar deși* nu înțălegea (Al., 15) ; *dar însă* trebuie să mărturisim (Odob. II, 9).

Se păstrează în uzul literar, pentru a exprima unele raporturi sintactice, conjuncții care ulterior își limitează sfera de întrebuițare, fiind folosite numai în limbajul popular : „cred că nu te îndoiesti *cum că* te iubesc“ (NP, 16) ; s-apropiară de tablă strigînd bravo de răsuna sala (NP, 5) ; du-te *de-ți* vezi copiii (NP, 98) ; chema *de* se sfătuia (Ghica, 120) ; se ducea *de* împușca cîte un pui de urs (Ghica, 123) ; „îmi părăură atît de măiestroasă, *că* mă apropiei de ea“ (Al., 43), dar și : „începu a număra vro douăzeci de soiuri de înghețate cu atîta iuțime, *încît* îl pofti să ne aducă ce-a vroi“ (Al., 45).

Se manifestă incertitudine în utilizarea elementelor corelative : „*Cu cît* aria se înainta, ingerescul cîntec slăbea“ (Al., 64). În acest tip de construcție, absența corelativului din regentă ne întîmpină frecvent la Alecsandri : „*Cu cît* însă ne înaintam, valorile clocotea“ (Al., 134) ; „*cu cît* poetul intră mai afund în subiectul său, versul devine oțelit“ (Al., 345) etc.

Adverbul temporal *cînd* este folosit pentru introducerea unei condiționale, ca în vorbirea populară : „*cînd* ai ști în ce furtuni plutește sufletul meu ! *Cînd* ai cunoaște feliuritele simțiri și cugetări care mă muncesc, te-ai mira cum n-am nebunit de tot !“ (Al., 44) ; „Eu *cînd* aș fi în locul tău aș face toate chipurile să aflu cine este“ (Al., 53).

³ Mioara Avram, op. cit., p. 53, nu ilustrează această variantă cu exemple din texte aparținînd secolului al XIX-lea.

Cartea citată a Mioarei Avram demonstrează, prin numeroase exemple în cadrul propozițiilor subordonate circumstanțiale, contribuția pe care o aduce secolul al XIX-lea în utilizarea unor locuțiuni conjuncționale noi.

Apariția pronumelui relativ *care* în loc de *pe care* este un fenomen de limbă vorbită. La scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, fenomenul semnalat se poate explica și prin influența modelului limbii franceze: „binecuvântarea *care* am luat-o de la părinții noștri“ (Kog., 59); „haina *care* o purtați“ (Kog., 61); „nouă ne lipsesc mijloacele *care* le aveți d-voastră“ (Bol., 21) etc.

La nivelul propoziției semnalăm introducerea complementului de relație prin locuțiunea *cît pentru*: „*Cît pentru* aceasta e lesne de a-l cunoaște“ (Al., 53); „*Cît pentru* cea orientală, ea este reprezentată prin o mulțime de hardughii vechi“ (Al., 68); „*Cît pentru* averi, el cum le ciștigă așa le și răspîndește“ (Al., 104); „*Cît pentru* arta salonului, puține cuvinte îmi vor fi trebuincioase“ (Kog., 94); „*Cît pentru* serviciul scrisorilor, e lucru cu totul comic!“ (Bol., 148); „*cît pentru* mine, îmi aduc aminte că, lipsit de Porojan, îmi părea că eram o ființă fără umbră“ (anul 1880, Al., 447); „*Cît pentru* cucoana Duduca, n-o mai cunoști“ (Ghica, 149). Introducerea complementului de relație prin *încît* (rar): *Încît* de aga Tachi Mătiescu, el era ca de treizeci de ani (Kog., 157).

Ne mai fixăm observațiile la câteva particularități de sintaxă a propoziției.

Exprimarea valorilor de genitiv sau de dativ prin construcții prepoziționale, sub influența limbii franceze: *Sultanul de Maroc* (Al., 188); *proprietarul de un domen* (Băl., *Români* supt... Ed. 1970, p. 204); *proprietarul de un oficiu* (ib., 204); *dau de bună voie șceptrul la un om care are puterile trebuincioase* (ib., 228); *au preferat mîntuirea patriei lor la interesele lor particulare* (ib., 229). Exprimarea analitică cu prepoziția *la* în alte contexte poate fi interpretată și ca particularitate populară: *va trebui la împăratul* (ib., 242); *aduseră la Mihai Vodă* (ib., 187).

Folosirea apozității acordate se întâlnește rar: trimise doamnei Ana (NP, 197), părintelui ei, *bunului Petru Rareș* (NP, 95); *zeii Vineri* (Kog., 55); *icoana sfintei Ceciliei* (Al., 43).

După model romanic, se folosesc adjective gerunziale acordate: *ochi murinzi* (Kog., 46); *tremurîndele brațe* (Kog., 60), *cerere tremurîndă* (Kog., 110).

Folosirea infinitivului (cu valoarea conjunctivului) după un verb personal, cunoscută în textele vechi, este frecventă la scriitorii generației de la 1848. Frecvența ridicată a unor asemenea construcții se explică, evident, în primul rînd prin influența limbii franceze: *ce nu știau iubi* (Băl., 18), *el ajunsese a fi nădejdea tuturilor* (Băl., 20), *începură a se aduna, a se sîtăui* (Băl., 18), *nu întîrzie a se înpăimînta* (Băl., 20), *il sili a fugi* (Băl., 21), *trebuia a priimi* (Băl., 20), *voiește a izbi* (Băl., 20), dar și *trebuie să piară* (Băl., 19), *vru să-l piarză* (Băl., 20). Infinitivul urmează și după forme nepersonale ale verbului: *spre a-i pregăti a recruta* (Băl., 18), *n-o sloboade a primii a mîntui o nație* (Băl., 19), *a căuta a se mîntui* (Băl., 19); *neîndrăznind a se bizui* (Băl., 18), *fiind silit a plăti* (Băl., 18). Infinitivul precedat de prepoziția *de* este frecvent: *se recomandă de a fi ales* (Băl., 21), *spre a scăpa de a fi ucis* (Băl., 23) etc. Am dat toate exemplele din opera lui Bălcescu, scriitor care utilizează cel mai mult această construcție și la care concurența dintre

infinitiv și conjunctiv pare a fi în favoarea infinitivului. De asemenea, infinitivul este întrebuițat frecvent și de D. Bolintineanu.

✓ **3.4. Lexicul.** Deși tendința în normarea limbii literare din secolul al XIX-lea este de eliminare a elementelor lexicale regionale și a celor învechite, substituie în mare parte prin neologisme romanice, totuși lexicul în limbajul artistic în general și în limba prozei în particular este dominat și de o tendință contrarie, care nu se mai subordonează unui aspect normativ: acceptarea arhaismelor din necesități stilistice (evocarea culorii istorice locale, de exemplu). Contrastele sînt mult mai izbitoare la nivel lexical, decît la cel sintactic. Elemente regionale și populare pot apărea alături de cele mai recente împrumuturi sau de citate în limbi străine (franceză, latină, greacă). Neogrecismele și turcismele sînt frecvente în proza memorialistică în care se descriu moravuri ale mediului social românesc, contrastînd cu termenii neologici de origine latino-romanică.

Utilizarea unei sfere lexicale largi conferă particularități lingvistice specifice prozei românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea și de mai târziu. „*Confruntarea*“ dintre un stil învechit și altul modern, dintre un stil popular și altul cultivat sau neutru, dintre un stil al autorului și un stil al personajului cu diferențieri de mediu, de timp specifice, dintre coduri lingvistice ale unor limbi diferite se manifestă în forme specifice ale explicării structurii lexicale a textului, ale funcției lui *metalingvistice*.

Introducerea, în vorbirea naratorului, a unor particularități lexicale din vorbirea personajului (diferit sau nu de autor). Negruzzi, Kogălniceanu folosesc procedeul — un analog al stilului indirect liber la nivel lexical — frecvent :

„Ocupațiile dumitale la țară sînt mai serioase, sau mai *vajnice*; cum ai învățat a zice în dieceasca dumitale limbă. Te duci la țară să-ți vinzi stogurile de fîn [...] — aceste toate le vinzi ca să stringi bani [...] și pe urmă, cu vr-o cîteva sute de galbeni în buzunar, întorcîndu-te în Iași, să ai cu ce face intrigi, cu ce da *rușfeturi*, cu ce lua o lojie de rîndul întii la teatrul franțez, cu ce cumpăra, pentru cucoana dumitale, *zariflicuri* de la Miculi.“ (Kog., 54).

Interpretarea de către autor în textul narativ a cuvîntului care constituie obiectul însuși al unei expuneri :

„Însă nu era prude [...] mi-i întreba ce-i *prudă*? [...] și-oi răspunde că pruda, *prude*, este un cuvînt franțuzesc, care românește n-are nume, dar însămnează...“ (Kog., 92).

Urmează fiziologia unui anumit mediu social.

Stabilirea unei corespondențe în text între termeni aparținînd la zone diferite ale vocabularului: „să-i *zugrăvesc văpaia mea*, cuvinte adoptate astăzi în loc de expresia *a iubi*“ (Kog., 108); *abuzuri sau pre-varicațiuni* cum se zice astăzi (Ghica, 118).

Explicarea de către autor a unor cuvinte în note la subsolul textului : *cochinți și cataoni* „sînt numele obicinuite ce dau țărani grecilor arendași“ (Filimon, 89) ; *hîrșie* „blană de miel folosită în blănărie“ (Id., ib., 125) ; *obroci* „după limba poporului [...] este a fermeca, a îndobitoci“ (Id., ib., 128).

Folosirea parantezelor explicative în *Românii supt...* de N. Bălcescu : *fărădelegile (les outrages)*, p. 25 ; *vorbele (discours)*, p. 30 ; *venetici (nouveaux venus)*, p. 30, *vot (souffrage)*, p. 51, *anul ruinei (peirei, prăpădeniei)*, p. 33 etc.

Modernizarea lexicului prin acceptarea neologismului implică aspecte noi ale adaptării lor, mai ales după 1850—1860, sub influența diferitelor direcții puriste (latinismul, analogismul, italianismul).

Norma limbii literare realizează forme fluctuante noi, determinate de procesul de adaptare și readaptare a neologismelor.

3.4.1. Elemente populare. Sub influența limbii vorbite, toți scriitorii folosesc numeroase cuvinte populare, dintre care unele au caracter regional. Dintre scriitorii munteni, Bălcescu, Filimon, Odobescu întrebuițează cele mai multe cuvinte, locuțiuni și expresii populare : *adăsta* „aștepta“, *a clăti* „a mișca, a urni“, *mertic* „porție“, *plocon* „dar“, *a se semeți, de sirg* „indată“, *în vileag, a da dosul* (Bălcescu) ; *chindii, bojogar* „hoț prost“ (Filimon). Expresiile populare sînt numeroase în „Ciocoi vechi și noi“ : *a scoate lapte din piatră* (7) ; *a lăsa pe cineva în sapă de lemn* (127) ; *a vrea să ții doi pepeni într-o mînă* (53), *a pune mîna pe pine și pe cuțit* (51), *a descoase ca pe hoții de cai* (129) etc. Imprecații : „el mi i-a mîncat, mîncă-l-ar coșofenele“ (228) ; „m-a lăsat pe drumuri, nu l-ar mai lăsa de la inimă“ (228), *da-l-ar pîn tirg cu nasu tăiat* (228). Proverbe : *picătura găurește piatra* (45), *mîna pe mînă spală și amîndouă obrazul* (104) etc. *a lua în răs păr, ponoșul, costelive, sohaturi* „cîmpii, pășuni“, *pitulați, arzoi* „ager, vioi“, *botă* „cofă“, *coteț, cotor* „mîner“, *cusur* (Odobescu).

Elementele populare cu caracter regional sînt relativ numeroase în proza scriitorilor moldoveni : *țigărit* „pricăjit“ (NO, 201), *ghigilic* „scufie de noapte“ (NO, 238), *șavgău* „cel ce taie sare la ocnă“ (NO, 253), *hobot* „vâl“ (NO, 191), *hojma* „meru“ (NO, 113), *năimi* „tocmi“ (NO, 101), *crohmală* de cartofe (NO, 27) etc. ; *ungher* a sălii (Kog., 38), *ietac* (Kog., 48), *ai prăpădit* „ai pierdut“ (Kog., 51), *poiată* „coteț“ (Kog., 61), *miță* (Kog., 37), *pipăruși* „ardei“ (Kog., 38) etc. ; *buhnă* (Rus., 251), *colțun* „ciorap“ (Rus., 206, 297 ; Kog., 51), *crivat* „pat“ (Rus., 209), *draghină* „loitră de căruță“ (Rus., 323), *fedeleș* „butoiaș“ (Rus., 23, 117), *holercă* „rachiu“ (134), *leică* „pîlnie“ (Rus., 307), *pitărie* (Rus., 332) ; *harbuji* (Al., 133), *dișănțate* „ciudate“ (Al., 133), *ogrăzi* „curți“ (Al., 68), *moșul* „unchiul“ (Al., 188 ; Kog., 123) etc.

Contrastul (popular-regional/livresc) în asocierile de cuvinte poate fi uneori sursa de alimentare a glumei, a umorului : „Muzele spăimîntate și Apolon cu părul năciucă în cap fugiseră care încotro de groaza ianicerilor“ (Negruzzi, *Un poet necunoscut*) ; calamburul este realizat uneori prin asocierea dintre neologism și un cuvînt popular (regional) : „Nime nu mai gîndea la poeți ce ședea ascunși prin poieți“ (Id., ib.).

3.4.2. Elemente arhaice. Problema delimitării unei zone arhaice a vocabularului la scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea este destul de dificilă dacă ținem seamă de faptul că numeroși termeni care au trecut ulterior în fondul pasiv al limbii sînt folosiți curent (fără o valoare stilistică specială) de către scriitorii pașoptiști. Să ilustrăm prin cîteva exemple : *nu putea via* [trăi] *fără amor* (NO, 48) ; *Aice se concentrează toate interesele, nu numai a rufetașilor* [țăranilor care lucrau în ocnele de sare] *ce și a orășeanilor* (NO, 247) ; *ea șede în feredeu* [baie] (Kog., 46) ; *ne sluji de călăuz până la Durău* (Al., 157) ; **De iznoavă** [din nou] *fugii înapoi rușinat, de iznoavă cerui pardon și apucăi în dreapa*“ (Al., 183) etc Sub aspectul problemei discutate aici este semnificativă mențiunea lui Al. Odobescu, din prefața la ediția a III-a (1886) a scrierilor sale, cu privire la folosirea limbii arhaice a „Letopiseșelor naționale“. Scriitorul muntean precizează că această limbă „era încă întrebuițată în timpul copilăriei sale“. Într-adevăr, arhaismele din *Scenele istorice* ale lui Odobescu sînt luate direct din cronici, dar și din scrierile autorilor moderni care l-au precedat. De ex. Negruzzi folosise înainte de Odobescu termeni ca : *suvaia* (Zoe), *sumeția*, *surguciu*, *zobon*, *filaliu* (Alexandru Lăpușeanul), pe care scriitorul muntean nu-i cunoștea numai din cronici.

Evident, unii termeni (turcisme, neogrecisme) folosiți de Negruzzi, de Kogălniceanu etc. în descrierea unui mediu social de după 1820, uneori în contrast cu cel din jurul anului 1840, ieșiseră din uzul curent sau mai bine-zis aveau tendința să se retragă în fondul pasiv al limbii. Negruzzi, Kogălniceanu înșiși îi folosiseră în copilărie și le recunosc întrebuițarea specifică în vorbirea anumitor categorii sociale ale epocii contemporane lor pe care o descriu : *Îmi aduc amînte cîteodată [...] de vremea ce a trecut așa de iute, în care, a doua zi după un bal, mă sculam la amiază-zi, zicînd : bre, bre, cît m-am înglindisit* [m-am distrat] *de bine* (anul 1839. Kog., 37) ; *Spune cum a petrecut ; cum s-a englindisit la bal al curte* (anul 1840. NO, p. 195 : *Fiziologia provinciului*). Asemenea termeni sînt adeseori menționați în contrast cu cei care veneau să le ia locul : *Întreab-o dacă-i place jocul și ți-o răspunde că se englindisește frumușel franțuzește : je m'amuse joliment* (anul 1839. Kog., 45) ; și eu am lepădat *cilicul* pentru *pălărie* și *purpurii sacșiri* pentru *strimții pantalonii* (anul 1839. Kog., 38).

Ținînd seamă de precizările de mai sus, vom înregistra în continuare anumite categorii de termeni, majoritatea neogrecisme și turcisme, frecvenți la scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, mai tîrziu și la Filimon sau I. Ghica. Sînt termeni prin care se descrie specificul unei epoci. Unii dintre ei aveau tendința să se retragă în fondul pasiv al limbii încă din jurul anului 1840. Alții au fost eliminați mai tîrziu. Filimon, dar mai ales I. Ghica în *Scrisori* îi folosesc ca arhaisme.

Viața socială. Profesiuni : *abagiu* „negustor de aba“ < tc. (*Filimon*, 75) ; *ağă* „șeful agiei“ < tc. (*Rus.*, 197, 200 ; *Bol.*, *Ghica*) ; *anagnost* „lector“ < neogr. (NO, 35) ; *bacal* „băcan“ < tc. (*Rus.*, 5, 9 ; *Bol.* ; *Kog.*) ; *cazaliu* „negustor cazac“ (*Filimon*, 113) ; *ceauș* „slujbaş public“ (*Rus.*, 328 ; *Ghica*) ; *cin* „rang“ < v. sl. (*Rus.*, 17, 39 ; *Bal.* ; *Bol.*) ; *cinovnic* „funcționar“ < rus. (*Kog.*, 119 ; *Bol.*) ; *chelar* „supraveghetorul

cămărilor boierești“ (*Rus.*, 328); *evghenist* (*NO*, 194; *Kog.*, 119; *Al.*); *eglendisire* „petrecere, amuzament“ (*Al.*); *hagialic* „pelerinaj“ (*Rus.*, 266, 272); *hatman* „mare boier însărcinat cu comanda oștirii“ (*Rus.*, 11, 37); *ipochimen* „persoană, individ“ < neogr. (*Rus.*, 330); *loghiotat* „scrib, învățat“ < neogr. (*NO*, 36, *Kog.*, 38); *loază* „om de nimic, secătură“ < v. sl. (*Bol.*); *masalagiu* „cel ce aprindea masalalele [torțele] pe străzi“ (*NO*, 39; *Filimon*, 65; *Ghica*); *nacealstvā* „autoritate, conducere“ < rus. (*Kog.*, 121); *pojarnic* „pompiet“ < rus. (*Kog.*, 119); *raita* „patrulă“ (*NO*, 39); *pruha* „virfurile protipendadei boierești“ (*Rus.*, 128, 131, 133); *suitari* „măscărâci“ (*NO*, 52); *stolnic* „mic boier, șeful bucătar domnesc“ (*Ghica*); *ziafet* „ospăț, petrecere“ < tc. (*Bol.*, *Ghica*).

Îmbrăcămintele, încălțămintele: *binîș* „haină boierească lungă de modă turcească“ < tc. (*NO*, 35; *Rus.*, 208; 211; 296; *Bol.*; *Filimon*; *Ghica*); *buhur* „stofă de lână fină sau de mătase“ < tc. (*Filimon*, 274); *cacom* „hermină“ < tc. (*NO*, 88; *Băl.*; *Bol.*; *Ghica*); *cabaniță* „mantie domnească de paradă“ (*NO*, 121; *Băl.*; *Ghica*); *calpac* „căciulă mare, sferică, tivită cu blană fină, purtată de domni și de boieri“ < tc. (*Rus.*, 18, 19, 125; *Filimon*, 113); *caftan* (*Rus.*, 36, 134; *Băl.*); *contăș* „scurtă îmblănită“ (*Rus.*, 7; *Ghica*); *comanac* „fes“ (*Rus.*, 298; *Băl.*); *cauc* „acoperămint de cap, înalt, rotund, făcut din pișlă, purtat în trecut de boieri“ (*Ghica*); *ceacșiri* (sacșiri) „pantaloni turcești; șalvari“ (*Kog.*, 37; *Rus.*, 333; *Ghica*); *condur* „pantof“ < tc. (*Bol.*); *dulamā* „haină de ceremonie purtată de domni și de boieri“ < tc. (*Bol.*); *fiong* „fundă de panglici“ (*NO*, 39); *fermenea* „scurteică cusută cu fir“ < tc. (*NO*, 39; *Kog.*, 37; *Bol.*; *Filimon*; *Ghica*); *filaliu* „țesătură foarte subțire“ (*NO*, 123); *giubea* „haină“ < tc. (*NO*, 39; *Rus.*, 329; *Bol.*); *ișlic* „căciulă boierească“ < tc. (*Rus.*, 16, 18, 19, 21; *Al.*; *Bol.*); *iminei* „pantofi“ < tc. (*Băl.*; *Bol.*; *Filimon*, 96); *suvaia* „stofă de mătase și fir“ (*NO*, 39); *surguciu* „pană împodobită la căciula domnească; egretă“ (*NO*, 118; *Băl.*); *tertel* „șnur de fir împletit“ (*NO*, 40); *tuzluci* „ghete“ (*Al.*, 611; *Filimon*, 122).

Obiecte casnice: *felegean-uri* „ceașcă de cafea fără toarte“ < tc. (*Al.*, 195; 196; *Bol.*; *Filimon*, 18), *zarf* „suport pentru cămile de cafea“ < tc. (*Filimon*, 117).

Gospodăria. Casa: *zahereu* „provizia alimentară a unei armate; provizie“ < tc. (*Băl.*; *Filimon*, 236; *Ghica*); *sacnasiu* „cameră mică la etajul caselor boierești; sală de așteptare“ < tc. (*Filimon*, 58).

Finanțe, bani, monede: *hazna* „visterie“ < tc. (*Rus.*, 329; *Filimon*, 236); *naht* „în naht — în numerar, bani gheață“ < tc. (*Filimon*, 173); *nart* „preț fix, obligatoriu“ < tc. (*Filimon*, 131); *carbovā* „veche monedă rusească de argint“ (*Rus.*, 328; *Al.*); *firșirig* „monedă străină de argint“ (*Al.*); *irmilic* „veche monedă turcească de argint“ (*Al.*, 607; *Kog.*, 48) sau *icosar* (*Al.*, 607); *iuzluc* < tc. (*Filimon*, 96); *mahmudea* < tc. (*Bol.*; *Filimon*, 99); *puișor* „monedă mărunță“ (*Kog.*, 48); *rubie* „monedă turcească de aur“ (*Kog.*, 49; *Filimon*, 49); *sfanțig* (*sfanțih*) „monedă de argint“ < germ. *Zwanziger* (*Băl.*; *Al.*); *sorocovăț* „veche monedă de argint“ (*Rus.*, 242; *Kog.*, 48); *aspru* „monedă turcească de mică valoare“ apare în documentele folosite de Bălcescu.

Terminologie savantă: *eclogarion* „antologie, crestomație“ < neogr. (*Filimon*, 44); *filadă* „broșură“ < neogr. (NO, 31); *a paradosi* „a preda“ < neogr. (NO, 32); *a proforosi* „a pronunța“ < neogr. (NO, 32); *prohorisiri* „progrese“ < neogr. (NO, 29); *paravalisi* „a compara“ < neogr. (*Filimon*, 190); *piroforisi* „a informa“ < neogr. (*Filimon*, 248); *provalisi* „a propune“ < neogr. (*Filimon*, 108); *sistisi* „a recomanda, a trimite, a îndruma“ < neogr. (*Filimon*, 249).

3.4.3. Neologismele latino-romanice. Modernizarea lexicului se manifestă în stilul belêtristic, ca și în celelalte stiluri funcționale ale limbii literare, mai ales sub influența limbii franceze. Nu numai formația unui scriitor explică acest fenomen, ci și întregul progres cultural de la noi dintre 1830—1860 sub influența franceză. Sint folosite în mod firesc în literatură neologisme din toate domeniile culturii moderne. Cele mai multe, chiar dacă sînt împrumuturi directe din franceză, au fost adaptate la sistemul fonetic și morfologic al limbii după un model latin sau italian: Astfel, cele mai multe neologisme au o etimologie, în același timp, latină, franceză și italiană. Termenul de „neologisme latino-romanice“ își găsește o justificare și din acest punct de vedere.

Orientarea spre limba franceză este puternică la scriitorii generației de la 1848. Scriitorii munteni sau moldoveni folosesc, în afară de cuvintele neologice necesare unui anumit stadiu al culturii moderne, o serie de franțuzisme de circulație restrînsă sau chiar barbarisme: *abîma* „a ruina, a strîca“ (< fr. *abîmer*), *acurat* „exact, pîrcis“; *fieros* „feroce, crud“ (< fr. *féroce*), *mepriza* „a înfrunța, a disprețui“ (< fr. *mépriser*), *oisivitate* „trîndăvie“ (< fr. *oisiveté*), *a se rebela* „a se răzvrăti“, *a redîja* „a întocmi, a redacta“ (< fr. *rédiĝer*), *retirat* „retras“ (< fr. *retiré*) etc. (Bălcescu); *abim* „abis, prăpastie“ (< fr. *abîme*), *betisă* „prostie“ (< fr. *bêtise*), *blasfema* (< fr. *blasphémer*), *defia* „a desfide, a se apăra“ (< fr. *défier*), *dompta* „a îmblîzni, a supune“ (< fr. *dompter*), *eschis* „ales“ (< fr. *exquis*), *gamen* „băiat“ (< fr. *gamin*), *glana* „a culege“ (< fr. *glaner*), *insusianță* „nepăsare“ (< fr. *insouciance*), *mepriza*, *redigea*, *vil* „josnic“ etc. (Bolintineanu); *gamen*, *grizetă* (< fr. *grisette*), *colibet* „glumă ieftină“ (< fr. *colibette*), *postîș* „fals, nenatural“ (< fr. *postiche*) etc. (Kogălniceanu).

Unele cuvinte împrumutate din franceză și-au schimbat forma sau au fost înlocuite cu altele: *bureocrat* „funcționar“ (< fr. *bureaucrate*), *conștiință* „încredere“ (< fr. *confiance*), *a dispoza* „a dispune“ (< fr. *disposer*), *a escuza* „a scuza“ (< fr. *excuser*), *jaluzie* „gelozie“ (< fr. *jalousie*), *a jaluz* (< fr. *jaloux*), *seanță* „ședință“ (< fr. *séance*), *superposat* „suprapus“ (< fr. *superposer*), *turnîre* „turneu“ (< fr. *tournois* — termenul francez este dat în paranteză de Bălcescu, p. 194); *uvraj* „operă, lucrare, carte“ (< fr. *ouvrage*) etc. (Bălcescu); *amplioiat* (Russo, 39, 176); *rezon* (Kog., 121), *rezonementului* (Rus., 56).

Unele cuvinte de origine franceză se referă la obiecte care au dispărut. Aceste cuvinte sînt astăzi arhaisme: *cabrioletă* (< fr. *cabriolet* (Bolintineanu), *fiacru* (NO, 38), *feronieră* (< *ferronière*) (Kog., 46), *pălăria-clacă* (< fr. *claque*) (Kog., 41), *blondă* „dantelă albă de mătase“ (< fr. *blonde*) (Bolintineanu); *rochie de gază și de blondă* (Kog., 114).

Calcurile indică, de asemenea, o influență directă a francezei în scrierile generației de la 1848.

Calcuri semantice: ea iubea [ei îi plăcea] a cultiva florile (NP, 68), iubea numai două lucruri (Al., 15), iubește cu tinereță (< fr. *tendresse*) (NP, 51); mădular „membru“, după care s-a format vb. dezământula „a dezmembra, a desface“ (Bălcescu); sfirșit „scop“ (calc după fr. *fin*) (Bălcescu).

Calcuri de structură (parțiale sau totale): propășire (calc. după fr. *progrès*, it. *progrèso*, lat. *progressus* „acțiunea de a merge înainte“) (Al., 49); a concurge „a contribui“ (calc. după fr. *concourir*) (Bălcescu); a depune „a renunța la funcție“ (după fr. *déposer*) (Bălcescu); despoporare „depopulare“ (Bălcescu).

Calcuri frazeologice: un june om (fr. *un jeune homme*) (NP, 156); o să fac o tristă figură (fr. *faire une triste figure*) (NO, 257), în bună companie (fr. *en bonne compagnie*) (N.I, 328), jucau din vioară aerul (fr. *jouer du violon un air de musique*) (NP, 27) etc.

Calcurile (mai ales cele semantice și frazeologice), precum și numeroase neologisme împrumutate pe cale orală (frecvente la Bălcescu, Bolintineanu etc.) apar la majoritate scriitorilor din generația de la 1848, care se exprimau curent în franceză: Negruzzi, Russo, Alecsandri, Kogălniceanu, Bălcescu, Bolintineanu.

Neologismele de origine italiană sînt mult mai puțin numeroase. La Alecsandri apar în Buchetiera de la Florența (acțiunea se petrece în Italia). Unele italianisme se referă la noțiuni din domeniul artei: priveliștea vreunui alt capodoperă (Al., 42), corona (it. *corona*) (Al., 50), primadona de la Pergola (Al., 52); concuistă „cucerire“ (it. *conquista*) (Bolintineanu); andante grazioso, adagio sostenuto (NP, 70), gerg (PN, 195). Mai tirziu Odobescu recurge la împrumutul din italiană. La Filimon italianismele sînt mai numeroase în scrierile anterioare nuvelei Nendrăcirile unui slujnicar. În Ciocoi vechi și noi: În darn (218, 267), conchistă (39) etc.

Latinisme: diatribă (lat. *diatriba*), germ (lat. *germen* — *germinis*), crimen (lat. *crimen* — *inis*) (Bolintineanu); cadaver (Filimon, 270).

3.4.3.1. Adaptarea fonetică a neologismelor. Introducerea în limba română, după 1830, a unui mare număr de neologisme a condus în mod firesc la modernizarea și unificarea sensibilă și a vocabularului literaturii artistice. În același timp, fenomenul a determinat, însă, apariția unor numeroase fluctuații de ordin fonetic sau morfologic pentru cuvintele nou împrumutate, precum și apariția unor dublete etimologice pentru același cuvînt: de ex. gerg (it) și jargon la Negruzzi.

Diversele tipuri de fluctuații fonetice pentru același cuvînt comportă mai multe explicații.

Împrumuturile din franceză pot reflecta aspectul scris sau oral al cuvintelor de origine, în situația în care grafia și pronunțarea cuvintelor franceze nu coincid. De ex. pansion și pension, idră și hidră etc. Pentru cuvintele împrumutate din italiană, asemenea fluctuații sînt mai rare: șenă (reflectă aspectul oral al cuvîntului din italiană) și scenă (reflectă aspectul scris al aceluiași cuvînt în italiană). Forma orală a împrumuturilor franceze este frecventă la scriitorii generației de la 1848: solenelă (NP, 32), orizonul (NP, 6, Al., 189), dar și orizontului (Al., 198), bareliefe (fr. *bas-relief*) (N.I, 284), benefisul (NP, 264), otelul (Al., 220),

ipodromului (Al., 250), burjuazie (Kog., 148), pansion (Kog., 44, 105, 106, 107), amplotiații (Kog., 121), gamen (fr. gamin) (Bolintineanu) și gamin (Kog., 109). Adeseori, neologismele franceze reflectă amestecul dintre grafia și pronunțarea cuvintului de origine : bureocrat (fr. bureaucrate), devument (fr. dévouement) etc. (Bălcescu).

După 1860, forma orală a neologismelor franceze nu mai este în aceeași măsură reprezentată ca în prima jumătate a secolului al XIX-lea, intrucât pentru cele mai multe, adaptarea după model latin și italian impune în primul rind aspectul grafic al cuvintului francez împrumutat.

Unele cuvinte reflectă fonetismul cuvintelor din limba din care au fost împrumutate : pont (mag.) (NP, 5), punt (it.) N, III, 212) și punct (Al., 72 ; Rus., 55) ; ștenă (rus.) (NP, 224) ; șenele, șena (it. pe cale orală) (NP, 225), scenă (it. pe cale scrisă) (NP, 52), epoha (neogr. sau rus.) (NP, 223, 193 ; Rus., 57) și epocă (NP, 259 ; Al., 162) ; melanholică (Al., 45) ; melancolică (Kog., 154) ; haracter (neogr.) (NP, 23) și caracter (fr.) (NP, 44, 93 ; Kog., 56, 96) ; sujet (fr.) (Bol., 11 ; Rus., 49), subiect (Al., 220). Comp. obiect (Kog., 138).

Unele cuvinte franceze, din primul strat de împrumuturi romanice, au pătruns la noi prin intermediul unei limbi neromance (de ex. germana, rusa). Ele reflectă modificările de pronunțare din aceste limbi. De ex. conțert (Al. 162), comandantul [comp. fr. comander ; rus. komendant (Al., 165)] etc. După modelul de ex. al cuvintelor de tipul conțert (neologisme franceze intrate prin filiera unei limbi neromance, cum este rusa) s-a stabilit corespondența : s francez (ortografiat în diverse feluri) > rom. ț și pentru neologismele luate direct din franceză. De ex. soțietate (Al., 186). Datorită intensificării influenței franceze directe după 1830, care determină și concepțiile de readaptare a vechilor forme ale neologismelor după model latino-romanic, formele învechite ale neologismelor sînt înlocuite treptat cu forme moderne latino-romance. Fluctuațiile acestui proces sînt reflectate și în scrierile generației de la 1848 : soțietate (NP, 22, 155 ; Kog., 136 ; Băl., 6), societate (NP, 200 ; Al., 163 ; Kog., 41, 89, 94 ; Bol., 10) ; franțez (Kog., 139, 140 ; N.I, 293 ; Al., 174), francez (N. I, 327 ; Al., 184) ; edifiții (NP, 269), edificiul (NP, 195 ; Bol., 33) etc.

În continuare enumerăm unele cuvinte cu țe, ți sau cu ce, ci : cantelaria (N.I, 291), capriț (fr. caprice, rus. kapriz) (NP, 23 ; Al., 66 ; Băl., 195) ; vițuri (Băl., 12) ; pațient (rus.) (NO, 249 ; provincialul (NP, 173), provincialului (Kog., 118), superfițial (Rus., 48) ; ofițială (Rus., 107) ; profesuri (NP, 39) ; principiuri (Rus., 132), ceremonii (Kog., 56), țeremonii (Rus., 125), civilizația (Kog., 56, 92 ; Al., 186 ; Rus., 57) ; civile (Kog., 141), țivile (Rus., 14) etc. După 1840, formele cu ce, ci sînt frecvente. Frecvente sînt și formele cu ge, gi : geniul (Kog., 145), originalul (Kog., 68), analogie (Kog., 185), logică (Rus., 57).

Adaptarea grupului francez eu ca ev : Evropei (Al., 67), dar și Europei (Al., 247), Europa (Kog., 145).

Paralel cu impunerea unui model latino-romanic în adaptarea fonetică (și morfologică) a împrumuturilor franceze, are loc și înlocuirea multor calcri de structură (parțială sau totală) după model francez și, deci, eliminarea treptată a unor dublete etimologice pentru același cuvint surfață (N,II, 44) și suprafață (N,II, 47), propășire (Al., 49 ; Rus., 57) și

progres (Al., 51 ; Rus., 135) etc. Tot așa se preferă neologismul în locul supraîncărcării semantice a cuvintelor vechi : *persoană* (Kog., 38 ; Rus., 26, 30) în raport cu *față* „persoană“ ; „se trezește copilul între fețe ce nu a mai văzut“ (Rus., 119).

În unele cazuri există tendința de a adapta neologismele prin analogie cu fonetismul cuvintelor vechi : *en* > *in* (sub influența sufixului *-ință*) : *provedința* (NP, 192, Odob., 220) ; *independința* (NO, 198), *influență* (NP, 109), dar și *influență* (NP, 249) ; *ex* > *s sau es* (modificare la care contribuie și un model italian) : *stravagante* (NP, 11), *stravaganță* (NP, 226), *sperimentată* (Bol., Elena, 124) ; *esprima* (NP, 226), *espresile* (NP, 172), *espusă* (NP, 96). Comp. it. *stravagante, stravaganza* ; *esprimare, espressione*. Formele cu *x* sînt însă mai frecvente : *exemplu* (Bol., 68 ; Kog., 109), *expresia* (Al., 274), *exprima* (Kog., 109), *excepție* (Kog., 102).

Spiritul de conciliere al sistemelor ortografice din jurul anului 1880 explică fluctuații grafice ca : *esecutînd* (Al., Porojan, 449) și *exerciteze* (Al., Porojan, 453). Formele unice cu *x* se impun după 1880. ✓

Forme cu alternanță în radical : *curiozi* (NP, 66), *curioază* (Rus., 55), *oară* (NI, 325) *oare* (NP, 155), *boambelor* (NP, 123), *bombă* (Al., 205), *să ne transpoarte* (NI, 325) ; *burlească* (NP, 249), expresia *pitoarească* (Al., 274), dar și primblare *pitorescă* (Al., 66) ; *pitoarească* (Rus., 40). Forme fără alternanță în radical : frumuseți *venețiane* (Al., 212).

La Bolintineanu, după 1860 (în romanul *Elena*, 1862), apar unele forme în manieră punnistă de adaptare a neologismelor : *complimînt* (139), *evenimînt* (124), alături de forme în manieră latinizantă : *distracțiune* (124) sau italianizantă : *puntul* (125), *limbagiu* (133).

Menționăm folosirea lui *u* în cuvinte care astăzi au pe *o* în aceeași poziție : *articule* (Al., 165 ; Rus., 6), *secul* (Kog., 152, Rus., 62), *pericul* (Al., 257).

Înainte de a încheia, semnalăm cîteva forme specifice ale unor neologisme : forma *cafeul* (fr. *Le Café*) (Kog., 135), pl. *cafele* (Kog., 135), obiceiul *cafelelor* (Kog., 135) ; *cafelele*, botezate sub numele disprețuitor de *cafenele* (Kog., 135), *cafineaua* (Al., 63) ; *cafenelele* (Al., 193) ; *mari-neriu* (Al., 191) ; *confetărie* (Kog., 136, 135) *confetar* (Kog., 137) ; *antrelele* (Kog., 136).

Dintre scriitorii generației de la 1848, Negruzzi, Gr. Alecsandrescu și Bolintineanu sînt mai receptivi, evident și sub influența lui I. A. Rădulescu, la împrumutul din italiană : *atelagiu* (NP, 32), *echipagiu* (NP, 33) dar și *peisaj* (NP, I, 192) : *romanț* „roman“ (NP, 10), it. *romanzo* ; *sugetul* (Alex., Memorial). it. *suggetto* ; *popol* (Alex., Bol.) ; *punt* (Negruzzi, Bolintineanu etc.) ; *gelozie, sorginte* (Bolintineanu). Cele mai multe dintre aceste neologisme (*romanț, punt, popol* etc.) erau curente în epocă.

O tendință de italianizare a formelor neologismelor este manifestă în primele scrieri ale lui Filimon și în scrierile lui Al. Odobescu. Dăm cîteva exemple din ultimul scriitor : *tendență* (Odob., 223), *tendențe* (224), it. *tendenza* ; *elocuență, elocuent* (245), it. *eloquenza, eloquente*, fr. *éloquent* ; *canzonetă* (250), it. *canzonetta* ; *enunțierea* (309), it. *enun-ciazione* ; ni se *prezintă* (283, 299), it. *presentare*, fr. *présenter* etc.

3.4.3.2. Adaptarea morfologică a neologismelor. Fluctuațiile în forma morfologică a unor neologisme pot fi explicate în general prin doi factori. Unul, de natură externă, se referă la influența limbilor din care au provenit neologismele respective. De ex. forma *analiză* (Rus., 55; Kog. 115) poate fi explicată prin aspectul formal al cuvântului corespunzător din franceză (gr. lat. *analysis*, fr. fem. *analyse*). Forma tîrzie de gen feminin *analiză* este influențată de genul cuvântului respectiv din franceză. Altul, de natură internă, se referă la posibilitatea de încadrare a împrumuturilor la mai multe paradigme existente în limba română. De exemplu subst. *mobîl* „mobîlă“ (*Al.*) este încadrat la plural în cele două paradigme ale genului neutru: *mobile* (*Kog.*) și *mobîluri* (*Kog.*). Formele neutre în *-uri* sînt uneori considerate învechite și populare chiar de către scriitorii generației de la 1848. În acest sens este interesant un citat din M. Kogălniceanu, în care variantele neutre în *-e* aparțin vorbirii autorului, iar cele în *-uri* (pentru aceleași cuvinte) aparțin vorbirii unui personaj, care aparține unui alt mediu social și de cultură. „Societatea noastră era adunată într-un salon, a căria nu ți-o face descrierea, macar oricît de à la mode să fie descrierile **saloadelor** și a **mobîlelor** din capitalie — pentru provinciali, carii după asemenea descrieri își aranjăresc salonurile și-si cumpără **mobîlurile**“ (sublinierea prin litere cursive aparține autorului. *Kog.*, 98. Anul 1841). Tot învechită se consideră și forma unui neologism romanic conjugat cu sufix grecesc (*aranjarisi*).

Substantivul. Finala *-ie* indică în multe cazuri filiera rusă a împrumuturilor: *acția* (*Băl.*, 6), rus. *akcija*; *studie* moldovănească (*Rus.*, 10), *studia* (*Al.*, 49), pl. *studii* (*Al.*, 50); *vacanție*, *armie*, *guardie* (*Al.*, *Băl.* etc.), rus. *vakancija*, *armija*, *guardija*.

Finala *-ie* s-a extins prin analogie și la cuvinte ca: *lojie* (*Kog.*, 39), *capitalie* (*Kog.*, 89, 91). Finala *ie* în loc de *ă* este frecventă la scriitorii moldoveni. Mai dăm cîteva exemple din scrierile lui M. Kogălniceanu: *ignoranția* (150), *impotenția* (38), *sentințele* (93), *Moldavia* (179; 185), dar și *Moldova* (104, 118) etc.

Finala *-ție* de la cuvinte de tipul *nație* (rus. *nacija*) s-a extins prin analogie și la alte neologisme (de ex. *esaltație*): *espiație* (*Băl.*, 7), *transformație* (*Băl.*, 6); *nație* (*Al.*, 201), *profanație* (*Kog.*, 60), *declarațiile* (*Kog.*, 91); *poziție* (*Bol.*, 11) etc. Terminația *ție* poate fi explicată, însă, și direct de la nominativele latinești de tipul *natio*.

Pînă în jurul anului 1860, finala *-ție* (în loc de *-țiune*) este întrebuințată atît de scriitorii munteni, cît și de scriitorii moldoveni. Influența latinizantă sau italianizantă mai puternică la scriitorii munteni se reflectă și prin adoptarea formelor în *-iune* după 1860 mai ales. Forme în *-iune* folosește Bolintineanu în romanul *Elena*; la Filimon apare de regulă folosirea terminației *-iune*; Odobescu folosește aproape totdeauna terminația *-țiune* la împrumuturi romanice al căror corespunzător în franceză se termină în *-tion*, în italiană în *-zione*, în latină în *-tio* / *-tionis*; rom. *conversațiune* (*Odob.*, 224), fr. *conversation*; it. *conversazione*; lat. *conversatio-onis*; *atribuțiuni* (*Odob.*, 209), *convincțiunea* (283), *inventiune* (213), *imitațiune* (215), *observațiuni* (206), *traducțiunilor* (305) etc. Ghica în *Scrisorile* sale folosește de asemenea terminația *-iune*. Scriitorii moldoveni s-au dovedit refractari acestei

norme literare. Alecsandri, de ex., scrie încă cu terminația *-ie* și în 1880 (vezi *Porojan*).

Păstrarea formei mai vechi de masculin la singularul unor substantive: *un orchestru* (Al. 75), *acest problem* (Al., 187), *metod* (NP, 11) și *metoda* (Kog., 107), *moral* „morală“ (Kog., 135), *suvenir* (Kog. 116; Al. 72) și pl. *suvenirurile* (Rus., 19); sg. *suvenire* (Kog., 37), *favorul* (Băl., 159), *onorul* (NP, 160) și *onoarea* (NP, 7, 278).

Forma de feminin a subst. *murmură* (< fr. masc. *murmure*), prin adaptarea lui e mut final din franceză la *-ă*; *murmura* (Al., 47; NP, 110), dar și *un murmur* (Al. 45; 51).

Numeroase substantive neologice încadrate la genul neutru formează pluralul cu desinența *-uri*: *omnibusurile* (NI, 325), *paragrafurile* (NI, 333), *caprițuri* (NI, 73), *participuri* (NP, 149), *verburilor* (NP, 210), *staturi* (NP, 32), *atributuri* (NP, 304), *defecturile* (NP, 304), *punturile* (NI, 326), *puncturi* (Rus., 42), *oteluri* (NI, 326); *palaturi* (Al. 47; Kog., 43), *catarguri* (Al., 67), *monumenturi* (Al., 201), *incidenturi* (Al., 224), *jurnalurile* (Al., 224), *progresuri* (Al., 51), *aplauzuri* (Al., 51); *colegiuri* (Kog., 109), *instituturi* (Kog., 109); *individ* — *individurile* (Băl. 6); *pretexturi* (NP, 17) și *pretexte* (NP, 109), *apartamenturile* (NP., 108), *apartamentele* (NP, 67), *romanțuri* (NP, 246); *romanțe* (NP, 228); *versurile* (NP., 71), *verse* (NP. 285), *profesuri* (NP, 39), *profese* (NP, 203).

Substantive neologice încadrate la genul neutru formează pluralul cu desinența *-e*, ulterior înlocuită: *acoardele* cîntecului (NP, 239), *domene* (NI, 192), *imne* (NP, 149), *arabesce* (pentru *arabescuri*) (NO, 229), *frac* — *frace* (NP. 147); *fraci* (Rus., 18); *moravele* parisienilor (an. 1862, Bol., 128), *gimnaze* (Kog., 109), *privilege* (anul 1862, Bol., 123).

Influența latiniștilor și a analogiștilor se manifestă în scrisul lui Al. Odobescu și prin formarea pluralului unor substantive neutre terminate în *-iu* (*studiu*) cu desinența *-e* (ulterior trecut la *-i*): *studiele* (Odob., 287), *studii* (Odob., 221). Studie, după modelul lat. *studia*, care, dacă ar fi fost moștenit în limba română, ar fi dat *studie* (a neacc. > *ă*, apoi *-e*, ca în familia > *femeie*); *personagiu* (252) — pl. *personagie*, *personagiele* (211).

Adjectivul. În scrierile lui Russo apar forme învechite ale unor adjective neologice: *interes particularnic* (130), *clevetirile formalnice* (139); *însușirile aristocratești* (133), *aritmeticească* (10), *poli-ticești* (101), *patrioticesc* (140).

Folosirea sufixului esc (*iească*) în forme în care azi a fost eliminat: *limba grecească* (Kog., 105); *limba franțuzească* (Rus., 90).

Verbul. Absența sufixelor iza și fica: *dacii se romaniră* (NI, 201); *mădificază* (Rus., 109). Este interesant un comentariu privitor la introducerea unor forme în *-iza*: „nu se pot numi provinciali, ci *provincializați*, o numire care cit pentru mine o urâsc mai mult decît toate poreclile din lume... fui, ce scîrnav nume!“ (Kog., 121).

Încadrarea unor verbe terminate în franceză în -(u) er la conjugarea I (*-ua*): *a se constitua* (Băl., 13); *a institua* (NP, 203); *constituăza* (Rus., 57).

Forme frecvente cu sufixul ez la indicativ (și conjunctiv) prezent: *imitează* (Al., 274); *ecsecutează* (NI, 329), *circulează* singele (NO, 212),

se respectează (N III, 186), meritează (N III, 151), salutează (N III, 115), să te prezintez (Bol., 139), aprobez (Bol. 128) etc.

Sub influența modelului francez, unele verbe se conjugă fără sufix: *stim* „stimez“ (NP, 200), ei *fumă* „fumează“ (NI, 238), *să se consoale* (Bol., 146).

4. Concluzii. Descrierea normelor literare în toate stilurile funcționale ale limbii (științific, administrativ, publicistic, artistic — poezie și proză) în secolul al XIX-lea ne permite să reținem în concluzie câteva aspecte cu caracter general ale normei în această perioadă.

1. Procesul de unificare și modernizare se manifestă în toate compartimentele limbii (fonetică, morfologie, sintaxă, lexic) la nivelul tuturor stilurilor limbii literare.

2. Unificarea și modernizarea prin renunțare la regionalisme și arhaisme continuă și după 1880.

3. Perioada 1830—1870/1880 constituie un moment în evoluția limbii literare când toate graiurile își aduc contribuția la unificarea normei.

4. Deși în general scriitorii moldoveni pașoptiști respectă în multe privințe programul *Daciei literare* cu privire la unificarea și modernizarea limbii literare, totuși ei sînt conștienți în folosirea regionalismelor, și nu numai a celor de ordin fonetic. Dintre scriitorii moldoveni din generația de la 1848, Russo cultivă cu predilecție elementul vechi și popular, adeseori cu caracter regional.

5. Retragerea turcismelor, a grecismelor sau chiar a unor împrumuturi rusești reprezentînd mai ales terminologia oficial-administrativă în fondul pasiv al limbii constituie un proces mai mult sau mai puțin îndelungat. Început în jurul anului 1830 și neîncheiat încă în jurul anului 1860.

6. Unificarea și modernizarea limbii literare se manifestă mai ales prin intensificarea procesului de pătrundere și impunere a neologismelor latino-romance în toate stilurile limbii literare.

7. Introducerea neologismelor latino-romance în diferite etape și din limbi sau pe căi diferite determină apariția unor norme fluctuante și în ceea ce privește pronunțarea și morfologia împrumuturilor.

8. Neologismele franceze intrate pe cale orală sînt reprezentate în cea mai mare măsură de scriitorii generației de la 1848, care vorbeau curent franțuzește. Dintre aceștia, Bălcescu și Bolintineanu folosesc mai multe barbarisme. Scriitorii moldoveni din aceeași generație folosesc mai frecvent forme învechite ale neologismelor, adeseori după un model rusesc al adaptării cuvintelor de origine franceză. Și de această dată, Al. Russo prezintă o adevărată predilecție pentru formele mai vechi: *epohă, teremonii, ofițial, țivil; filologhie (și filologie), formalnic, patrioticesc, publicarisind* (p. 129) etc. Formele cu *țe, țî* (alături de cele cu *ce, cî* mai numeroase) se păstrează ca oscilații ale normei literare și după 1850. Formele cu *ghe, ghi* au fost mai repede substituite de formele romanice cu *ge, gi*. De exemplu forma *filologhie* la Al. Russo constituie o excepție.

9. După 1840, apar noi aspecte ale neologismelor și sub influența diferitelor direcții puriste (latinismul, italianismul, analogismul). Ele par a șoca mai ales prin adoptarea unor terminații: „Unul prefăce toată

limba în *iune*, altul în *ție*, altul în *iu*, altul în *înt...* de nu știi cum să te întorci între aceste patru puncturi cardinale a gramaticilor“ (Russo, *Cugetări*, p. 42); „acea gloată care prin o generală convenție (iertată-mi că nu zic *convenciune*) se numește obicinuit *societate aleasă*“ (*Kog., Tainele inimii*, 1850, p. 130).

10 Latinismul și italianismul au avut o influență mai mare asupra impunerii unor forme ca norme ale limbii literare. După 1860, anumite tendințe latinizante (de ex. generalizarea scrierii cu *iune* a neologismelor franceze terminate în *ie* [fr.*ion*]) sînt manifeste și în stilul artistic. Bolintineanu, dar mai ales Filimon, Odobescu respectă normele literare ale epocii în scrierile lor din această perioadă.

//, S-ar părea că influența latinismului și a italianismului s-a exercitat cu preponderență în stilurile non-artistice ale limbii literare, întrucît aici se putea impune, într-adevăr, o normă oficială. Dintre scriitori, cei munteni au fost mai receptivi la inovațiile latinizantilor, italianizantilor și chiar ale analogiștilor.

12 Ideea reactualizării unor cuvinte de origine latină intrate în fondul pasiv al limbii și-a găsit ecou mai ales în poezie la Asachi, Heliade, Gr. Alecsandrescu, Bolintineanu.

13 Chiar dacă în jurul anului 1880 unificarea formelor pentru cuvintele neologice a atins un înalt grad, și datorită acțiunilor latinizante sau italianizante, totuși norma literară în evoluția ei ulterioară nu mai păstrează toate aspectele formale ale neologismelor din perioada 1860—1880.

BIBLIOGRAFIE

N. Camariano, *Influența franceză în Principatele române prin filieră neogrecescă*, în „Revista Fundațiilor“ a. IX (1942), p. 397; Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. I, București, 1940; Iorgu Iordan, *Influențe rusești asupra limbii române*, București, 1949, p. 1—16; Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, ed. a II-a, București, 1956; Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*. Variantă nouă, București, 1963; Emil Petrovici, *Baza dialectală a limbii noastre naționale*, în LR, IX (1960), nr. 5; Petre V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Ed. a II-a, București, 1926; G. Ivănescu, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iași, 1947, p. 66—137; G. Ivănescu și L. Leonte, *Fonetica și morfologia neologismelor române de origine latină și romanică*, în SC Șt. (Iași), VII (1966), fasc. 2, p. 1—24; Luiza și Mircea Seche, *Despre adaptarea neologismelor în limba română literară*, în LR, 6, 1965; Luiza și Mircea Seche, *Contribuții la problema unificării limbii române literare în secolul al XIX-lea. În jurul problemei „muntenezării“*, în LR, nr. 2, 1961; N. A. Ursu, *Observații asupra adaptării adjectivelor neologice la sistemul morfologic al limbii române*, în jurul anului 1800, în LR, nr. 5, 1964; N. A. Ursu, *Le problème de l'étymologie des neologisme du roumain*, în RRL, X, nr. 1—3, 1965; G. Istrate, *Fenomene specifice limbii române literare din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în AUI, XI (1965), nr. 1, p. 1—9; Al. Niculescu, *Din vocabularul limbii române literare în secolul al XIX-lea*, în SCL, XI (1960), nr. 3, p. 581—592; T. Vianu, *Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea*, în LR, III (1954), nr. 4,

p. 45 și urm.; Theodor Hristea, *Probleme de etimologie*, Ed. Științifică, București, 1968 (în special capitolul *Calcul lingvistic*); acad. Al. Rosetti și B. Cazacu, *Probleme de fonetică*, în SILRL, sec. XIX, vol. I; B. Cazacu, *Probleme ale studierii lexicului*, în SILRL, sec. XIX, vol. I; G. Ivănescu, *Indrumări în cercetarea morfologiei*, în SILRL, sec. XIX, vol. I; V. Guțu-Romalo, *Cîteva probleme ale studierii sintaxei*, în SILRL, sec. XIX, vol. I; Dan Simionescu, *Contribuția lui M. Kogălniceanu la dezvoltarea și îmbogățirea limbii literare*, în CILRL, sec. XIX, 1956, p. 67 și urm.; Liviu Leonte, *Limba scrierilor românești ale lui Alecu Russo*, în SC Șt. (Iași), XI (1968), nr. 1—2, p. 1—73; Paula Diaconescu, *Limba și stilul lui Constantin Negruzzi*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 38 și urm.; Paul Lăzărescu, *Grigore Alexandrescu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 78 și urm.; C. Cruceru, *Limba și stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 105 și urm.; Magdalena Georgescu, *Aspecte ale procesului de unificare lingvistică în operele lui D. Bolintineanu*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. III, Buc., 1974, p. 81—103; Tudor Vianu, *Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 144 și urm.; Gabriel Țepelea, *Observații asupra limbii și stilului lui Nicolae Bălcescu*, în Gabriel Țepelea, *Corelația limbă-literatură*, București, 1971; B. Cazacu, Liliana Ionescu, Maria Mărdărescu, Mihai Zamfir, *Limba și stilul operei lui Vasile Alecsandri*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 163 și urm.; Ion Gheție, *Limba și stilul lui N. Filimon*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 221 și urm.; Ion Gheție, *Observații privitoare la lexicul prozei artistice a lui N. Filimon*, în CILRL, sec. XIX, vol. III, Buc., 1962, p. 151—189; Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 241 și urm.; Șerban Cioculescu, *Limba literară a lui I. Ghica*, în CILRL, sec. XIX, vol. II, Buc., 1858, p. 167 și urm.; Ion Diaconescu, *Concurența dintre infinitiv și conjunctiv în limba română*, în LL, nr. 3, 1972.



2. STILUL ÎN PROZA SCRITORILOR PAȘOPTIȘTI

a. PROZA PROPRIU-ZISĂ

INTERPRETAREA STRUCTURILOR NARATIVE.

MODALITĂȚI NARATIVE ÎN PROZA SCRITORILOR PAȘOPTIȘTI.

1. Descrierea unui text după modelul lingvistic al frazei. Modalități de expunere într-un text narativ: *narațiune și reprezentare (stil direct); stil indirect liber. Reprezentarea în planul naratorului.*

2. *Narațiune și descriere.* 3. Tipologia stilistică a *structurilor narrative.* 4. Textul ca *structură* de unități narative. Unități narative relaționale: *independente; regente și subordonate.*

1. În stadiul actual al cercetărilor operelor narative s-au impus trei principii fundamentale:¹ **A.** se admite ideea unei structuri narative; **B.** descoperirea ei necesită și o metodă deductivă; **C.** lingvistica oferă modelul, adică teoria în descrierea structurilor narative.

1.1. Citind un articol de jurnal, de ex., constatăm că el devine înțeles în ansamblul succesiunii lui de fraze. Sensul acestui articol nu este însă echivalent cu suma sensurilor frazelor izolate care-l compun. Chiar la nivelul lecturii descoperim că există o coerență superioară inte-

¹ Vezi, dintre lucrările relativ mai vechi, *Communications*, Seuil, 8, 1966; Adelfian Marino, *Introducere în critica literară*, Editura tineretului, București, 1968; în special cap. III: *Structura operei literare*; dintre lucrările mai noi: *Rhétorique générale* par le groupe μ, Paris, 1970, p. 171 și urm.; Ion Coteanu, *Stilistica*; Id., *Este literatura numai un fapt de limbă?*, în „Analele Universității București seria *Limbă și literatură română*, an. XXI, nr. 1/2, 1972; Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*. Editura Minerva, București, 1972; *Sémiotique narrative et textuelle*, ouvrage présenté par Claude Chabrol, Librairie Larousse, 1973; C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, 1974.

gratoare, dincolo de frază. Competența noastră lingvistică este în primul rînd „textuală“.

Un prim principiu fundamental în analiza unei opere constă în a reafirma existența a două nivele diferite: *fraza* și *textul*. Așadar există o gramatică (o structură) a frazei și o gramatică (o structură) a textului, care nu pot fi confundate una cu alta, dar prima poate servi ca model de descriere pentru a doua. Prin urmare, lingvistica trebuie să ofere modelul (teoria) de analiză a unui text în general, a textului narativ în particular.

Posibilitatea descrierii unui text după un model lingvistic al frazei decurge din însăși structura textului. Construit dintr-un ansamblu organizat de fraze, textul este „une grande phrase“², o unitate semnificativă superioară frazei, dar care nu este lipsită de principalele elemente ale structurii frazei.

Caracteristica fundamentală a unui text, ca și a unei fraze, este funcționalitatea lui ca unitate între conținut și expresie (funcție semiotică). Posibilitatea segmentării textului în unități semnificative decurge tocmai din această trăsătură a construirii lui. Retorica clasică a avut în vedere implicit caracterul biplan al textului literar, judecînd după semnificația termenilor: inventio (în planul conținutului) și dispositio, elocutio (în planul expresiei). În cercetările actuale de analiză textuală, precum și în retorica modernă³, se afirmă explicit caracterul biplan al textului, iar elementul lui artistic este analizat atît în planul semnificațiilor, cît și în planul expresiei. În cele mai multe cercetări se afirmă, însă, faptul că tocmai pentru a înțelege, la un nivel superior, unitatea operei, trebuie mai întîi să se izoleze în analiză cele două planuri⁴. Această izolare nu este însă absolută. Întrucît în analiza unei unități dintr-un plan se are în vedere funcția de interdependență (de solidaritate) a celor două planuri. Astfel, descrierea bazată pe teoria nivelelor (în ambele planuri) preconizează principiul a două tipuri de relații: *distribuționale* (dacă relațiile sînt situate de același nivel al operei literare) și *integrative* (dacă relațiile sînt sesizate de la un nivel la altul). Într-o analiză structurală a operei, singure relațiile distribuționale nu pot conduce la degajarea sensului⁵. În acest scop este necesară perspectiva ierarhică (integratoare) a unităților diferitelor nivele ale operei.

Dintre conceptele împrumutate lingvisticii în analiza textului narativ, mai importante prin rezultatele analizei, ni se par următoarele două: *structură semiotică a textului narativ* și *nivele ierarhice*.

După Tz. Todorov⁶, structura semiotică a operei narative comportă următoarele două planuri (termenul ni se pare mai potrivit decît termenul *nivel* folosit de autorul citat).

² Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în *Communications*, Seuil, 8, 1966, p. 3—4.

³ Vezi *Rhétorique générale* par le groupe μ, p. 171—172.

⁴ Vezi, de ex., Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, în *Communications*, Seuil, nr. 8, 1966, p. 127.

⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 5.

⁶ *op. cit.*, p. 126 și urm.

Povestirea. Comportă două subnivele : *logica acțiunilor*⁷ și *personajele cu raporturile dintre ele*⁸.

Comunicarea narativă⁹ sau **discursul narativ** (act de vorbire adresată de narator lectorului), adică textul narativ semnificativ (cf. Segre, op. cit.).

1.2. În cele ce urmează vom prezenta criteriile de analiză ale comunicării narative (discursul, conceput sub două laturi : act de *producere* și act *produs*, adică enunțare și enunț).

Textul narativ prezintă, ca și fraza (comp. analiza verbului în propoziție), mărci de *persoană, timp, mod, aspect* „*inscrites dans l'énoncé, dans l'act produit*”.

1.2.1. Persoana¹⁰. După R. Barthes, narațiunea propriu-zisă (sau codul naratorului) nu cunoaște, de altfel ca și limba, decît două sisteme de semne : *personal (pers. I)* și *apersonal* (absența *pers. I*; prezența *pers. a III-a* privește evenimentul narat ; în acest caz, după părerea lui Benveniste „*personne ne parle*”). *Apersonalul* este marca tradițională a povestirii. Sistemul temporal primar, propriu acestui tip de povestire, este *aoristul*.

1.2.2. Timpul. Exprimă raportul dintre timpul povestirii (adică timpul evenimentelor narate) și cel al enunțului¹¹. Ultimul — precizează Todorov — este un timp *linear*, pe cînd primul este *pluridimensional*. În povestire mai multe evenimente pot să se deruleze în același timp (de ex. copilul *doarme și visează*, iar ciinele *privește și latră*), dar enunțul trebuie să le pună în mod obligatoriu într-o ordine succesivă.

Este necesară următoarea precizare pe care o aducem la constatarea autorului citat. De obicei, structura exterioară a textului în această situație este o succesiune de propoziții coordonate (de obicei juxtapuse), însumate într-o suită de fraze juxtapuse. Totuși, chiar în acest tip elementar de structură narativă, enunțul poate exprima adeseori ceva mai mult decît o simplă înlănțuire de acțiuni la un anumit timp. Astfel, dată fiind *ordinea* membrilor lui, o suită de acțiuni, exprimate prin verbe la același timp, poate implica un raport de anterioritate sau de posterioritate

⁷ În ierarhia celor trei nivele stabilite de R. Barthes (op. cit., 6), corespondentul ar fi primul nivel : funcțiile (în sensul acestui cuvînt la Propp : acțiunea unui personaj, definită din punctul de vedere al semnificației pentru dezvoltarea relatării în totalitatea sa). Iată definiția funcției (atom narativ) după Propp : „*Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quel que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies*”.

⁸ La R. Barthes, corespondentul ar fi al doilea nivel : acțiunile (în sensul acestui cuvînt la Greimas, autor care consideră personajele ca actanți).

⁹ La R. Barthes, corespondentul ar fi al treilea nivel : narațiunea. Cele două planuri ale operei narative stabilite de Todorov constituie forma conținutului (povestirea) și forma expresiei (discursul narativ) în prezentarea structurii semiotice a textului de către autorii *Retoricii generale*. Mai recent, vezi rafinarea analizei narațiunii cu respectarea celor două planuri, propuse încă de formalisti ruși, la Cesare Segre, *La structure e il tempo*, p. 3 și urm.

¹⁰ La Tz. Todorov, *persoana* nu este indicată în mod explicit, alături de ceilalți indici ai narativității.

¹¹ Vezi Tz. Todorov, op. cit., p. 139.

între acțiunile în lanț. Alteori *relația* dintre acțiuni este explicitată prin prezența elementelor de relație (conjunții, adverbe relative) în frază. Așadar, la baza enunțului nu stă în primul rînd o simplă înlănțuire de acțiuni la un anumit timp, ci o *succesiune dinamică*, cu relații implicite sau explicite între elementele care o alcătuiesc. Un exemplu care o poate ilustra: *Muma își părăsea copiii și bărbatul soția pe minile cioclilor... Toți bețivii, toți destrămații își atirnav un șervet roșu de gît, se urcau într-un car cu boi, și porneau pe hoție din casă în casă, din curte în curte. Ei se introduceau ziua și noaptea prin locuințele oamenilor și puneau mina pe ce găseau, luau bani, argintării, ceasornice, scule, șaluri etc., fără ca nimeni să îndrăznească a li se împotrivi. Fugea lumea de dinșii ca de moarte, căci ei luau pe bolnavi sau pe morți în spinare, îi trînteau în car, claie peste grămadă, și porneau cu carul plin spre Dudești sau spre Cioplea, unde erau ordiile ciumaților.* (Ion Ghica, *Din vremea lui Caragea*).

1.2.3. Aspectul, adică felul în care povestirea este percepută de narator¹². Mai precis, aspectul reflectă relația dintre personaj și narator¹³. De exemplu, viziunea, perspectiva, asupra evenimentelor poate fi a naratorului-autor (diferit sau nu de personaj) sau a unui narator-personaj în povestire.

Naratorul este autorul: *Borsecul e un ce care nu se poate numi nici țîrg, nici sat, pentru că n-are nici uliți, nici magazine, nici locuitori. El este o adunătură de vreo cincizeci de case de lemn pustii și are multă asemănare cu muștele, care stau moarte toată iarna, pentru ca să învieze în primăvară. Trii părți a anului Borsecul este o cușcă deșartă, pe care numai urșii din munți o vizitează poate; iar cum sosește luna lui iunie, atunci ca o persoană leșinată ce își vine în simțiri, el începe a prinde suflet sau, mai bine zicînd, la suflete.* (V. Alecsandri, *Borsec*).

Cînd se apropia ziua nunții, mahalaua se împodobeau cu brazi de la casa ginerului pînă la casa miresei. În ajunul nunții, cam după-amiază, porneau **călțunăresele**, tot cucoane ales dintre rudele cele mai frumoase ale ginerelui, în trăsuri înhămate cu armăsari de preț. Întîia călțunăreasă intra la mireasă purtînd o cație de argint cu flori suflate în aur, din care ieșea fum de udagaciu și de curse; ea mai purta și o stropitoare din care orunca apă de trandafir, semnul curățeniei, și ura miresei să fie totdeauna spălată și parfumată. O a doua călțunăreasă ducea pe tava de argint florile cu cari se împodobeau cununile. A treia călțunăreasă aducea o tavă cu peteală, semnul bogăției. Veneau în urmă celelalte călțunărese cu zece-douăsprezece tave încărcate cu tot felul de daruri: șaluri, giuvaere, stofe scumpe, bani, cofeturi etc. (Ion Ghica, *op. cit.*).

Din textele reproduse se constată că persoana (locutorul) și timpul enunțării nu sînt marcate, ceea ce înseamnă că actul de comunicare este orientat exclusiv spre referent, adică spre ce se relatează. *Persoana a III-a* din enunț este expresia acestei orientări, nu vizează planul autorului-narator care este suprimat. După marca categoriei de persoană, textele reproduse ilustrează tipul de narație *apersonală*, *obiectivă*.

¹² Tz. Todorov, *op. cit.*, p. 139.

¹³ *Id.*, *ib.*, p. 141.

Naratorul este un personaj. Relatarea retrospectivă din perspectiva unui personaj presupune mai totdeauna tehnica „povestirii în povestire“ sau a „povestirii în dialog“; este, aşadar, de obicei, o secvenţă integrată. Fragmentele următoare care o ilustrează sînt numai izolări dintr-o naraţiune din perspectiva autorului-narator: *Trii zile după acea întîmplare, mă găseam cu nevasta în căsuşa mea. Afară era un întineric de nu-ţi puteai zări mîna; nici o stea nu strălucea pe cer şi bătea un vînt rece, care şuiera pîntre crăpăturile uşii. Elenuţa era îngrijită, şi din vreme în vreme îşi făcea cruce. Eu însumi mă simţeam neliniştit, căci o presimţire uricioasă mă tulbura* (Alecsandri, *O primblare la munţi*).

*Îmi aduc aminte ca acum*¹⁴, *era în ziua de Ignat cînd am trecut Dunărea pe gheaţă şi ne-am asezat în meterezuri. Cum ne-au simţit spurcaţii de turci, au început să dea năvală asupra noastră, trîmbea tot zeibegi d-ăia cu cealmalele cit o claie pe cap, şi arapi d-ăia negri şi buzaşi, încălecaşi pe nişte cai de scoteau foc pe nări; venea tot iureş cu iataganul în dinţi şi cu pistoalele întinse în amîndouă mînile, de îi le punea sub nas. P-atunci nu erau puşti d-astea lungile pînă la bătălie, ci venea moartea de-ţi sta dinainte ceasuri întregi, de-o vedeai bine în faţă* (Ghica, *Polcovnicul Ioniţă Ceganu*).

Enunţarea (secvenţa declarativă) şi enunţul au marcă temporală diferită: *prezent* (e n u n ţ a r e) / *timpuri trecute* (e n u n ţ). *Pers. I*, marcată în enunţare, în e n u n ţ este firească, atîta vreme cît naratorul (locutorul) este un personaj în povestire şi, în această calitate, ia parte la evenimentele narate. *Pers. I pl.* în e n u n ţ exprimă asocierea altor personaje, alături de personajul-narator, la evenimentele narate.

Naraţiunea în care naratorul (diferit sau nu de autor) este implicat ca personaj în povestire se numeşte *participare*. *Pers. I* în e n u n ţ este marca gramaticală fundamentală a participării.

Naratorul-autor este un personaj în povestire: *Cu cit însă ne înaintam, valurile clocotea, roşile luneca pe petre, caii se spăria, vezeteul îndesa cu ţipetele şi cu biciul, şi Bistriţa se suia mereu! Iară noi... noi nici cîntam, nici rideam. Ştiu*¹⁵ *însă că atunci am fi schimbat cu bucurie locurile noastre pe tronuri.* (Alecsandri, *O primblare la munţi*).

Naratorul (personaj sau autor) este marcat în enunţare (secvenţa declarativă) prin *pers. I*. Naratorul-personaj (diferit sau nu de autor) este marcat în enunţul narativ, ca participant la evenimentele narate, prin *plgs. I*.

În concluzie, după mărcile categoriei de *persoană* în enunţul narativ ale relaţiei dintre autor şi personaj în povestire, reţinem următoarele structuri narative: 1) *naraţiune apersonală* (absenţa *pers. I* a naratorului) şi 2) *naraţiune personală* sau *participare* (prezenţa şi a *pers. I* a naratorului). Amîndouă aceste tipuri de naraţiune realizează în enunţ

¹⁴ Fragmentul subliniat este un indice al enunţării. Nu este specific naraţiunii din perspectiva unui personaj, întrucît un indice al enunţării poate apărea şi în naraţiunea din perspectiva autorului.

¹⁵ Verbul la prezent marchează planul enunţării.

pers. a III-a, marcă a planului evenimentului narat. Această persoană fiind singura marcată în primul tip de narațiune și indicând funcția referențială a comunicării narative, narațiunea apersonală se numește și narațiune *obiectivă*. Dat fiind că marca personală a participării este *pers. I*, indice al funcției subiective (tot în sensul funcțiilor actului de comunicare stabilite de R. Jakobson), participarea se numește și *narațiune subiectivă*.

Rămâne de remarcat însă faptul că termenii *apersonal* și *obiectiv* se referă la planuri distincte: primul, la planul naratorului; al doilea, la planul evenimentului narat. Deci nici participarea nu este lipsită de un aspect *obiectiv*. În opoziția privativă (nu echipolentă) dintre narațiunea *apersonală* și cea *personală*, marca *obiectiv* constituie baza opoziției, nu caracteristica unuia dintre termenii opoziției. Tocmai această descriere relațională a celor două tipuri de narațiune lipsește la autorii care le-au diferențiat. Problema implică o constatare de ordin teoretic mai general. Orice act de comunicare — lingvistic sau literar — implică funcția referențială ca bază a lui. Funcția subiectivă este facultativă. De aceea, pe plan stilistic, ea constituie termenul marcat. În consecință, este numită și funcție *expresivă*.

1.2.4. Modul indică tipul de enunț folosit de narator pentru a face cunoscută relatarea¹⁶. Există două moduri (stiluri) fundamentale ale unei expuneri: **A. narațiune** și **B. reprezentare**¹⁷ (de ex. vorbirea personajelor redată în *stil direct*). Important este să se marcheze, în diferitele modalități de expunere, opoziția fundamentală dintre planul autorului și planul personajului¹⁸.

1.2.4.1. În consecință, în planul autorului **relatarea** se realizează în următoarele două stiluri narative.

A. Stil narativ propriu-zis:

Narațiune obiectivă (*pers. I* a autorului-narator nu este marcată; enunțul narativ este marcat prin *pers. a III-a*).

Narațiune subiectivă (*pers. I* marcată în enunțul narativ). Amândouă aceste structuri au fost ilustrate mai sus.

B. Stil direct:

Expunerea adresată (persoana a II-a marcată în enunțul narativ). Ca structură narativă, adresarea vizează de obicei raportul dintre autor (narator) și un interlocutor care nu este personaj în povestire; de ex. raportul dintre autor (narator) și cititor. Expunerea adresată este o formulă narativă în stil direct (relatarea se menține în planul autorului), cu mărcile lui specifice — *pers. a II-a*, interogația, exclamația — prin care se reliefează funcția conativă a comunicării

¹⁶ Tz. Todorov, *op. cit.*, p. 139; pp. 143—145.

¹⁷ Tz. Todorov, *op. cit.*, p. 144; vezi și *Rhétorique générale*, p. 118.

¹⁸ Cf. Tz. Todorov, „Poétique“, în „*Qu'est-ce-que le structuralisme ?*“, Seuil, Paris, 1968, p. 121.

narative. Sub raport compozițional, ea este o structură narativă prin excelență *discontinuuă*.

Expunerea este adresată de către autor unui interlocutor care nu face parte din povestire (poate fi cititorul):

Știi că în anul 1821, a izbutit revoluția Greciei, și că ea își avu începutul în Iași... (Negruzzi, *Scrisoarea VII*).

Ș-apoi trebuie **să știți** că pentru scriitorii români, aceste ulițe anonime au un mare folos. Ele te mîntuie de o mulțime de uri moștenitoare ca discordia lui Atreu și a lui Tiest (Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).

Te duci la țară să-ți vinzi stogurile de fîn, să-ți vinzi grîul din gropi [...]. Ei bine, în mijlocul unor asemenea ocupații, întîmplatu-ți-s-a vr-odată să vezi sau s-auzi măcar cum fac flăcării curte fetelor, mai ales la munte? (Kogălniceanu, *Nou chip de a face curte*).

Interlocutorul (poate fi cititorul sau chiar autorul deghizat într-un interlocutor imaginar etc.), ca presupus partener al povestirii, poate fi reprezentat în text printr-o intervenție directă. Expunerea ia, în această situație, forma unui *dialog fictiv*, acesta fiind, la scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, un tip retoric de expunere:

Nou? Da ce-i astăzi nou subț soare? Nu sunt toate trecute? Nu sunt toate vechi? Nu-i cîntea veche, încît n-o mai găsești pe pămînt? [...] Ș-apoi mai ai încă pretenție să ne areți ceva nou, și încă ce? — Un nou chip de a face curte! Asta este, zeu, o mare obrăznicie din parte-ți; cînd știi că în veacul ist de aur, noi am învechit toate chipurile de a face și de a resface curte.

Urmează expunerea adresată a autorului:

Ei bine! cu toate aceste, chipul meu este nou, pentru că este nevinovat; și că pentru oameni civilizați ca dumneavoastră, numai nevinovăția a mai rămas încă un lucru nou, nevăzut, neauzit.

*Cîteodată ți se întîmplă poate să te duci la țară; asta n-o faci ca să te miri de frumusețele naturei, ca să privești mărgețul răsărit al soarelui peste înaltele virșuri ale Carpaților [...]. Nu! Dumneata nu ești așa de nebun să te miri de niște asemenea secături. Ce este natura, ce este poezia pentru dumneata? (Kogălniceanu, *Nou chip de a face curte*).*

Expunerea este adresată de către autor unui personaj (diferit de autor) care face parte din povestire:

Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, lîmpede și senin ceriul tău;

munții se înalță trufași în văzduh; riurile, ca briie pestrițe, ocolesc cimpurile; nopțile tale încintă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară?... (Cîntarea României).

Personajul este România personificată. Personificarea prin adresare este aici procedeu r e t o r i c.

În cele ce urmează vom prezenta tipurile de „devieri“ de la *norma* narativă manifestată în cele două tipuri de structuri (A, B) pe care le-am stabilit în raport cu menținerea relatării în *planul autorului*. Prin *deviere* de la o structură narativă oarecare înțelegem o formă de *reprezentare în stil direct* a vorbirii *autorului* sau a *personajelor*, prin care se întrerupe continuitatea lineară a enunțului narativ și, deci, prin care se realizează o „accidentare“ a lui. Ca și vorbirea unui personaj, vorbirea directă a autorului integrată într-o structură narativă constituie *devierea, abaterea* de la desfășurarea „normală“ a relatării pe care o accidentează. Așadar, vom stabili o ierarhie a tipurilor de deviere în raport cu planul (*autor / personaj*) în care se manifestă reprezentarea (stilul direct). În concluzie, considerăm pertinente atât distincția dintre *narație* și *reprezentare (stil direct)*, cât și distincția dintre *normă* și *abatere* în structura unui text narativ, pentru ierarhizarea enunțurilor lui. Și nu numai atât, pentru că dacă, spre exemplu, reprezentarea în stil direct a vorbirii personajelor se substituie în întregime narațiunii, atunci *abaterea* devine *normă*, dar norma unui alt gen de proză, *drama*.

1.2.4.1.1. Reprezentarea în stil direct a vorbirii autorului, ca modalitate de detașare a acestuia de planul narativ propriu-zis al textului, se realizează în structuri diverse ale adresării, în funcție de cui se adresează autorul. Vorbirea autorului poate fi adresată unui interlocutor care nu face parte din povestire (de ex. cititorul), unui personaj din povestire, diferit sau nu de autor, sau lui însuși.

Vom ilustra în cele ce urmează unele structuri ale reprezentării vorbirii autorului, detașate de planul narativ propriu-zis.

Adresarea către un destinatar, căruia autorul i se poate asocia sau nu, care nu face parte din povestire.

Apoi la 1828, apucă din nou fracul, își lasă favoriți mari și barbetă, își puse și ochilari. Zice că nu se va mai schimba, dar putem să-l credem? (Negruzzi, Au mai păfit-o și alții).

Comentariul aparține autorului care-și asociază pe cititor (ascultător) — comp. secvența verbală la *pers. I pl.*, care se apropie de funcția persoanei a II-a sg. cu înțeles general. Această modalitate de dramatizare a narației este o manifestare a oralității, o formulă de stil oral, care nu poate avea, însă, în toate situațiile o proveniență populară, așa cum se consideră de obicei.

Iată un alt exemplu, din aceeași scriere a lui C. Negruzzi, în care cititorul, alături de autor, este asimilat unui interlocutor abstract, marcat în enunț prin persoana a II-a cu înțeles general. (Fragmentele spațiate

constituie alte modalități de expunere care sparg linearitatea desfășurării narative propriu-zise) :

*Trei groaznice focuri a cercat acest oraș. S-ar fi putut face pe un plan mai nou, dar nimeni nu-și bate capul, și după ideea noastră au cuvînt! Ce! să-și facă casa în linia uliții ca să nu poată dormi după prînz de duruitul trăsurilor?... Osteneala i-ar omori. Pentru ce să îmbļu pe jos, dacă am trăsură? — **Ce răspuns să dai la un așa bun cuvînt?***

*

*Cei ce au năvălit sînt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două ascuțite taie în carne vie... dar pepturile goale stau împotriva... se luptă cu furie... se pleacă sabiei... inimile slăbesc... fug... **stați**... arcu se întinde din nou (Cîntarea României).*

Adresarea autorului către el însuși (autoadresarea prin dedublare sau monolog interior în planul autorului-narator).

*Dar văd, înalto nobleță și respectabile public, că m-am depărtat cu totul de subiectul meu. În loc să vă vorbesc curat și scurt de iluzii pierdute, mă apuc să vă povestesc de atîte bătăgani, de ulițe anonime, de iarmaroace, de Bahlui, de cîste și de iubire de patrie, ca și cînd dumneavoastră ați avea ceva a face cu cîstea și cu patria. **Retro, Satana!** (Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).*

Structurile de reprezentare a vorbirii autorului în stil direct au și o valoare estetică în sine, la fel cu structurile de reprezentare a vorbirii personajelor în stil direct.¹⁹ Dincolo de funcția de dramatizare a narațiunii, reprezentarea vorbirii autorului are o funcție de dezvoltare a atitudinii lui față de evenimentul narat. În raport cu structura narativă realizată ca adresare și care, în această calitate, are aceleași funcții, *reprezentarea* în planul autorului, ca formulă deviantă, dobîndește și funcții expresive specifice.

În continuare, luăm în discuție forme de reprezentare a autorului în narațiune, altele decît cele în stil direct.

Trebuie să se considere²⁰ o formă de reprezentare a autorului, alături de intervenția lui în stil direct, un *act de reflecție* al naratorului sau chiar *limbajul figurat* (comparație, metaforă etc.). Într-adevăr, toate aceste modalități marchează într-un fel vorbirea autorului, adică stilul lui individual de reprezentare a faptului narat.

În *textele* care urmează subliniem diversele modalități (*stil direct, limbaj figurat, un act de reflecție*) ale **reprezentării** în planul autorului

¹⁹ Vezi Tz. Todorov, *op. cit.*, 1966, p. 144 și 145.

²⁰ *Id.*, *ib.*, p. 144 și 145.

considerate devieri (deci fenomene stilistice) în raport cu desfășurarea „normală“ a relației.

În sfârșit de este și tînăr și nu pre slut, apoi nu poate tăgădui că ulițele orașilor europenești, trase cu sfoara, au multă monotonie și obosesc vederea, în vreme ce ale Iașilor înfătoșînd, la toți zece pași, un nou punct de privire, arată o varietate drăgălașă; și e pre mulțemît dacă, după ce merge pe jos prin pulbere pîn-în glezne, în primejdie a fi călcat de carete și drosce, scapă în hudița unei mahalale, ajunge la o căsuță cunoscută unde era așteptat, își lasă galoșii la scară, intră obosit și trudit, și vede că îi aduc dulceți. (sub. aut.)
— **O, ce bun obicei!** (Negruzzi, *Au mai pățit-o și alții*).

Cuvîntul *dulceți* reprezintă o particularitate a vorbirii personajului pe care autorul o păstrează în planul narativ pentru a realiza un efect de evocare. Stilul narativ cu trăsături lexicale specifice personajului este utilizat mai ales de Negruzzi și Kogălniceanu dintre scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Cu toate acestea, bunul oraș începui a-și schimba tualeta, și, zău! ne pare rău, căci e slut astfel îmbrăcat jumătate cu frac și jumătate cu șalvari roși, întocmai ca un unter-ofițer, pe care l-am văzut la înformarea miliției, încins cu sabie piste giubeaua blănită cu cacom, purtînd pîteni și șapcă cu roșu (Id. ib.).

*Dacă te-ai întîmplat a fi vreodată la apusul soarelui pe dealul Cetății într-o seară a lunii lui iunie, după ce ai privit steaua zilei coborîndu-se după muntele Pionul, și după ce treptat razele lui încep a se stînge în umbrele nopții, în acel chiar-obscur **princios** ochiului, spune-mi întrunatu-ți-ai vederea de pe culmele învecinate pline de verdeață și de **bucurie** asupra orașului ce **zace** la picioarele tale, **beat** de ruieț, **culcat** pe costișa lui **ca să-și odihnească mădulările cele de granit**? Luata-i seama atunci la o **ceață** ce vine și se întinde **ca un giulgiu mortuar** piste vârful turnurilor și al clopotniților, **ceață grea ca somnul trădătorului și rece ca mina soartei**; care uneori **ca un zmeu se încolăcește** împrejurul orașului, sau **ca un Briareu își întinde brațele în toate părțile, însemnînd feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop**? Nu ți-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei orașului și a țerii, și pătruns de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi **pre Asmodeu, dracul schiop** și, de se poate, să-l întovărășești de la **palatul bogatului** ce se vîrcolește în patul său, pînă la **coliba săracului** ce doarme pe așternutul său de paie? **O!** negreșit, ai fi descoperit multe crime, multe sărădelegi, și poate, **ca și Iona ți-ai fi sfîșiat haina strigînd vai!** Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreun unghi, unde să nu te*

ajungă intriga și calomnia, și ai fi plîns precum un filosof pe ruinele Palmirei, gîndind la trecuta mărire a strămoșilor. (Negruzzi, *Scrisoarea XIX*).

O adunare fără femei este ca o grădină fără flori, ca un bărbat fără barbă și musteți, ca o zi fără soare, ca o gazetă fără abonați, ca un șes fără verdeață, ca un teatru fără public, ca versuri fără poezie, ca o viață fără iluzii, ca un judecător fără procesuri, ca un tînăr fără amor și, în sfîrșit, ca toate comparațiile din lume. (Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).

Sarja limbajului figurat (prin suita de comparații care marchează o lipsă de unitate a lor) implică în textul reprodus și alte valențe, de ex. ironia autorului, care se revarsă asupra povestirii. Avalanșa de comparații întrerupe progresiv legătura cu relatarea inițială și dobîndește o valoare în sine, vizează un anume efect (ironia) de captare a cititorului.

Procedeul de întrerupere (mai ales prin lungi comentarii) a relatării înainte ca ea să se fi înfiripat sau de întîrziere a ei este obișnuit scriitorului Kogălniceanu în special, dar și altor scriitori retorici (de ex. Al Russo) din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Din vorbă în vorbă, din hohot în hohot și din cîntec în cîntec, ne trezirăm deodată în mijlocul Bistriții. Atunci, ca și cînd o putere nevăzută ne-ar fi strîns de gît, glasurile noastre se stînsură și se făcu între noi adîncă tăcere. Cîteva fețe schimba fețe, căci Bistrița clocotea împrejurul nostru, pare că ar fi dorit a ne trimite în fundul ei ca să ne sfîrșim concertul; valurile se izbea cu o răpegiune turbată asupra roților și clatina trăsura ca cu o mină de urieș. (Alecsandri, *O primblare la munți*).

Cînd era la cîte un ziafet, își sufleca mînecele și iată cum friga mielul: îl înjunghia, îl spînteca, îi scotea pîntecele, îl cosea la loc și-l acoperea cu pielea, după aceea îl băga într-o groapă plină de jeratec cu curpeni de vișă sălbatecă, unde-l lăsa pînă cînd pocnea ca un tun; atunci îl scotea, îl învălea într-o pinză și-l ungea c-un fel de salță inventată de dînsul, făcută cu vin amestecat cu usturoi pisat și cu bûcănii, cu lămîie și cu sare, și te poftea la masă, ș-apoi să nu-și fi lins degetele. Nici repauzatul Homer, bucătarul bucătarilor, nu știa să dea o friptură mai bună (I. Ghica, *Școala de acum 50 de ani*)*.

Imaginea autorului nu apare numai la nivelul enunțului narativ, ci și la nivelul operei în totalitatea sa, întrucît autorul este acela care

* „Născocitorul mielului năbușit“ — după o expresie a lui N. Filimon din *Ciocoi vechi și noi* — este la I. Ghica chiar autorul romanului menționat, care descrie el însuși, în cap. XII al romanului citat, în aceiași termeni, pregătirea acestei „delicioase fripturi“ de către „hoții din pădure“. De aceea, în romanul lui Filimon, friptura se numește și „miel fript hoștește“.

selectează evenimentele, care ne face „să vedem“ acțiunile prin prisma unor personaje sau prin propria sa viziune.

1.2.4.1.2. **Reprezentarea în stil direct a vorbirii personajelor** antrenează în textul narativ trecerea de la codul naratorului la codul personajului.

Adresarea de către un personaj altui personaj (diferit sau nu de narator) din povestire. O structură a adresării este *discursul* (monolog adresat), adeseori un pretext de digresiune în text, de introducere a unei descrieri, a unei povestiri din perspectiva personajului. Cu această funcție, *discursul* caracterizează cu predilecție proza lui C. Negruzzi și V. Alecsandri.

Privește, el zise deodată cu un glas puternic ; **privește, iubite**, cu ce mărime soarele se ascunde după munții care se înalță în fața noastră. Nu-ți pare că asistezi la dărimarea împărăției romane ? ... **Privește** norii aceștia vâpșiți de purpura razelor lui, cum se ridică către ceruri ca o jertvă a pământului făcută în gloria preaputernicului ziditor. **Uită-te și te miră** de frumusețile patriei mele : în fața noastră poeticul Arno șerpuieste prin câmpii vesele și prin lunci misterioase, și malurile sale vuiesc de cîntecele melodioase ale păsărilor ; în dreapta verzile colnice acoperite cu grădini și palaturi de marmură se par că zîmbesc una altia ca niște copile ce s-ar uita în oglindă ; în stînga se întinde o câmpie plină de livezi, prin care se rătăcesc vro cîteva grupe de amorezi ; în urmă-ne se clatină un zid de copaci tufoși, care oprește vuietul orașului de a veni până la noi ; numai murmura trista a lui Arno tulbură tăcerea adîncă ce ne împregiură... (Alecsandri, *Buchetiera de la Florența*).

Iată un discurs demonstrativ ca mijloc de caracterizare a personajului la C. Negruzzi :

Sala era plină. Auditoriul se alcătuiă mai ales din dame bătrîne, mume a băieților, care ascultau într-o religioasă tăcere.

„Pre evghenicoșilor boieri și cucoane, zicea el, am avut cînte a înfăoșa d-voastre prohorisirile ucenicilor mei în istorie, cetire, scriere, aritmetică. Acum voi avea cînte a arăta că limba noastră, pre care toți socot că o știu, dar nime nu o știe cumsecade, nu este fără gramatică, fără sintaxis și fără ortografie ; ci mai ales în acest pont al ortografiei întrece pe multe altele. Două pilde voi arăta“.

Sfîrșind, își puse ochilarii, tînsese tabla neagră, și chemînd un băiet ca de nouă ani, îi dete condeiul de credă. (Negruzzi, *Cum am învățat românește*).

M. Kogălniceanu (*Nou chip de a face curte*) introduce în relatare orația, prin care personajul popular „își dezvălește toate florile retorice“.

Adresarea personajului către el însuși (autoadresare prin dedublare sau monolog interior în planul personajului, diferit sau nu de narator).

Deșanțată pretenție ! zice ea coconașul răsucindu-și mustețile. Zice că i-am jurat s-o iau, ca cînd astfel de jurăminte să mai țin vreodată (Negruzzi, Zoe).

A doua zi, profesorul veni ; și după aceea de datorie bună dimineață, scoase din sîn o broșură cartonată cu hîrtie pestriță, zicîndu-mi c-un zîmbet plin de încredere în sine : „nădejduiesc că ne vom înțelege amîndoi. Această filadă nu sînt la îndoială că în puține zile o vei învăța“.

O ! am gîndit, *acesta e negreșit vr-un extract lesnicios a sistemului său de învățătură.* (Negruzzi, *Cum am învățat românește*).

„El oare să fie ? gîndeam în mine) *tînărul italian cu care am petrecut atîta vreme în capitalia Franței ?*“ (Alecsandri, *Buchetiera de la Florența*).

T. Vianu a arătat că analiza unui proces psihologic în monolog interior este specifică romanului *Elena* (1862) de D. Bolintineanu. Reproducem un monolog al Elenei, în care vorbirea interioară se desfășoară în propoziții și fraze scurte, separate prin puncte de suspensie care substituie expresia raporturilor logice :

„Muzica m-a obosit ! zise ea. Această lume ce primesc nu poate să mă distreze ; din contra, imi face rău ... nu voi mai primi pe nimeni ... Alexandru pleacă mine ... mi se pare un caracter fantasc... dar un suflet nobil și delicat... Inșă pentru ce oare pleacă atît de curînd?... o să se înturne dupe trei zile... Ce avea Caterina de îl ruga atît să rămîie?... Ar face mai bine să nu mai revie... Nici nu cred a se înturna...“

*E cochetă Caterina, cîteodată indiscretă. Mine nu voi mai invita pe Alexandru să se înturne... Voi fi ferice... Apoi daca s-ar înturna ? Ce mi pasă mie... El nu face nici un rău aici. Un om mai mult, nu este nimic... Copila mea plînge ! Sărmane îngerel ! Vei fi tu oare mai ferice decît maică-ta?... Să mă scol să deștept doica... o lumină în camera de la colț... cine doarme acolo?... Alexandru și Georges... Sînt două ore de dimineață... Alexandru e încă deștept... Să mă uit... Dumnezeule... el este ! scrie pe o carte... albumul meu, îl recunosc... scrie... îl închide... ia altă carte ! citește... ce cărți sînt în budoriul meu?... **Le lys dans la vallée** ... Ce imprudîntă... am scris niște cugetări triste ; le citește... tremur... lasă cartea... se culcă... lumina se stinge... poate că nu a citit... nu a găsit acele rînduri... o, ce indiscrețiune... el doarme... toată lumea doarme... eu sufer !...“*

Descrierea unui proces psihologic al personajului prin monolog interior apare și la N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi* — monologul lui Dinu Păturică, p. 49—50 — cu întreaga recuzită de procedee retorice (enumerări, întrebări, amplificări etc.), iar mai tîrziu, într-o altă structură stilistică, la B. Delavrancea (acesta preferă — după cum a precizat T. Vianu, *Studii de stilistică*, 1968, p. 137 — formula stilului indirect liber, cultivată cu predilecție, după constatarea noastră, și în proza lui Al. Macedonski :

Zi de august, Pe drum de poștă, Intre cotețe, Nicu Dereanu etc.), apoi, în literatura dintre cele două războaie, la Camil Petrescu, a cărui contribuție stilistică în domeniul descrierii unui proces interior a fost relevată de G. Călinescu, T. Vianu și de alți cercetători.

Dialogul. La Alecsandri, dialogul constituie, ca și monologul, un pretext de desfășurare a relatării prin prisma unui personaj, adeseori el însuși implicat în acțiunea evenimentului narat. Uneori, structura narativă în planul autorului devine, logic, structura secundară în raport cu dialogul (*Istoria unui galbin*) care poate constitui el însuși singura structură compozițională a textului (*Un salon din Iași*). După părerea noastră, *Un salon din Iași* iese din sfera prozei propriu-zise și se încadrează, ca specie distinctă, genului dramatic.

1.2.4.1.3. Stilul mixt (Doležel). *Interferența dintre stilul direct și stilul indirect* în planul narativ al autorului sau al unui personaj constituie un al treilea tip de enunț deviant în structura narativă a unui text :

De te vor pofti la masă, tu nu te trage sub masă ; dar nu fi supărător c-o zice că : *Mart din post nu mai lipsește.* (Negruzzi, *Scrisoarea XII*).

Poate că cetitorii noștri vor să știe — pentru că se găsesc oameni curiozi ce vor să le știe toate — *ce făcu el patruzeci ani, și se trezi așa târziu ca să se însoare?* (Negruzzi, *Au mai pățit-o și alții*).

1.2.4.1.4. Stilul indirect liber : neutralizare a opoziției dintre stilul direct și stilul indirect, prin anularea frontierei dintre planul narativului (*narație*) și planul personajului (*reprezentare, stil direct*).

Din exemplele de mai sus se constată că o variantă a stilului direct cu mărci ale stilului indirect sau cea a stilului indirect cu mărci ale stilului direct constituie o modalitate de relatare în care cel puțin una dintre particularitățile fiecăruia dintre cele două stiluri este marcată în enunț.

*Stilul indirect liber*²¹ corespunde unei modalități de relatare în care opoziția dintre *narație* și *reprezentare (stil direct)* a vorbirii personajului este neutralizată, în sensul că sînt eliminate mărcile de reproducere în stil indirect a vorbirii unui personaj (verbe *dicendi, conjuncții*) și modificate mărcile de persoană la verb și la pronume (transpunerea de la *pers. I* la *pers. a III-a*, ca și în stilul indirect) etc.

Poate că cetitorii noștri vor să știe — pentru că se găsesc oameni curiozi ce vor să le știe toate — *ce făcu el patruzeci ani, și se trezi*

²¹ Asupra conceptului de *stil indirect liber*, vezi, spre exemplu, *Gramatica limbii române*, vol. II, Ed. Acad., București, 1963, p. 342—355; Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, EDP, 1972; *Id.*, *Caracteristici sintactice, lexicale și intonaționale ale stilului indirect liber în limba română*, în *LL*, vol. III, 1972, p. 567—581. Pentru varianta stilului indirect cu mărci ale stilului direct, vezi Sănda Golopenția, *Despre o variantă a vorbirii indirecte*, în *SCL*, X (1959), nr. 4.

așa târziu ca să se însoare? Precum întru toate, postelnicul Zimbolici era și întru aceasta nehotărît. **Oare să se însoare, ori să nu se însoare?** Acest gînd l-a cumpănit douăzeci de ani. În sfîrșit într-una din zile, supărat pe femei că nu-i mai primesc curtea, repeta dictonul lui favorit „oare să mă însor, ori să nu mă însor“, cînd îi veni în mînte că demuazela Agapița, de curînd ieșită din pensionat, are zestre de o mie galbeni venit pe an. Și eu am încă pe atîta, gîndi postelnicul; **ce bună treabă!** (Negruzzi, *Au mai pățit-o și alții*).

Textul este interesant sub aspectul întreruperii linearității povestirii prin „*infracțiuni*“ dintre cele mai variate: comentariu al autorului, interferență între stil direct și stil indirect în reproducerea unei replici, **stil indirect liber**, introducerea în relatarea dictonului unui personaj, monolog interior (în planul personajului).

Sigismund zicea: „La ce a slujit pîn-aici pacea cu turcul? A obicinui pe nesimțite popoarele noastre nenorocite a se îngreua cu un jug nesuferit“. **Mai bine dar să-l scuture și a se uni cu împăratul și ceilalți prinți creștini, și a se lepăda de alianța cu turcii, pe atît rușinoasă, pe cît e primejdioasă pentru mîntuire, și că Dumnezeu le va fi priincios la un proiect așa drept.** Aceasta zicea Sigismund în public și particular. (Bălcescu, *Opere alese*, București, 1960, p. 30).

Prin textul reprodus vrem să atragem atenția asupra ambiguității mesajului, asupra faptului că autorul pare a-și lua asupra sa și afirmațiile personajului redată în stil direct. Prima parte a reproducerii vorbirii personajului în *stil direct* este cuprinsă între semnele citării. A doua parte (**Mai bine... mîntuire**) a reproducerii vorbirii personajului, care constituie atitudinea lui față de un eveniment (și poate și a autorului), este scoasă dintre semnele citării. A treia parte a reproducerii vorbirii personajului este introdusă în *stil indirect*. Enunțul în stil indirect se leagă de precedentul prin conjuncția *și*, care marchează între ele un raport de coordonare copulativ.

1.2.5. Exemplele citate din texte ale unor scriitori reprezentativi ai perioadei pașoptiste (chiar dacă a publicat mai târziu, I. Ghica aparține ca stil și acestei perioade) ilustrează varietatea tehnicii narative în proza modernă încă de la începuturile ei, precum și varietatea „*infracțiunilor*“ din interiorul unei relatări, unele dintre ele explicabile în primul rînd prin influența unor modele străine, în speță franceze. Totuși, elementele de oralitate nu pot fi ignorate nici la nivelul modalităților de expunere în proza românească la începuturile ei.

Stilul livresc. în speță retoric, și stilul oral de factură populară se interferează și la nivelul expunerii în proza scriitorilor din generația pașoptistă. De această interferență ne vom ocupa într-un capitol special.

2. Narațiune și descriere. Până aici am considerat narațiunea fără referință la obiectul relatării. În raport cu obiectul relatării s-a operat în primul rând distincția dintre *narațiune* și *descriere* (aceasta din urmă fiind considerată o frontieră interioară a relatării)²².

Orice operă narativă comportă, deși intim legate și în proporții foarte variabile, pe de o parte relatarea de acțiuni și evenimente (*narațiunea* propriu-zisă) și pe de altă parte, înfățișarea de obiecte, de personaje, de peisaje etc.²³.

Opoziția dintre *narațiune* și *descriere* este o distincție relativ recentă; nu pare ca ea să aibă o existență mult mai veche decât secolul al XIX-lea, când introducerea unor lungi pasaje descriptive într-un gen tipic narativ — ca romanul spre exemplu — pune în evidență resursele și exigențele procedurii²⁴. În acest sens, G. Genette citează pe Boileau (*Art. Poét.*, III, 257—258): *Soyez vif et pressé dans vos narrations; / Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.*

În mare, pot fi reținute două funcții ale descrierii: ²⁵ **a. ornantă** și **b. explicativă și simbolică**.

a) Retorica tradițională consideră descrierea printre alte figuri de stil, printre ornamentele unui text. Descrierea apare ca o *pauză* în povestire. Probabil Boileau a avut în vedere aceeași funcție ornantă a descrierii, când recomanda „bogăția“ și „pompa“ în acest gen.

b) A doua funcție a descrierii s-a impus cu Balzac²⁶ în tradiția genului romanesc. Portretele fizice, descrierile de îmbrăcăminte, de obiecte care mobilizează interioare au funcția, la Balzac și la succesorii săi realiști, să descopere și în același timp să justifice psihologia persoanelor²⁷. În această situație, descrierea devine, ceea ce nu era în perioada clasică, element major al expunerii²⁸.

În acest cadru general al dezvoltării literaturii europene trebuie interpretate și „fiziologiile“ în spiritul *fiziognomiei* lui Lavater și în maniera descrierilor de portrete fizice și de îmbrăcăminte ale lui Balzac (amîndoi cunoscuți și citați de unii scriitori ai generației pașoptiste — de ex. de C. Negruzzi, M. Kogălniceanu), precum și încercările timide de descriere a interioarelor la scriitori ca Negruzzi, Kogălniceanu, Bolintineanu, accentuate apoi în proza lui N. Filimon, iar, mai târziu, în proza lui G. Călinescu.

În literatura europeană, evoluția formelor narrative marcînd substituirea unei descrieri cu funcție ornantă printr-alta cu funcție semnificativă s-a întins cel puțin pînă la începutul secolului al XX-lea²⁹. În ceea ce privește romanul contemporan — remarcă G. Genette — acesta s-a manifestat mai întîi ca tendință de eliberare a modului descriptiv de cel al povestirii. Romanul actual — precizează același autor, exemplificînd cu opera lui Robbe-Grillet — apare poate mai

²² Vezi Gérard Genette, *Frontières du récit*, în *Communications*, Seuil, 8, 1966, p. 152—163.

²³ *Id.*, *ib.*, 156.

²⁴ *Id.*, *ib.*, 156.

²⁵ *Id.*, *ib.*, 157.

²⁶ *Id.*, *ib.*, 157.

²⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 157.

²⁸ *Id.*, *ib.*, p. 157.

²⁹ *Id.*, *ib.*, p. 157.

mult ca un efort pentru a construi povestirea printr-un mijloc aproape exclusiv descriptiv, confirmând *finalitatea narativă* a descrierii.

Narațiunea vizează acțiuni sau evenimente considerate ca procese, fapt care explică aspectul ei *dinamic*; dimpotrivă, descrierea vizează obiecte considerate în simultaneitatea lor. Descrierea înfățișează procesele înseși „ca spectacol“.

Diferența, deși nu este absolută, mai importantă dintre narațiune și descriere poate fi considerată *modalitatea de restituire temporală*. Narațiunea restituie, în succesiunea temporală a enunțului, succesiunea, de asemenea, temporală a evenimentelor; descrierea prezintă, în succesiunea temporală a enunțului, obiecte simultane și juxtapuse în spațiu ³⁰.

3. Tipologia stilistică a structurilor narrative. Sinteza critică a unor aspecte privind o gramatică narativă a textului, efetcuată în expunerea de mai înainte, nu este lipsită de sugestia unei tipologii stilistice a structurilor narrative. Această tipologie poate fi descrisă pe baza funcțiilor generate de factorii constitutivi ai actului de comunicare lingvistică, așa cum au fost ele reprezentate de către savantul american R. Jakobson.

Ca și în situația descrierii unei tipologii a stilurilor funcționale la nivelul limbii literare unde opoziția fundamentală : *artistic / non-artistic* are la bază orientarea comunicării spre mesaj, la nivelul textului narativ, orientarea actului de comunicare asupra mesajului este pertinentă pentru a distinge în opoziție două tipuri fundamentale de structuri narrative : *narație propriu-zisă* și *reprezentare*. Într-adevăr, grija pentru forma relației, pentru evitarea monotoniei în expunere justifică diferitele modalități de reprezentare (determinate, evident, de mai mulți factori — de ex. de specia literară la care aparține textul) în cadrul general al unei expuneri. Alegerea unei modalități de expunere relevă un act de vorbire, un *stil*, care poate fi *marcat* (reprezentarea) și *non-marcat* (narațiunea).

În cadrul narației, opoziția privativă **apersonal / personal** (*pers. I / pers. II*) implică în enunț semne ale emițătorului (*pers. I*; funcție *subiectivă*) sau ale receptorului (*pers. a II-a*; funcție *conativă*) sau absența lor (*pers. III* în narație apersonală marchează funcția *obiectivă* sau *referențială*). Funcțiile *fatică* și *metalingvistică* sint, de asemenea, marcate într-un enunț narativ. Afirmarea manifestării funcțiilor actului de comunicare lingvistică și la nivelul comunicării narrative presupune însă descrierea relațiilor lor coerente în cadrul unui sistem.

Descrierea unei tipologii stilistice a textului pe baza funcțiilor actului de comunicare prezintă interes nu numai datorită caracterului adecvat al acestei metode (modelare a unui act de comunicare literară după un act de comunicare lingvistică), dar și prin realizarea caracterului unitar al descrierii structurii stilistice a limbii literare în general, atâta vreme cât am acceptat definirea și clasificarea stilurilor funcționale ale limbii literare pe baza aceluiași funcții ³¹.

³⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 158.

³¹ Vezi Paula Diaconescu, *Structura stilistică a limbii. Stilurile funcționale ale limbii române literare moderne*, în SCL, XXV, nr. 3, 1974, p. 229—242; *Id.*, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, București, 1974, p. 87—97.

4. Textul ca structură de unități narative. Analiza textului narativ ca rețea de dependențe, de relații integrative, a fost întreprinsă de diverși cercetători străini la nivelul semnificațiilor lui. Aici vom pune problema segmentării textului narativ și a ierarhizării unităților lui la nivelul comunicării narative, ca act produs.

Secvențele textuale, obținute în urma unei operații de segmentare, nu coincid în mod necesar cu unitățile lingvistice *frază*, *propoziție* decât la nivele inferioare de segmentare. La primul nivel de segmentare, textul se alcătuieste din două unități: **enunțare** (marchează o frontieră exterioară a narației; nu are caracter obligatoriu în text) și **relatare** propriu-zisă:

A

Vreau să-ți povestesc o istorie foarte de ris. //

B

Era odată un împărat, împărat ceva cam despot; era și un bramin, un bramin mare mandarin, pre a me lege, păcat numai că ciobanul lui era mai șiret decât el.

Împăratului nu-i păsa nici de cald nici de frig; de multe ori, el dormea sub cort cu zeoa sa de fier; de abie avea adeseori pine neagră, apă și cașcaval; mai adeseori încă, el suferea și foamea și setea.

Mult mai bine se căuta braminașul; mult mai viteze îi era purtările la masă și în pat. Fața sa cea rătundă strălucea ca o lună plină. Trii oameni apucându-se de mână, nu i-a și putut încungiura pînticele.

De aceea, de multe ori împăratul îi căuta pricină. Când călarea, odată, într-o zi de arșiță, cu mare convoi de călarime, el întâlnește pre braminul ce se primbla înaintea casei sale.

„Bun noroc, bun noroc!” gîndi împăratul în sine. Pe urmă s-a închinat braminului, bătîndu-și joc:

*— Ce faci umelită slugă a prea puternicului; bine, tare bine, cum îmi pare; [...]. Se zice că ești omul cel mai viclean din lume; se zice că mai auzi cum crește iarbă. Deci, ei, cinstite bramine, spre a-ți îndeletnici amîndoi obrazii cei grași, îți dau să strici tril nucușoare frumușele. [...] Pe urmă împăratul se depărtează la treapăd, rizînd. (M. Kogălniceanu, *Împăratul și braminul* (1838). Localizare după balada *Der Kaiser und der Abt* (1784) de Gottfried August Bürger).*

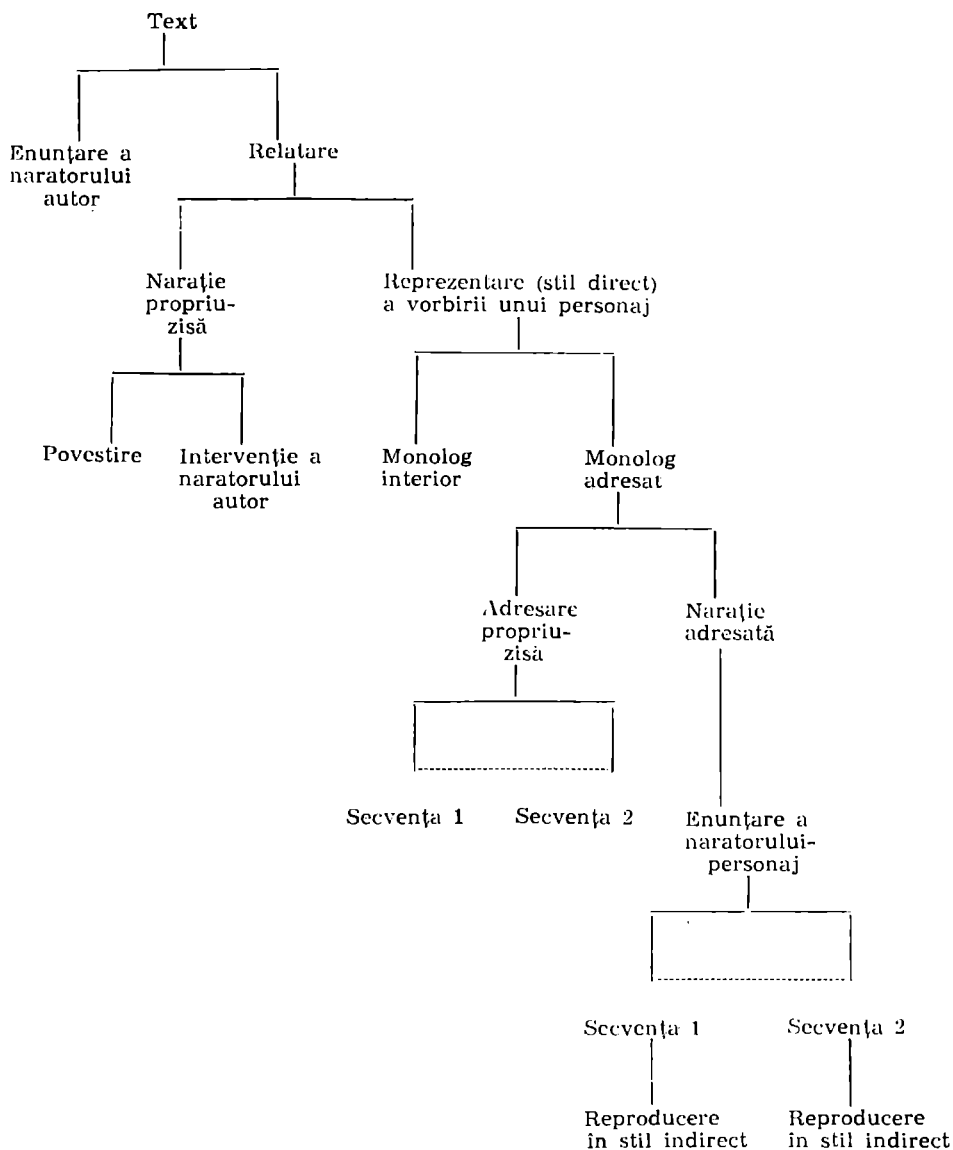
La rîndul ei, relatarea (în textul reprodus secvența **B**) se segmentează în unități narative distincte, corespunzătoare poziției de planuri: autor/personaj. În textul reprodus (secvența **B**): **narațiune propriu-zisă** (la care distingem unitățile: *povestirea și intervenția directă a naratorului-autor*: *pre a me lege*) și **reprezentare** a vorbirii unui personaj (sub forma de *monolog interior*: „*Bun noroc, bun noroc*“ și de *monolog adresat*: *Ce faci, umelită slugă...*).

În același text, operația de segmentare poate fi continuată.

Monologul adresat se segmentează în secvențele: [I] *adresarea propriu-zisă* (care se segmentează la rîndul ei în două unități în raport de reuniune (coordonare): 1) **Ce faci, umelită slugă...** și 2) **Deci, ei,**

cinstite bramine...) și [II] **narația adresată** (cu implicația pers. a II-a în enunț), care se segmentează la rândul ei în **enunțare** din perspectiva narator-personaj (1. Se zice; 2. se zice — structuri *regente*, în raport de reuniune, cu marca *impersonal* în enunț) și **reproducere** (în stil *indirect*, deci unitate *subordonată*): 1) **Că ești omul cel mai viclean din lume**; 2) **că mai auzi cum crește iarba**.

Așadar, schema macrostructurii narative a textului reprodus este următoarea :



Schema pune în evidență *structura de adîncime* a textului, *relațiile de dependență (intergrative)* ale unităților lui narative. Un nivel superior integrează (subordonează) nivelul imediat inferior. Unitatea integratoare este unitate *regentă* în raport cu unitatea integrată, care este unitate *subordonată*.

După cum ilustrează textul analizat, sub raportul modului de relatare, poziția unei specii literare în proza propriu-zisă (genul epic) este de obicei *mixtă*. O operă literară nu se constituie însă ca sumă de unități narative distincte, caracterizate numai printr-o simplă relație de distribuție, ci ca *structură* de asemenea unități, în sensul că diferitele ei tipuri de secvențe narative pot fi descrise ca unități *relaționale integrative*.

După natura relației de *independență* — care presupune sau nu o relație de *reuniune* a unităților independente — de *dependență* (sau *integrare*), se poate stabili într-un text, la fel ca în cadrul propoziției sau al frazei pentru unitățile care le alcătuiesc, *rangul* unităților narative în coerența de relații care le definește ca structuri; înglobându-le, textul este o *macrostructură*. Unitățile lui fundamentale (la primele nivele superioare de segmentare) nu se plasează la nivelul frazei, ci la nivelul *relatării*. Textul narativ nu este o succesiune de fraze — cum se afirmă de obicei — ci o succesiune organizată de *structuri narative*, așa cum fraza nu este o succesiune de cuvinte sau de morfeme, ci o succesiune organizată de propoziții. Textul, ca și fraza, presupune o analiză după principiul stratificării.

În această lumină, **textul narativ** poate fi definit ca **o rețea de dependențe ale cărei noduri sînt alcătuite din structuri narative distincte după aspectul și modul relatării**. Analiza textului nu trebuie începută (sau sfîrșită) la nivelul frazei, ci la nivelul structurilor lui narative.

Unități narative independente: unități narative care nu se subordonează una alteia. De exemplu, în textul de mai sus, *enunțarea (Vreau să-ți povestesc o istorie foarte de ris)* este independentă de *relatarea* care urmează. În narația propriu-zisă a aceluiași text, *intervenția naratorului-autor (pre a me lege)* este o secvență independentă în raport cu *povestirea*. Reprezentarea vorbirii unui personaj (sub cele două forme de monolog) este, de asemenea, o secvență independentă în raport cu *narația propriu-zisă*. În raport cu relatarea — unitate fundamentală integratoare la nivelul textului, *intervenția naratorului-autor, reprezentarea* vorbirii unui personaj (*stil direct*) constituie un fel de „*infracțiuni*“, de structuri care sparg unitatea compozițională a textului și care pot fi interpretate ca element de „*contrast stilistic*“ — dacă folosim terminologia lui Riffaterre aplicată de acest autor în analiza stilului la nivele inferioare ale textului.

Unități narative regente și unități narative subordonate. Sînt unități care ocupă „ranguri“ diferite în relația de dependență care le caracterizează. În schema structurii narative a textului analizat sînt detașate unitățile *regente* de unitățile *subordonate* prin stabilirea ierarhiei de nivele integrative. Ilustrăm aici relația de dependență prin alte exemple. În textul: [A] **Spun drept** // [B] **că atunci m-am crezut**

încongiurat de vedenii, fantasme, stahii, strigoi și de toate ființele fantastice cite gioacă parola și hora cu mezul nopții în lumina lunei (Alecsandri, *Istoria unui galbîn*), enunțarea constituie unitate regentă, iar povestirea, unitate subordonată.

[A]

[B]

În textul : — **Mi-ai scris // că ai să-mi spui un lucru mare. // Să vedem, ce este ? spune, pentru că n-am cînd zăbovi**, adăogă tinărul, scuturînd ciubucul. (C. Negruzzi, *Zoe*), vorbirea unui personaj (*stil direct*), unitate regentă [A], integrează în *stil indirect*, deci ca unitate subordonată, reproducerea vorbirii altui personaj [B].

Unități narative coordonate. Sînt unități narative, pe același plan, care apar într-o relație de *reuniune* sau *asociere*. Iată, de pildă, două versete din *Cîntarea României*, construite ca *expunere adresată*, care apar ca unități reunite în ansamblul structurii textului :

Versetul 4

Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spinzurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău ; munții se înalță trufași în văzduh ; riurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile ; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară?...

Versetul 5

Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile?... Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale ; soarele înrodește brazda ; mîna domnului te-a bucurat cu bunuri selurite, cu pomete și cu flori, cu avuție și cu frumusețe... Pentru ce gemi și țipi, țară bogată?...

✓

MODERNIZAREA NARAȚIEI ÎN PROZA DIN PERIOADA PAȘOPTISTĂ. ROMANTISMUL, FACTOR GENERATOR AL INOVAȚIILOR STILISTICE ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Ca și formarea limbajului poetic modern, începuturile prozei românești moderne se înscriu în primul rînd sub semnul imitației unor modele străine, mai ales apusene, în speță franceze. Influența unor modele străine este evidentă în primul rînd la nivelul genurilor și al speciilor literare abordate, precum și la nivelul structurii lor compoziționale și narrative prin care se realizează, coborînd pînă la nivelul mijloacelor lingvistice prin care se realizează un anumit stil.

În cele ce urmează ne fixăm analiza asupra unor texte diferite ale celor mai reprezentativi prozatori din perioada pașoptistă : V. Alecsandri, Al. Russo, N. Bălcescu, Gr. Alecsandrescu, D. Bolintineanu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și, deși publică mult mai tîrziu, I. Ghica.

În expunerea asupra diverselor aspecte ale modernizării narației în proza scriitorilor pașoptiști, parte a unei prezentări asupra evoluției stilului artistic românesc, se impune să avem în vedere cîteva principii.

Textele supuse analizei trebuie să fie caracteristice pentru perioada care le-a generat și, în același timp, reprezentative în evoluția stilului prozei românești. Găsim aici un criteriu de selecție a lor. Astfel, am considerat proza *memorialistică* și proza *istorică* două tipuri caracteristice pentru literatura pașoptistă și reprezentative pentru evoluția stilului prozei românești în general.

Textele trebuie să manifeste anumite caractere formale unitare. Izolarea lor în analiză respectă acest criteriu. Astfel, analiza noastră începe cu poemul în proză *Cîntarea României*, text singular sub aspect compozițional în proza literară românească și cu o formulă narativă retorică specifică în evoluția stilului artistic românesc.

Conținutul textului, dar și formula sub care textul se înfățișează (scrisoare, expunere neadresată sau după alt criteriu : schiță, nuvelă, roman) impune realizarea unei anumite structuri narrative. Începînd cu

deceniul al IV-lea al secolului trecut, proza românească crește în volum și câștigă în varietate. Apariția unor genuri și specii noi : nuvela, schița (aceasta mai întâi în tiparele *Scrisorii*), romanul epistolar etc., precum și diversificarea prozei sub aspect tematic : proză de observație, proză de inspirație tradițional-istorică etc. sau sub aspectul unei viziuni : proză sentimental-romantică, proză realistă impun modele narative noi, neexperimentate, sau consolidează modele narative tradiționale într-un context stilistic nou.

Un text trebuie să mijlocească înțelegerea unui anumit stil individual, dar și înțelegerea unei afinități stilistice între scriitori. Este aici un principiu modern de bază în analiza evoluției stilului artistic, pe care T. Vianu îl formula astfel în *Arta prozatorilor români* : „*Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilști, dar și stiluri ; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă*“.

✓

STRUCTURA NARATIVĂ ȘI PROCEDEELE EI STILISTICE ÎN POEMUL CÎNTAREA ROMÂNIEI

1. Originalitatea compozițională și stilistică a poemului. 2. Particularități de compoziție. 3. Structura narativă și figurile. 4. Fraza retorică. 5. Stratul arhaic și popular la nivel lexical, gramatical și fonetic. 6. Concluzii.

1. Textul inițial a fost scris în limba franceză. Atribuită unui călugăr care ar fi scris-o pe la 1830, lucrarea s-a publicat pentru prima dată cu o „precuvîntare“ iscălită de N. Bălcescu la 1851 în revista *România viitoare*, apoi, cu unele modificări față de versiunea anterioară, în *România literară* (1855), sub inițialele lui Al. Russo și fără precuvîntare.

Deși fondul și trăsăturile stilistice pertinente ale poemului nu diferă în cele două versiuni, între ele există, totuși, numeroase deosebiri de detaliu. Astfel, textul publicat de Bălcescu cuprinde 61 de versete, pe cînd textul publicat de Al. Russo cuprinde 65 de versete. Versetele corespunzătoare din cele două variante diferă uneori ca expresie. În acest sens, oferim un exemplu :

Rom. viitoare

Versetul 5

*Multe și frumoase turme pasc
văile ; soarele milostiv înrodește
brazda : mîna Domnului te-a împo-
dobit ca p-o mireasă ; livezile
tale cele întinse sunt smălțuite
cu flori felurite și belșugarea varsă
avușiile sale peste cîmpii... O, bo-
gata mea țară pentru-ce gemi ?*

Rom. literară

Versetul 5

*Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au
florile?... Nu au răsărit florile,
sunt turmele multe și frumoase ce
pasc văile tale : soarele înrodește
brazda ; mîna Domnului te-au
bucurat cu bunuri felurite, cu po-
mete și cu flori, cu avuție și cu
frumusețe ... Pentru ce gemi și țipi
țară bogată?...*

Prin particularitățile ei compoziționale și de stil, *Cîntarea României* ilustrează o modalitate specifică a influenței retorismului romantic european în proza românească din perioada 1830—1870. Scrisă sub influența lucrării *Paroles d'un croyant* a romanticului francez F. de Lamennais (1782—1854), precum și sub influența altor scriitori romantici (Théophile Gautier, Adam Mickiewicz), *Cîntarea României* constituie o sinteză artistică originală a elementelor retoricii romantice împletite cu elemente ale stilului biblic (cele mai multe mediate prin textul lui Lamennais), cu altele cronicărești sau de proveniență folclorică.

Stilul biblic, folosit încă de Gh. Lazăr în cuvîntarea scrisă pentru solemnitatea înscăunării primului Domn pămîntean al Țării-Românești, dobîndește în *Cîntarea României* o notă distinctă prin fraza scurtă, energetică, cu inversiuni expresive și ritm specific. Spiritul vechi și popular al limbii este surprinzător captat în formule ale retorismului romantic. Aceasta este marea inovație a stilului *Cîntării României* în evoluția limbii noastre literare.

2. În ceea ce privește **compoziția**, se remarcă mai întîi inovația în alcătuirea poemului prin structuri narative relativ autonome, dispuse în cînturile care-l compun.

Fragmentarea textului, marcată prin puncte de suspensie, poate fi urmărită mai departe la nivelul frazei, al propoziției, al sintagmei. Fraza, fragmentată pînă la cele mai mici unități de semnificație autonome (cuvinte), își subordonează construcția după reguli melodice, nu gramaticale, și devine astfel principalul mijloc de sugestie al textului.

În această structură compozițională și gramaticală fragmentată se realizează evocarea galeriei de tablouri ale trecutului care nu au precizia caracteristică faptelor istorice și nu păstrează cronologia acestora. Deci structurile autonome ale textului, la diferitele lui nivele, corespund propriu-zis, nu unor evenimente narate, ci unor evenimente sugerate.

Fragmentările de text se succed într-o ordine liberă, fapt care permite reluarea unora dintre ele la distanță, precum și o combinare a lor specifică.

Simetria nu are, în *Cîntarea României*, o funcție pur ornantă. Ea constituie în primul rînd un element de compoziție, atîta vreme cît creează un echilibru, o armonie interioară a motivelor împletite în structura numai aparent dezorganizată a poemului, sau mai bine spus organizată, nu după reguli logico-gramaticale convenționale, ci după reguli stilistice proprii. La nivelul frazei, prin schemele variate pe care le realizează, simetria se subordonează unei structuri ritmice, muzicale. Formele sub care apare sînt specific retorice: *repetiția*, *inversiunea*, *enumerarea*, *construcția pe schema întrebare și răspuns*, *interogația retorică*, *apostrofa*, *antiteza* care obligă, ca și alte figuri de construcție, schema binară etc.

În cercetările de stilistică, termenul *simetrie* este folosit, cum dovedesc exemplificările, într-o accepție curentă. Simetric înseamnă „bine proporționat“, „bine echilibrat“. În accepție curentă, simetria este „mod de concordanță a mai multor părți prin care ele se înglobează într-un

întreg¹, adică „armonie a proporțiilor“². Simetria este însă și un concept geometric riguros. „Un corp, o configurație spațială este simetrică în raport cu un plan dat **E**, dacă el se suprapune cu sine însuși când este oglindit, reflectat în **E**“³. *Simetria bilaterală* apare ca primul caz al unui concept geometric de simetrie, care se referă la operații ca oglindirile sau rotațiile⁴.

Simetria bilaterală este elementul fundamental de compoziție în *Cîntarea României*. Secvența centrală (fundamentală) a textului, reprezentată prin *versetele 13—51* care cuprind evocarea istoriei alegorice a patriei, este încadrată de două secvențe, cea inițială alcătuită din *versetele 1—13*, cea finală alcătuită din *versetele 52—65*. Această imagine de reflectare a simetriei bilaterale este combinată cu o *translație*, întrucît *versetul 1* este aproape identic cu *versetul 52*, *versetul 2* este identic cu *versetul 53*, iar *versetul 3* cu *versetul 54*. Ne întrebăm dacă în *Cîntarea României* simetria bilaterală de reflectare la nivelul compozițional al textului are sau nu un izvor în principiul unei stricte simetrii care este preponderent și în textul biblic, cu atît de numeroase elemente în poemul lui Al. Russo.

Simetria bilaterală apare frecvent ca element de compoziție și la nivelul unui singur verset. Iată un exemplu :

În vremea veche... de demult, demult... ceriul era limpede... soarele strălucea ca un fecior tînăr... cîmpii frumoase, împrejurate de munți verzi, se întindeau mai mult decît putea prinde ochiul... păduri tinere umbreau dealurile... turmele s-auzeau mugind de departe... și armasarii nechezau jucîndu-se prin rariște... pe o pașiște verde, slobozenia, copilă bălăioară cu cosițe lungi și aurite, se giuca cu un arc destins. Ferice de oamenii din cîmpie, ferice de cei de la munte!... Era vremea atuncea, cînd tot omul trăia fără stîpîn și umbla mîndru, fără să-și plece capul la alt om; cînd umbra văilor, pămîntul și aerul cerului era deschiși tuturor; iar viața se trecea lină ca un vis; și cînd agiungea pe om nevoile bătrîneților și moartea, el se ducea, zicînd : „mi-am trăit zilele“, și era sigur că viața lui se va prelungi în copiii și moștenirea lui... (versetul 13).

Contrastul, realizat în primul rînd prin *antiteză*, aceasta luînd forma *întrebare și răspuns* : *Pentru ce te frămînti oare? îți este dor de vremea veche... vreo rază din fala trecută venit-a să lumineze fruntea ta?... Nu, ce frămîntare e de durere !... (versetul 161)*. Alteori, secvențele de semnificație antitetice se realizează prin modalități de construcție inversă : o suită de propoziții afirmative este urmată de o întrebare retorică : *Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de*

¹ Vezi H. Weyl, *Simetria*, București, 1966, Ed. științifică, p. 7.

² *Id.*, *ib.*, p. 9.

³ H. Weyl, *op. cit.*, p. 9. De ex. imaginea unei balanțe, simetria dintre *drept* și *stîng*, atît de evidentă în structura corpului omenesc. Dar simetria bilaterală nu este nicidecum restrînsă la obiecte spațiale.

⁴ *Id.*, *ib.*, p. 9.

coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău; munții se înalță trufași în văzduh; riurile, ca brăie pestrițe, ocolesc cimpurile; nopțile tale încintă auzul, ziua farmecă văzutul... **Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară?... (versetul 4);** soarele înrodește brazda; mîna domnului te-a bucurat cu bunuri felurite, cu pomete și cu flori, cu avuție și cu frumusețe... **Pentru ce gemi și țipi, țară bogată? (versetul 5);** Dunărea bătrînă, biruită de părăntii tăi, îți sărută poala și îți aduce avuții din ținuturile de unde soarele răsare și de unde soarele apune; vulturul din văzduh caută la tine ca la pămîntul său de naștere; riurile cele frumoase și spumegoase, pîraiele cele răpede și sălbatice cîntă neîncetat lauda ta... **O, țară falnică ca nici una, pentru ce fața ți-e îmbrobodită? (versetul 6).**

În enunțurile interogative care încheie cele trei versete citate, se observă realizarea antitezei și la nivel lexical.

Secvența alcătuită din reuniunea versetelor 4-6, care cuprinde cîntecul avîntat al frumuseților țării (v. 4), al bogățiilor (v. 5), al gloriei ei (v. 6), constituie aza unei simetrii bilaterale de reflectare, de oglindire, întrucît versetul 3 care o precede și versetul 7 care îi urmează sînt construite identic, dintr-o suită de enunțuri interogative, retorice. Cele două versete construite simetric amplifică motivele din secvența centrală, unul (v. 3) anticipîndu-le, altul (v. 7) reluîndu-le:

Care e mai mîndră decît tine între toate țările semămate de domnul pe pămînt? care alta se împodobește în zilele de vară cu flori mai frumoase, cu grîne mai bogate? (versetul 3); Nu ești frumoasă, nu ești inavuțită?... N-ai feciori mulți care te iubesc? N-ai cartea de vitejie a trecutului, și viitorul înaintea ta?... pentru ce curg lacrimile tale?... (versetul 7).

Rar, contrastul este realizat, la fel ca în limbajul poetic popular; prin paralelismul negativ interogativ: **Pe cîmpiile Tenechiei răsătit-au florile?... Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale; (versetul 5).**

Schema binară sau ternară de la nivelul compoziției apare și la nivelul construcțiilor, după cum se poate constata chiar din exemplele reproduse mai sus. Mai ilustrăm fiecare schemă prin cîte un singur exemplu: *Neamurile auziră țipetul chinuirei tale; pămîntul se mișcă (versetul 2); Nu ești îndestul de smerită, îndestul de chinuită, îndestul de sfișiată? (versetul 1).*

3. În ceea ce privește **structura narativă** a textului, se remarcă inovația procedurii **n a r a ț i e i p r i n n o n n a r a ț i e**, adecvat ritmului interior discontinuu și determinat de absența desfășurării propriu-zise a unor evenimente.

Simetria bilaterală fundamentală de la nivelul compoziției textului considerat în ansamblul versetelor care-l alcătuiesc este marcată și prin semne distinctive (persoană) ale narativității în secvențele care o realizează.

Versetele secvenței centrale (evocarea istoriei poporului român) se constituie în esență după modelul unei narații **apersonale, obiective (pers. a III-a)**. Tabloul evocării formării poporului român este prezentat după o tehnică a „povestirii în povestire”. Astfel, **versetul 13** care-l

cuprinde se termină prin precizarea : *Astfel povestesc bătrînii*. Naratorul pare un martor al evenimentelor, care în desfășurarea lor sînt reflectate prin amintire. *Aducerea-aminte* explică în parte structura fragmentară a evocării. *Tăcerea*, marcată și reliefată prin puncte de suspensie are o funcție hiperbolică, lărgind coordonata temporală și spațială a evenimentelor. Astfel, *punctele de suspensie* constituie o figură realizată în același timp ca *suprimare-adăugare* :

În vremea veche... de demult, demult... ceriul era limpede... soarele strălucea ca un fecior tînăr... cîmpii frumoase, împrejurate de munți verzi, se întindeau mai mult decît putea prinde ochiul... (v. 13). Atmosfera legendară creată este tipic romantică. Formula introductivă, după modelul basmelor, lasă coordonata temporală nedeterminată. Deci coborîrea în timp este nelimitată. Cadrul spațial este infinit. „Privirea în urmă“, popasul în fața celor „mai depărtate aduceri-aminte“, apropiere *Cîntarea României* de o altă lucrare a lui Russo, *Amintiri*, unde „aducerea aminte a tinereții și a copilăriei“ are adeseori o structură narativă asemănătoare cu cea „a aducerii aminte a tinereții și a copilăriei“ poporului român.⁵ Partea a doua a aceluiași verset izolează, prin conjuncția adversativă *Dar*, tabloul dramatic, solicitînd participarea directă la actul scenic al evenimentelor istorice. Funcția de dramatizare se realizează în primul rînd prin folosirea verbelor la timpul prezent : *Dar iată aerul se turbură... ceriul cel limpede se împodobește cu nori întunecoși... un nor de praf învăluie cîmpia și ascunde munții... se aud vaiete... dobitoacele se învîrtesc, cum se învîrtesc în nopțile vijălioase, cînd lupii urlă în păduri... caii nechează jalnic... mulțime de glasuri se aud strigînd...* (v. 13). Utilizarea prezentului (substituit adeseori perfectului simplu) constituie un indice al modernizării narației. Folosirea unui prezent narativ este frecventă în *Cîntarea României*: *Viscolul siluirei se întinde și mai mult, și jaful se întocmește... cei mai voinici dintre voinici vor să supuie și pe soții lor, și pe cei mai slabi... singele curge mereu...* (v. 23). *Vîntul de la miază-noapte bate cu furie... ceriul se întunecă... pămîntul se cutremură... În patru unghiuri ale lumii se văd înălțîndu-se stîlpi de flacără învăluită în nouri de fum...* (v. 22). Valorile prezentului sînt variate. Prezentul istoric, cu funcție de dramatizare, a fost ilustrat mai sus. Prezentul etern, cu funcție pur constatativă, este cerut de numeroase fragmente cu caracter aforistic, de enunțarea unui adevăr cu valoare absolută : *Cei ce prin siluire fac nelegiuiri, prin siluire pier...* (versetul 19) etc. Anticiparea evenimentelor explică prezentul cu valoare de viitor : *Deșteptați-vă... că vine groaza...* (versetul 19). De asemenea, este utilizat perfectul compus : *Neamurile toate s-au cunoscut între sine... limbele toate s-au îmbrășoșat...* (v. 27). Nu este evitat, însă, nici tipul primar de narație cu perfectul simplu : *și neamurile se dușmăniră și se pizmuiră între dinsele, luptîndu-se mereu ca să slăbească pe cele tari* (v. 26) etc.

⁵ Discuțiile asupra paternității *Cîntării României* ar trebui deplasate la nivele stilistice superioare, dincolo de nivelul stilistic al faptelor de limbă atît de uniform în perioada la care ne referim.

P. V. Haneș, *Cîntarea României*, București, 1900, p. 34, a socotit ca ultim argument în favoarea lui Russo, și unele particularități ale stilului poetic în *Cîntarea României* : *suspensia, repetiția de cuvînte, antiteza*.

Tonul profetic, proiectarea în viitor a unor evenimente explică prezența timpului viitor ca o trăsătură specifică în enunțul narativ al *Cîntării României*. Tot așa, adresarea, care nu poate fi desprinsă aici de același ton profetic, explică frecvența modului imperativ. Modul infinitiv lipsește adeseori realizarea acțiunii de către o persoană concretă, generalizînd-o. Ilustrăm aceste situații printr-un singur exemplu: *Furtuna mîntuirii strașnică are să fie... aveți grijă de ziua aceea, și grăbiți-vă a vă îndrepta din vreme. Tirziu va fi atunci a plinge și a se căi* (versetul 19).

La nivelul figurilor, evocarea evenimentelor istorice de pe teritoriul țării noastre este în primul rînd de tip metonimic: *fii cu inimă bună... țară binecuvîntată... Tu fusăși altariul rîdîrei crivățului cu pustia, a bărbăției cu mintea, a slobozeniei cu puterea. Din această rudire frămîntată cu singe și sfințită prin foc se naște un popor nou, (v. 13); dar pepturile goale [luptătorii daci] stau împotriva... se luptă cu furie... se plec sabiei... stați... arcul se întinde din nou... luptătorii se amestecă și se izbesc... pepturile goale de pavezile... capetele descoperite [luptătorii romani] de coifurile... (v. 13); Pentru ce sălți, Dunăre bătrînă?... un biruitor îndrăzneț venit-a oare, ca în zilele strămoșilor, să calce cu amîndouă picioarele pe amîndouă malurile tale?... apele tale se umflă, sar în sus și vijie îngrozite... nu... un turban se vede pe mal... armăsarii Anadolului nechează, sărind în două picioare de nerăbdare... (v. 33).*

Așadar, *metonimia* este figura prin care, în narație, evenimentele nu sînt relatate în desfășurarea lor, ci sînt numai sugerate. Evocarea mediată conferă imaginii un aspect vizionar. Și prin această trăsătură, Russo se apropie de Lamennais.

Sentința, expresia aforistică, conjugate uneori cu citatul biblic sau cronicăresc, accidentează frecvent „narația” sau i se substituie: *Dacă dușmanul vostru va cere legăminte rușinoase de la voi, atunci mai bine muriți prin sabia lui decît să fiți privitori împilării și ticăloșiei țării voastre*⁶... (v. 35); *Lupta întărește pe cel slab, și primejdia mărește pe cel tare... tot bunul are nevoile sale. Ghimpul se ascunde sub floare... așa și slobozenia mulți vrăjmași are... pentru că este parte cea mai frumoasă, cea mai roditoare din moștenirea părintească. Nu aurul este bogăția neamurilor, nu neavutul este sărăcia oamnelor. Avuțiile de aur sînt peritoare, sărăcia harnică e o bogăție ce nu se răpește; munca e bogăție vecinică.* (v. 29).

Narația apersonală, obiectivă alternează cu expunerea adresată. Uneori, versete întregi (de ex. v. 31) se constituie ca expunere adresată, cu mărci specifice: *apostrofa, verbe la modul imperativ, propoziții interogative, pronume de persoana a II-a*.

Implicația persoanei a II-a în narație este specifică versetelor care preced sau urmează secvența centrală a textului. Persoana I a adjectivului posesiv este implicată mai ales în versetele care preced secvența centrală.

Funcția *emotivă* (marcată în enunț prin pers. I) și funcția *conativă* (marcată în enunț prin pers. a II-a) particularizează comunicarea narativă

⁶ Textul (cu indicația Hronică moldovenească) este așezat ca motto al *Cîntării României*.

a poemului, centrată deopotrivă asupra *locutorului* (naratorul) și a *interlocutorului* (patria personificată și locuitorii ei) și reliefează prin excelență caracterul ei *retoric, patosul romantic care o străbate*

La nivelul structurii textului, în narația văzută din perspectiva naratorului-autor, narația obiectivă, caracterizată prin suprimarea perspectivei naratorului, alternează cu narația în care vocea profetică a naratorului (diferit sau nu de autor) transpare sau se manifestă direct în povestire: *Neamurile auziră țipetul chinuiri tale; pământul se mișcă. Dumnezeu numai să nu-l fi auzit?... Răzbunătorul prevestit nu s-a născut oare? (versetul 2); inimele slăbesc... fug... țara slobodă a perit!... stați.. izbînda-i în mina domnului... arcul se întinde din nou... (versetul 13); va sosi ziua izbîndirii, ziua cînd vrabia se va lupta cu uliul și-l va birui... și într-adevăr zic vouă, acea zi s-a apropiat. (Versetul 17) etc.*

Epicul pur lipsește de fapt din *Cîntarea României*. Chiar în narația apersonală apar mărci stilistice ale reprezentării naratorului (comentariul intelectual sau afectiv al autorului, epitetul apreciativ, limbajul figurat, în speță metonimic etc.). Este în acest poem, în care narațiunea ia adeseori forma *participării*, o revărsare abundentă, specific romantică, a sentimentelor; retorica clasică cedează aproape în întregime locul retoricii romantice.

4. Retorismul se reflectă și la nivelul **frazei**. Apar numeroase propoziții exclamative, imperative, interogative, acestea din urmă însoțite uneori de răspunsul cu o suspendare de efect retoric. Succesiunile de construcții antitetice în gradăție ascendentă sînt, de asemenea, numeroase. Ritmicitatea frazelor, construirea lor de regulă prin juxtapunere sau legate prin conjuncția și reliefează originalitatea sintaxei în textul *Cîntării României* și totodată influența unor modele romantice, în special influența scriitorului francez Lamennais.

5. La nivelul **lexicului** și al **formelor** (fonetice și gramaticale) poate fi identificat îndeosebi stratul *arhaic* (autohton) și *popular* al textului *Cîntării României*.

În text se evită cu grijă neologismele. Din acest strat lexical reținem utilizarea termenilor *popor* și *patrie* ale căror sinonime, exprimate prin termeni vechi, sînt însă frecvente în text: și *acolo stau mormane grămădite, după semînții și lege* (p. 160); *toate limbele pămîntului sînt surori* (153); *Neamurile auziră țipetul chinuiri tale* (142); *norod nemîngîiet* (142); *moșia de la care tragem numele nostru* (148).

Cuvintele vechi populare sînt preferate indiferent de originea lor: *volnicia domnește ca mai înainte, dar nu acea volnicie pruncă, floare plîpîndă a pustietății, ci slobozenia cea bărbată și luminoasă* (p. 147); *slobozenia se înalță* (144); *lăcașul voinicilor* (145); *îngerul peirei și s-a năzărit* (159); *vaietele megieșilor* (149); *stavili; zavistia* (152); *pizmuia* etc.

Abstractele nominale, provenite din infinitive lungi, sînt frecvente ca și în textele noastre vechi: *perdere, turbare, deznădejduire, rudire* (p. 146), *izbîndirii* (148), *mîntuirea* (149), *pustiirea* (157) etc.

Dintre formele gramaticale, menționăm, dată fiind frecvența lor ridicată, formele verbale compuse cu inversarea elementelor lor alcătui-

toare : *înduratu-s-a* (p. 142) ; *răsărit-au* (143), *Rămasu-ț-a* (145) ; *Fost-ai* multe veacuri volnică ca pasărea văzduhului (155) etc.

În afara fonetismelor strict moldovenești, sînt utilizate unele fonetisme arhaice cu caracter general popular : *rădică* (p. 144), *îndărăpt* (159).

6. În urma analizei stilistice efectuate asupra textului *Cîntării României* se desprind cîteva **concluzii**.

Prin idee și formă de realizare, *Cîntarea României* rămîne o operă de artă specifică momentului 1848, adică momentului de frămîntări politice și sociale, de luptă pentru renaștere națională. Această scriere constituie o inovație în evoluția prozei artistice românești, nu atît ca gen (*proză poetică*), cît mai ales ca structură compozițională care-și subordonează o anumită formulă a stilului retoric.

Structura compozițională specifică a textului izvorăște din motivul pe care-l desfășoară : îndemnul autorului adresat patriei sale (în enunțul narativ este marcată atît funcția *emotivă*, cît și funcția *conativă*). Este deci o structură compozițională de tip *oratoric*, asemănătoare cu cea a unui discurs propriu-zis (aparținînd genului deliberativ). Ca și oratorul, naratorul are aici nevoie să convingă de îndemnul său pe cei cărora li se adresează. Particularitățile *dispozițiunii și stilizării* derivă din structura oratorică a textului.

Astfel, *narațiunea și argumentarea* se desfășoară paralel. *Confirmarea*, prin care se dovedesc frumusețile, bogățiile României, precum și vitejia poporului ei, ia forma *interogațiilor retorice*. *Antiteza* este folosită în primul rînd ca element de compoziție și apare mai ales în argumentare. Introduserea este absentă, constituie un *exordiu ex abrupto* al oratorului care intră în subiect printr-o simplă formulă oratorică (de ex. *apostrofa*). Simetria bilaterală a textului servește tot un efect retoric.

Sub aspectul expresiei artistice, textul retoric al *Cîntării României* se particularizează în primul rînd acustic, prin *melodie*, nu prin imagine. *Simetria* la nivelul construcțiilor este subordonată ritmului. *Tăcerea*, marcată *prin puncte de suspensie*, dă un relief mai mare fragmentărilor de text care se cer *rostite* sau uneori chiar *arătate* (... *colo ... în vale ... colo ... departe ... mai departe ... copii, acolo e țara ! ...* pag. 154 etc.).

BIBLIOGRAFIE

Petru V. Hăneș, *Alexandru Russo. O pagină ignorată din literatura română*. București, 1901 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*. București, 1941, p. 167—187 ; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* (1941), ed. 1966, București, Editura pentru literatură, vol. I, p. 44—55 ; D. D. Drașoveanu, P. Dumitrașcu, M. Zdrenghea, *Analize gramaticale și stilistice*, Ed. Științifică, București, 1966, pp. 200—204 ; Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Editura didactică și pedagogică, București, 1967, p. 171—179 ; Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul XIX*, București, Ed. Minerva, 1971.

Contrastul stilistic, INDICE FUNDAMENTAL DE MODERNIZARE A NARAȚIEI ÎN PROZA SCRITORILOR PAȘOPTIȘTI

1. Livresc și popular în stilul prozei. 2. **Durata** de desfășurare a povestirii și accidentarea ei. Descrierea *ornantă* și descrierea *semnificantă* (*simbolică*). 3. **Cronologia** evenimentelor. Raportul dintre timpul în povestire și timpul marcat în enunțul narativ. 4. **Perspectiva** (*punctul de vedere*) asupra evenimentelor relatate și tehnica narațiunii. 5. **Modalități** ale textului narativ: *narațiune* și *reprezentare* (*stil direct*). Stilistica narațiunii și stilistica dialogului.

1. Livresc și popular în stilul prozei. Coordonata fundamentală a structurii stilistice în proza scriitorilor pașoptiști o constituie *interferența elementelor populare cu elemente livresci*, actualizată în variante diferite de la autor la autor, care pot caracteriza un stil individual artistic. Variațiile acestei configurații stilistice în proza diferiților scriitori au mărci specifice, nu atât în raport cu specia literară abordată — schiță, nuvelă, roman etc. —, cât mai ales în raport cu modalitățile de construcție epică, de ex. *narațiune*, *reprezentare* a vorbirii personajelor (*dialog*, *monolog*) sau a vorbirii naratorului însuși etc. De aceea, aici încercăm să stabilim modul particular de combinare a elementelor populare cu cele de proveniență cultă în limbajul artistic al prozei în raport cu diferențele ei structuri de construcție epică.

2. **Durata** de desfășurare a povestirii și accidentarea ei. Durata de desfășurare a povestirii se înscrie în limitele de început și de sfârșit ale textului narativ, ceea ce nu înseamnă că evenimentele dintr-o povestire nu pot fi sugerate ca derulându-se din-

colo de spațiul și timpul marcate în enunț. Durata de desfășurare a povestirii, ca succesiune de evenimente, în limitele textului nu este în mod obligatoriu neîntreruptă.

Narațiunea neaccidentată în durata ei de desfășurare, adică narațiunea *pură, omogenă*, în care norma înlănțuirii logice și uniforme a evenimentelor este strict respectată, fără să se admită răsturnări de raporturi temporale sau cauzale, și nici suprapuneri sau alterări de momente care nu privesc evenimentele din relatarea propriu-zisă, constituie în proza artistică mai mult un tip ideal de narațiune, în sensul că aceste exigențe ale unei relatări mai mult științifice decît artistice, nu rămîn, pe parcursul desfășurării ei, nealterate. Așadar, spațiul povestirii apare în *descripție*, moment care suspendă timpul povestirii; reflectia naratorului (autor sau personaj) se realizează în *monolog interior*, care dilată durata relatării prin simplul fapt că se confruntă un timp interior cu un timp exterior etc.

Încă de la începuturile ei, proza română modernă realizează, sub raportul duratei relatării, o structură narativă cu multe și variate accidentări. (Vezi pentru ilustrare nuvelele memorialistice ale lui C. Negruzzi, proza lui V. Alecsandri sau proza lui Al. Russo etc.).

Aici reținem numai un tip de accidentare care se realizează în limitele interioare ale narației, descrierea.

2.1. Descrierea ornantă și descrierea semnificantă (simbolică). Descrierea, concepută pur și simplu ca „pauză“ în narațiune, deci ca un ornament al ei, este un element specific al prozei noastre moderne la începuturile ei. Descrierea unui peisaj, portretul apar atît în planul autorului, cît și în planul unui personaj din povestire diferit de autor. În realizarea unui tablou din natură, al unui portret, adeseori autorul împrumută personajelor sale însuși modul său de relatare sau mai bine zis de reprezentare. Astfel, în nuvela *O alergare pe cai*, Negruzzi „experimentează“ cu unele dintre personajele sale, expresia stilului ales. D-na B. al cărei autor preferat este Balzac, împrumută exprimarea indirectă a acestuia, atunci cînd vorbește de frumusețea Olgăi: „*Închipuiește-ți una din acele femei ce slujesc de îndreptare naturei pentru toate slutele ce a făcut din greșală*“. Mai departe, înfățișînd, în manieră romantică, portretul Olgăi, d-na B nu ocolește neologismul sau expresia poetică uzată, ceea ce dă vorbirii ei o notă de prețiozitate și artificialitate: „*Figură nobilă și melancolică; niște sprincene pe care penelul nu le-ar fi încordat cu atîta delicateță, încoronau ochii ei negri ca mura cu căutătură tinjitoare; albeața feței și a grumazilor ei pe care fluturau lungi repantiri... Ea să părea a nu avea mai mult de douăzeci de ani; dar cîte suferiri au trebuit să aibă acei fatali ani, de vreme ce șterseseră roza de pe crîn și înneguraseră o așa îngerească frunte*“. În realizarea unor portrete, autorul sau personajele sale din aceeași nuvelă (cărora scriitorul le împrumută însuși modul său de a vorbi) utilizează comparații prețioase: „*un glas ce răsună ca piculina între instrumentele unui orchestru*“, „*glasul ei se semăna cu suspinul amorului*“, „*o moarte să vestea în ochii ei scînteietori. Ar fi zis cineva o statuie de marmură, ieșită din mîinile lui Canova*“.

Prozatorii români romantici din prima jumătate a secolului al XIX-lea alcătuiesc un grup relativ omogen în ceea ce privește stilul într-o descriere ornantă.

Problema stilului în realizarea unui portret sau a unui peisaj preocupă pe toți scriitorii din perioada pașoptistă. Infiltrarea unor modele romantice este ușor de identificat în evocarea unui peisaj sau în compunerea unui portret.

Descrierile ornante de natură integrate unui text narativ se realizează în esență prin două formule stilistice: sobrietate a notațiilor și risipă a notațiilor care ține de deprinderea unei stilizări *retorice*. Aceste două formule stilistice pot fi ilustrate cu exemple din scrierile aceluiași autor citat mai înainte. Astfel, la C. Negruzzi, în câteva descrieri schițate ale naturii este de remarcat sobrietatea notațiilor: *Ceriul era turburat; nori groși se primblau ca niște munți pe el, lăsînd în urma lor o ceață cenușie; luna se ascunsese; câteva stele pribage se iveau unde și unde pînre nori. (O alergare de cai)*. Scriitor cu simțul proporțiilor, Negruzzi nu prelungește digresiunea descriptivă, pretext aici de a înnoda narația într-un alt plan de semnificații morale. Același scriitor însă poate fi și contemplatorul unei priveliști, pe care o restituie după metoda amplificării retorice, cu impresia directă blocată de comparații morale, de aluzii literare și istorice etc. O asemenea descriere *retorică* constituie introducerea la *Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă, 1845)*.

Negruzzi, Alecsandri neutralizează adeseori, dincolo de exemplul romanticilor, expresia retorică a unei descrieri printr-un comentariu cu o notă de *umor* sau *ironie*.

În proza istorică a lui Bălcescu, dar mai ales în proza memorialistică a lui Negruzzi și chiar a lui V. Alecsandri, descrierea unui peisaj, în primul rînd sub aspectul de configurație (Nicolae Bălcescu) sau văzut în raport cu un anumit mediu social (Negruzzi, Alecsandri) se înscrie în limita dintre descrierea *ornantă* și cea *explicativă* și *simbolică*, mai ales atunci cînd locul fanteziei este luat de exactitatea observației, descrierea dobîndește, evident, o funcție predilect explicativă și simbolică. Dintre scriitorii pașoptiști, M. Kogălniceanu realizează aproape exclusiv acest tip de decor.

Portretul ornant se caracterizează prin uniformitatea mijloacelor de realizare. Unghiul din care autorul își privește personajul rămîne relativ același. El vede în primul rînd fizionomia lui. Uneori, portretului fizic i se schițează o trăsătură morală. Evident, într-o altă direcție se înscriu portretele din opera *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*, în care autorul ei este preocupat — după cum a arătat T. Vianu — de trăsăturile interioare, de însușirile de caracter și de deprinderile modelelor lui.

Notarea însușirilor fizice (culoarea părului, a ochilor, a feței; dimensiunea, forma diferitelor părți ale figurii omenești), a atitudinii se realizează prin expresii convenționale și stereotipe în proza lui Negruzzi, D. Bolintineanu, M. Kogălniceanu etc. Astfel, în nuvela *Zoe Negruzzi* schițează portretul eroinei prin referiri la „*părul ei castaniu ce se slobozea în unde de matase pe albiu ei grumazi*“, la „*tinjitorii ochi căprii, umbriți de lunji gene și scâlțați într-o rouă de desfătare*“,

la „poziția ei cea lenoasă“. În camera ei, Zoe apare în „lumina murindă a unei lampe“ sau prin fumul gros, „se zărea ca o zeitățe prin nori“. Intelectual fin, cu simțul umorului, Negruzzi își înviorează însă descrierea prin aluzia savantă : atmosfera descrisă din camera Zoei „ar fi înflăcărat pe Xenocrat dacă ar fi fost la Iași la 1827, în camera aceea“.

În romanul *Manoil*, 1855, Bolintineanu descrie astfel pe eroina cu același nume : Zoe, auzind pașii mei, se pusese pe o canapea cu o carte în mână, ca cînd ar fi voit să-mi arate indiferință. Cînd intrai, ea se rădică, și lăsînd cartea îmi întinse mîna ei cea mică și albă ca zăpada. Niciodată n-am văzut-o mai frumoasă ; ochii săi ardeau ca doi diamanți negri în umbra stufoaselor ei gene de velură. Buzele sale rușioare, deschizîndu-se, lăsa să se vadă niște dinți mărunți și albi ca mîrgăritarul. Părul ei neguros și lucios era strîns în dosul capului, sub un vâl de blondă neagră ; două șuvițe întunecoase ca două aripioare de corb se întîndeau peste tîmple și se pierdeau pe după urechi, obrazii săi nu aveau un caracter ; ca unda cea limpede, pe cînd ziua se îngîna cu noaptea, astfel și fețișoarele ei schimbau neîncetat culorile într-acel minut. Era investită într-un capot de casă, de șal verde cadrilat și crăpat de la mijloc în jos, sub care se vedea o fustă de batistă fină și albă ca ninsoarea. Preste mijloc era încinsă cu un brîuleț de mătasă împletit cu fir de aur, cu ale cărui căpătițe se juca ca cu niște metanii... (Bolintineanu, *Opere alese*, II, 1961, p. 75—76).

Stilul descriptiv al lui Kogălniceanu implică de asemenea imaginea, dar cenzurată prin intervenția, prin comentariul autorului, care se distanțează astfel de propria-i exprimare, echilibrînd emoția sau sugerînd o atitudine. Expresia se menține deliberat între afirmații categorice și presupoziii : Cînd, sara, fusei chemat la masă, zării în preajma mea o copilă frumoasă ca un înger. Numele ei vă voi spune că era Niceta sau cam pe aproape. Pentru un amoretz, iubita sa este cea mai frumoasă femeie, podoaba naturei, perla lumii. De aceea vă voi spune și eu că niciodată soarele n-a văzut o talie mai grațioasă decît a Nicetii ; părul ei blond ca aurul a fost singurul păr blond care am iubit în viața mea ; părul castaniu este patima mea. Fața ei era rotundă și albă ca pusul unei lebede. Comparația îi căm obicînită, dar mi-ți ierta că alta mai poetică nu-mi vine subț pană. Sprîncenile ei era negre și ochii albaștri ; judecați dar, ce minune era. Ce era însă în ea mai fărîmăcător decît toate, era buzele ei-mai frumoase decît două frunze de roze. De aș fi Lamartine sau Victor Hugo, tot n-aș fi în stare să vă fac o descriere adevărată de acele buze. Pieptul ei era un paradis, și îngerii însuși nu și-ar fi ales un alt lăcaș, dacă ar avea voie să-și lase vecinicul cer și să caute un cvartir mai pămîntesc [...] Glasul ei trebuia să fie mai dulce decît al serafimilor ; trebuia, zic, pentru că pînă acum n-am auzit încă glasul unui serafim, prin urmare nu pot judeca dacă-i dulce sau ba. Dar așa spun toți și, cum știți, **vox populi, vox Dei.** (*Iluzii pierdute*.)

Interesant este la Kogălniceanu portretul realizat alternativ în planul ficțiunii, cu notații în care transpare un reflex subiectiv al autorului, și

în planul realității, cu notații în limitele unei observații stricte : „Toate damele [...] începură a povesti fieștecare ceva din iluziile lor ; toate aceste povestiri avea o naivitate, o grație ce nu se găsesc în cei mai vestiți scriitori ai noștri. Femeia singură știe a povesti. Toate aceste femei, când ne arăta pierdutele lor iluzii, mi se părea că le vedeam iarăș fete tinere, naive, nevinovate, bogate de toate visurile ; fața lor lua o expresie de fericire ce le era neobicinuită ; dar în puțin, realitatea se întorcea, fetele se prefăcea în Madam A., Madam B., Madam C., adecă grijile, supărările căsătoriei, decepțiile se așăza iarăși pe fruntea lor. Ochii pierdea focul lor, și uritul, boala ce omoară la noi toate facultățile, se zugrăvea în toate mișcările lor“ (Iluzii pierdute). În această evocare, autorul surprinde ipostaze diferite ale modelului său. Acest portret fizic descoperă și justifică o psihologie ; are deci o funcție explicativă și simbolică. Mai mult decât Negruzzi, Kogălniceanu a cultivat acest tip de portret, dar nu a atins prin nici una din fiziologiile sale, măsura portretului lui Negruzzi din *Fiziologia provincialului*, 1840.

Preocuparea pentru expresia figurii — tristețea, grația, blindețea etc. — preocupare esențială în portretistica literaturii romantice, apare și în scrierile lui C. Negruzzi. Ca și în exemplul lui Kogălniceanu, scriitorul se folosește în descriere mai mult de substantive : „era o tânără damă blondă a căria figură avea acea blindeță ce se vede învecinicită de penelul lui Rafael“ ; „Chipul său era frumos și interesant, dar o întristare deznădăjduită se vedea pe fața sa palidă“ ; „El era atit de frumos, întristarea răspindită pe fața lui arăta atita adevăr“ (O alergare de cai). Inefabilul figurii este sugerat printr-o suită de determinări în ordine ascendentă : „avea un aer așa de dulce, așa de încântător, așa non so che“ (O alergare de cai). De remarcat faptul că aspectele fizice sint notate pentru această categorie de portrete printr-un epitet generalizator, abstract (*frumos, interesant*).

Negruzzi cunoștea și „fiziognomia“ lui Jean Gaspard Lavater, scriitor elvețian din sec. al XVIII-lea, care a încercat să stabilească caracterul oamenilor după trăsăturile feței. Portretul fiziognomic apare încă din nuvela *Zoe* : „Chipul său era, de nu frumos, dar plăcut. Lafater din cea dintii vedere l-ar fi judecat după fruntea lui strîntă, buzile groase și sprincenile rădicate cu disproporție d-asupra ochilor ; dar și nefiind cineva fizionomist putea, fără a se greși, să-l boteze de nătărău după căutătura cea speriată și neclintirea figurei sale“ ; „Fața lui tinără și bărbătească însufla o încredere, iar ochii lui albaștri ca azurul, plini de foc, dovedeau curaj și nefrică“. Autorul completează, uneori, înfățișarea exterioară a personajului cu descrierea îmbrăcămintei. Memoria vizuală a autorului este surprinzătoare în descrierea vestimentară. Iată un exemplu : „El purta un antereu de suvaia alb, era încins cu un șal roșu cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetile alcătuiind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănită cu samur, purta una dintr-acele scurte cațaveici, numite **fermenele**, broderia căria, cu fir și cu tertel, îi acoperea tot pieptul. În cap avea un șlic de o circoferență cel puțin de șapte palme“. (*Zoe*).

^Ceea ce reține în nuvela memorialistică a lui Negruzzi este, îndeosebi, plasticitatea în descrierea unor episoade — situații speci-

fiice timpului evocat, alaiuri, costume orientale de epocă — pasaje pe care scriitorul le-a realizat prin mînuirea unui vocabular în general curent încă și în jurul anului 1840. Totuși, unii termeni — de ex. din domeniul îmbrăcăminte — folosiți pe la 1827 sînt învechiți sau chiar ieșiți din uz în jurul anului 1840. Pe planul artei, aceste categorii de cuvinte servesc scriitorului să realizeze un precept romantic de folosire intenționată a arhaismelor pentru fixarea culorii istorice și locale. În același timp este aici și atitudinea unui *realist* care preferă notarea exactă a unui univers exterior. Vigoarea descrierii lui Negruzzi constă în utilizarea unei adevărate terminologii referitoare la diferite aspecte ale vieții economice, politice și sociale de la începutul secolului al XIX-lea în Țările Românești. Iată încă un exemplu de descriere explicativă și simbolică la începutul nuvelei *Zoe*: *De abia înserase, ulițile era însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzea pe pod duruîtul unei caleșce, în care era vreun boier ce se ducea la o partidă de cărți, sau un fiacru ce trecea ca săgeata, și lăsa să se zărească niște bonete femeiești. Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii care striga raita pentru că la 1827 septembrie, nime nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliți, după ce înnopta. Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iașii, și fanaragii, masalagii, potlogarii de care gema orașul, săzînd ascunși pîntre risipuri, pîneau pe nesocotitul pedestru care zăbovise a se întoarce acasă, și adeseori, el pierdea împreună cu punga, și viața sau cel puțin sănătatea. În zadar îmblau streji de arnăuți și de simeni; nu puteau stîrpi aceste înrîutățiri, nici descoperi bandele vagabonzilor.*

Analiza diverselor tipuri de accidentări descriptive ale narației în proza din prima jumătate a secolului al XIX-lea impune o primă constatare asupra tehnicii narrative și a stilului ei la primii prozatori români moderni. Lipsită de invenție epică, dar remarcabilă adeseori prin realismul observației, proza memorialistică se caracterizează, chiar de la începuturile ei, prin modernizarea tehnicii narrative, autorii ei utilizînd din plin digresiunea. Descrierea ornantă este concuroasă de descrierea explicativă și simbolică în opera tuturor scriitorilor pașoptiști; cea din urmă își găsește însă o întrebuințare predilectă în scrierile lui M. Kogălniceanu și C. Negruzzi. Stilul retoric este de cele mai multe ori specific unei descrieri cu funcție ornantă. Stilul romantic arhaizant se dezvoltă în descrierea explicativă și simbolică, pentru care notația în limitele stricte ale observației îi rămîne specifică. Interferența complexă dintre influențe diferite transmit prozei românești moderne la începuturile ei contraste dintre cele mai izbitoare: elemente livrești (de ex. aluzia literară, istorică sau socială) alături de termeni, expresii ale limbii vorbite familiare; alătura de termeni (turcisme, neogrecisme, neologisme latino-romane) care aparțin unor straturi de cultură diferite; alăturarea dintre arhaism și neologism, dintre construcția savantă și construcția populară etc.

3. Cronologia evenimentelor. Raportul dintre timpul în povestire și timpul marcat în enunțul narativ. Proza din prima jumătate a secolului al XIX-lea nu prezintă o structură

uniformă, omogenă, nici sub raportul timpurilor care înscriu evenimentele narate în enunțul narativ. Structura temporală eterogenă a enunțului narativ în proza modernă de la începuturile ei se explică pe de o parte prin varietatea formelor literare epice (schiță, nuvelă, roman etc.), iar pe de altă parte prin varietatea structurilor narative (narație obiectivă, narație subiectivă), precum și prin varietatea timpului *interior* al evenimentului narat (trecut, prezent, viitor). În plus, ori de câte ori narația propune o *reprezentare* a evenimentului, ea respectă mai puțin exigențele unei corespondențe stricte între timpul *interior* al evenimentului și timpul *exterior* al enunțului.

În cele ce urmează, restrângem observațiile privind raportul dintre timpul în povestire și timpul marcat în enunțul narativ în special la proza *memorialistică*, întrucât în mare parte a ei, proza literară a scriitorilor pașoptoști prezintă acest caracter. Indiferent de specia abordată (schiță, nuvelă, roman etc.), C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Al. Russo, D. Bolintineanu, Gr. Alecsandrescu iar, mai târziu, N. Filimon, Al. Odobescu, I. Ghica au scris și proză memorialistică.

Cronologia evenimentelor narate în proza memorialistică nu este de obicei complicată. Aici, faptele narate aparțin *trecutului* și sint relatate retrospectiv. Deci enunțul narativ în proza memorialistică are o funcție *restitutivă*. În analiză, cronologia evenimentelor interesează în primul rând sub aspectul stabilirii raportului dintre coordonata temporală a evenimentelor și timpul din enunțul narativ.

Timpurile trecutului au o justificare logică în enunțul narativ. *Mai-mult-ca-perfectul* și *perfectul simplu* sint considerate timpuri primare ale povestirii. Amîndouă aceste timpuri sint folosite încă frecvent în enunțul strict narativ al prozei memorialistice din secolul al XIX-lea.

Tudor Vianu¹ făcea observația că „mai mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvență în operele vechilor noștri povestitori, mai cu seamă în părțile inițiale și de cadru ale narațiilor”. Exemplele aduse aparțin prozei istorice a lui Negruzzi și Odobescu, basmelor mitologice ale lui Odobescu, dar și altor specii ale prozei, de ex. prozei memorialistice a lui Negruzzi. Funcția narativă a mai-mult-ca-perfectului este — așa cum a precizat T. Vianu — de evocare a împrejurărilor anterioare și povestirii propriu-zise. Prin raportarea la evenimentele anterioare se realizează acel mod de relatare a faptelor care reliefează succesiunea lor, legătura lor după o ordine temporală și, uneori, și cauzală. Din acest motiv, Tudor Vianu numește pe bună dreptate enunțul narativ cu marca *m.m.c. perfectului* „*stilul narațiunii*”; am încadra în *stilul narațiunii* și enunțul narativ cu marca *perfectului simplu*.

Renunțarea (evident se are în vedere un raport cantitativ) la tehnica introducerii unei narațiuni prin semnalarea evenimentelor anterioare și, în consecință, la *m.m.c. perfectul indicativului* din enunțul narativ nu constituie numai o marcă a narațiunii scriitorilor din secolul al XX-lea, ilustrată astfel de T. Vianu, probabil pentru a opune net un tip modern de narațiune altuia considerat arhaic.

Proza memorialistică din secolul al XIX-lea a contribuit în mod deosebit la *modernizarea stilului [temporal] narativ*, adică la

¹ *Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii*, în *Arta prozatorilor români*, vol. II, București, 1966, p. 310.

înlocuirea m.m.c. perfectului și a perfectului simplu prin alte timpuri ale indicativului. Considerăm că trei sînt trăsăturile fundamentale ale narației care au condus la intensificarea acestui proces, care nu este absent nici în literatura noastră veche : a) complicarea sistemului *personal* în povestirea memorialistică, adeseori cu caracter autobiografic : povestirea apersonală se împletește cu povestirea *personală* (marcată prin prezența în enunțul narativ a persoanei I) ; de multe ori, în narația sub forma unei expuneri adresate, apar în enunțul narativ și mărci gramaticale ale destinatarului, ale interlocutorului ; b) substituirea narațiunii propriu-zise (succesiune de evenimente) cu *tabloul* (simultaneitate de imagini), cu prezentarea directă a evenimentelor, realizată mai ales prin juxtapunerea de propoziții cu verbul de cele mai multe ori la timpul prezent. Tabloul mai ales este un semn al integrării trecutului într-o coordanată a *duratei* (timpul este *imperfectul*) și chiar a *actualizării* lui prin folosirea *prezentului*. *Narațiunea* cu evenimentul „captive“ al trecutului apare alături de *evocarea* unei sentimentale care proiectează evenimentul în durată sau alături de *prezentarea* cu vigoare a evenimentului proiectat în actualitate ; c) numeroase comentarii (reflecții) ale naratorului pe marginea evenimentelor narate, care impun folosirea prezentului etern.

În ilustrările care urmează subliniem acele trăsături care — după părerea noastră — definesc structura stilistică temporală a narației din proza artistică a secolului al XIX-lea în general, a prozei memorialistice din același secol în particular. Aceste trăsături corespund alternării unui stil [temporal] arhaic al narațiunii cu altul modern :

Tot însă mai rămăsese o școală pre care acești buni bătrîni o priveau ca singur azilul prigonitei limbi, școală unde se învăța încă românește, aproape de lași, în mănăstirea Socola. (Negruzzi, *Cum am învățat românește*) ; Intr-o zi, viind de la școală, l-am găsit cu o mare carte înfolio dinainte. (Idem, *ibid.*) ; Sfirșind, își puse ochilarii, tinse tabla neagră, și chemînd un băiet ca de nouă ani, îi dete condeiul de credă. (Idem, *ibid.*) ; Dascălul tinse brațul spre cuvintele scrise, cu un gest maiestos. Gestul acesta fu ca izbucnirea unei mine. Bărbați, femei, copii, toți săriră și s-appropiară de tablă strigînd bravo de răsuna sala. Mumele uimite suspinău sub bonetele înhorbotate. Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor odată frumoși poate, dar acum stînși și împregiurați de un cerc purpuriu ; aste lacrimi strecurîndu-se pe lingă zbîrciturile nasului ca pe niște uluce firești, ajungeau sub buza dedesubt unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă. Bunele bătrîne nu se puteau dumeri cum de sînt atît de învățați drăguții lor și, clătînînd din cap, priveau pe dascăl ca pe o ființă surnaturală. (Idem, *ibid.*) ; O, cît am rămas de recunoscător bunului părinte pentru această dorită veste ! Indată am gătit caiete, condeie nouă, negreală bună, nimic n-am uitat ; întocmai ca bravul soldat care își perie uniformă, freacă bumbii, curăță armele în ajunul bătăliei. Aceste pregătiri m-au ocupat pînă seara, cînd m-am culcat gîndînd la noul dascăl ; iar piste noapte am visat că aveam un nas cît a lui de mare (Id., *ibid.*).

Atragem atenția asupra folosirii *perfectului compus* (ca timp subiectiv), în locul perfectului simplu (marcat în enunțul narativ apersonal, obiectiv), în strins raport cu pers. I a naratorului-personaj.

În secvențele în care apare *prezentul*, acesta nu este un prezent istoric, cu funcție de evocare dramatică a unui moment trecut, ci un prezent *atemporal*, cu funcția de a consemna numai un fapt, a cărui reprezentare temporală rămâne indiferentă. De aceea, în unele contexte, prezentul atemporal este substituibil cu un gerunziu.

Prezentul *atemporal* se opune nu numai prezentului *istoric*, dar și prezentului *etern*, care exprimă un anumit raport necesar între lucruri, gândit și receptat într-o reprezentare temporală generală (trecut, prezent și viitor).

Reluăm exemplificările structurilor temporale în narație :

Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iașii, și fanaragiii, masalagiii, potlogarii de care gema orașul, săzînd ascunși pîntre risipuri, pîndeau pe nesocotitul pedestru care zăbovise a se întoarce acasă, și adeseori, el pierdea împreună cu punga, și viața sau cel puțin sănătatea (Negruzzi, Zoe); O caleașcă trecu în fuga cailor pe ulița mare, apucă ulița Sf. Ilie, și făcînd în stînga, luă la deal pe lîngă zidul sf. Spiridon și tot suîndu-se pînă-n mahalaua Sărării, stătu la porțița unei căsuți cu două ferestre, cu perdele verzi. (Idem, ibid.).

În fragmentul care urmează, la nivelul propoziției, m.m.c. perfectul are o funcție de consemnare a unui moment trecut, funcție asemănătoare cu cea a perfectului simplu narativ : *Zoe era fiica unui boierinaș, care prin slujbile sale se ridicase la o treaptă cinstită. Încă în fașe, pierduse pe maică-sa, iar la vîrsta de cincisprezece ani, moartea o lipsise și de tatăl său. (Negruzzi, Zoe). La nivelul întregului text narativ, m.m.c. perfectul își relevă însă funcția narativă de evocare a unor evenimente care premerg celor din povestirea propriu-zisă. Enunțul narativ cu verbe la mai-mult-ca-perfect, care deschide în capitolul al II-lea al nuvelei narațiunea propriu-zisă, este continuat de enunțuri narative cu verbul la perfectul simplu al indicativului : *Se văzu încongiurată de o droaie de curtezani [...] Focul juneții și simplitatea creșterii sale o făcură să plece urechea la măgulirile desfrînaților. Ea iubi, iubi, oh ! cum iubi ! etc.**

Stilul narativ în nuvela *Zoe* este preponderent arhaic : enunțul narativ este dominat de verbe la m.m.c. perfect, dar mai ales la perfectul simplu al indicativului.

Stilul narativ în nuvela *O alergare de cai* este mai variat, nota lui modernă mai evidentă.

O înviorare a narațiunii se produce prin utilizarea prezentului cu mai multe valori :

Locul alergării este zece minute afară de oraș, unde este gătită o galerie de scînduri în felul chinezesc pentru privitorii nobili. Prosti-mea sau, în limba aristocratică, canalia șede împrăștiată pe cîmp, sau înșirată pe marginea unui odgoș întins ce n-o lase să se grămădească. (Negruzzi, O alergare de cai); Netăgăduit este că eu slăvesc pe toate femeile tinere și cinstesc pe bătrîne în amintirea trecutei lor frumuseți ; dar cu toată plecăciunea rog pe damele care nu vor avea o talie frumoasă, să mă ierte dacă le prefer pe cele nalte și subțiri. Asta e o greșală de care e vinovat gustul meu (Id., ibid.).

Dată fiind marca naratorului în enunțul narativ, folosirea perfectului compus este relativ frecventă: *Sosind la galerie, ne-am dat jos. Vara mea luă brațul bărbatului său [...] iar eu am alergat la celalalt capăt al galeriei (Id., ibid.).*

Narațiunea se continuă brusc în tablou, realizat ca evocare prin imperfect: *Doisprezece concurenți purceseră și numai cinci se întornau (Id., ibid.).*

Modernizarea structurii temporale în relatarea de amintiri o constatăm în proza tuturor scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea. O mai ilustrăm sub un alt aspect printr-un exemplu din scrierile lui M. Kogălniceanu.

În povestirea autobiografică în care se simte mireasma sentimentală, locul perfectului compus este luat de imperfect, care dă evenimentelor trecute perspectiva de durată. Imperfectul „un prezent al trecutului“, nu actualizează însă evenimentele, le ține la distanță, ceea ce, pe plan stilistic, înseamnă că ele nu-și pierd din substanță și semnificație: *Atunce, niciodată nu mă desfătam pe jumătate; apropierea unui bal îmi deșărta inima de toate micile supărări ce aveam; [...] Dacă dimineața gândirea mea neconținută la joc îmi pricinuia de la loghiotatul dascal vreo salangă părintească pe talpa picioarelor, sara dimpotrivă când gazda, încântată de iuțala pasurilor mele, mă făcea de alergam în dreapta și în stînga, spre a poști la joc toate bătrînețile ce nu juca, mă socoteam o persoană de mare importanță înaintea damelor, și uitam foarte degrabă neplăcerile de la școala Trisfetitelor sau a dascălului Gheorghii. (Kogălniceanu, Soirées dansantes).*

Încheiem observațiile privitoare la raportul dintre timpul evenimentelor narate și timpul din enunțul narativ în proza memorialistică a secolului al XIX-lea, cu ilustrarea expresiei lui în *Scrisorile către V. Alecsandri* ale lui I. Ghica. Ilustrarea este semnificativă și prin simplul fapt că ne referim la un moment de după 1879 (an cînd încep să apară aceste *Scrisori*); deci putem urmări o eventuală evoluție a structurilor temporale în narație.

Enunțul narativ primar, marcat prin perfect simplu sau m.m.c. perfect, continuă să fie utilizat: *Și mă apropiai de mescioara cu lumînările și-i pusei plicul domnesc în poală, cu pecetea în sus, potrivind să nu o zărească condicarul. Ispravnicul, îndată ce văzu pecetea, o și recunoscu (Clucerul Alecu Gheorghescu); Polcovnicul Ioniță băuse în sănătatea însurăteilor un pahar de vin roșu de Dealul Răzvadului și prinsese la limbă (Polcovnicul Ioniță Ceganu).*

Perfectul compus al indicativului se substituie însă adeseori perfectului simplu: *Cînd am intrat în odaia lui vodă, Măciucă înainte, după el cluceru cu fiarele de picioare și eu după dînsul, vodă, care sta răsturnat pe sofa cu minile încrucișate sub cap [...], se sculă drept în picioare (Clucerul Alecu Gheorghescu). După un an, cam pe la decembrie, boala a început a se domoli și lumea s-a readunat încetul cu încetul în oraș (Din vremea lui Caragea) etc.*

Alternanța mai-mult-ca-perfectului cu prezentul constituie un efect de surpriză, prin proiectarea bruscă a trecutului în actualitate. Să se compare: *D-abia mă furase somnul, cînd auzii trăsnete și pleosnete (Clucerul Alecu Gheorghescu) și Într-o noapte, după slujba curții,*

mă așezasem pe somn, când numai ce aud ciocănind la ușă (Clucerul Alecu Gheorghescu).

Aceste particularități nu trebuie explicate în afara altor trăsături ale stilului familiar în proza memorialistică a genului epistolar care presupune evocarea mai vie, cu formule ale oralității.

În stilul oral de factură populară al lui I. Creangă interferența de valori modale și temporale este frecventă, ceea ce creează aparența unei neconcordanțe între timpul (respectiv modul) evenimentelor narate și timpul (respectiv modul) din enunțul narativ. Adeseori substituirea de moduri și timpuri apare într-un context în care o propoziție interogativă (afectivă) se substituie uneia afirmative (neafective): *De la o vreme, prinzînd moș Bodrîngă la inimă, să nu înceapă a cînta din fluier o Corăbiască de cele frămîntate în loc? (Amintiri).*

4. Perspectiva asupra evenimentelor relatate și tehnica narațiunii. Relatarea evenimentelor poate fi realizată din punctul de vedere al autorului, diferit sau nu de personaj, precum și din punctul de vedere al unui personaj diferit de autor. În proza de la începutul secolului al XIX-lea, ultimul aspect al relatării constituie în general o accidentare a primului tip de relatare, întrucît de obicei i se subordonează prin integrare.

Narațiunea *personală, subiectivă* (marca pers. I în enunțul narativ corespunde prezenței naratorului în planul evenimentelor narate) și narațiunea *apersonală, obiectivă* (absența pers. I în enunțul narativ corespunde absenței naratorului în planul evenimentelor narate) pot apărea într-un raport de succesiune. În această situație, narațiunea apersonală, obiectivă se subordonează narațiunii personale, subiective, prin integrare. Alternanța dintre cele două tipuri de structuri narative (care marchează sau nu perspectiva naratorului prin semne gramaticale) apare de ex. în cea mai mare parte a prozei memorialistice.

„Accidentările“ narațiiei care antrenează modificări de planuri (de la autor la personaj) se realizează în structuri compoziționale specifice.

În cele ce urmează expunem cîteva din cele mai caracteristice tehnici de a introduce în proza narativă narațiunea din perspectiva unui personaj.

4.1. Povestirea în dialog este o tehnică obișnuită în proza memorialistică la începuturile ei. Negruzzi o utilizează, de ex., în nuvela *O alergare de cai* (publicată în „Dacia literară“). În convorbirea dintre autorul-personaj și *doamna B*, care se desfășoară cu prilejul asistării celor doi la „o alergare de cai“, ultimul personaj începe istorisirea evenimentelor din viața domnului *Ipolit P.*, introducînd în povestire un nou personaj, cu numele *Olgă*. Istorisirea evenimentelor din viața acestui ultim personaj este suspendată prin reluarea de către autor a relatării privind „*alergarea de cai*“ (cap. I). *Capitolul II* al aceleiași nuvele începe cu relatarea, într-un alt moment decît cel anterior, de către *doamna B* despre istoria *Olgăi*. Aflăm din text că această relatare avusese loc într-un dialog suprimat din text. În text, relatarea *doamnei B* este copiată de autor din albumul său. Tehnica introducerii unei relatări din jurnalul intim al autorului (sau al unui personaj) era obișnuită în literatura romantică.

Tehnica povestirii în dialog are la Alecsandri o formulă specifică. Iată o primă variantă a ei. Durata povestirii este neîntreruptă, întrucât autorul suprimă orice replică posibilă a interlocutorului. De asemenea, povestirea personajului nu alternează cu o altă povestire dintr-o perspectivă diferită. Spre ilustrare, trimitem la scrierea *Un salon din Iași*, care se constituie mai mult ca specie a genului dramatic decât ca specie a prozei propriu-zise, și anume la intervenția *Domnului X* în momentul când acesta istorisește înecarea vaporului Seceni pe Dunăre. O tehnică diferită a povestirii în dialog realizează același autor în *Istoria unui galbîn*, unde această monedă personificată își povestește istoria legată de o serie de întâmplări începând de la anul 1820 înainte. După cum s-a observat², Alecsandri conduce cu rafinament artistic dialogul în stil oral dintre *galbîn* și *para*, exploatând pe de o parte resursele limbajului familiar, iar pe de alta efectele de surpriză ale alternării de planuri temporale (*prezentul* în conversație și *împururile trecutului* în enunțul narativ) în raport direct cu alternarea planurilor de enunțare (*reprezentare* a vorbirii personajelor *narație*). Tehnica povestirii în dialog este utilizată mai târziu, după 1880, și de I. Ghica în unele dintre *Scrisorile* sale către V. Alecsandri.

4.2. Povestirea în povestire este o tehnică frecvent folosită în proza din jumătate a secolului al XIX-lea. Negruzzi o folosește în ciclul *Negru pe alb*, *Scrisori la un prieten*. Astfel, în *Scrisoarea II (Rețetă)*, publicată mai întâi în „Albina românească”, 1839, după ce autorul informează, într-un enunț narativ scurt, că avusese o discuție cu un prieten despre „*supărăcioasa boală de ținut*”: *curiozitatea*, el reproduce apoi în stil direct povestirea aceluși prieten în legătură cu rețeta care l-a salvat de „*asuprirea*” acelei boli. La rîndul ei, această povestire se continuă într-un *discurs* (perspectiva planului de vorbire rămînînd aceeași), care constituie secvența centrală a schiței. În proza lui Alecsandri, procedeul este obișnuit. De exemplu, în *Buchetiera de la Florența*, personajul V*** povestește el însuși evenimentele din viața sa, ca și călugărul de la Pingărați în *O primblare la munți...*

4.3. Scrisoarea constituie o altă formulă de relatare a evenimentelor din perspectiva unui personaj.³ Negruzzi o folosește în nuvela *Zoe, O alergare de cai*. Scrierea, ca document istoric, apare alături de documentul politic în *Amintirile* lui Al. Russo.

5. Modalități ale textului narativ. În interpretarea unei relatări, criteriile de *durată*, de *cronologie*, de *perspectivă* pot fi integrate și subordonate unui criteriu mai larg, anume acela de abordare a relatării ca tip specific de *comunicare* literară. După cum am precizat, modalitățile narative sînt determinate de factorii care contribuie la realizarea unei comunicări. Comunicarea narativă implică, la fel ca orice act de comunicare, un obiect de referință, un mesaj care presupune un emițător (narator) și un receptor (de

² Cf. Paul Cornea, *Curs de istoria literaturii române moderne*, partea a II-a, fascicula I, București, 1974, p. 118.

³ Narațiunea în formula scrisorii din perspectiva autorului este utilizată de Negruzzi, de I. Ghica.

ex. cititor), aceștia doi impunând o relație, un contact între ei pe baza unui cod comun care permite decodarea mesajului transmis. **Narația și reprezentarea** cu diversele lor variante pot fi descrise tocmai pe baza semnelor factorilor unui act de comunicare în enunț. Am descris tipurile de structuri narative, precum și tipurile de structuri ale reprezentării (stil direct) cu exemplificări ale realizării lor în proza literară din prima jumătate a secolului al XIX-lea într-un capitol anterior. Aici vom avea în vedere unele aspecte stilistice ale narațiunii (apersonale și personale), precum și unele aspecte stilistice ale dialogului în proza din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Analiza concretă a unui text în totalitatea sa, reprezentativ pentru această perioadă, va ilustra aspectele stilistice ale unei structuri mixte (narație / reprezentare), în funcție de viziunea autorului asupra evenimentelor relatate.

5.1. Narațiunea apersonală, obiectivă intră în secolul al XIX-lea într-o fază de „maturizare“, în sensul că acest tip de narație are o tradiție în evoluția limbii române literare. Secolul al XIX-lea marchează, însă, momentul folosirii narației apersonale, obiective în genuri și specii noi ale prozei, de ex. *nuvela*, care realizează în mai mică sau în mai mare măsură o structură narativă unitară. Sub influența unor modele culte străine, accidentările narației apersonale, obiective în proza de la începutul secolului al XIX-lea sînt nu numai numeroase, dar și variate. În plus, semnele *reprezentării* autorului în narație prin folosirea figurilor retorice, a comentariului intelectual sau afectiv, a unor procedee de limbă vorbită etc. marchează o nouă fază artistică a prozei românești care împrumută în aria epicului trăsături din alte zone ale comunicării literare sau ale comunicării orale de proveniență populară.

√ **5.1.1.** Spre ilustrare, analizăm *nuvela istorică*, de factură romantică, *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi.

E de presupus că Negruzzi a stăruit asupra cronicilor înainte de 1837, într-o perioadă cînd își pregătea *Ștefaniada*⁴. *Nuvela Alexandru Lăpușneanul* este scrisă, desigur, înainte de 1840.

Împrumutînd principalele elemente istorice din cronica lui Gr. Ureche, Negruzzi a creat, în *nuvela Alexandru Lăpușneanul*, o narațiune amplă, cu un puternic conflict dramatic, înlănțuind logic episoadele și adîncind individualitatea personajelor analizate de caracterologul modern, care manifestă o atitudine detașată, obiectivă față de eroii săi.

Nuvela se caracterizează printr-o structură compozițională mixtă, eterogenă, în care narațiunea *apersonală, obiectivă* alternează cu reprezentarea vorbirii personajelor în diverse forme compoziționale ale *stilului direct*: *dialog, discurs monogat*. Dramatismul *nuvelei* se realizează inodosebi prin combinarea specifică a acestor modalități variate de expunere. Alcătuită din patru părți, fiecare conținînd povestirea cîte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung, *nuvela* își deschide cele patru capitole prin evocarea împrejurărilor anterioare evenimentelor din povestirea propriu-zisă. Evocarea evenimentelor de *ca dru* se constituie ca narațiune *apersonală, obiectivă*, cu verbul la timpul *mai-mult-ca-perfectul* indicativului prin

⁴ Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. II, p. 39.

care se stabilește „cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv”.⁵

Cap. I : *Iacov Eraclid, poreclit Despotul, pierise ucis de buzduganul lu Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țeara...*

Cap. II : *Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia, și Lăpușneanul nu întîlnise nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpina cu bucurie și nădejde, aducîndu-și amînte de întîia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezvălui uritul caracter.*

Cap. III : *De cu seară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sârbătoare, la mitropolie, unde era să fie și domnul ca să asculte liturghia și apoi să vie să prinzească la curte.*

Cînd sosi Alexandru Vodă, sfînta slujbă începuse și boierii erau toți adunați.

Cap. IV : *Patru ani trecuseră de la scena aceasta, în vremea căroara Alexandru Vodă, credincios făgăduinței ce dase doamnei Ruzandei, nu mai tăiese nici un boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuiri.*

Povestirea evenimentelor se realizează ca narațiune obiectivă cu structuri temporale variate : *mai-mult-ca-perfect, perfect simplu, imperfect, prezent.* Iată, spre ilustrare, continuarea fragmentului inițial din cap. I :

Boierii însă tremurau. Ei aveau două mari cuvînte a fi îngrijiți ; știau că norodul îi urăște, și pre domn că nu-i iubește.

Îndată ce sosise, Lăpușneanul porunci să împle cu lemne toate cetățile Moldaviei, afară de Hotin, și le arse, vrînd să strice prin aceasta azilul nemulțămîților, carii de multe ori, subt adăpostul zidurilor acestora, urzeau comploturi și ațîțau revolte.

Imperfectele : *tremurau, aveau, știau și urzeau, ațîțau* introduc durata și simultaneitatea în timp a acțiunilor. În enunțul *Boierii însă tremurau*, tabloul ia locul narațiunii, imaginea precumpănește asupra povestirii. Verbele la prezent *urăște, iubește* suprimă o reprezentare temporală oarecare și separă în text acțiunile prezentate ca durabile. Succesiunea verbelor la *mai-mult-ca-perfect* și *perfect simplu* : *sosise, porunci, arse* exprimă ordinea temporală, eventual și cauzală, a evenimentelor.

Accidentările narației sînt numeroase și variate.

În limita interioară a narației, digresiunea descriptivă nu ocupă spații întinse ; ea reține prin pitorescul amănuntelor de vestimentație, al obiceiurilor : *Împotriva obiceiului său, Lăpușneanul în ziua aceea era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor, și peste dulama poloneză de catifea stacoșie, avea cabanița turcească. Nici o armă nu avea alta decît un mic junghi cu plăselele de aur ; iar pintre bumbii dulămii se zărea o zea de sîrmă. (cap. III). În Moldavia. pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mîncărilor alese. Cel mai mare ospăț se cuprîndea în cîteva feluri de bucate. După borșul polonez, veneau mîncări grecești, fierțe în verdețuri, care pluteau în*

⁵ Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. II, 1966, p. 312.

unt; apoi pilaful turcesc, și în sfârșit, fripturile cosmopolite. Pinza mesii și servetele erau de filaliu țesute în casă. Tipsiile pe care aduceau bucatele, talgerile și păharele erau de argint. Pe lângă părete sta așezate în rînd mai multe ulcioare pîntecoase, pline de vin de Odobești și de Cotnari, și la spatele fieștecăruia boier dvorea cîte o slugă care dregea. (cap. III).

Caracteristica stilului narativ al nuvelei este *concizia*, în virtutea căreia sînt reduse digresiunile descriptive cu funcție ornantă care ar dilata durata desfășurării evenimentelor, fără să realizeze un progres al povestirii. Chiar dacă descrierea semnificată (realizează culoarea istorică locală) nu este neglijată de Negruzzi, totuși în nuvela sa, fixarea culorii istorice este, în esență și în primul rînd, implicată în substanța relatărilor. Autorul sesizează istoricul mai ales prin ceea ce ne înfățișează și nu prin cum ne înfățișează. În acest sens el este mai puțin romantic decît Odobescu, la care arhaizarea exterioară prin cuvînt, în lungile digresiuni descriptive de costume, alaiuri, obiecte, este mai în consonanță cu preceptele narațiunii istorice romantice. Tot tendința spre concizie în construcția epică explică și predilecția lui Negruzzi de a realiza portretul moral al personajului nu atît prin elemente descriptive propriu-zise, cît mai ales prin comportarea, prin atitudinea lui în diverse situații. La reprezentarea directă a personajului se alătură relatarea concisă asupra acțiunilor lui. Astfel, într-o expunere succintă, autorul informează asupra „*dorului cel tiranic de a vedea suferiri omenesti*“ de care este stăpînit Alexandru Lăpușeanul : *Scotea ochi, tăia mîni, ciuntea și seca pe care avea prepus*. (cap. IV).

Pentru a se conferi autenticitatea relatării, adeseori se indică izvorul cronicăresc, din care se și introduc fragmente în stil direct : „*Nu hălăduia de răul lui nici o jupîneasă, dacă era frumoasă*, zice hronicarul în naivitatea sa“. (cap. II). Același motiv explică uneori și relatarea în stil indirect : *Spun că în minutul acela el era foarte galben la față* (cap. III).

Structura fundamentală care accidentează narația în nuvela lui Negruzzi, substituind planul naratorului prin planul personajului, este dialogul. Narațiunea se dizolvă adeseori, pe spații lungi, în prezentare scenică a personajului. Nuvela dobîndește, astfel, un pronunțat caracter *dramatic*. Dialogul nu are o funcție ornantă (ca unele descrieri, spre exemplu), ci una *explicativă și simbolică*, întrucît constituie un moment esențial în caracterizarea personajului. Nu arhaismul (mai frecvent în descrieri), ci limba populară asigură în primul rînd autenticitatea dialogurilor în nuvela istorică a lui Negruzzi. Scriitorul care prețuia limba așa cum se găsește ea „în cărțile vechi și în gura poporului“ dovedește că știe s-o întrebuițeze cu artă în nuvela *Alexandru Lăpușeanul*.

Într-adevăr, lexicul popular în vorbirea personajelor este plin de culoare prin expresiile, proverbele, comparațiile sau metaforele de factură populară, arareori asociate cu un termen arhaic. Astfel, Stroici își exprimă îngrijorarea că „*moșia*“ „*a să cadă de isnoavă în călcarea păgînilor*“, că „*astă negură de turci va prăda și va pustii țeara*“. Moțoc se adresează astfel domnului : „*noi chizeșluim că un fir de păr nu se*

va clăti din capul înălțimei tale“. Veveriță închină pentru gândul domnului „de a nu mai strica pre boieri, și a bîntui norodul“. În același limbaj popular colorat vorbește și Alexandru Lăpușneanul. La întoarcerea în țară el spune boierilor : „Am auzit de bîntuirile țerii și am venit s-o mîntui“. Despre Stroici spune că „nu știe ce este îmbunarea și minciuna ; lui i se par că toate paserile ce zboară se mîncă“ etc. Arta conciziunii, care accentuează caracterul dramatic al nuvelei, se realizează de multe ori prin apelul la expresia populară lapidară, plină de tilc. Lăpușneanul se adresează lui Moțoc printr-un proverb care exprimă concentrat atitudinea lui nesinceră, caracterizîndu-l sugestiv : „Pesemne gîndești că nu știi zicătoarea moldovenească : **Lupul părul schimbă, iar năravul ba?**“ Tot pentru concizie sînt folosite și expresiile memorabile de tipul „Proști, dar mulți!“

Expresia retorică a lui Lăpușneanul amintește de stilul retoric al textelor religioase sau al cronicilor. Se manifestă prin propoziții interogative scurte, însoțite de elementul arhaic *au doar* : „*Au doar nu sînt și eu unsul lui Dumnezeu ? Au doar nu mi-ai jurat și mie credință, cînd eram numai stolnicul Petre ?*“

Predilecția autorului de a utiliza, atît în narațiune, cît și în dialog, zicale, proverbe, expresii populare se explică prin orientarea sa spre valorificarea artistică a elementului popular, amintind de Ion Neculce. Autenticitatea dialogurilor în nuvela lui Negruzzi este marcată nu numai pozitiv, prin prezența elementului popular și în mai mică măsură a celui arhaic, dar și negativ, prin absența neologismelor, utilizate însă în narațiune sau în comentariul autorului.

Vorbirea, ca mijloc de caracterizare psihologică a personajelor, este o tehnică care nu rămîne străină lui Negruzzi. Astfel, portretul moral al lui Alexandru Lăpușneanul (ferm, dîrz) transpare în exprimarea lui directă, fără ascunzișuri, energetică pînă la duritate : „*Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau... și dacă nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi, și voi merge ori cu voia ori fără voia voastră*“. Construcția antitetică, subliniată mai ales de paralelismul sintactic al propozițiilor, este sugestivă. Forma de viitor cu auxiliarul „voi“ reliefează voința personajului. Aceeași funcție stilistică realizează și aliterația consoanei *v*. În contrast cu Lăpușneanul, Moțoc folosește vorba ocolită ; simulînd dragostea pentru țară, caută să ascundă ura pe care o nutrește pentru domn. Ipocrizia lui Moțoc este imediat relevată în comentariul autorului : „*Moțoc îi sărută mîna, asemenea cînelui care, în loc să muște, linge mîna care-l bate*“.

Se poate spune de că arta dialogului în această nuvelă a lui Negruzzi constă în forma de sobrietate clasică a exprimării, în concizie, în formula lapidară memorabilă.

Discursul monologat are, ca și dialogul, nu o funcție ornantă, ci una *explicativă și simbolică*. „Deșănțata cuvîntare“ a lui Alexandru Lăpușneanul în fața boierilor la ieșirea din biserică și înaintea ospățului de la curte este semnificativă pentru a sugera aparenta împăcare a domnului cu boierii.

5.2. Narațiunea personală, subiectivă se înscrie, în evoluția structurilor narative, ca particularitate esențială a prozei memorialistice din secolul al XIX-lea. Relatarea la pers. I în proza memorialistică nu este

însă singura structură narativă utilizată; ea alternează inevitabil cu structuri narative apersonale, obiective. Pe de altă parte, prezența pers. I implică adeseori prezența pers. a II-a, marcă a unui destinatar care nu este personaj în povestire (citorul sau un alt interlocutor real sau imaginar), dar a cărui replică poate apărea în text. Astfel, narațiunea devine *expunere adresată, monologată* sau chiar *dialogată*. Ultimul tip de structură narativă prezintă prin excelență un caracter retoric, fiind asemănătoaretoare discursului din genul deliberativ sau demonstrativ. Nu este întâmplător că ea caracterizează mai ales proza lui I. H. Rădulescu și mai târziu proza lui M. Kogălniceanu care rămîne, în dezvoltarea limbii române literare, și ca reprezentant al genului oratoric. Expunerea adresată este caracteristică și pentru proza în care sînt relatate evenimente contemporane, la care scriitorul este martor, ca și presupusul auditor care-l interpelează.

Narațiunea personală presupune în mai mare măsură decît cea apersonală mărci ale reflectării unei atitudini a scriitorului în enunțul narativ propriu-zis. Vocea autorului transpare uneori direct, detașată de propria-i povestire, în structuri narative independente. Iată o asemenea structură care deschide *Amintirile* lui Al. Russo : *De ce oare cu cît ceasurile, zilele și anii se înmulțesc asupra lui, cu atît mai mult omul se uită în urma sa, și din căutătură în căutătură se oprește cu plăcere la cele mai depărtate aduceri-aminte, aducerile-aminte a tinereții și a copilăriei? Nu-i soarele frumos și astăzi? păsăruicele nu cîntă tot aceleași cîntice voioase sau jalnice? frunzele nu au același freamăt? pădurile nu înverzesc ca odinioară? florile nu au același miros, cîmpiile, dulcele priveshti duoase ce aveau? mișcarea vietăților alinitu-s-a? Nu; dar nici un soare nu lucește frumos, nici o florică ră nu are dulcea miros, nici un fluier pe coasta dealurilor nu răzbate, nimica în lumea de față nu are asemănare cu florile și cu soarele zilelor văzute prin aducerea-aminte.*

Adeseori, în narațiunea personală, se modifică ordinea temporală a evenimentelor, se dezvoltă digresiunile, se întrerupe succesiunea evenimentelor narate sau se lasă în suspensie. Preocuparea pentru ceea ce am putea denumi „devenire a evenimentelor“ poate fi ignorată, întrucît narațiunea personală este în primul rînd evocare sau prezentare. Tabloul ia locul narațiunii de cele mai multe ori. Originalitatea *Amintirilor* lui Al. Russo constă și în structura narativă a textului. Constituindu-se în cea mai mare parte ca evocare, textul *Amintirilor* însumează o suită de structuri narative de cele mai multe ori independente între ele. De aceea, la nivel compozițional, textul este lipsit de unitate, de ordine și coerență logică a structurilor care-l compun. Sînt trăsături ale unei compoziții în acord cu semnificația textului. Evocarea lui Russo nu reține prin elemente concrete și pitorești; ea nu se manifestă în afară, întrucît totdeauna un tablou concret presupune starea sentimental-meditativă a autorului, care-l întregeste adeseori cu reflecția directă. Evocarea lui Russo alcătuește în ansamblu „o atmosferă morală“.

În proza memorialistică a lui C. Negruzzi (de ex. *O alergare de cai*) sau în proza de amintiri a lui V. Alecsandri (de ex. *Buchetiera de la Florența, O primblare la munți*) există numeroase momente în care se întrerupe dezvoltarea povestirii la pers. I (planul autorului), de obicei pentru a se relata evenimente mai vechi, printr-o povestire din perspec-

tiva unui personaj. Alternanța dintre planul autorului și planul personajului corespunde de cele mai multe ori introducerii „unei povestiri în povestire“ și nu desfășurării aceleiași povestiri în planuri diferite.

Povestirea unui personaj introdusă paralel cu relatarea autorului nu are totdeauna o funcție ornantă în text, ci și funcția de a sugera autenticitatea și, deci, vivacitatea evenimentului trecut, actualizat prin amintire.

5.3. Stilistica dialogului. T. Vianu considera că dialogul introdus în narațiune este un procedeu folosit de scriitorii secolului al XIX-lea. Chiar dacă procesul introducerii dialogului în proză poate avea o oarecare tradiție, este evident că proza de la începutul secolului al XIX-lea nu a profitat în acest sens din „experiența“ literaturii noastre vechi. După Tz. Todorov, structura modernă a romanului se caracterizează prin opoziția dintre două planuri: autor / personaj. Autorul povestește, personajul vorbește. Dialogul, structură specifică vorbirii directe a personajelor, constituie așadar o trăsătură a modernizării unui text narativ.

După T. Vianu, primii scriitori moderni nu sînt încă stăpîni pe mijloacele stilului oral, pe transcrierea limbii vorbite. Dialogul din nuvela *Zoa* a lui C. Negruzzi are caracter retoric, afectat, patetic. Pe lîngă procedee ale narațiunii romantice, dialogul din nuvela *O alergare de cai* a aceluiași autor este impregnat și de procedee ale realismului la începuturile lui (mai ales sub influența lui Balzac). Tot T. Vianu făcea, de asemenea, subtila observație că Negruzzi depășește dialogul retoric în nuvela *Alexandru Lăpușneanu* și în cele mai multe *Scrisori* ale sale. Caracterul contradictoriu al artei de reprezentare a vorbirii unui personaj nu lipsește nici unuia dintre primii noștri prozatori moderni. Pentru vorbirea din mediul rural se evită adeseori autenticitatea în favoarea scrierii „frumoase“, chiar de către un scriitor cum este M. Kogălniceanu. Vorbirea populară este reprezentată însă și prin caracterul ei de *s o b r ă s i m p l i t a t e*, chiar la un scriitor retoric, cum este D. Bolintineanu :

„Îndată ce mă zări, stete și lăsă cofa cu apă jos.

— Pentru ce te-ai oprit ? o întrebai eu.

— *Este obicei de la bătrîni — îmi răspunse copila — cînd trece un călător, să stăm dacă venim de la fîntînă.*

— Dacă este așa, dă-mi să sorb și eu din astă cofă. Cum te cheamă ?

— *Tudora*“. (Bolintineanu, *Manoil*).

În conversație, funcția referențială a actului de comunicare este obișnuit asociată cu funcția emotivă, expresia lingvistică primind și o valoare motivată psihologic (nedumerire, reproș, amenințare etc.). În plus, un enunț poate cuprinde și alte semnificații decît cele actualizate în comunicare. Aceste trăsături se realizează și în dialogul dintre personaje din proza scriitorilor pașoptiști :

„Niciodată n-aș fi gîndit că bătrîna astă ce purta ochilari și priza tabac era frumoasa doamna B.

— *Cum, doamna mea, porți ochilari ?*

- *Ce, ai pleșuvit ?*
- *Tragi tabac ?*
- *Ț-au căzut dinții ?* ș.c.l. ș.c.l. (Negruzzi, *O alergare de cai*).

Această prelungire a dialogului într-o suită de întrebări prin ezitarea răspunsului are valoare ca semn al unei stări de spirit.

Iată o confruntare dintre *galbîn* și *para* în *Istoria unui galbîn* de V. Alecsandri :

Galbînul: *Dar, mă mir de stăpînul meu cum de au uitat cine sînt eu, și m-au pus la un loc cu o biată para ca tine, ce nu faci acum nici trii bani, atît ești de ștearsă și de ticăloasă !*

Para a (*plesnind de ciudă*): *Ride dracul de porumbrele negre ! ... Dar nu te vezi ciuntitule, cît ești de ros de chila zarașilor ? ... nu te vezi că ai agiuns în trii colțuri, că ai scăzut și ai pierdut toți dinții, sărmane, și vrei să mai muști pe alții ?*

Galbînul (cu fudulie, ridicîndu-se în picioare): *Leul deși îmbătrînește tot leu rămîne, asemenea și galbînul tot galbîn !*

Para a (săltînd des și iute de rîs): *Galbîn, tu ? ... Cu adevărat, sărmane ești galbîn, dar de gălbănarea morții.*

Galbînul. *Ian ascultă, cadînă bătrînă, nu te giuca cu cuvintele, că deși sînt acum în trii colțuri, pe loc înfig unul în tine.* (Alecsandri, *Istoria unui galbîn*).

În această scenă dramatizată sînt exploatate cîteva procedee prin care se realizează un comic verbal : acordarea de semnificații diferite aceluiași termen în replicile celor două personaje ; (comp. folosirea termenului *galbîn* în vorbirea ambelor personaje. Se afirmă o părere contrară prin reluarea aceluiași cuvînt, dar cu referent diferit) ; reluarea parțială a unei replici în care două sinonime aproximative sînt folosite pe planuri semantice diferite : *figurat* (ai agiuns în trii colțuri ... și vrei să mai muști pe alții ?) și *propriu* (deși sînt acum în trii colțuri, pe loc înfig unul în tine) ; asocierea de termeni prin contrast (*cadînă bătrînă*) ; actualizarea în text a unor termeni de origini diferite aparținînd aceluiași cîmp semantic, prin care se realizează aluzia la un anumit timp și loc : *galbîn, para, ban, irmilic (de cei noi)*.

Repetiția, elipsa fac parte dintre procedeele frecvente prin care se reliefează funcția *emotivă* în vorbirea personajelor. Repetiția, elipsa exprimă, în unele contexte stilistice, reacția emițătorului față de mesaj, deci sînt procedee prin excelență afective care nu lipsesc din structura dialogului folosit în proza primilor scriitori români moderni.

Repetiția servește la exprimarea atitudinii vorbitorului față de comunicarea interlocutorului, constituind punctul de plecare al comentariului

unei comunicări receptate: Acest tip de repetiție se realizează ca reluare de către vorbitor a unor elemente din replica interlocutorului său :

— [...] *Pentru aceea obștea ne-au trînis pre noi să-ți spunem că norodul nu te vrea, nici te iubește, și M-ta să te întorci înapoi ca...*

— *Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau [...] și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi, și voi merge ori cu voia ori fără voia voastră. Să mă-ntorc ? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt ! A ! Nu mă vrea țeara ? Nu mă vreți voi, cum înțăleg ?* (Negruzzi, *Alexandru Lăpușeanul*).

Atitudinea de sfidare manifestată de domn față de boieri este puternic reliefată prin această structură a dialogului.

— **Otravă !** *strigă ea înfiorîndu-se.*

— **Otravă,** *urmă Spancioc. De nu va muri îndată omul acesta, viața Măriei tale și a copilului acestui este în primejdie [...]* (*Id., ib.*).

*

— *Unde-i doamna ? Unde-i copilul meu ?*

— **S-au dus și te-au lăsat cu noi.**

— **S-au dus și m-au lăsat ! m-au lăsat cu voi !** (*Id., ib.*).

Repetiția propoziției prezintă contururi intonaționale diferite. Aici, un contur exclamativ descendent. În dialog, reluarea propoziției presupune anumite modificări în structura ei, referitoare, de ex., la categoria persoanei. De remarcat că repetiția, în exemplul citat, estompează valoarea referențială a propoziției căreia îi conferă valoare de semn al unei atitudini, al unei stări morale (nedumerire, neîncredere etc.) de care este dominat vorbitorul. Repetiția marchează incapacitatea vorbitorului, rezultată din starea morală care-l copleșește, de a-și exprima sentimentele printr-un enunț altfel organizat. Repetiția dobîndește, pe lângă funcția *emotivă*, și o funcție *fatică*, întrucît devine un mijloc de întrerupere a comunicării.

Anadiploza (reluare la începutul unei fraze a unui cuvînt care se află la sfîrșitul frazei precedente) este o figură de construcție frecventă în dialog :

— [...] *Vor veni cu oști streine, și vai de biata țeară cînd vom avea războaie între noi, și poate și Măriei tale nu-i va fi bine, pentru că domnul Ștefan Tomșa...*

— **Tomșa !** *El te-au învățat a vorbi cu atîta dîrzie [...]* (*Id., ib.*).

Anadiploza are aici și o funcție *fatică*, întrucît întrerupe comunicarea, pentru a o relua, însă, pe un alt plan afectiv, în legătură tot cu „obiectul“ exprimat prin termenul repetat.

O variantă a repetiției constituie și procedeul reluării unor replici anterioare ale unui personaj dintr-un dialog ipotetic (neactualizat în text) în vorbirea unui personaj, participant la un dialog real (actualizat în text). Se realizează astfel o structură a stilului direct în stil direct :

— *De aș ști că mă vei și omori, nu pot să tac. Ieri, când voiam să intru, o jupîneasă cu cinci copii s-au aruncat înaintea rădvanului meu și m-au oprit arătîndu-mi un cap fîntuit în poarta curții. Ai să dai seamă, doamnă! îmi zise, că lași pre bărbatul tău să ne taie părinții, bărbații și frații... Uită-te, doamnă, acesta-i bărbatul meu, tatăl copiilor acestora, care au rămas săraci! Uită-te! — și îmi arăta capul sîngeros, și capul se uita la mine grozav! — Ah! stăpîne! de atunci neîncetat văd capul acela și mi-e tot frică! Nu pot să mă odihnesc! (Id., ib.).*

BIBLIOGRAFIE

Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, 1944, p. 143—157; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1966, vol. I și vol. II (p. 285—345); Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 545—559; Tudor Vianu, *Studii de stilistică*. Editura didactică și pedagogică, București, 1968, p. 41—59; 120—143; E. Lovinescu, *Costache Negruzzi, viața și opera*. Casa școalelor, 1940; Ion Dumitrescu, *Arta frazării în proza lui Costache Negruzzi*, în LL, nr. 8, 1964; Ion Dumitrescu, *Stilul lui Costache Negruzzi*, în LL, XXI, 1969, p. 159—169; N. I. Popa, *Costache Negruzzi, clasic al literaturii noastre*, în LL, XXI, 1969, p. 19 și urm.; C. Ciopraga, *Costache Negruzzi, scriitor modern*, în LL, XXI, 1969, p. 33—36; Ioan Micu, *Interferențe de cultură clasică în proza epică negruzgiană*, în LL, XXI, 1969, p. 96—103; Al. Cristureanu, *Imagini livrești formate din nume proprii în opera lui Costache Negruzzi*, în LL, XXI, 1969, p. 151—157; Paula Diaconescu, *Livresc și popular în stilul lui C. Negruzzi*, în LL, vol. XXI, București, 1969, p. 139—149; Al. Paleologu, *Un roman epistolar, în Viața românească*, 1967, nr. 9; Dan Simonescu, *Baza folclorică a operei literare a lui M. Kogălniceanu*, în LL, 1968, XVII; Alex. Dușu, *Elocvența lui Kogălniceanu*, în *Explorări în istoria literaturii române*, București, 1969; N. I. Popa, *Măiestria artistică în opera lui Al. Russo*, în „Revista Univ. Al. I. Cuza”, 1954, nr. 1—2, p. 442—451; C. Ciopraga, *Proza literară a lui V. Alecsandri*, în An. științifice ale Univ. Al. I. Cuza, Iași, 1955; Al. Piru, *V. Alecsandri, Prozatorul*, în „Viața românească”, 1965, nr. 9; Maria Cvasnii, *Note despre unele valori ale imperfectului din limba română*, în „Analele Univ. București”, an. XIX, nr. 2, 1970, p. 64—70; Nicolescu Aurel, *Observații asupra limbii scriitorilor români (texte comentate)*. Colecția Lyceum 20. Albatros, 1971; Silvia Rogobete, *Ritmul prozei lui Nicolae Bălcescu*, în *Studii lingvistice*, Universitatea din Timișoara, Facultatea de filologie, 1974, pp. 119—126.

X

IZVOARE NAȚIONALE DE INSPIRAȚIE ÎN PROZA ÎNCEPUTURILOR ROMANTICE ROMĂNEȘTI ȘI IMPLICAȚIILE LOR ÎN ÎNNOIEREA EXPRIMĂRII ARTISTICE

1. Literatura română modernă, poezie sau proză, apare odată cu romantismul manifestat în cultura românească de la începutul secolului al XIX-lea. Romantismul românesc se explică prin deschiderea noastră spre Europa după pacea de la Adrianopole (1829). Particularități ale evoluției societății și culturii românești de la începutul secolului al XIX-lea determină o serie de trăsături caracteristice în dezvoltarea prozei noastre romantice, supusă aproape în totalitatea ei cam acelorași influențe europene, în special franceze.

În jurul anului 1840, Negruzzi, Barițiu, Kogălniceanu, Bălcescu, Russo, Alecsandri îndeamnă, sub influența unor reprezentanți ai romantismului european, la afirmarea spiritului național în literatură. Momentul 1840, prin *Dacia literară*, fixează un adevărat program al romantismului românesc, pendulind în jurul ideii de autenticitate națională a literaturii. Acest aspect nou al literaturii românești este înfățișat de obicei prin orientarea către cele două surse fundamentale de inspirație, care apar la romanticii de pretutindeni: *tradiția istoriei naționale și creația populară*. La aceste două izvoare trebuie să adăugăm însă și interesul pentru *peisajul național*, precum și interesul pentru *mediul social național cu obiceiurile lui specifice*. Spiritul vechii limbi românești ca și acela al limbii populare pătrunde în literatura cultă mai ales odată cu inspirația istorică și cea folclorică. Literatura de observație a moravurilor epocii devine, în schimb, un prețios document al limbii vorbite în diferite medii sociale cu toate elementele ei specifice.

1.1. Inspirația istorică în proză determină un stil de evocare romantică diferențiat și realizat cu alte mijloace decât cele ale stilului de evocare romantică din poezia epică de aceeași inspirație. Astfel, reconstrucția literară în nuvela istorică a lui Negruzzi se realizează

cu mijloace specifice. Eroul romantic din nuvela *Alexandru Lăpușeanul* nu este caracterizat printr-o avalanșă de epitete cu funcție hiperbolică, ci prin prezentarea directă a eroului în „scenă“. Am putea spune că în nuvela lui Negruzzi, scenele de groază care reliefează cruzimea eroului central țin locul unor epitete apreciative care n-ar fi avut aceeași forță de obiectivare. Perspectiva „din afară“ asupra personajului determină, evident, particularitățile structurii narative a nuvelei, dar și pe cele ale selecției mijloacelor lingvistice prin care se realizează relatarea sau reprezentarea vorbirii personajelor în stil direct. Vizionarismul *Cîntării României* este greșit grefat pe expunerea alegorică într-un stil concis, aproape de sugestie, a datelor esențiale din istoria poporului român. Vocea profetică a naratorului este prezentată în structura retorică a narațiunii și stilul se colorează în consecință.

1.2. Inspirația folclorică a determinat în proză, ca și în poezie, uneori un manierism (de ex. într-o parte a prozei lui Al. Russo), alături o integrare naturală a expresiei populare într-un context cult. Astfel, în *Amintirile* lui Al. Russo, frumusețile satului, mărite prin prisma amintirii, se prind în mreaja nostalgiilor stimulate și sub influența romanșitmului, dobîndind vraja și coloritul limbii basmelor: *Iată pădurea unde alungam mierle, cireșul sălbatic unde mă băteam cu țărănașii; iată colo, colo în depărtare, în zarea luncei, pe deasupra pîrlazului, țiganca cu desagi, o stahie uscată, prietînă cu mama pădurei, ce vine să ieie băieții, umbre ce mă fac să răsar și acum, deși îmi rid încet și cu iubire.* (Al. Russo, *Scrieri alese*, 1959, p. 114). Adeseori, elemente populare se aliază cu elemente cronicărești și nu numai în proza de inspirație istorică (nuvela *Alexandru Lăpușeanul*, *Cîntarea României*, *Amintiri* de Al. Russo).

1.3. Peisajul național este reprezentat în primul rînd în poezia descriptivă a lui V. Alecsandri. În proză, descrierile de natură în manieră romantică au mai ales un caracter ornant și sînt realizate prin epitete convenționale fără forță de particularizare. Aproape ca excepție putem cita un tablou cu pitoresc local, amplificat și prin reminiscențe din credințele populare:

Dar serile satului meu, cînd luna se ridică asupra pîrului, și cumpăna fîntînei se părea un cocostirc cu pliscul întins... ce sări sînine! Într-amurgul se apropia cîrdurile, aducînd miroasele cîmpurilor cu ele, turmele de oi zbierînd cu ciobanii fluierînd; focurile se aprindea dinaintea caselor; fumul stuhului se împrăștia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure; moșnegii spunea de turci și de tătari, de moșul Adam cu barba pînă la briu, ce ținea plăghiile pe genunchi, de Ileana Cosinzeana, de frații din lună, de lupte și de năvăliri: vedeam în lună chip de om rînit, culcat pe un pat frumos de scoarțe și lăicere, și sîngele bolborășînd îi pica alătura într-un ciubăr spart; iar pe fratele ucigaș, osîndit din poronca lui Dumnezeu, pînă se va umple ciubărul, a bè sîngele nevinovat ce nu încetează a curge de la începutul lumii... Auzeam picătura singelui; zăream frații

amîndoi, unul lungit, al doilè cu capul plecat și cu părul zburlit. De atuncea nu m-am uitat la lună vreodată fără a-i vedè. (Al. Russo, *Amintiri*, în *Scrieri alese*, 1959, p. 114).

În aceeași scriere, ca și în tabloul mai sus citat, adeseori se asociază peisajului o stare morală. Mijloacele care o sugerează sînt însă diferite. Mai ales comparațiile și epitelele au funcția de a compune peisajul din senzații capabile să sugereze și o atmosferă morală: *spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea ca o ploaie răcoroasă* (ib., p. 113); *curtea boierească, opcină strămoșească ce nu se mai află, albind pe troscotul verde al ogrăzii mari, mari și întinsă* (ib., p. 113).

Peisajul național la Bălcescu este în primul rînd configurație (cîmpia Neajlovului) sau este mai mult comentat decît descris¹.

Evocarea concretă, pitorească, prin imagini naive sau compunerea tabloului exclusiv prin termeni care exprimă senzații diferite lipsește peisajului din proza lui Bălcescu. Construcția panoramică a tabloului său (descrierea Ardealului cu care începe cartea a IV-a a operei *Românii subț Mihai-Voievod Viteazul*) este condusă după metoda amplificării retorice și cu trăsături de stilizare monumentală². Notația se înobilează prin varietatea figurilor și folosirea neologismelor:

Pe culmea cea mai naltă a munților Carpați, se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de domnul pre pămînt. Ea seamănă a fi un măreș și întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sînt adunate și așezate cu măiestrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea cu plăcere ni le aduce amînte. Un brîu de munți ocolesc, precum zidul o cetate, toată această țară, și dintr-insul, ici-colea, se disface, întinzîndu-se pînă în centrul ei, ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri nalte și frumoase, mărește pedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brîu muntos, se înalță două piramide mari de munți, cu creștetele încununete de o vecinică diademă de ninsoare, care, ca doi uriași, stau la ambele capete ale țării, cîtînd unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie, ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc amînte natura țărilor de miază-noapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruițe, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizînd împreună. Aci stejarii, brazii și fagiî trufași înalță capul lor spre cer; alături te afunzi într-o mare de griu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul. Oriîncotro t-ei uita, vezi colori feliurite ca un întîns curcubeu, și tabloul cel mai încîntător farmecă vederea. Stînci prăpăstioase, munți uriași, a căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, girle a căror limpede apă lîn curge pîntre cîmpiile înflorite, păraie repezi, care mugînd groaznic să prăvălesc în

¹ Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, 1966, p. 46.

² Cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, 47—48.

cataracte pînă la acele amenințătoare stînci de piatră care plac vederii și o spăimîntează totdeauna. Apoi, în tot locul, dai de riuri mari, cu nume armonioase, a căror unde port aurul. În pîntecele acestor munți zac comorile minerale cele mai bogate și mai felurite din Europa: sarea, serul, argintul, arama, plumbul, mercurul, zincul, antimoniul, arsenicul, cobaltul, tuteaua, telurul și, în sfîrșit, metalul cel mai îmbelșugat decît toate, aurul, pe care îl vezi strălucind pînă și prin noroiul drumurilor.

Astfel este țara Ardealului. (Bălcescu, *Opere alese*, II, 1960, p. 215—216).

Cadrul natural în literatura romantică de călătorii este lipsit în esență de pitoresc local, întrucît autorii ei (Gr. Alecsandrescu, V. Alecsandri) își orientează atenția nu atît spre specificul local, cît spre aspectele generale ale naturii (un răsărit de lună, un răsărit sau un apus de soare). Totuși, mai ales la V. Alecsandri, spectacolul naturii nu este total desprins de specificul unui anumit loc. Iată descrierea panoramică a Bistriței într-un răsărit de soare : *Razele soarelui începea a răzbate pînă la copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică ; iar în fundul văilor, unde picla era încă deasă, abie se zărea, că printr-un vis, apa Bistriței, ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpidă ; și, deodată, cînd soarele s-au ivit pe cer, umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriței au steclit ca o panoramă, cu riul său răpide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munții nalți și tufoși ce o împregiură, cu satele sale sămănate pe costișe ca niște giucării și, într-un cuvînt, cu tot farmecul care împodobeste natura sa mîndră și sălbatică.* (Alecsandri, *O primblare la munți*, în Alecsandri, *Proză*, 1966, p. 154). Iată și descrierea Ceahlăului văzut într-un apus de soare : *Ceahlăul ni se arată în toată mîrirea lui, ca un urieș ce și-ar fi întins capul pe deasupra munților ca să privească apusul soarelui. Umbrele se suiseră treptat, ascunzînd în întuneric stîncele mari și codrii sălbatici de pe coastele lui, și numai Panaghia, stîncă cea piramidală de pe creștetul său, era încă luminată de razele aurite ale soarelui. Unul din noi, privind Ceahlăul în minutul acela, îl asemăna cu un urs negru, purtînd pe cap un coif de aur... (Id. ib., p. 156—157). În întunericul codrului dă impresia scriitorului că s-ar găsi într-o „primblare fantastică“ : toate lucrurile ce ne încungiura lua o privire spîrioasă sub razele luminii fînariului ; iar mai ales umbrele noastre, prin mișcările lor deosebite, producea o fantasmagorie cumplită. Ori încotro ne uitam, părea că se ridică înaintea noastră tot urieși ; mii de arătări trecea iute aproape de noi, fugea de se ascundea în fundul codrului și apoi iar se ivea și iar perea în văzduh. Freamătul frunzelor avea un sunet misterios, care da fiori și mă făcea să-mi închipuiesc că auzeam șoapte jalnice din altă lume. Mai cu seamă cînd țipa în depărtare vro bufniță spîrietă, atunci simțirile mi se exalta atît de mult, că mă credeam alungat de dughuri adevărate ; părea că le vedeam cum mă îngîna și cum căuta să mă rătăcească în sînul codrului. (Id., ib., p. 158). Efectul descrierii este înlăturat prin comentariul autorului cu nota-i caracteristică de u m o r : *Se vede că foamea are multă înriurire asupra închipuirii ; sfātuiesc deci pe poeții noștri să facă dietă douăzeci și patru de ceasuri cînd or vrea a să apuca de vro compunere.* (Id., ib., p. 158). Același tip de comentariu*

relevă atitudinea lui Alecsandri față de un procedeu retoric în descriere : *Unul din noi, privind Ceahlăul în minutul acela, îl asemănă cu un urs negru, purtînd pe cap un coif de aur ; altul iar, țintîndu-și ochii asupra Panaghiei, ne ținu un cuvînt foarte tainic în înțălesul lui, vroind a găsi oarecare asemănare între ea și între legea creștinească, care au ieșit din întunecimea păgînismului plină de lumina adevărului...* Stîncă se perdu în umbră foarte aproape pentru orator (Id., ib., p. 157).

Stilizarea romantică în fantastic a obiectelor pe care le observă este frecventă și în alte scrieri de evocare a naturii la Alecsandri. Cuvintele *fantastic*, *fantasmă* sînt caracteristice stilului său descriptiv în realizarea peisajului sub această viziune. Mai ilustrăm acest stil printr-un exemplu tot din *O primblare la munți*: *Cu cît lumina se iveau pe cer, aburii de prin fundul văilor se ridică în văzduh și da lucrurilor o privire fantastică. Cînd și cînd, un stejar nalt, răzbătînd pîcla, ni se arăta ca o nălucă din altă lume, cu brațele întinse, cu trupul învăluit de un giulgiu alb ; și din vreme în vreme cite un vultur spăriet bătea din aripi și se izbea în sus, umplînd codrul de țipete furioase.* (Id., ib., 152).

Din spectacolul general al naturii, Alecsandri reține un răsărit de lună, un răsărit sau apus de soare, dar și noaptea cu cerul senin pe care luceau stele, cu bufnițe ascunse „în risipuri” : *Ceriul era senin ; cîteva stele lucea deasupra bisericii și unele se ivea pîntre copacii ce acoperea vîrfurile munților. O tăcere înfricoșată domnea în toată monăstirea și numai din vreme în vreme se auzea în vale urletul unui cîine din sat sau țipetele spărioase a unei bufnițe ascunse în risipuri.* Acest tip de stilizare romantică a tabloului este urmat de un comentariu în care autorul se simte obligat să-și explice starea morală, nu în perfectă concordanță cu însușirea tabloului descris : *Mă pusei pe gînduri. Cîte idei triste și vesele trecură în cîteva minute prin mînte-mi !* (Id., ib., p. 137).

Peisajul ca tip de configurație apare și la Alecsandri : *În dreapta noastră un lanț de munți pîntre care Scăricica se înălța cu mîndrie ; în stînga alt lanț de dealuri îmbrăcați cu tufari sălbatici ; în urmă-ne, ca o strajă depărtată, Petricica, ce pare că păzește țîrgul Petrei culcat la picioarele ei ; în fața noastră, un amfiteatru de alți munți acoperiți cu brazi nalți, care se zugrăvea ca o armie întregă pe ceriul înflăcărat de razele cele de pe urmă ale soarelui.* (Id., ib., p. 136).

Scriitorul înțelege poate pericolul unei note de convenționalism sau de sublim retoric în descrierea sa, motiv pentru care o întregește din nou cu comentariul caracterizat prin gluma călătorului bine dispus : *Din toate părțile tot înălțimi, și înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decît ești și la care trebuie să te uiți cu capul gol pentru că-ți cade căciula de la sineși. Cum să nu se mire cineva ! Cum să nu i se aprindă închipuirea ! Noi, în ciuda celor ce se fac că nimic în lume nu poate fi destul de frumos pentru ei, noi, zic, am găsit o mare mulțumire la privirea celor locuri mărețe și negreșit am fi strigat : mari sînt minunile tale, Doamne ! dacă nu ne-am fi adus aminte tocmai atunci de un străin care, văzînd șlicul unui logofăt mare, au zis tot acele cuvînte.* (Id., ib., p. 136).

Talentul descriptiv al lui Alecsandri în notarea pitorescului local se dovedește mai ales în zugrăvirea peisajului exotic, pe care scriitorul

il cunoaște în urma călătoriei sale în Spania și Africa³. Notății realiste în descrierea peisajului național introduce în special M. Kogălniceanu. Descrierea Iașului (*Iluzii pierdute*), a Copoului pe la 1849 (*Tainele inimii*) oferă excelente ilustrări, ca și descrierea *Borsecului* de V. Alecsandri, realizată însă cu rafinament literar.

Din reproducerea textelor care ilustrează diferite tipuri de viziune asupra peisajului național la prozatorii romantici din prima jumătate a secolului al XIX-lea, putem desprinde câteva particularități ale stilului lor descriptiv.

Oricît de deosebit ar fi temperamentul lor individual, Alecsandri, Russo. Bălcescu conferă în mai mică sau în mai mare măsură stilului descriptiv un caracter retoric.

Oratorul deprins cu procedeele retoricii este în primul rînd Bălcescu. Imaginile sînt susținute de sentimentul aprins al scriitorului, care transpare în accentele solemne, în cadențele de imn ale tabloului. Amplificarea, enumerarea, hiperbola, expresia biblică, epitetul apreciativ, impresia mijlocită prin evocări ale artei caracterizează tabloul naturii, mai mult comentat decît prezentat, al istoricului și scriitorului Bălcescu.

Retorismul stilului lui Alecsandri se manifestă prin procedee specifice, dintre care reținem: intervenția direct-exclamativă a autorului, alegoria. Ca și Negruzzi, dar mai rar decît acesta, Alecsandri apelează la comparația nobilă: *guri de prăpăstii adînci ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului* (Alecsandri, *op. cit.*, 157). Efectul retoric al comparației morale este anulat, după cum am constatat, de ironia amabilă pe un ton voit familiar al povestitorului. Nota retorică a stilului descriptiv în proza lui Alecsandri este estompată sau adeseori înlăturată nu numai prin comentariul autorului, dar și prin dominanta percepției directe a peisajului. La compunerea tabloului contribuie mai ales imaginile vizuale și auditive. Procedeele realizării unui tablou al naturii transfigurate prin artă nu are, în proza lui Alecsandri, ponderea pe care o are același procedeu în proza lui Negruzzi sau în proza lui Bălcescu. Notarea directă a impresiei îl apropie pe Alecsandri de Al. Russo, amîndoi fiind continuați mai tîrziu, în aceeași direcție, de Al. Odobescu, din proza căruia nu lipsește însă nici impresia notată mijlocit, prin elemente ale artei.

Artificiul unui stil retoric în arta descriptivă a lui Al. Russo este estompat de simplitatea expresiei voit populare. Tabloul naturii transfigurate prin artă se substituie la el prin tabloul naturii transfigurate prin imagini ce vin din legendă. Astfel, am constatat în proza sa ingeniozitatea realizării imaginii incendiate de altădată prin evocarea unor întîmplări care vin din depărtările legendei. Impresia directă este blocată de amintire, prin care lucrurile iau adeseori înfățișări ciudate. Natura la Al. Russo este un loc al reveriei, al amintirii. Tabloul ei creează o atmosferă morală. Expresia indirectă a unei reflecții este uneori personificarea unor obiecte din natură: *nuferii sînt înșelători ca unda mirătoare în care se nasc!* (*Amintiri*, p. 115).

³ Pentru mijloacele prin care Alecsandri construiește un adevărat tablou de pictor, vezi Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 102—107.

1.4. Descrierile de mediu social cu obiceiurile lui specifice sînt diferite în direcția și viziunea lor. Coordonata temporală oscilează între prezent și trecut, iar cea socială între diverse medii sociale. Viziunea romantică sau realistă nu se aliază în mod obligatoriu unei anumite direcții. Astfel, viziunea romantică a mediului copilăriei apare în *Amintirile* lui Al. Russo și mai tîrziu în amintirea despre Porojan a lui V. Alecsandri, dar nu și în schița *Cum am învățat românește* a lui C. Negruzzi sau în proza memorialistică de mai tîrziu a lui I. Ghica.

Așadar, personajul social — uneori simplu element de decor, ca într-o parte a prozei lui V. Alecsandri și a lui D. Bolintineanu — este înfățișat fie dintr-o viziune romantic-sentimentală, fie, alături de moravurile pe care le reprezintă, dintr-o viziune realistă. Acest realism ține în același timp de o atitudine satirică specifică clasicismului care vedea în literatură „o școală de morală“, precum și de o atitudine romantică nouă, care se dezvoltă în proza lui Balzac, cunoscută de scriitorii români (Negruzzi, Kogălniceanu etc.). Ca și unii romantici occidentali (Balzac, spre exemplu) și pornind de la ei, unii scriitori romantici români (Negruzzi, Kogălniceanu, Filimon) sfîrșesc prin a deveni realiști⁴.

Negruzzi, Kogălniceanu sînt preocupați de descrierea minuțioasă a unui personaj, interesîndu-i raportul dintre comportarea personajului și mediul său natural, social și material (prin acesta din urmă înțelegînd locuință, obiecte personale, mai ales cele de îmbrăcăminte), raportul dintre fizionomia personajului și caracterul lui. Poate tot sub influența lui Balzac, Negruzzi manifestă interes în nuvela sa memorialistică și pentru intriga romantic-melodramatică. Fiziologiile lui Kogălniceanu sînt numeroase și aparțin fie societății de salon a capitalei, fie „varietății soiului provincial“. Categoria din urmă este reprezentată nu atît prin tipul provincialului *evghenist*, „*lighioaie atît de variată*“ zugrăvită de C. Negruzzi, cît prin provincialul recrutat dintre „*clucerași*“ și „*slugerași*“ „*care n-au nici o rudenie între oasele sfinte; care nu trag la gardă la moșu logofătu și la vîru vornicu, sau la Thița logofeteasa*“. Neavînd nici o cunoștință între aristocrați, provincialul descris de Kogălniceanu este recrutat dintre cei ce „*trag sade la han*“.

Kogălniceanu, Negruzzi nu se plasează îndărătul textului, ci se integrează în povestire ca martori sau ca martori și participanți. În proza de observație a lui Kogălniceanu, chiar cînd autorul nu are una din calitățile semnalate, vocea naratorului-autor este directă; cititorul recunoaște vocea personală a unui prezentator de imagini în desfășurare, uneori comentînd cu ostentație o întimplare în lungi fragmente (digresiuni) care se propun prin ele înseși atenției cititorului. Să ilustrăm o prezentare a autorului:

Deci începem. Scoateți-vă pălăriile și vă închinați. Provincialul intră în scenă.

Iată omul nostru. Ce ne pasă de unde vine, să fie de departe sau de aproape, de la miazănoapte sau de la miazăzi, dintr-un tîrgușor sau din-

⁴ În acest sens, vezi mai pe larg Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Romantismul românesc*, în LL, vol. II, 1972, p. 67 și urm. *Id.*, *Romantismul românesc în context universal* și părerile participanților la *Discuțiile pe marginea acestei prezentări*, în LL, vol. IV, 1972, p. 639, și urm.

tr-un oraș, de la Adgiud sau de la Focșeni, de la Galați sau de la Cotnar, de la Herța sau de la Birlad, el n-a fi și nu este decât un provincial. **Iată-l.** Să-l **luăm** îndată după ce simte cea întâi impresie. Îndată ce harabagiul sau surugiul i-a spus că se zăresc turnurile, întocmai ca patru fesuri, a Mitropoliei, provincialul **iși freacă ochii, își întinde vederea**, dacă este în căruță acoperită **iși scoate capul afară**, întocmai ca un pui de lăstun din cuibul său, și **se înalță**, dându-se cu totul priveștiții ce **așteaptă** să se destindă dinaintea privirii sale.

Dar **se apropie de barieră; și ce vede?** Două rînduri de bordeie acoperite cu paie, nevăruite... **Ajunge** la barieră. Harabagiul sau surugiul **stă**. Un fel de amfibie, îmbrăcat jumătate turcește și jumătate căzăcește, **vine și întreabă** pe provincial: **cine-i, de unde-i și unde trage?** (M. Kogălniceanu, *Fiziologia provincialului în Iași*⁵).

Sublinierile din text indică particularitățile lui prezentative: adresarea directă către cititori (comp. pers. a II-a pl., particula prezentativă *iată*), pe care autorul și-i asociază ca „spectatori“ (comp. verbe la pers. I pl., adjective posesive de pers. I pl.); actualizarea dramatică a atitudinilor, a acțiunilor personajului prin punerea verbelor la indicativ prezent.

Proza de descriere a unui mediu social nu pune în valoare fantezia creatoare a scriitorului, ci puterea lui de observație sau de analiză, de unde culoarea, pitorescul stilului. Fizionomiile lui Negruzzi, cele ale lui Kogălniceanu, scriitori continuați în aceeași direcție de Filimon, cuprind „*toate fețele și culorile*“ personajului descris, care nu constituie o realitate închisă în mijlocul unui mediu, ci un produs al unor interferențe variate (factor social, profesional, vîrstă etc.). Personajul nu se reprezintă numai pe sine, ci reprezintă și gruparea care-l conține.

Tehnica romantică a corespondențelor fiziognomice a contribuit la înnoirea mijloacelor stilistice de realizare a unui portret: lărgirea sferei vocabularului de caracterizare a personajului, în special cu termeni concreți referitori la mediul natural, social și material al personajului, precum și la aspectul lui fizic; impunerea epitetului individualizator în descrierea figurii; introducerea unor particularități lingvistice specifice vorbirii personajului în narațiunea despre comportarea acestuia. Toate aceste trăsături stilistice constituie semne ale stilului prozei așa-zise realiste a scriitorilor romantici de la începutul secolului al XIX-lea (Negruzzi, Kogălniceanu):

Provințialul îmblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droșcii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaș; fără el nu se vede nicăieri. Figura lui e lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pe lângă aceste firești podoabe,

⁵ Autorul notează: „Pierre Durand a scris *Fiziologia provincialului în Paris*; noi am căutat ca trăsăturile lui să le micșorăm în proporția cadrului cuvenit provincialului în Iași“.

natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i și un **nu știu** ce care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă ; un **nu știu** ce care face a fi destul să-l vezi ca să-l cunoști, și să gîcești din ce ținut sosește, sau din ce bortă iese ; un **nu știu** ce în sfîrșit, care te face să rizi cum îl zărești.

Cum a sosit în capitalie, întîia lui treabă este să se ducă la Miculi, ca să-și cumpere ochilari sau lornetă cu care se uită seara obraznicește prin toate lojele teatrului. De-l vei întreba a doua zi ce s-a reprezentat, a să-ți spuie că s-a jucat comedia **Vodevil** care e foarte **ghizdavă** și **nostimă**, pe care îndată începe a o și critica. (Negruzzi, Fiziologia provințialului).

Inventivitatea, capacitatea de individualizare, simțul pitorescului în descrierea mediului social și material al personajului sînt însușiri care apar mai ales în proza lui Negruzzi și Kogălniceanu, iar mai tîrziu în proza lui Filimon și I. Ghica.

Proza de observație a peisajului social românesc s-a realizat în mai mare măsură într-o limbă apropiată de aspectul ei vorbit și a reflectat în același timp specificul diferitelor stiluri ale limbii în diferite etape de evoluție a societății și culturii românești. Preocuparea de a diferenția mediile sociale, mediile de cultură este principală și dobîndește un reflex interesant la nivelul stilului, pe care-l vom urmări în proza lui M. Kogălniceanu.

În vorbirea naratorului se încușează uneori două coduri : unul al autorului și altul al unui presupus personaj care reprezintă un mediu diferit : „Societatea noastră era adunată într-un salon, a căria nu ți-oi face descrierea, macar oricît de *à la mode* să fie descrierile *saloanelor* și a *mobilelor* din capitalie — pentru provinciali, carii după asemenea descrieri își aranjărisesc salonurile și-și cumpără *mobilele*. (M. Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).

Codul autorului, în care pot fi integrați termeni din diverse medii de cultură, diferă ipotetic de codul cititorului ; de aceea, autorul se simte obligat să i-l explice : „Atîta ar mai trebui bieților literați, să împodobeze cu *aeronautica* lor, sau mai moldovenește, cu *plutirea* lor în aer, serbarea vreunui *iarmaroc* și să slujească de pildă *pacinicilor lăcuiitori*“. (*ib.*) ; „Bărbații nu erau *zulari* și nu vedea în *fiștecăre* tînăr pre *minotaurisatorul* lor, cum zice d. de Balzac, adecă, românește, pre *împodobitorul capului* lor“ (*ib.*) etc.

Funcția metalingvistică în comunicarea autorului dobîndește uneori o valoare în sine, explicația constituindu-se ca adevărată „fiziologie“ într-un lung comentariu detașat, izolat de planul narativ propriu-zis.

Damele era îmbunătățite — cît se poate ; însă nu era prude, plaga societății noastre.

Dacă ești get-beget moldovan, dacă nu ești neologist, dacă nu ești abonat la nici o foaie românească, negreșit că cu un aer oșerit mi-i întreba ce-i prudă ? Și eu cu tot respectul ce trebuie să aibă un scriitor dinaintea unui public, așa de învățat ca al nostru, ți-oi răspunde că pruda, prude, este un cuvînt franțuzesc, care românește n-are nume, dar

însămnează, o femeie a căreia numai urechile, rareori și ochii, îi sînt curate, care sufere tot, numai să nu-i zici pe nume..." (ib.).

*

În altele sînt făcute dintr-un aluat destul de nemulțămitor și puțin însușit spre a face din mine un om căruia-i zicem că este **plăcut**.

Plăcut ? Ce înșămnează acest cuvînt ?

Un om plăcut, pentru multe femei, este acela carele, într-un bal joacă totdeauna și nu se odihnește niciodată, jucînd deopotrivă cu toate, cu cele frumoase și cu cele urite, bun, tînăr și de treabă carele face filantropie la mazurcă spre slujba fetelor celor bătrîne și carele crede că are vreo îndatorire cătră gazda ce-l poștește la bal.

Un om plăcut este și acela ...

Așa-i că-i plăcut acest elegant ...

La nevoie, omul plăcut spune și o istorioară.

Omul plăcut se află mai ales între biurgheri sau tîrgoveți. Am cunoscut pînă și spițeri carii erau foarte plăcuți. (Kogălniceanu, *Soirées dansantes* [Adunări dănuțuare]).

Codul naratorului este supus modificărilor de la un moment la altul al evoluției limbii în determinările ei sociale. Autorul reflectă aceste modificări în opoziția de planuri temporale diferite ale povestirii și reprezentării vorbirii personajului-autor în stil direct : „Îmi aduc aminte cîteodată, cu o oftare de părere de rău, de vremea ce a trecut așa de iute, în care, a doua zi după un bal, mă sculam la amiază-zi, zicînd : bre, bre, cît m-am înglindisit (sub. aut.) de bine“ (Kogălniceanu, *op. cit.*). Apoi, „cu o suvenire desfătăcioasă de gînduri“, autorul descrie, folosindu-se de enumerare, toaleta-i de la un bal de odinioară : „șacșirii cei roșii aruncați pe covor, galbinii papuci, mănusele, cilicul cel globos, taclitul, fermeneaua cea roșie“. (Id., ib.). Această descriere este de fapt pretextul realizării unui contrast cu descrierea portului unui „cavaler civil“ modern care „poartă neapărat o jiletcă albă, legătura de git de atlas neagră și gulerul fracului căptușit cu catife ; de abie la al doile sau al triile an a intrării lui în lume, începe a se deprinde cu pălăria-clacă, cu pantaloni **collants** și cu papuci cu cătărămi de la Miculi (Ib., ib.).

„Vinogradul babilonic“, adică alianța între contraste lexicale, l-a atras adeseori pe prozatorul Kogălniceanu : *Întreab-o dacă-i place jocul și ți-a răspunde că se inglendisește frumuseți franțuzește : je m'amuse joliment*. (Id., ib.). Iată-l pe „moldovanul necioplit“ care „reinterpretează“ o serie de termeni noi atunci cînd vorbește de portul „moldovanului civilizat“ : *Socoți poate că și în straiile m-oi schimba ? Pune-ți poșta în cui. Niciodată nu m-oi disgruma de crevaturi (cravate), nu mi-oi plesni pielea în mănuse de Brandmaier (Maier), nu mi-oi înfășura trupul în paltoane sac, curat sac cu fâină, și nu mi-oi stropși picioarele în pantaloni de golan, (collants), cum îi numești tu. Nu, nu, asta-i treaba voastră, carii vă prăpădiți averile, ca să aveți odăi cu patiserii (tapisserie), daradaice mai jos decît ulița și ciocoi în coadă, cu epoleturi de gheneari și în pungă tufă. Cît pentru mine, eu port și voi purta nădragi largi, un strai îndămănatec, cald iarna și răcoritor vara, și ciobote ca să mă pot mișca. Prea mult am făcut că m-am hotărît să-mi las portul*

vechi, care l-au avut bunii și străbunii mei și să mă îmbrac cu scurtuc și flustuc, jăletcă și bernevici șvăbești! Socoți tu, poate, că cu straietele nouă ne-am făcut mai buni și mai puternici? (Kogălniceanu, *Tainele inimei*); multe **baș-dame** [termen ironic] la această novelă, vor zimbi cu dispreț și vor zice că damele mele negreșit sînt niște bătălițe (Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).

Kogălniceanu privește dintr-un unghi subiectiv contrastul dintre obiceiurile trecute și cele prezente ale epocii sale. Atitudinea critică a scriitorului este adeseori exprimată direct, dar și prin umor tăios sau ironie.

Indiferent de funcția critică în context a unui anumit comic verbal, procedeele mai frecvente prin care el se realizează sînt: contaminări formale sau semantice de cuvinte, asocieri incompatibile de termeni într-o enumerare, depoetizarea funcției unor figuri-metafore, comparații (ultimul procedeu este mai direct legat de specificul stilului individual artistic al lui M. Kogălniceanu): *Iașii, care îi orașul cel mai frumos din lume [...] este lăcuit între alte nații [...] de boi, din care, după etimologia învățatului Dionisachi Fotino, se trag și boierii.*⁶ (*Iluzii pierdute*). Mai târziu, cei doi termeni sînt atrași într-un joc de cuvinte și de V. Alecsandri: *Asemine nu voi pomeni nimic despre nedelicateța unui cîrd de boi de frunte, care, întîlnindu-se cu noi pe podul de la Răpciuni, vroia numai decît să ne arunce cu coarneau din Bistriță, sub cuvînt că boii trebuie să aibă pasul asupra boierilor și feciorilor de boieri, fiindcă și ei au fost feciori de boi ieri, și că astăzi sînt întregi*⁷ (*O primblare la munți*); *acea gloată care prin o generală convenție (iertăți-mi că nu zic convenciune*⁸) *se numește obicinuit societate aleasă, cînd de multe ori ea este foarte amestecată (Tainele inimei). Glasul ei trebuie să fie mai dulce decît al serafimilor; trebuia, zic, pentru că pînă acum n-am auzit încă glasul unui serafim, prin urmare nu pot judeca dacă-i dulce sau ba. (Iluzii pierdute); Ispita este un profesor care se plătește mai scump decît cei mai scumpi profesori din Iași (Kogălniceanu, *Fiziologia provincialului în Iași*). Prin urmare Copoul cum este acum în curînd nu va mai fi, va trece și se va uita, ca chedrul Libanului, ca floarea cîmpului, sau, dacă vroți comparații mai puțin biblice, ca fostul club al vînătorilor, sau ca Soțietatea istorico-naturală (Tainele inimei). Iată o enumerare de metonimii exprimate prin sinonime aproximative, prin care se sugerează toate stările „a mult treptăluitei noastre societăți”: *Atuncea, toate trăsurile, baloanele, butcele, caretele, brișcele, droșcele, daradaicele și tilbiuriul d-lui..., în două șiruri intră în oraș (Tainele inimei): Alteori legătura semantică dintre termenii eterogeni ai unei enumerări se stabilește indirect, ca în următorul exemplu prin care se sugerează lipsa de feminitate a unei femei: *Găsești de ajuns mame, neveste, văduve, fete, slute, șchioape, chioare, vornicese, bănesz, pitărese, negustorițe, bătălițe, țagance și alte asemne creaturi ce se nasc, cresc,***

⁶ Vezi *Istoria Daciei*, scrisă grecește, tom. I, p. 62 (nota aut.).

⁷ Este evident că și Alecsandri se referă la aceeași etimologie semnalată de Kogălniceanu.

⁸ De multe ori Kogălniceanu își manifestă atitudinea critică față de unele aspecte lingvistice, indiferent de ce natură ar fi fost ele, dacă autorul le consideră înnoiri de care limba nu ar fi avut nevoie.

se mărită, fac copii și mor. Dar **femei**, asta-i cam greu. (Iluzii pierdute). Urmează apoi o „fiziologie“ a femeii.

Dintre scriitorii pașoptiști, V. Alecsandri și I. Ghica (în *Scrisorile pe care fiecare le-a adresat celuilalt* — mai ales Ghica lui Alecsandri) reprezintă, în a doua jumătate a secolului trecut, proza de amintiri în care sînt reînviată figuri ale societății din prima jumătate a secolului trecut.

Tendința practică, militantă a scriitorului Kogălniceanu în proza sa scrisă în mare parte înainte de evenimentele de la 1848 imprimă acesteia un caracter retoric, transformînd-o în adevărată *pledoarie* prin care autorul dorește să convingă publicul de necesitatea impunerii unor noi valori. În scrierile sale în proză Kogălniceanu este un vorbitor, dar nu totdeauna un vorbitor familiar. Acest aspect îl dovedește nu numai limba sa îmbogățită cu multe neologisme și expresii împrumutate din diferite limbi, în special franceza, dar și stilul său cu figuri retorice: construcții antitetice, anaforice, enumerări etc. Elementele stilului său care presupun un convorbitor nu schimbă atmosfera oarecum oficială a tonului conversativ al prozei sale. Kogălniceanu este în proza sa și un vorbitor public, un orator. Spre deosebire de Kogălniceanu, scriitorul ocazional Ion Ghica pune accentul pe *s p o n t a n e i t a t e*⁹ în proza sa de evocare a societății românești de la sfîrșitul epocii fanariote, din timpul primelor domnii naționale și al regulamentului organic. Expunerea lui Ghica are valoarea imparțialității unui document, dar cu un stil descriptiv „uneori de o plasticitate deosebită“¹⁰ ce reflectă într-un fel și „bogăția experienței sale de viață, care-i nutrește amintirea“¹¹. Evocarea sentimental-romantică a lui Porojan de către V. Alecsandri diferă de evocarea lui I. Ghica, acesta păstrîndu-și observația aproape în limitele stricte ale obiectivității:

Un rege alungat din țara lui și-a fi aducînd adeseori aminte de tronul său aurit. Astfel îmi aduc aminte eu de capra trăsurei de sub șopron. În momentele ce stam urcat pe ea, imagina lui Porojan trecea pe dinaintea ochilor mei țîntiți, însă nu neagră și veselă, ci pudruită cu făină și umilită de această albeață neșirească. După dînsa veneau figurile celorlalți robi, servitori din casa părintească [...].

Cît pentru Porojan, el deveni un pitar de frunte sub ciomagul profesorului său și fu ridicat la rangul de ciurecar a casei. Cariera lui fu astfel desemnată pe gura cuptorului cu litere neșterse de cărbune!... Domnii țării puteau să se mazilească, datinele puteau să se schimbe în Moldova, fața lumii putea să se prefacă în orice mod; eu, tovarășul lui de odinioară, puteam să devin, din simplu comis ce eram, postelnic mare, ministru, domn chiar!... Porojan avea să rămîie pitar și numai pitar pînă la sfîrșitul vieții sale!... Stranie nedreptate a soartei! (V. Alecsandri, Porojan, 1880).

Dascălul Chiosea nu era om rău, dar se necăjea, pentru că-l durea înimă cînd vedea că nu se silesc copiii la învățătură. El nu era civilizată ca să nu-i pese dacă elevii învață sau nu. Pentru el școala nu era o

⁹ Vezi Șerban Cioculescu, *Limba literară a lui Ion Ghica*, în CILRL, secolul al XIX-lea, vol. II, București, 1958, p. 167—190.

¹⁰ *Id.*, *ib.*, p. 188.

¹¹ *Id.*, *ib.*, p. 182.

chiverniseală, nu se gindea la : treci zi, treci noapte, apropie-te leafă. Nu sta cu ceasornicul deschis pe catedră ca nu cumva minutarul să treacă peste semn.

La Chiosea, ca la Chiriță, ca la Stan, lucrurile mergeau altfel ; viața lor era cu copiii din școală, nu știa nici șosea, nici cafe-șantan, nici deputăție. Dimineața buchile, Ostoicu și Psaltirea, după prinz psaltichia. Chiosea avea un **pa, vu, ga, di** care-i ieșea pe nas cale de o poștă.

De pe la de-alde Chiosea ieșeau dieci de visterie și calmegii ; la de-alde el au învățat să scrie românește logofătul Greceanu, Văcăreștii, Anton Pan, Nănescu, Paris Momuleanu etc. (I. Ghica, Școala acum 50 de ani).

b. PROZA DRAMATICĂ.

COMICUL DE LIMBAJ ÎN COMEDIILE LUI V. ALECSANDRI

1. Comedia lui Alecsandri, teatru de observație socială. 2. Ridiculizarea tendințelor de folosire a unui limbaj prețios (galomania și variante ale latinismului). Procedee ale comicului de limbaj. 3. Alecsandri, precursor al lui I. L. Caragiale.

1. Ca director al Teatrului Național din Iași (1840—1842), Alecsandri a îmbogățit repertoriul teatrului românesc. Lipsind propriu-zis o tradiție în dramaturgie, Alecsandri începe prin a localiza piese din autori francezi. Mai târziu, locul prelucrărilor îl iau comediile inspirate din realitățile vremii. Prima piesă orientată în acest sens este *Iorgu de la Sadagura*, jucată la începutul anului 1844. După 1850, Alecsandri consacră o mare parte din activitatea sa literară, teatrului. Piesele *Chirița la Iași* (1850) și *Chirița în provincie* (1852) îmbogățesc repertoriul original al teatrului cu genul comediilor de moravuri.

Influența balzaciană, grefată pe arta lui La Bruyère în realizarea fiziologiilor, se manifestă nu numai în proza propriu-zisă a lui Negruzzi sau a lui Kogălniceanu etc., dar și în comediile lui Alecsandri, evident și sub influența modelelor primilor noștri prozatori moderni, mai ales, sub cea a lui M. Kogălniceanu. Într-adevăr, comediile lui Alecsandri se înscriu în tradiția prozei de moravuri, de observație a unui anumit mediu social într-o perioadă de prefaceri, cu interferențe între culturi diferite, cu rezultate nefaste ale incapacității de asimilare a modelului de civilizație occidentală împrumutată. Tipurile clasice (prețioasa ridicolă, snobul etc.) dobîndesc în comediile lui Alecsandri trăsături realiste prin legătura personajelor care le reprezintă cu un anumit mediu social plasat în coordonate de loc și timp determinate. Caragiale nu inovează în acest sens. ci numai desăvîrșește realismul în teatrul comic:

2. Creațiile dramatice ale lui V. Alecsandri surprind mai ales un aspect negativ esențial în mediul românesc al boiernașilor și al burgheziei mijlocii de la jumătatea secolului al XIX-lea: *parvenitismul*.

Parvenitismul modern prin însușirea aparentă a culturii se manifestă și în felul de a vorbi al personajelor, care folosesc termeni străini neasimilați, neologisme cu modificări datorate necunoașterii sensului sau formei lor corecte. Adeseori Alecsandri folosește șarjă grotescă în scopul unei acțiuni de ridiculizare, prin care viza un act de posibilă reabilitare a celor reprezentați de personajele sale. În această direcție, scriitorul moldovean avea cițiva precursori tot în autori de comedii. Astfel, Costache Facca (*Comodia vremii sau Franțuzitele*)¹, Costache Bălăcescu (*O bună educație*)² ridiculizează în comediiile lor limbajul prețios și ridicol franțuzit al saloanelor, „educaționul cu dascăli de sfranțuzească“, „pasionul“. Alecsandri își depășește însă contemporanii și prefigurează unele aspecte din teatrul lui I. L. Caragiale, care aduce comedia românească la cel mai înalt grad al ei de dezvoltare.

Creația dramatică a lui Alecsandri constituie o replică dată nu numai galomaniei, dar și curentului purist cu toate variantele lui. Așadar, comediiile sale răspundeau la mijlocul secolului al XIX-lea unui deziderat al teatrului, de a ridiculiza pe toți cei care conștient sau nu deformau structura limbii române, mai ales franțuzind-o sau latinizând-o.

2.1. Dincolo de influența dramaturgiei franceze³, comediiile de moravuri ale lui V. Alecsandri își alimentează substanța din realitățile epocii sale. În aceste comedii întâlnim observațiile autorului nu numai cu privire la felul de a trăi, de a judeca al oamenilor din vremea sa, dar și cu privire la felul lor de a vorbi. Examinând limba primelor scrieri dramatice românești, Al. Niculescu (*Din vocabularul limbii române în secolul al XIX-lea*, în SCL, XI, 1960, nr. 3, p. 581—592) demonstrează că realismul vorbirii eroilor unei piese de teatru apare mai pregnant în operele cu caracter comic-satiric. „unde diversitatea situațiilor prin care se realizează umorul supune limba la întrebuintări expresive multiple“ (p. 581). Același autor (*Elemente de limbă vorbită în limba literară din prima jumătate a secolului al XIX-lea — Probleme generale*, în SCL, XIV, 1963, nr. 1, p. 57—76) aduce o precizare de ordin metodologic importantă în stabilirea opoziției limbă vorbită / limbă literară pentru româna scrisă de la începutul secolului al XIX-lea: „criteriile cu ajutorul cărora putem separa planul limbii vorbite din ansamblul limbii epocii sînt de ordin stilistic“. (p. 60). Producțiile literare (proză propriu-zisă sau proză dramatică) cu tendințe realiste și intenții satirice de la începutul secolului al XIX-lea folosesc numeroase elemente de limbă vorbită cu efecte expresive, stilistice. Adeseori dramaturgul Alecsandri își depășește modelele tocmai prin varietatea mijloacelor lingvistice utilizate pentru îngroșarea aspectului comic verbal. Alecsandri obține prin limbaj, ca și Caragiale mai târziu, efecte superioare în raport cu cele obținute prin intermediul tehnicii compoziționale.

¹ Vezi Florica Dimitrescu, *Observații asupra limbii personajelor lui C. Facca*, în LR, IV, 1955, p. 28—33.

² Vezi B. Cazacu, *Elemente ale comicului verbal la primii dramaturgi români*, în LL, II, 1973, p. 243—247.

³ Vezi Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, Ed. națională, București, 1924, mai ales pp. 148—161.

2.1.1. Comicul verbal se subordonează în comediile lui Alecsandri funcției limbajului de a caracteriza personajele.

Funcția de datare (asociată cu funcția de localizare) a limbajului în comediile lui Alecsandri se manifestă prin caracteristici specifice de vorbire ale unor personaje care reprezintă perioade diferite de cultură. Sub acest aspect, personajele reprezintă două generații: **A.** generația *veche*, contemporană în parte cu domeniile fanariote, manifestând particularități de vorbire sub influența directă a limbii grecești și turcești; **B.** generația *nouă*, care se dovedește receptivă la influențele noii culturi occidentale, în special franceze. Ridiculizarea se îndreaptă la Alecsandri atât împotriva *conservatorismului retrograd*, cât și împotriva *innoirilor artificiale, hibride*, împotriva pretenției de distincție, în realitate nu numai superficială, dar și falsă, a unor personaje.

A. Un reprezentant al vechii generații este *Enachi Damian* (prenumele cu sufix grecesc este sugestiv) din comedia *Iorgu de la Sadagura* sau „*Nepotu-i salba dracului*“. Vorbirea lui se caracterizează prin utilizarea unor termeni *învechiți* și constituie astfel o abatere de la norma limbii literare. Contrastul dintre vorbirea personajului și norma literară generează un comic de limbaj. Pentru amintitul personaj, *monoclul* este „*stecluța care se bagă în ochi*“ (p. 17)⁴. Neînțelegând limbajul franțuzit al lui Iorgu sau al Gahiței, îi reia în forme proprii: „**Superfliur sau nesuperfliur... nu știu... Ha !... civirasalisiți, d-voastră, ipochimene alesă... care... împrumutînd de la străini numai cele răle, nemaiputînd trăi decît cu bonjur, cu blamanjè** [fr. *blanc-manger* „cremă albă“], și cu **parlè, marlè** [fr. *marbleu* „ei drace?“], **cheschevù** [fr. *qu'est-ce que vous voulez* „ce doriți“] și *cârora vâ e rușine să fiți moldoveni curați*“ (p. 9). Cînd același personaj încearcă să-și depășească vorbirea arhaic-regională prin folosirea unor neologisme, el ajunge tot la incorectitudini, care creează comicul prin contrast cu formele corecte ale neologismelor din uzul literar curent: *pe-acolo prin afdademiiile din Sadagura... Macar că și pe-acolo or fi mojianți... da'geaba... n-au haz... Îți scîrșite, frate, cîte două ceasuri la ureche... ș-apoi zic că fac corțent* (p. 5).

B. Generația tinăra este reprezentată în comedia *Iorgu de la Sadagura* prin Iorgu, tipul coonașului cosmopolit care a uitat de obiceiurile străbune. El folosește *neologismul*, adeseori în contexte neadecvate. Abaterea de la norma literară privește deci regulile de asociere a termenilor. Împreună cu Gahița Rozmarinovici, femeie cu idei „înaintate“, Iorgu utilizează un limbaj în care franțuzismele se amestecă cu termeni ai graiului regional. Comicul este generat de contraste diferite: contrastul dintre termeni neologici, expresii franțuzești și termeni, expresii, forme ale graiului regional moldovenesc se asociază uneori cu contrastul dintre forma neologismelor din vorbirea personajelor și forma acelorași neologisme în norma literară. De asemenea, folosirea unui limbaj prețios (comparații, perifraze), produce un efect contrar celui dorit de personaj.

Iorgu: *Ah! Gahițo !... suflet ceresc și-naripat! nu mă ecrazarisî cu astfel de vorbe !...*

⁴ Paginile trimit la: Alecsandri, *Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă. Teatru*, vol. I (Comedii), Ediție îngrijită de G. Pienescu. Prefată de Al. Piru, Editura pentru literatură, București, 1961.

Iorgu : *Iar tu, Gahița !... tu, care ți-ai dezvoltat mintea, ca o conopidă, la căldura civilizației... Mărturisăște ritos (gr.) simțimentele inimii tale (p. 25).*

Gahița (către Damian) : *Dumneata rizi, pentru că nu te-ai adăpat de delicatetea, de eleganța și sublimitatea limbei franzeze (p. 8).*

Iorgu : **Madamă, fi-voi destul de felice ca să nu-mi refuzarisăști brațul (p. 20).**

Gahița : **Ce să potrivește !... sint foarte flatarisită (p. 20).**

Gahița : **Monsiu Georges, dezirul unui cavaler amabil ca dumneata nu poate rămînea neîmplinit... par conséquence, mă grăbesc a-ți declinarisi numele meu... (p. 18).**

La neologismele de origine franceză (unele barbarisme) frapează mai ales verbele folosite cu sufix grecesc ; această alăturare produce un efect de stridență sonoră : *ecrazarisî (fr. écraser), suvenarisî (fr. se souvenir), voiajarisi (fr. voyager), închietarisî (fr. inquiet), suportarisăști (fr. supporter), ofansarisăști (fr. offenser) etc.*

Prin atitudine și mod de a vorbi, Iorgu anticipează pe Rică Venturiano, iar Gahița, probabil cititoare a lui Florian, pe Zița, cititoare a „Dramelor Parisului“.

C. Fără să aibă educația lui Iargu, personaj instruit în străinătate, Chirița, ca și Gahița, reprezintă tipul de provincială care dorește să-și însușească „noile maniere“ ale capitalei. Ea aspiră însă nu numai la viața mondenă a saloanelor, dar și la o anumită poziție în administrația de stat (vrea să devină isprăvniceasă). În raport cu tipul clasic (de ex. *Burghezul gentilom* al lui Molière), personajul lui Alecsandri manifestă o tendință spre parvenitism care nu este desprins de rădăcinile sociale.

Chirița (către Safta) : *De aceea l-am silit pe bărbatu-meu să meargă la Iaș ca să cerce a căpăta isprăvnicia de aici din ținut ... Doară și el are drituri ... ca patriot ... c-a pătimit ... Nu-i vezi, acu, care de care are pretenții să intre în slujbă ... sub cuvînt că i-o fost frică la 48 ? ... Helbet ! dacă-i pe aceea ... apoi și noi avem temeuri ... Adă-ți aminte ce groază-l apucasă pe Birzoi ... că strîga și pin somn c-o venit zavera ... (Chirița în provincie, p. 221).*

Ajunsă isprăvniceasă, ambițiile Chiriței nu se opresc aici. Visurile de noblețe nu o părăsesc.

Chirița : *Dulce-i viața de isprăvniceasă ! ... Zăhărită viață ! Ai jăndari la poartă, la scară, la ușă ... și, cînd ieși la primblare, ai alai pe lingă trăsură ... Cu toate aceste, de m-aș porni mai degrabă la Paris ! că m-am săturat de Moldova ... Of ! de-ar veni azi monsiu Șarlă de la Iaș, să-mi aducă pasportu, m-aș porni cu nepusă masă ... Pune-ți în gînd efect ce-oi să fac în Paris ca isprăvniceasă ! ... Oi să le par franțuzilor cît ... (ib., p. 250).*

În rangul ei cel nou. Chirița își modifică mai mult purtările și vorbirea, căutînd să imite, ca doamnă mare, obiceiurile și jargonul damelor din lumea bună.

Vocabularul utilizat de Chirița prezintă anumite trăsături specifice, explicabile și prin faptul că ea aparține pe de o parte vechii generații, contemporane cu domniile fanariote, iar pe de altă parte mediului provincial, unde se păstrează mai bine elementele învechite de limbaj. Chirița reprezintă, și sub aspectul comicalului de limbaj, personajul cel mai pitoresc din comediile lui Alecsandri.

Contrastul dintre educația ei sumară și rolul unei femei distinse pe care vanitatea o determină să-l joace se manifestă și în vorbirea personajului.

Un procedeu al comicalului de limbaj folosit cu precădere de Alecsandri și în această situație este **jargonul franțuzit**. Neologismele, însușite pe cale orală, sînt supuse unor variante estropieri.

Iată cum folosește boieroaica „ținutașă“ expresiile franțuzești sau neologismele de origine franceză în comedia *Chirița la Iași* sau *Două sete ș-o neneacă* (1850): *Parle franse, madmuzel?* (fr. *Parlez-vous français, mademoiselle?*); *Le pleze vu monsiu* (fr. *Plaisez vous le monsieur?*); *a rînjariși* (deformare din: *deranjariși*) pentru *a deranja*, *ftiatru* pentru *teatru*, *aufstor* pentru *autor*; *gubernantă* pentru *gubernantă*, *ghitardă* pentru *chitară*.

Pentru a ilustra însușirea neologismelor numai „din auzite“ este semnificativă următoarea scenă:

Chirița: *Să cunoaște că învață la **pasion** ...*

Luluța: *Pansion, mătușică, nu **pasion**.*

Chirița: *Fie și **pansion**, că doar nu m-o crescut mama cu **gubernată**, ca să știu **nemțăște** (p. 157).*

În comedia *Chirița în provincie*, eroina, „doamnă mare“, și-a perfectat educația, învățînd limba franceză „*toute seulette*“ (singurică de tot). Chirița manifestă tendința de a traduce cuvînt cu cuvînt expresiile limbii române în franțuzește: *je suis sûre qu'il deviendra un tambour d'instruction ...* (p. 224). Șarl (cu mirare): *Tambour?* Chirița. *Oui, adică **dobă de carte** ... tambour ... nous disons comme ça en moldave* (p. 225); Chirița ... *je ne voudrais pas qu'il perde son temps **pour des fleurs de coucou***. Șarl. *Pour des fleurs de coucou?* Chirița. *C'est-à-dire de flori de cuc ... Nous disons comme ça ...* Șarl. *En moldave* (p. 225); Chirița. *Monsieur Charles, je vous prie à la **bracette***. Șarl. *Comment? ... Vraiment, nous partons?* Chirița. *Oui, **nous lavons le baril***. Șarl. *Le baril?* Chirița (cu nerăbdare). *Oui ... nous lavons le baril ... **spălăm putina** ... Quoi ... nous disons comme ça en moldave* (p. 246) etc.

Neologismele sînt altfel modificate decît cele din vorbirea anterioară a aceluiași personaj: *armazoană* pentru *amazoană* (Chirița în Iași, 1852), *munamenturi* pentru *monumente*, *tauletă* pentru *toaletă* (fr. *toilette*), *bulivar* (*Cucoana Chirița în voiaj*, 1867), *spozîțiia* pentru *expoziția*, *ver-tuoasă* (*Chirița în balon*, 1874).

Modul ridicol de a vorbi aparține și altor personaje. *Guliță* le reprezintă prin excelență. El își depășește cu mult surorile în ceea ce privește stilcirea neologismelor. Franțuzirea cuvintelor românești îi este specifică :

Chirița : *Guliță, spune nineacăi, cum să cheamă franțuzăște furculiță?*

Guliță : **Furculision.**

Chirița : *Frumos ... dar friptură?*

Guliță : **Fripturision.**

Chirița : *Prea frumos ... dar învîrtită?*

Guliță : **Invirtision.**

Chirița : *Bravo ... Guliță! ... Bravo, Guliță! ... (Îl sărută).*

Șarl (în parte, furios) : *Gogomanition, va! ... (p. 227).*

Etimologia populară și confundarea unor neologisme cu altele sau cu cuvinte mai vechi de origine neogrecescă constituie adeseori sursa de modificare a formei corecte a neologismelor în vorbirea pretențioasă a Chiriței⁵ : *lozniță* „leasă de nuiele“ în loc de *lojă* (p. 198) „să facem *patisărie*“ pentru „să facem *tapisărie*“ (fr. faire *tapisserie*“); „Minciuni nu știu să spun că nu-s ipo... *ipocondră*“ (p. 231) pentru *ipocrită*.

După cum am putut constata pînă aici, autorul recurge la elemente de jargon, neologisme pentru a reliefa contrastul între pretenția de distincție a personajului și incapacitatea lui de a-și însuși corect elemente ale unui limbaj care îi este impropriu. Deformarea cuvintelor neologice sau a expresiilor franceze devine un procedeu comic de limbaj nu atît prin faptul că ea constituie o abatere de la norma corectă, cît mai ales prin faptul că această abatere dezvăluie un contrast între aparență și realitate în ceea ce privește cultura, capacitatea intelectuală a personajului, dezvăluie inadvertența între calitate și defect, între mecanic și firesc.⁶

Deformarea de cuvinte, ca procedeu de realizare a unui comic verbal cu funcție de caracterizare a personajului, se împletește în comedii ale lui Alecsandri cu asocierea hibridă de termeni sau construcții, alt procedeu de realizare a unui comic verbal cu funcție de caracterizare a unui personaj.

Deși Chirița vrea să se arate familiarizată cu limba franceză, pe care o folosește în conversație, în realitate limbajul ei nu „se stilează“. Un efect comic produce, prin contrast, asocierea dintre vocabularul ei

⁵ Etimologia populară și confundarea unor neologisme cu altele le-am întilnit și în vorbirea „*moldovanului necioplit*“ din *Tainele inimei*, fragment de roman publicat fără semnătură în „Gazeta de Moldavia“ 1850. Se știe că scrierea s-a dovedit a aparține lui M. Kogălniceanu.

⁶ Asupra factorilor generatori de comic, vezi H. Bergson, *Le rire — essai sur la signification du comique*, Paris, 1904; vezi și Paul Zarifopol, *Ris și comic*, în Revista Fundațiilor, an. II (1935), nr. 8; Al. Niculescu, *Observations sur les structures du genre humoristique en italien*, în RRL, tom. XVII, nr. 5, 1972, p. 389—405; Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 400—408; p. 409—421; p. 422—442.

„ales“ și termenii, expresiile de limbă vorbită (pe care adeseori le traduce, după cum am constatat, cuvînt cu cuvînt în franceză) : Leonaș. *Nu înțelegi că am adormit cu gîndu la mata?* Chirița. *Asta mă flatarisăște... d-le (cu pudoare) însă nu să cade să mi-o spui nitam-nisam ... tronc in obraz* (p. 257).

Expresiile de limbă vorbită sînt numeroase : *Of! saracan de mine! că-mi vine să țip și să ieu cîmpii; să deie ochii cu mine, dacă-l ține curîna* (136); *cît îi ziulica de mare tot țirluiește... de urlă cîinii mahalalei* (p. 152); *m-am săturat de mojiică ca de mere pădurețe* (153) etc.

Chirița vorbește neîngrijit : *știi mata minavetu* (lipsa articolului definit) *care ți l-am fâgăduit* (absența prepoziției **pe** la ac. pron. relativ **care**) etc.

Neogrecismele învechite sînt frecvente în vorbirea boieroaiței „ținu-tașe“ : *să-mi facă mie Catagrafie* „inventar“ (*Chirița în Iași*, p. 131), așa *catahrisnie* „abuz“ (p. 197), *să-mi pricinuiască un nixis* „supărare“ ; *n-am întîlnit un ipochimen* „persoană“ (p. 258), *ș-apoi tineri, soro ... cu vorbă, cu ighemonicon* „demnitate boierească“ (p. 163) etc.

Ca și comicul de situație, comicul de limbaj reliefează pe cel de caracter atît de specific comediilor de moravuri ale lui Alecsandri.

2.1.2. Retorismul conjugat cu forme ale **jargonului latinizat** constituie obiectul ridiculizării în vodeviluri și cînticele comice (*Rusaliiile, Clevetici-ultrademagogul*).

Politicianul demagog Clevetici își exprimă profesiunea de credință într-o sintaxă lipsită de logică ; sonoritatea cuvîntului nou, repetițiile, enumerările, antitezele etc. constituie mărci prin excelență ale retorismului :

Săndătate și frățietate, domnilor cetățeni! ... Am aflat că sînteți adunați în colegiu eleptoral pentru alegerea unui deputat și eată-mă-s alerg ca să vă espun profesiunea mea de credință ... Vreau respectul Convențiunei cu condițiune de a fi schimbată în totul ca una ce a fost elaborată de străini, fără concursul patriotic al românilor ... Vreau egalitate perfectă ... să nu mai fie săraci și bogați, mici și mari, slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite ... Acest mandat sacru îl voi îndeplini ca cetățean liber și liberal, apărînd cu energie și cu logică (iute) libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia, Convențiunea, drepturile naționale, garda națională, partidul național și celelalte (răsufliindu-se) căci eu ... și de ce nu? am toate calitățile de a fi ministru [sic!].

Abundența termenilor culti (în realitate folosiți artificial, mecanic, din dorința de a epata), debitul verbal rapid (accentuează tonul declamator, dezvăluie poza oalculată) depășesc mijloacele comicului naiv, constituind procedee tipice ale vorbirii gazetarilor, politicienilor demagogi.

Clevetici, redactorul *Gogoășei patriotice*, anticipează pe politicieni ca Farfuride — al cărui discurs electoral aminteste, și prin formula : „*ori să se revizuiască primesc, dar să nu se schimbe nimic*“ de discursul predecesorului său — pe gazetari ca Rică Venturiano, susținători ai sufragiului universal.

⁷ G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, B.P.T., 1968, vol. I, p. 281.

2.1.3. **Numele proprii** sînt folosite la Alecsandri, ca și mai tîrziu la Caragiale⁷, drept mijloc de caracterizare a personajelor. Numele proprii în comediile lui Alecsandri sînt create mai ales pe baza unei sugestii sonore, potențînd un anume comic de limbaj prin transparența lor.

O anume însușire de obicei negativă) a personalului este transmisă direct prin numele pe care-l poartă : *Clevetici-ultrademagogul*, *Napoliă-ultraretrogradul*, *Galuscus*, *Răzvrătescu*, *Săbiuță* etc. În *Chirița în provincie* există o anume rafinare în crearea numelor proprii (*Chirița*, *Guliță*, *Bîrzoii*). Numele *Chirița* (se termină cu un sufix diminutival) sugerează contrastul între fizicul (persoană corpulentă) al eroinei și aerele de ființă delicată, gingașă pe care și le dă. În vorbirea lui Bîrzoii întîlnim și diminutivul *Chirițușca*. Leonaș, în scena declarației de dragoste o face „*ipochimen, zarnacadea, acaddea*“ și-i vorbește de o grădină cu canari cîntînd *Chiriririța... Chiririririțița*“.

Sufixele de origine grecească au, de asemenea, o semnificație în formarea numelor proprii : *Agachi Flutur*, *Enachi Damian*. Sînt folosite și de Filimon, Caragiale. Primul apelează și la formulele de politețe grecești (**Kir Costea Chiorul**).

În comediile lui Alecsandri, pentru personajele care le poartă, numele proprii au de obicei o funcție de localizare, de indicație a unei trăsături de caracter, a unei atitudini social-politice sau culturale.

3. Prin comediile sale, Alecsandri s-a străduit să răspundă necesităților culturale ale momentului istoric în care trăia. Ridicilizarea jargonului franțuzit sau latinizat prin crearea unei galerii diverse de personaje care exprimau pe de o parte tendințele epocii, iar pe de altă parte poziția dramaturgului față de aceste tendințe însemna și o contribuție la acțiunea de cultivare a limbii literare la mijlocul secolului al XIX-lea. Adresîndu-se direct spectatorilor, dramaturgul sconta un efect imediat și eficace. Poate tocmai acest fapt explică, cel puțin în parte, îngroșarea diferitelor aspecte ale comicului verbal. Credem că în teatrul său (comedii de moravuri, cînticele comice, vodeviluri), Alecsandri nu creează atît tipuri, cît mai ales niște fiziologii. Creînd pe unele, dramaturgul credea în posibilitatea de îndreptare, prin ridicilizare, a aspectelor negative ale realității din vremea sa. Funcția teatrului său comic este educarea. De aceea, satira lui Alecsandri nu este una violentă, rîsul său nu ascunde neliniști. Abia în comediile lui Caragiale se identifică mecanismul unei orînduirii, răul nemaifiînd un accident, ci un viciu care atinge însuși sistemul social. De aceea, rîsul lui Caragiale nu mai este unul jovial, cu speranța unei posibile reabilitări a diverselor tipuri reprezentative.

De la piesa lui Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura* (1844) la piesa lui Caragiale, *O scrisoare pierdută* (1884), comedia românească și-a perfecționat mijloacele artistice. Teatrul lui Alecsandri i-a oferit lui Caragiale anumite modele și procedee ale realizării contrastelor comice la nivelul limbajului. *Tribunescu* din „Sgîrcitul risipitor și *Iorgu* din „Iorgu de la

Sadagura“ anticipează modul de a vorbi al lui Rică Venturiano. Gahița Rozmarinovici poate fi, în parte, un model al Ziței, după cum Bîrzoii anticipează, prin comportare și limbaj, pe jupîn Dumitrache etc.

Alecsandri a pus bazele comediei, ca text și ca spectacol. El este, fără îndoială, un precursor al lui Caragiale, care a dezvoltat mijloacele de realizare artistică ale pieselor lui Alecsandri, aducîndu-le la cel mai înalt grad de perfecțiune.

BIBLIOGRAFIE

Adăugăm la studiile citate în text sau în note: N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri. Studiu critic*. București, 1894, *Comediile*, p. 200; *Primii noștri dramaturgi*, ediție îngrijită și glosar de Al. Niculescu; antologie, studiu introductiv și note bio-bibliografice de Florin Tornea, ESPLA, 1956, ed. a II-a, 1960; Al. Piru, *Precursorii lui Caragiale*, în „Viața românească“, XV, nr. 6, 1962; Al. Piru, *Analize și sinteze critice*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973, p. 58—71; G. Călinescu, *V. Alecsandri*, Ed. tineretului, București, 1965; C. Dimitriu, *Aspecte ale vocabularului în teatrul lui Alecsandri*, în IL, XVI (1965), 7, p. 76—80; Boris Cazacu, Liliانا Ionescu, Maria Mărdărescu, Mihai Zamfir, *Limba și stilul operei lui Vasile Alecsandri*, în SILR, sec. XIX, vol. II, 1969, p. 206—218; Traian Cantemir, *Comicul de limbaj la V. Alecsandri*, în „Ateneu“, nr. 7 (84), VIII, iulie 1971, p. 12; Ion Roman, *Vasile Alecsandri. Orizonturi și repere*, București, 1973.

3. STILUL ÎN PROZA SCRITORILOR PAȘOPTIȘTI STILUL SAVANT ÎN OPERA ARTISTICĂ A LUI ALEXANDRU ODOBESCU

1. Formația umanistă a lui Alex. Odobescu. 2. Particularitățile lingvistice ale stilului savant în proza lui Odobescu : selecția conștientă a formelor ; elemente populare, arhaice și neologice în vocabular ; construcția frazei, perioada. 3. Narațiunea și descrierea în nuvelele istorice. 4. Narațiunea și descrierea în *Pseudo-Kynigetikos*. 5. Concluzii.

1. După ce urmăse cursurile de la Colegiul Sf. Sava, unde își însușiseră idei înaintate mulți dintre conducătorii revoluției de la 1848, Odobescu pleacă în 1850 la Paris pentru a-și continua studiile.

Anii studiilor la Paris sînt fecunzi pentru Odobescu. Viitorul scriitor își extinde sfera cunoștințelor științifice, aprofundează literatura clasică (greacă și latină), dovedește interes pentru problemele de artă în general. Din aceeași perioadă datează primele traduceri ale lui Odobescu din literatura antică, nu fără rezultate asupra stilului său din lucrările originale de mai tîrziu.

Imediat după întoarcerea în țară (1855), Odobescu se consacră studiilor istorice și arheologice, manifestă interes pentru literatura de inspirație istorică, pe baza unei serioase documentări. În „Românul“ din 1857 apare *Mihnea-Vodă cel rău*, iar la 1860 apare în „Revista Carpaților“ *Doamna Chiajna* ; nuvelele sînt publicate în volum la 1860 cu supratitlul *Scene istorice din cronicile Țării Românești*. Autorul acestor „Scene“ a căutat să reconstituie „culoarea locală“, exigență a romanului istoric impusă de romantism, scopul fiind și unul instructiv. În 1874, Odobescu publică opera sa literară fundamentală, *Pseudo-Kynigetikos*, considerată ca primul eseu al literaturii noastre. Sprijinită pe o întinsă informație, această operă, amestec de erudiție, de sfătoșenie populară și jovialitate, întruchipează perfect figura umanistului Odobescu.

Ajuns la vârsta maturității, în 1887, Odobescu își declara calitatea de „părtaș” al generației de la 1848. Această legătură spirituală a scriitorului pe linia tradiției noastre culturale a fost relevată încă din 1909 de G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*. Tudor Vianu, în studiul său introductiv la ediția A. I. Odobescu, *Opere*, București, 1955 adaugă, profilului intelectual și artistic al lui Odobescu, imaginea scriitorului umanist¹, pătruns de cea mai curată substanță a clasicismului vechi și nou.

Descendența pașoptistă a ideilor lui Odobescu este evidentă în formularea unor principii privitoare la cultivarea limbii literare moderne pe baza limbii vorbite și a tradiției populare, în respingerea unor exagerări cuprinse în diferitele sisteme lingvistice raționale (latinism, italianism, analogism); inspirația istorică în literatură, interesul pentru studiul istoriei și al folclorului național sînt tot atîtea aspecte care îl leagă de reprezentanții culturii românești de la 1848. Odobescu a deschis însă largi perspective asupra artei antice și mai noi, a îmbrățișat ramuri variate ale științei moderne. Afirmarea caracterului național și popular al literaturii și al expresiei ei literare se conjugă la Odobescu cu afirmarea postulatului caracterului național și popular al tuturor artelor, idee la care ajunge în urma profundelor sale studii asupra marilor forme de artă: muzică, pictură, sculptură, arhitectură.

Interesul lui Odobescu pentru știință și artă, pentru literaturi vechi și moderne, pentru aspectul cultivat și aspectul popular al limbii noastre lasă amprentă asupra artei sale scriitoricești. Așa cum a demonstrat Tudor Vianu „arta lui Odobescu, clasică și populară în aceeași măsură, inspirată de urbanitatea modelelor sale savante, dar și de pilduirea poporului și a scriitorilor care i-au stat mai aproape” aduce contribuția unui înaintaș. Tot după expresia lui T. Vianu, „Odobescu a izbutit să îmbine pașoptismul cu umanismul”.

2. Odobescu², ca învățat și ca artist, realizează în opera sa sinteza dintre filonul cărturăresc, clasic și romantic, și cel popular, continuînd, pe temelii noi, direcția savantă în istoria limbii literare și a stilului artistic.

Odobescu se afirmă în literatură în momentul italianismului lui Heliade, al purismului român și al latinismului patronat mai tîrziu de *Societatea Academică*. În această perioadă, pe plan cultural, Odobescu continuă tradiția generației de la 1848, militînd pentru o limbă literară întemeiată pe graiul poporului. Pentru legătura de idei dintre Odobescu și generația scriitorilor de la 1848, semnificativ este și faptul că Odobescu își publică cele dintîi lucrări în „Revista literară” din 1855, în care

¹ Pentru conceptul de *umanism*, vezi Ferdinand Robert, *L'humanisme. Essais de définition*, Paris, 1946.

² Vezi T. Vianu, studiul citat; T. Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, 1969, p. 241 și urm.; D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 133—144; D. Păcurariu, *A. I. Odobescu*, Ed. Tineretului, 1966; Paula Diaconescu, *Clasicism și retorism în Pseudo-Kynigetikos*, în LL, nr. 3, 1973, p. 518—530.

Alecsandri, Kogălniceanu, dar mai ales Russo se ridică împotriva exagerărilor latiniste. Poeziile pe care le publică aici amintesc maniera lui Alecsandri. Mai târziu, sub direcția lui Odobescu apare „Revista română” (1861—1863). În această revistă, el se arată împotriva tuturor sistemelor de prefacere a limbii și caută să deștepte interes pentru viața tradițională românească. Cu toate acestea, opera scriitorului reflectă fluctuațiile la care limba este expusă în procesul ei de limpezire și de fixare a normelor. După 1860, Odobescu este sub influența modelelor ortografice întemeiate pe principii etimologice; în alegerea formelor il influențează mai ales latinismul și italianismul.

2.1. Lexicul. Întrucît după 1850 unificarea și modernizarea lexicului limbii literare se realizează în aspectele lui fundamentale (de ex. eliminarea turcismelor și neogrecismelor pe de o parte și impunerea unui mare număr de neologisme latino-romane pe de altă parte), pentru studiul lexicului în opera scriitorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se pune mai acut problema de a preciza *abaterea* în raport cu norma limbii literare în general. În opera artistică a lui Odobescu surprinde puterea de sinteză verbală care depășește cu mult norma limbii literare. Dispersia vocabularului, cerută de nevoia de caracterizare, de explicitare a artistului cărturar care-și subordonează opera și unui scop de instruire, se conjugă cu tendința spre inovare în direcția accentuării rarității (și deci și a expresivității) limbajului, atît la nivelul selectării și al asocierilor lexicale, cît și la nivelul construcției savante a frazei. Odobescu apelează deopotrivă la elemente arhaice, populare și regionale, ca și la neologisme. Neologismul tehnic, specializat, împrumutat din diferite domenii ale artei sau științei reliefează în primul rînd aspectul savant al vocabularului în opera lui Odobescu.

2.1.1. Elemente arhaice. Fără să fie limitat la nuvelele istorice, arhaismul este preponderent în aceste scrieri, unde are și o valoare stilistică determinată.

În nuvelele istorice ale lui Odobescu, construcția epică constituie în esență o alternanță a narațiunii propriu-zise (realizată în cea mai mare parte în maniera abstractizantă a istoricului) cu descrierea (a cărei calitate artistică este îndeosebi de ordin stilistic). Scenele dialogate, momentele dramatice în care personajele se mișcă și vorbesc nu ocupă un loc central în compoziția nuvelor. Așa cum a arătat G. Călinescu, în nuvele, atenția scriitorului merge în direcția reconstrucției. În narațiune, dar mai ales în descriere, Odobescu nu caută atît caracterizarea eroului principal, cît mai ales *evocarea atmosferei istorice*. Odobescu manifestă înclinație — la fel ca autorii romantici ai romanelor istorice — spre observația externă, pe care o subordonează unor categorii ca pitorescul, culoarea istorică și locală.

Însuși scriitorul ne indică metoda și scopul nuvelor sale istorice. Prezentîndu-le în volumul care le reproducea în 1860, Odobescu arată că s-a străduit să păstreze „pre cît s-a putut, formele și limba *Letopisețelor* naționale”, că s-a străduit să adune „datine, numiri și cuvinte bătrînești, spre a colora aceste două episoade culese din cronicile vechi”. După el,

scopul „romanțelor istorice“ este de a ne arăta traiul și ideile, obiceiurile și graiul“ ale unei epoci trecute ; „asta este și folosul lor instructiv“.

La fel ca mulți scriitori romantici apuseni (Walter Scott și continuatorii lui : A. de Vigny, V. Hugo, P. Mérimée, Vitet), Odobescu pune la baza navelor sale documentarea istorică. În această direcție, Odobescu fusese precedat la noi de C. Negruzzi, cu deosebirea că la scriitorul muntean episoadele care dezvoltă referințele documentare sînt mult mai numeroase și mai întinse. Culoarea istorică locală se realizează prin descrierea de ceremonii, alaiuri, costume, momente arhitecturale (de ex. palatul domnesc în nvela *Doamna Chiajna*) etc. Procedeele stilistice utilizate în aceste descrieri îl singularizează pe Odobescu. Putem spune că scenele sale istorice reprezintă un nou moment al dezvoltării romantismului în literatura noastră : romantismul erudit. *Arhaismul* este instrumentul lui stilistic.

Numărul mare la nivel contextual, dar și caracterul livresc al arhaismelor nu conferă limbii autenticitate, ci, dimpotrivă, reliefează stilul erudit, savant al povestitorului. Ca și arhaismele tehnice (majoritatea turcisme), specializate pentru denumirea unor obiecte legate de un anume loc și timp, arhaismele populare presupun la Odobescu, de cele mai multe ori, tot observație și căutare a lor nu în graiul viu, ci în scrierile înaintașilor săi, la care multe dintre aceste arhaisme constituiau fapte spontane, firești de exprimare, în sensul că nu trecuseră în fondul pasiv al limbii.

Echilibrul stilistic al lui Odobescu și gustul său artistic nu l-au ferit în nvela istorică de unele exagerări. Adeseori, descrierile lui suferă de artificialitatea textului erudit.

Domeniile de activitate la care se repartizează arhaismele sînt numeroase.³

Ranguri boierești, profesiuni, funcții : *armaș* „slujitor domnesc“ (102), [*armășel*], *armășeii* „slujitori scutelnici înarmați, îndeplinind execuțiile capitale și pedepsele corporale“ (104), *aprozii* „coconi — feciori de boier — dați în slujbă la Curtea domnească pentru a servi ca paji sau ca scutieri ai domnitorului și pentru a se deprinde, în vederea boieririi, cu ceremoniile Curții“⁴ (104); ; *vătașii* „conducători ai unui anumit grup de slujbași sau de oșteni domnești“ (104) ; *fustaș* „ostașul care păzea cu *fusta* sau sulița la intrarea camerei domnești“⁵ (108) ; *logofătul* (Stoica) „titlu de înalt demnitar“ (112) ; *capudan-pașa* „comandant suprem al flotei otomane“ (129), *serascher* „căpetenie de oști turcești, însărcinat cu conducerea unei campanii“⁶ (129), *ciohodari* „servitori care însoțesc pretutindeni pe înalții dregători, la turci“ (131) — explicație în ed. din 1894 ; *cămăraș* „slujitor al camerilor“ (132) — explicație în ed. din 1894 — etc.

³ Trimiterile se fac după ediția îngrijită de T. Vianu (1955).

⁴ În ediția din 1894 a „scenelor istorice“ forma de plural „aprozii“ este glosată în sensul pe care acest termen l-a primit în secolul al XIX-lea „servitorii dregătorilor judecătorești“. Pentru glosarea termenilor din opera lui Odobescu vezi A. I. Odobescu, *Pseudo-Cynegeticos*, ediție critică de G. Picnescu. Ed. Eminescu, București, 1972.

⁵ Explicația în ediția din 1894.

⁶ Explicația în ediția din 1894.

Armata: *ordie* „corp de oaste otomană“ (129), *jungher* (100), *sănețe* „puști“ (100), *ghioagă* „măciucă de fier cu ținte“ (100), *hanger* „sabie scurtă și încovoiată“ (119), *pală de Taban* „sabie persană“ (100), *tuiuri* (în Imperiul Otoman) „steaguri formate dintr-o coadă de cal“ (100) — explicație în ed. din 1894 — *sîngeac* „steagul principal al domniei“ — explicație în ed. din 1894.

Încăperi ale caselor domnești: „ferestrele cu obloane ce se trăgeau în *chepeng*“ „oblon ce se mișcă ca într-un toc“ (132) — explicație în ed. din 1894; *chilii*, *horă* „sala ospetelor“, *sacnasiul* cu geamlac „balcon închis de toate părțile, înaintînd afară din perețele unei case“ — explicație în ed. din 1894; „deosebitele *bășci* sau *cămări* boltite, purtînd o *culă* rotunjită pe d-asupra“; *paraclis* „capelă amenajată în interiorul unei clădiri sau zidită lîngă o biserică“; *haznaua* „tezaurul, comoară, depozitul de avuții“ — explicație în ed. din 1894 — etc.

Îmbrăcăminte; *podobe*, produse meșteșugărești: *zovon de filaliu*, *binîș de suvai* alb (106), *gugiuman* „căciulă înaltă (de samur, cu fundul alb sau roșu), purtată numai de domnitor și de boierii cei mari“ (106) — explicație în ed. din 1894; *chepeneag* de catifea roșie cu *ceaprazuri* și cu *bumbi* de aur“ (103); *gugiuman de samur cu surguci* de pietre scumpe“ (103); *caștanul* alb cu *guler* de *samur*“ (103); *harșa* „învelitoarea șelei“ (1894), „*harșale* de fir și de mătăsuri“ (104); *șavanele* „un fel de căciuli de postav“ (1894); „*șavanele* și *cabanîțe* de felurite ștofe scumpe“ (104); „*cămașă de filaliu* largă-n mîneci și cusută cu *bibiluri*, *colciaci* și *cepchen* de *filendreș* stacojiu numa-n fir și-n mîrgăritare“ (135); „în cap purta naltul *calpac* de *hîrșie* fumurie cu fund de *serasin*“ (136), *omosofo* „briu“ (136); înalta *cucă*“ (136) etc.; *odoare* „daruri“; „*sîpeturi* de sîdef pline cu *ghiordane*, cu cercei, cu *lefturi* de smaragduri, de *balașuri*, de rubini, de zamfiri; pline cu *paftale* de aur și de matostat... cu *surguciuri* de briliant“ etc.

Comerț: *tarabele* gelepilor turci (123). Comp. „sulițe de trestie din Hind“, „iatagane de Horasan“, „sănețe frîncești“ (136) etc.

Muzică, jocuri, mîncăruri: *pauce* „țimbele“ (1894), *surle* (103), *cobuze* (138), *tubalhanaua* turcească (138), jocul *geridului* (137) „dardă fără ascuțis, care se azvirlea la țel din călărite“ — explicație în ed. din 1894; *zaharicale* (106). Ultimul termen este folosit de ex. de Kogălniceanu (*Iluzii pierdute*, 1841), ca aparținînd limbii vorbite.

Aceste categorii de cuvinte arhaice intră în lungi serii enumerative care fac parte din procedeele stilistice importante ale descrierii de alaiuri, de costume, de ceremonii, de petreceri, de obiceiuri etc. în nuvela istorică.

Odobescu împrumută termeni din cronici, dar și din nuvela de inspirație istorică a lui Negruzzi sau din *România supt Mihai-Voievod Viteazul* de N. Bălcescu. Primul, dar și ultimul scriitor i-au servit ca modele în descrierile de alaiuri.

Pentru a compara procedeele stilistice descriptive folosite de Bălcescu și Odobescu, reproducem, din primul, textul în care se descrie

intrarea cu mare pompă a lui Mihai-Vodă în capitala Ardealului, iar din Odobescu, textul în care se descriu coborîrea din curțile domnești spre biserica unde trebuia să aibă loc încoronarea lui Mihnea-Vodă cel Rău și ieșirea domnului cu mare pompă din biserică după încoronarea sa, întoarcerea la curțile domnești.

Intrarea s-a făcut prin poarta Sf. George. De la această poartă pînă la palatul domnesc, sta înșirați ostașii de ambe părțile uliței în mai multe rânduri, în dosul cărora se grămădise mii de mii de popor. Înainte venea episcopul și clerul său, isnașurile (corporatiile) orașului, apoi o bandă de muzică ce se compunea din opt trîmbițe, care cu multă armonie modula sonurile lor, de atîtea tobe de oțel pre obiceiul turcesc, de un bun număr de flaute și flășinete. În urma acestei orchestre, venea Mihai, călare pe un măreț cal alb. Opt paji investiți cu mare eleganță încungiura calul domnului. Înaintea lui opt sezi duceau de friu opt cai acoperiți cu șele prețioase, lucrate cu aur și argint, și împodobiiți cu pene mari.

Mihai purta pe cap un calpac unguresc împodobit cu o egretă neagră de pene de erodiu legate cu o [copcū] de aur; o manta lungă albă de mătase țesută cu fir, avînd pe de lături țesuți vulturi de fir; tunică albă de aceeași materie; lungi ciorapi de mătase albi, garnisiți cu petre scumpe și botine de saftian galben; de briu atîrna o pală de Taban împodobită cu aur și rubine.

O ceată de zece lăutari țigani urma îndată după domn, cîntînd imnuri naționale. Apoi venea o mulțime de boieri și ofițeri străluciți, toți călări, și o numărăoasă trupă de soldați. Lîngă domn se ducea steagurile lui Andrei Bathori luate în bătălie. Ele era desfăcute și plecate spre pămînt, spre semn că Ardealul e supus.

Astfel, în mijlocul concertului trîmbițelor, tobele și altor instrumente, la sunetul clopotelor și vuietul tunurilor, la care se unea strigările de bucurie ale poporului, intră Mihai în capitala Ardealului și trase la palatul domnesc. (Bălcescu, Opere alese, vol. II, Buc., 1960, p. 267).

✓

* *

Azi Mihnea a-mbrăcat chepeneag de catifea roșie cu ceaprazuri și cu bumbi de aur, cioareci albi tiviți cu găitane de fir, cizme cu pintenii poleiți și-un gugiuman de samur cu surguci de pietre scumpe. Astfel se coboară el cu alai din curțile domnești, pînă-n vale la biserica pe care Radu Negru-vodă o lucraseră cu mare meșteșug, împeștrînd cărămizile și scobînd flori în piatră. (Odobescu, Mihnea-Vodă cel Rău, p. 103).

Urmează descrierea încoronării lui Mihnea, apoi descrierea întoarcerii la curțile domnești :

Mihnea ieși din biserică, îmbracă în tindă castanul alb cu guler de samur, încinse paloșul și încălecă pe un armăsar cu harșa de fier și cu zabale suflate cu aur. Atunci se porni alaiul îndărăt la curțile domnești.

În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu girbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe; în urma lor veneau roșiorii și verzișorii călări, despărțiți în căpitânii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roșii și verzi; apoi capii domnești, acoperiți cu grele harșale de fir și de mătăsuri; îndată dupe aceștia, Mihnea, însoțit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite-n virș și la mînere, și urmat de boierii de taină, cu vâtașii, aprozii, armășeii și lipcanii lor. Apoi urmau copiii din casă, toți feciori de boieri, îmbrăcați cu șavanele și cu cabanițe de felurite stofe scumpe, avînd mari podoabe și fotaze la cai; ei și cu aprozii purtau sîngeacul sau steagul cel mare și două tuiuri turcești date de lu împărăție. După dinșii veneau lefegii cu haine galbene, simenii și scutelnicii pedestri; apoi gloata boierilor mazili și boiernașilor, iar la sfîrșitul tuturilor cetelor, o grămădire amestecată de slugi boierești, de orășeni, de neguțători și de săteni.

Alaiul se opri la curțile domnești; Mihnea descălecă, trecu printre boierii rînduți în îndoit șireag, intră în sala mare a spătăriei și se urcă pe tronul domnesc, scoțînd coroana din cap, drept semn de jale pentru tătina-său ce murise.

Marele postelnic stă în picioare la dreapta lui. (Odobescu, op. cit., p. 103—104).

Descrierea curții domnești (Odobescu, p. 131—133) se impune ca cel mai important episod al nuvelei *Doamna Chiajna*. Aici stilul descriptiv al lui Odobescu constituie un model de reconstrucție. G. Călinescu apreciază această descriere ca „un studiu de arhitectură istorică, o întie încercare de a determina stilul românesc. Palatul reprezintă personajul principal al nuvelei, ca Notre-Dame în romanul lui V. Hugo“.

În nuvelele istorice ale lui Odobescu, stilul arhaizant se realizează și prin alte mijloace decît acela al enumerării, al înlănțuirii erudite de cuvinte învechite, ieșite din uz, cu valoarea unor termeni tehnici.

Cuvinte arhaice și populare: *moșie* „țară, patrie“ (101), *s-au pristăvit* fericitul domn (101), *să priimești volnic* și bucuros (102), *pămîntean* „patriot“ (102), *cîrma țării* (102), *zavistii* (102), *păhărniciei dreseră* pe la toți prin pahare (107), pe boieri îi *bîntuia* (121), *lotru* (110), *de olac* (110), *de iznoavă, ticăit* „nenorocit“, *zăticiși* din gustare; *carte* „scrisoare“ (117) etc.

Fonetisme arhaice: *direapta, sîntul, răsipite* (99), *rădica* (99), *părete* (100), *ne-au trămis* (102), *turlă rătunjită* (121).

Forme morfologice arhaice: pl. neutru *îmbrcăminte* ungurești; boierii *sta*; uneltirile Doamnei Chiajna *izbutise*.

Construcții arhaice: „luă de soție pe fata lui Rareș-Vodă de la Moldova, anume domnița Chiajna“ (111); „din neamul *Dracii armășului* din Mănești“ (120); omorul *tătine-său* Mihnea-Voievodul“ (121).

2.1.2. Termenii populari. Ca și arhaismele sau neologismele, termenii populari conferă stilului lui Odobescu un caracter savant; prezența lor în opera scriitorului nu se explică în primul rând ca o formă de expresie naturală, ci ea constituie dovada unei vechi stări de mediu social sau material popular. Comp. termeni referitori la vestimentație țărănească (*altiță* „broderie de pe umerii iilor“, *bundă*, *cioareci*, *dimie*), termeni referitori la industria casnică țărănească (*argea* „război de țesut“), la obiecte (*botă*, *joagăr*, *coviltir*), adăposturi pentru vite (*olum*, *saia*) etc. Unii termeni intră în expresii (de ex. *ciochină* „partea dindărăt a șeii, de care se leagă traista“: a pune [ceva] la *ciochină* „a pune [ceva] deoparte; „a nu lua în seamă ceva“).

Ca și arhaismul sau ca neologismul rar, termenul popular expresiv și colorat este căutat cu grijă de eruditul scriitor: „prin *sohaturi* pică de *bolesne* cite o vită“; *sarea și marea* „mulțimea imensă“, *mindir de paie*; a face *zaft* „a-și însuși cu forța“; *zăveze* „țesătură ce atîrnă pe perete“; *șui* „subțire, mlădios“; părul *plăviș* „bălai“, *picle de glod* etc.

Ca și termenii arhaici, termenii comuni și populari referitori la mediul natural (denumiri de plante sau animale) intră în lungi serii enumerative: „Ceea este *dobrișor* și cealaltă *ghizdei*, asta e *laptele-stinței* și astălaltă, *zirnă-mițoasă*, ici iată *brîndușe* și coala *dedeței*; apoi *lobodă* și *drob*, *vîzdroagă* și *siminoc*, iarba-*ciutei* și *piperig*, *pojarniță* și *sefterea*“ (*Pseudo-Kynigetikos*); „*Mindri păunași*, sălbăticoși *cocori*, *bufnițe* cobitoare, *șoimi* dirzi, *găinușe* moțate, *dumbrăvence* cu aripi verzi, *pupăze* cu creste bălțate, *grauri* pestriți, *sitari*, *dropii* și *ierunci*, toate picau ca fermecate cînd ieșea el la vînătoare; iar de se preumbla numai prin codri și prin livezi, *mierlile* și *privighetoriile*, *pitulicele* și *sticleții*, *presurele* și *sfranciocii*, *pietroșeii* și *sfredelușii*, *botgroșii* și *scatii*, *țoi*, *țintezoi* și *pițigoi*, toți îl întîmpinau peste tot locul cu dulcele lor cîntări“. (*ib.*) „*Viezurii* cu perii suri, lungi și drepți ca țepele, și *bursucii* somnoroși ... *șderii* pădureți cu blana ruginie, deasă, moale și frumos netezită, și *vidrele* colțate de pe malul bălților; ... *nevăstuicele* cu trup prelung și mlădios cu gușe albe, ... și *veverițele* șugubețe, cu coada vilvoi, care sar zglobii pe crăcile copacilor ronțîind alune, ghindă și scorușe; *piușele* cu labe scurticele la piept, iar la spate cu picioaroage ... și *căteii pămîntului*, — de le zice și *șuițe*, — ... apoi *mișunii* cei cu gropanele pline de grîne, și *șobolanii* din smîrcuri; toate lighioanele, pînă și *cîrțițele* orbețe și *aricii* ghimpoși, ba chiar *șerpii*, *gușterii* și *șopîrlele*, toate i se arătau lui în cale“ (*ib.*).

Proverbele sînt răspîndite în *Pseudo-Kynigetikos* într-un număr așa de mare, încît folcloristul I. Zanne, culegătorul *Proverbelor românilor*, folosește „Falsul tratat de vînătoare“ ca o sursă dintre cele mai prețioase. Împletirea citatului erudit, a referinței savante, cu proverbul, cu zicala sau maxima populară este o caracteristică a stilului lui Odobescu. Ter-

menul vechi și popular apare în același context cu neologismul, cu referința livrescă : *rost* „grai, vorbire“ : „Ce minunată *interpretațiune* a vieții vânătoarești este, în adevăr opera *Wilhelm Tell* de *Rossini*, această măiastră *melopee*, odă scrisă în acea limbă fără *rost*, ale cării sunete *modulate* prefiră în inima omului, mai lesne decît orice cuvinte, și dorul, și veselia !“ (*Pseudo-Kynigetikos*).

Comparațiile „nobile“ — după o expresie a lui Tudor Vianu — prilejuite de aluziile mitologice, literare, artistice și istorice — abundă la Odobescu. Negruzzi folosise acest procedeu înainte de Odobescu, dar scriitorul muntean îi dă amploarea cuvenită în esul literar. În aceeași lucrare, Odobescu manifestă însă predilecție și pentru comparațiile exprimate prin termeni populari sau construite în spiritul creației populare. Astfel, poiana care se întinde sub stîncile Năculelor este comparată cu *un lăicer verde și înflorit* ; riurile par niște *fire crețe de beteală argintie* ; o porumbiță este albă *ca spuma laptelui*. ✓

2.1.3. Neologismele. Sfera categoriilor de neologisme este foarte largă. Neologismele apar în număr mare nu numai în studiile cu caracter științific ale lui Odobescu, dar și în esul *Pseudo-Kynigetikos*. Ne vom referi în general la neologismele din această lucrare.

În ceea ce privește proveniența neologismelor, cei mai mulți termeni provin din limbile romanice (franceză și italiană), dar și din latină sau greacă. Multe neologisme au caracterul unor termeni tehnici ; sînt întrebuințați de cele mai multe ori în legătură cu artele (pictură, sculptură, arhitectură) sau cu studiul istoriei și al literaturii clasice sau moderne. Alții sînt termeni rari (*encomion* gr. „cuvîntare de laudă, elogiu“, *corimb* „pieptănătură femeiească, cu părul strîns la ceafă“, lat. fr., *fașionabil* engl. „care se conformează modei, care adoptă manierele elegante“ ; comp. la Kogălniceanu (*Iluzii pierdute*) : mulți *fashionables* ; *periplu* „călătorie pe mare, navigare“ etc.), dintre care unii formați de Odobescu (*cinopedic* „privitor la dresarea cîinilor“, spre exemplu).

Iată un număr de neologisme, termeni tehnici : *absidă* (arhit.), *atrium* (arhit.), *crepide* „sandale“ lat., *cucură* „tolbă de săgeți“ gr., *friză* (arh.), *fibulă* „agrafă“ lat., *histrion* „actor, bufon la romani“ lat., *organ* „orgă“ it., *peplu* „în antichitatea greco-romană : vestmînt scurt, larg, fără mîneci, prins pe umeri cu cîte o agrafă“ lat. fr., *timpan* (arhit.), *riturnelă* „refren“ fr., *votiv* (despre inscripții) „omagial, închinat“ fr. etc.

Multe dintre neologismele folosite de Odobescu sînt astăzi termeni învechiți, unii ieșiți din uz, alții fixați cu forma modificată.

Sfera lexicală a lui Odobescu este una dintre cele mai întinse și mai variate din epoca sa.

2.2. Construcția frazei. Perioada. Caracterul savant al limbii lui Odobescu este subliniat și prin construcția sintactică, prin dezvoltarea frazei în perioade lungi cu determinări numeroase, cu inversarea ordinii propozițiilor și a părților de propoziție în scopul realizării unui ritm interior al întregii construcții.

În istoria sintaxei literare, inovația lui Odobescu este stilizarea perioadei în sens modern după modele clasice.

Perioada modernă apare înainte de Odobescu la Negruzzi⁷ sau la Bălcescu⁸. Deși rar, în *Scrisorile sale (Ochire retrospectivă)* Negruzzi încearcă totuși construcția perioadei moderne, în care se revarsă numeroase elemente ale retoricii romantice. Autorul este preocupat mai puțin de echilibrul sau de ritmul interior al frazei realizat prin simetrii (bilaterale sau circulare), datorate de multe ori inversiunilor. Simetria înțeleasă ca proporție numerică, realizată prin așezarea în serii (duale, triale etc.) a unor propoziții de același fel este, în schimb, mai mult exploatată de Negruzzi și de alți scriitori din prima jumătate a secolului al XIX-lea, fără ca aceștia să realizeze însă ansambluri ale unei construcții cu statut de perioadă propriu-zisă. La Bălcescu — după cum a arătat T. Vianu — perioada se alcătuieste prin însumarea paratactică a unor propoziții de același fel. Așa cum a precizat T. Vianu, Odobescu a introdus perioada modernă construită prin hipotaxă.

Dacă prin subordonare fraza lui Odobescu se diferențiază de fraza scriitorilor pașoptiști, îl apropie de aceștia caracterul retoric⁹ al construcției prin cultivarea mai ales a repetiției anaforice și a seriilor binare sau ternare a părților de propoziție sau a propozițiilor de același fel.

Tendința de construire savantă a frazei apare încă la cronicarii moldoveni (Gr. Ureche, M. Costin, D. Cantemir) cunoscuți de Odobescu. Prin schema mai puțin complicată a construcțiilor, prin ritmul și cadența mai apropiate de cele ale literaturilor moderne, perioada lui Odobescu apare net diferențiată de construcțiile sintactice ample cultivate mai ales de D. Cantemir¹⁰, influențat puternic de stilul complicat, adeseori greoi, în gustul manierist al literaturilor medievale.

Construcția sintactică amplă la Odobescu înseamnă depășirea unei norme a limbii literare la un moment dat al dezvoltării ei, fără încălcarea regulilor de funcționare (de sistem) ale limbii comune. Dimpotrivă, așa cum s-a demonstrat¹¹, la D. Cantemir de multe ori depășirea acestei norme se realizează printr-o acțiune împotriva regulilor de sistem ale limbii române. La nivelul inversării ordinii și al deplasării cuvintelor în interiorul propoziției, stilul lui Cantemir aduce o notă de artificialitate, creată prin imitarea unui model străin, de obicei latin. La același nivel, construcția sintactică a lui Odobescu constituie nu o imitare, ci o stilizare a modelelor unor autori clasici cunoscuți în limitele admise de sistemul limbii române.

2.2.1. Construcția hipotactică la Odobescu ia amploare mai ales în *Cîteva ore la Snagov* și în *Pseudo-Kynigetikos*. Fraza lui Odobescu rămîne

⁷ Cf. Paula Diaconescu, *Livresc și popular în stilul lui Negruzzi*, în LL, vol. XXI, 1960, p. 148.

⁸ Cf. T. Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în SILRL, vol. II, 1969.

⁹ Cf. Paula Diaconescu, *Clasicism și retorism în Pseudo-Kynigetikos*, în LL, nr. 3, 1973, p. 521—529; 530.

¹⁰ Vezi Maria Rădulescu, *Aspecte ale sintaxei și stilului lui Dimitrie Cantemir*, în An. Univ. București, *Limbă și literatură română*, anul XXII, nr. 2, 1973, p. 89—102.

¹¹ Cf. Dragoș Moldovanu, *Influente ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir: hiperbatul*, în *Studii de limbă literară și filologie*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1969, p. 25—50.

de obicei relativ simplă la nivelul varietății tipurilor de subordonare ; mai variate sînt raporturile de subordonare în interiorul propoziției, autorul manifestînd predilecție pentru construcțiile gerunziale de ex., cu valori sintactice dintre cele mai diferite și mai rare (*complement circumstanțial condițional* de pildă). În schimb, fraza lui Odobescu reliefează un caracter mai complicat la nivelul ei de organizare exterioră. Cele trei aspecte caracteristice ale perioadei lui Odobescu : *simetria, inversarea și ramificarea* stabilite de T. Vianu constituie figuri de construcție, deci aspecte de organizare a frazei și le vom urmări ca atare.

Ramificarea se realizează de obicei ca o structură mixtă : *linearitate-arborescentă* (lateralitate ; desprinderea în raze).

Baza ramificației poate fi o singură propoziție principală, cu numeroase părți de propoziție care constituie termenii regenți ai unor propoziții subordonate.

*Cu toate acestea, șezînd acuma colea, fără grijă, răsturnat în jețul meu, **privind liniștit pe fereastră** cum mugurul liliacului se despică și-nverzește sub aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie și **ascultînd, cu o dulce răpire,** cum vrăbiile limbute ciripesc și cum brotăcelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde, **te încredințez** că mi-ar place să străbat, — fără totuși de a mă mișca din loc, — și codrii umbroși, alergînd cu gîndul în goana cerbilor, și piscurile de stîncă, dupe urmele ideale ale caprei negre, și vizuinele de prin munți, în presupusa dibuire a urșilor, și luncile cu richită, dupe umbra dîrei de mistreț, ba chiar și pustiile năsipoașe, pe unde mi s-ar năluci vînători eroice de tigri înfricoșați și de lei fioresi! (*Pseudo-Kynigetikos*).*

Frecvente sînt și construcțiile în care două propoziții principale formează baza ramificației.

Ordinea membrilor frazei indică fenomene variate de *inversare, inserție, dislocare, succesiune neîntreruptă sau întreruptă* (a unor propoziții de același fel).

Disponerea numerică (marchează *simetria* prin aranjarea propozițiilor sau a părților de propoziție de același fel în grupuri binare sau ternare).

Vom analiza textul reprodus mai jos sub diversele aspecte ale organizării lui : ramificare, ordine a membrilor frazei, dispunere numerică a membrilor frazei și a membrilor propoziției.

I. **Cine ar ști să descrie toate perfecțiunile, tot farmecul acestor trei opere, cine ar putea să rostească tot ce spune ochiului și minții aceste splendide idealizări plastice ale artei vînătorești, acela ar face cel mai minunat panegiric al acestei**

arte; **acela** ar fi totodată rapsodul, trubadurul și psalmistul semînției lui Nimrod.

II. **Acela** ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor'gemene a argintarcatului Apolo și venerata fecioară **care** poartă săgeți de aur, bucurîndu-se de larmă vîntorească; **care**, prin codri umbroși și pe piscuri surtunoase, străpunge cerbii, **care**, întinzîndu-și auritul arc, azvîrlă darde ucigătoare, **de** se cutremură creștetul înalților munți, **de** răsună pădurile întunecoase sub gemetele fiarelor izbite, **de** se înfiorează pămîntul și marea cu toți peștii din ea.

III. **Acela** ar face să răsune fanfara triumfală a vînturilor feodoale, reamintind prozaicului nostru secol imagine poetice din timpii de cavaleriească cortezie, din acei timpii de vesele și elegante petreceri, cînd nobilul castelan, sub ochii dalbei regine a cugetelor sale, se pornea călare pe salnicu-i armăsar, **ca să** vineze, cu sprintena și tumultoasa lui haită de arcași, de slujitori, de dulăi și de ogari, cerbul și mistrețul de prin codri, sau **ca să** doboare, pe sub nori, cocorii, răpezind asupră-le agerii săi șoimi, legați de oblîncul șelei!

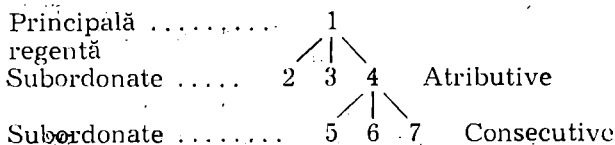
IV. **Acela** ar clădi cu sfinte miresme, cu smîrnă și cu tămîie, altarul vînturilor, povestind **cum** sălbaticul uriaș al anticelor legende germanice, **cum** vîntorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot drept, printre brazi și printre stînci, **cum** acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne, printr-o minune cerească, se prefăcu în blindul și curiosul episcop și apostol al Ardelor creștinate! (Pseudo-Kynigetikos).

În perioada I, ramificarea are la bază două propoziții principale. Baza ramificării în perioadele II, III și IV au la bază o singură propoziție principală. În raport cu acestea, perioada I marchează o *inversiune*, în sensul că subordonatele ei preced propozițiile principale regente.

Perioadele II, III și IV sînt *izolări* din lanțul de propoziții ale perioadei I. (Vezi, mai pe larg, Paula Diaconescu, *op. cit.*).

Anumite *insertii* produc *dislocarea* grupului verbal de grupul nominal în propoziția completivă directă din perioada IV. Astfel, *linearitatea* ramificării perioadei este *întreruptă*: Propoziție principală (1) — Completivă directă... (2) [Atributivă (3) — Finală (4)]... Completivă directă (2).

Arborescența în perioada II este *simetrică*. Cele două nivele ale ei de subordonare sînt alcătuite din serii ternare de propoziții:



Numeroase grupări binare sau ternare pot fi observate și la nivelul propoziției în toate cele patru perioade ale textului analizat aici.

Ritmul frazei este marcat prin repetiția anaforică a elementelor cu care încep propozițiile grupate în serii binare sau ternare.

Anafora și paralelismul unor serii binare sau ternare de propoziții sau părți de propoziție sînt figurile de construcție utilizate de Odobescu în stilizarea retorică a perioadei¹².

3. Narațiunea și descrierea în nuvelele istorice. Expunerea unor fapte istorice presupune o structură narativă obiectivă, apersonală, la timpul perfect simplu și m.m.c. perfectul indicativului. Această structură se realizează și în nuvelele istorice ale lui Odobescu, fără să fie unică.

Structura temporală a narațiunii în nuvelele lui Odobescu este variată. Alternanța dintre timpurile trecutului și prezent se explică prin acea particularitate esențială a nuvelor lui Odobescu subliniată de T. Vianu: „O narațiune ajunge totdeauna, în scenele istorice, la un tablou, care este finalul și oarecum scopul ei“.

După cum am constatat, mai ales în descriere descoperim imaginea povestitorului erudit și artist în același timp. Narațiunea obiectivă comportă astfel mărcile unui stil individual-artistic. Nu numai particularitățile stilistice prin care Odobescu reconstituie atmosfera istorică în descrierile de alaiuri, ceremonii etc. marchează individualitatea sa artistică, dar și cele ale descrierii unui peisaj sau cele ale înfățișării unui portret reliefează personalitatea sa de scriitor.

3.1. Descrierea de peisaj. Procedul de înfățișare directă a datelor observației caracterizează arta descrierii de peisaje. În nuvela istorică a lui Odobescu descrierile de natură nu sînt descrieri stilizate prin prisma artei, cum întîlnim uneori la Bălcescu, la Negruzzi sau chiar în esul său literar *Pseudo-Kynigetikos*. Perceperea directă a peisajului este notată, ca la mulți dintre înaintașii săi, prin epitete generalizatoare. Iată cîteva exemple din descrierea unui peisaj de iarnă în nuvela *Doamna Chiajna*: *crivățul vișoros, ploile reci, dumbrava uscată*. Unele epitete morale sau comparații amintesc de maniera romantică: *șoapte fioroase*; „*vîntul vijie și geme ca niște jalnice glasuri ce plîng din depărtare*“. Personificarea are uneori forme mai rare: *văietări ale firei* (p. 146).

Alteori peisajul se constituie din acumulări de notații ale unor senzații diferite (*vizuale* — forme, dimensiuni, culori — *auditive, olfactive, tactile*). Aceste asocieri de senzații precum și enumerările elementelor de cadru autotohn diferentiază descrierea lui Odobescu de descrierile de peisaj ale scriitorilor care l-au precedat: *Rîul cu apele sale galbene care curge pe o mătă de lut năcleios, ocolită cu un desiș de verdeață*; *acolo salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioși, arțarii cu pojghițe roșii, carpenii stufoși, salba moale și teii cresc amestecați cu falnici jugastri, cu plopi nalți și subțiri, cu anini ușurei, cu ulmi albicioși, cu sîngeri pestriți, cu corni sucitți și virtoși*. *Printr-acei hățîș felurit de arbori ce se-ndeasă și se-mpletecesc, mierlele și pițigoii șuieră și ciripesc, săltînd din ramură în ramură, iar pe virful copacilor turturele*

¹² Pentru conceptul de perioadă, vezi și Șt. Munteanu, *Perioada*, în „Analele Universității din Timișoara“, II, 1964, p. 231—240.

sure și porumbei sălbateci se-ngină, în vreme ce prigoii cu pene albastre chiuiesc mereu în zborul lor neastimpărat (p. 143). Descrierea de peisaj se subordonează aici categoriilor romantice de pitoresc și culoare locală.

3.2. Portretul. Se constituie la Odobescu din combinarea detaliilor fizice cu trăsături caracterologice.

Trăsătura de caracter a lui Mihnea-Vodă transpare din înfățișarea figurii sale : *om matur și virtos, avea scrise pe fața sa păroasă și posomorită și-n ochii săi arzoi și-ncrunțați, strășnicia caracterului său* (p. 100).

O modalitate asemănătoare de construcție este folosită și în realizarea portretului lui Andronic Cantacuzenul din nuvela *Doamna Chiajna* : *Trupul acestuia, mărunț, neputincios și gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cîrunt cu obraji spîni, smezi și slabi ; dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastimpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea minte iscusită și dedată cu intrigile și cu batjocura, care sunt ca o însușire a neamului grecesc* (p. 135). Ca și stilul în descrierea de peisaj, stilul în constituirea unui portret este unul enumerativ. În tehnica portretului, prin accentuarea trăsăturilor fizice, Odobescu continuă, dintre înaintași, mai ales pe Negruzzi. Alcătuirea portretului prin substantive concrete cu determinări adjectivale amintește de aceeași tehnică folosită și de Bălcescu. Astfel, la Bălcescu, Mihai are *trup măreț, căutătură sălbatică și îngrozitoare*. La Odobescu, Doamna Chiajna este înfățișată cu chip *în veci încrunțat ; trupul său era-nalt, căutătura strașnică*.

4. Narațiunea și descrierea în Pseudo-Kynigetikos. Eseul *Pseudo-Kynigetikos* are o formă epistolară și începe ca expunere adresată. Stilul nu este unul oral, deși conține elemente de oralitate, ci unul scriptic, cu mijloace de expresie deliberat eterogene, subordonate în primul rînd unui scop retoric : acela de a produce la cititor „fecunde și variate simțiri și gînduri“ trăite de povestitorul însuși.

Ultimul text ales pentru analiza perioadei ilustrează inovația lui Odobescu în utilizarea unei structuri narative obiective (marcată prin pers. a III-a în enunț) cu semnificația uneia subiective (pers. a III-a — pers. I a povestitorului). Cititorul știe — lectura cărții îl informează — că scriitorul care ar putea realiza acea operă de critică și de bun gust luînd ca temă vinătoarea este Odobescu însuși și că opera a fost realizată. Autorul nu spune, nu afirmă acest lucru în text. Împreună cu cititorul său, el recunoaște tacit, prin substituirea de persoane (*acela* → eu), prezența lui în planul evenimentelor narate. Așadar, în structura de profunzime a enunțului, *personaj* și *narator* sînt într-un raport de identitate (*cine, acela=eu*), pe cînd în structura exterioară a enunțului, *personaj* și *narator* sînt într-un raport de non-identitate. În structura de profunzime, verbele la modul condițional-optativ prezent (*ar ști, ar putea, ar face, ar fi, ar lăuda, ar clădi*) pot fi interpretate la modul indicativ prezent sau perfect compus. Prin transformarea unei structuri subiective a enunțului (*eu — aici — acum*) într-una obiectivă, într-un plan al supoziției (*acela — undeva — cîndva*), Odobescu practică o artă a conivenței cu efect retoric.

4.1. Dacă în descrierile de natură și în portrete, Odobescu avea precursori, pentru descrierea și comentarea operelor de artă scriitorul este un deschizător de drumuri. Tehnica lui Odobescu în descrierea unei picturi sau a unei sculpturi constă în a realiza o descriere dincolo de spațiul concret al obiectului la care scriitorul se referă. Descrierea nu mai are caracter static, ci unul dinamic, contopindu-se în narațiune: „...venerata fecioară care poartă săgeți de aur...; care... străpunge cerbii; care... azvirlă darde ucigătoare de se cutremură creștetul înalților munți, de răsună pădurile... de se înfiorează pământul și marea...” Descrierea *Dianeii cu ciuta* cuprinde, dincolo de descrierea obiectului de artă, spațiul ideal al elanului vital, al energiei, al curajului și cruzimii unei zeiță. Acțiunile temutei zeițe sînt proiectate în spațiul unei naturi personificate, puternică dar neputincioasă.

Descrierea unui obiect de artă însemnează la Odobescu și evocarea unei atmosfere istorice, atenția scriitorului îndreptîndu-se și aici în direcția reconstrucției. Vocabularul este selectat în consecință. Neologismul rar sau învechit are aici o funcție asemănătoare cu cea a arhaismului sau a termenului popular din nuvela istorică.

5. Concluzii. Judecată după lexicul și construcția frazelor, limba lui Odobescu are un caracter savant.

Nuvela istorică reprezintă, prin varietatea și dozarea arhaismelor, cu funcția stilistică de realizare a culorii istorice locale, momentul romantismului erudit în evoluția stilului artistic românesc.

Pseudo-Kynigetikos rămîne un model unic de armonizare a celui mai ales limbaj cult cu tot ce este mai pitoresc în graiul popular. Folosind structura sintactică hipotactică în perioada stilizată după autori clasici și moderni, uneori cu elemente de retorism, Odobescu a îndreptat, prin această operă, literatura noastră spre un estetism clasicizant cu o anume notă de prețiozitate a textului erudit. Prin *Falsul tratat de vînătoare*, Odobescu a creat unul dintre cele mai originale modele ale stilului narativ și descriptiv în literatura română din secolul al XIX-lea. Dacă pentru descrierile de natură și de portrete Odobescu avea precursori, pentru descrierea și comentariul operelor de artă, Odobescu rămîne un deschizător de drumuri.

BIBLIOGRAFIE

La studiile menționate, adăugăm: Ionescu Florica, *Limba și stilul lui Al. Odobescu în „Pseudokineghetikos”*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*. Studii de limba și stilul scriitorilor. București, 1958, pp. 236—263; C. Frîncu, *Limba scrierilor lui Al. Odobescu*, *AUF*, XV, 1969, pp. 55—77.

✓

STILUL REALIST ÎN ROMANUL CIOCII VECHI ȘI NOI de N. FILIMON

1. Romantism și realism în *Ciocii vechi și noi*.
2. Structura compozițională și tehnica narației. Elemente retorice și elemente realiste ale diferitelor modalități narative.
3. Tehnica portretului și mijloacele lui lingvistice de realizare.
4. Descrierea și mijloacele ei lingvistice de realizare.
5. Concluzii.

1. Prima încercare de roman românesc, un fragment rămas în manuscris, aparține lui Ion Ghica : *Istoria lui Alecu* (1848). După această dată, încercările literare în acest gen sînt numeroase. *Tainele inimii*, fragment de roman tipărit în „Gazeta de Moldavia“ (1850), este atribuit lui M. Kogălniceanu. Cu intrigă și personaje romantice, cu tendință moralizatoare, romanul cuprinde elemente realiste, de observație socială, fiind evidentă influența balzaciană. Romanul epistolar sentimental *Manoîl* al lui D. Bîlintineanu, pe linia romanului *La Nouvelle Héloïse* de Jean Jacques Rousseau și a romanelor Doamnei de Staël, prezintă interes prin evocarea unei atmosfere, a mediului bucureștean de la jumătatea secolului al XIX-lea, dar rămîne deficitar sub aspectul compoziției și al construcției personajelor. Între 1855 și 1860 apar și alte încercări de roman. Romanul *Elena* (1862) tot al lui D. Bolintineanu prezintă mai mult interes. Sub influența *Misterelor Parisului* de Eugène Sue, între 1861 și 1863 apare și la noi o serie a romanelor de mistere (de ex. *Misterele Bucureștilor* de G. Baronzî).

Continuator al scriitorilor de la 1848 (C. Negruzzi, M. Kogălniceanu), N. Filimon marchează, prin *Ciocii vechi și noi* sau *Ce naște din pisică șoareci mîncă*. Romanț original, publicat mai întîi în „Revista română“ din 1861—1862, apoi în volum în 1863, un moment în evoluția speciei ; romanul se impune prin dominanța lui realistă.

În aprecierile anterioare asupra stilului scriitorilor români moderni am reținut un fenomen caracteristic, determinat de dezvoltarea tîrzie a

literaturii noastre moderne; deși romantismul este curent predominant al epocii de după 1830, o serie de trăsături, impuse de curente succesive în alte literaturi, se manifestă simultan, de cele mai multe ori fără caracter contradictoriu, în stilul poezilor și prozatorilor români din perioada pașoptistă. Acest fenomen se prelungește și la scriitorii din perioada postpașoptistă.

Tendențele realiste de la începuturile romanului românesc (Kogălniceanu, *Tainele inimii*), depășirile clasicismului prin realizarea unor fiziologii de tip balzacian în proza lui Negruzzi (*Fiziologia provincialului*), a lui Kogălniceanu (*Provincialul la Iași*) se dezvoltă cu aspecte noi și coexistă cu elemente romantice și în romanul lui N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, considerat de Lovinescu ca primul roman de observație socială.

După cum indică chiar titlul, romanul trebuia să cuprindă două părți: una să prezinte „ciocoii vechi” și alta „ciocoii noi”. Filimon nu a putut realiza însă decât prima parte a acestui roman, în care este zugrăvit „ciocoii vechi”, figură socială reprezentativă pentru perioada 1814—1830, în care se plasează acțiunea romanului.

În raport cu nuvela *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala* (publicată mai întâi în „Revista Carpaților”, București, II febr.-martie 1861, tom. I), în romanul *Ciocoii vechi și noi* observația socială și atitudinea critică a lui Filimon față de parvenitismul în ierarhia socială dobîndesc acricime. Dinu Păturică devine prototipul desăvîrșit al fiziologiei parvenitului în ierarhia socială, susținută prin reconstruirea unui șir de evenimente care nu sînt desprinse de unele aspecte economice, politice, sociale, morale ale epocii. Cu toate aceste implicații, Filimon accentuează mai mult pe resortul moral al eroilor (Dinu Păturică, Kera Duduca, Kir Costea Chiorul) și pe mijloacele lor de acțiune.

Preocuparea scriitorului de a îmbrățișa critic unele aspecte ale societății românești într-o perioadă de transformări structurale, de a înfățișa cu forță realistă figurile și acțiunile eroilor săi negativi explică și însușirile de sobrietate, de concizie a stilului său narativ, dincolo de unele reminiscențe ale retorismului romantic, împletite cu pitorescul stilului descrierilor de costume, de interioare, de ceremonii și petreceri. Mijloacele lingvistice se adaptează conținutului. Neologismele, atît de numeroase în *Excursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice și critice* (însemnări apărute în volum la 1860) sau în foiletoanele muzicale, devin mai rare în roman. În schimb, lexicul se îmbogățește cu numeroase cuvinte de origine turcă și greacă din cele mai variate domenii, servindu-i autorului la realizarea cîntării istorice locale. Cu aceeași funcție și cu putere de concretizare, de caracterizare a eroilor sînt folosite și numeroase expresii și proverbe, acestea din urmă dobîndind un relief deosebit prin apariția lor ca subtitlu de roman sau ca titlu ale unor capitole din roman, la fel cu unele zicale, expresii: capitolul VII: *Pînă nu faci foc, fum nu iese*; capitolul XI: *Adevărul e proastă marfă*; capitolul XVI: *Fă-te om de lume nouă, să furi cloșca după ouă*!; capitolul XVIII: *Ce n-adeuce anul aluce ceasul*; capitolul XXI: *Femeia a scos pe om din rai*; capitolul XXXI: *Cu rogojina aprinsă-n cap și cu jalba-n proțap*; capitolul XII: *Una la mină*!; capitolul XIII: *Ce dai să te fac ispravnic?*

Raportat la tradiția noastră literară, la epoca în care a fost scris, la stadiul limbii noastre literare de la jumătatea secolului al XIX-lea, romanul lui Filimon constituie, dincolo de aspectele lui deficitare, prima realizare artistică mai valoroasă în evoluția romanului românesc. În istoria limbii noastre literare Filimon rămâne precursorul romanului cu numeroase elemente ale unui stil realist.

2. Romanul este precedat de o *Dedicație*, în care cu o surprinzătoare concentrare a mijloacelor lingvistice și stilistice, se caracterizează diferitele categorii sociale, dintre care singura aleasă să i se dedice romanul este aceea a ciocoilor „*străluciți luceferi ai viciilor*“ — asociere contrastantă de termeni prin care traspare ironia mușcătoare a autorului la adresa categoriei sociale căreia el găsește de cuviință să-i închine cartea.

Urmează un *Prolog* în care se realizează portretul moral, fiziologia ciocoiiului, personajul principal al romanului. Este „*tipul ciocoiiului din toate țările și mai cu seamă din țara noastră*“. Aici sînt date trăsăturile esențiale, generale ale ciocoiiului de totdeauna și din orice țară: „*un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie și dotat de o ambițiune nemărginită*“. Acțiunea romanului urmărește reliefarea și particularizarea unui asemenea tip. Tipul social pe care autorul își propune să-l urmărească în deosebitele faze prin care el a trecut în societatea românească, „*de la ciocoiiul cu anteriu și cu călămări la briu al timpilor fanariotici, pînă la ciocoiiul cu frac și cu mănuși albe*“ din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a rămas realizat numai în parte (ciocoiiul vechi). Dincolo de referința livrescă, de tendința moralizatoare, monologul interior prin care ciocoiiul își ridică masca ipocriziei, caracterizarea lui prin metafora, comparația realistă, prin expresia concretă sugestivă, folosirea litotei în expunere etc. anticipează aspecte noi ale unui stil realist prin care se realizează tabloul unei epoci în desfășurarea romanului.

[Ciocoii] *aceste vulpi cu două picioare, care trec în ipocrizie și vicleșug pe cele cu patru picioare din faburile lui Esop și La Fontaine, petrec împreună cu servitorii cei îmbătrîniți în păcate de tot felul, îi studiază cu cea mai mare atenție, încît la etatea de douăzeci de ani ei știu foarte bine cum se fură cloșca dupe ouă fără să cîrile... cînd ciocoiiul ajunge la gradul de vătăf, este corupt moralicește și fizicește pînă la măduva oaselor.*

Înălțat la acest din urmă și mai suprem grad al slugăriei, ciocoiiul devine prevăzător ca un prezident de cabinet... din Europa.

[Ingeniosul vătăf de curte] *Își cumpără moșioare, vițișoare și alte diminutive de acestea care fac viața lesne și plină de plăceri.*

[Parveniții] *sînt meniți prin concepțiune a fi slugi și educați într-un mod cum să poată scoate lapte din piatră cu orice preț!...*

...casa ciocoiiului devine o cafenea în care se adună toată lepra societății.

Epilogul subliniază încă o dată pitorescul stilului descriptiv al lui N. Filimon, prin voluptatea amănuntului în descrierea unui cortegiu princiar, precum și tendințele moralizatoare ale scriitorului, care nu o dată constituie un aspect deficitar al stilului său.

Fără tradiția unui roman de mari dimensiuni, autorul *Ciocoilor vechi și noi* nu stăpânește încă tehnica compoziției și a construcției personajelor. Schematismul unor capitole (de ex. cap. III : *Românul și Fanariotul*), didacticismul accentuat al altora, digresiunile cu caracter oarecum independente în care se constituie unele capitole (cap. XX : *Teatru în Țara Românească* sau cap. XXII : *Italiana în Algîr*) a căror documentare subliniază totuși concepția realistă a scriitorului, vădesc incapacitate în sudarea unor părți ale construcției, în armonizarea unor planuri diverse, prin care se urmărește, după o tehnică balzaciană, zugrăvirea amplă a unui mediu social.

În compoziția romanului, Filimon folosește tehnica balzaciană. Fiecărui personaj i se face *portretul* în momentul apariției lui în scenă. Primele două capitole sînt semnificative pentru acest procedeu. Ele au ca titlu chiar numele personajelor (cap. I : *Dinu Păturică*, cap. II : *Postelnicul Andronache Tuzluc*), portretizate prin mijloace diferite : descrierea trăsăturilor fizice din care transpar cele morale (*viclenie, ambiție, mîndrie grosolană*), a detaliilor vestimentare, prezentarea succintă a unor date biografice (*Dinu Păturică*) ; prezentarea amănunțită a datelor biografice (*Andronache Tuzluc*). Scena ocupă un loc important în structura romanului, avînd o funcție în caracterizarea personajului sau în reliefaarea unor obiceiuri locale de epocă. Scena dobîndește astfel valoarea unui *document* : *copiii, adunați în mici grupe, îndopîndu-se cu ciurechi, simiți cu brînză, alune prăjite și floricele de porumb și adăpîndu-se mereu din donițele cu șerbet roșu și cu bragă, luau și ei parte la veselie obștească* (Cap. XV : *Scena din viața socială*)

După ce *mosafirii se așezară pe cele două paturi, o țișancă bine îmbrăcată și purtînd o scurteică îmblănită cu gulerul rădicat în sus se prezintă înaintea lor cu o tavă plină de dulcețe de tot felul ; după dînsa venea altă țișancă fiind o tavă cu o mulțime de păhăruțe cu vutcă de izmă și citeva farsurii cu migdale curățite și cu năut prăjit. Indată apoi intră cafegiul boierului, îmbrăcat cu un mintean de postav negru cusut cu fir, dar fără mîneci, spre a lăsa să se vadă brațele sale albe prin cămașa de borangic subțire și reșecată cu bibiluri ; mijlocul lui, zvelt și mlădios, era încins cu un șal de mătase vîrgată ale cărui extremități atîrnau cu grație pe șoldul cel stîng al piciorului ; poturii săi de postav vișiniu, cu turieci de fir, imineii cei stacojii și fesul cel roșu cu fundă de ibrișim negru, așezat pe cap cu cochetăria cea minunată a sanarioșilor, făceau din acel june servitor un Ganimed care ar fi putut ațîța gelozia vechilor zei din Olimpul lui Omer. El venea cu o tavă de argint în mînă, pe care erau depuse, în zarfurile lor de filigran, mai multe feligene pline de o cafea de Arabia spumoasă și parfumată ; după dînsul intră ciubucciul cu ciubucele de antep și de iasomie din ale căror lulele împlute așinat cu tutun de cel mai ales ieșeau nori de fum mirositor. Intrarea succesivă a acestor servitori forma o reprezintare pitorească* (*ibid.*).

Unele scene (vezi cap. XV, cap. XVI etc.) sînt de un comic grotesc realizat prin notarea unor amănunte de vestimentație, de mișcare și gesticulație a personajelor.

Personajele sînt construite simetric, pe un plan antitetic, în maniera literaturii romantice : pe de o parte Andronache Tuzluc, Dinu Păturică, Kera Duda, Costea bogasierul (personaje negative), pe de alta Banul C., fiica acestuia Maria, Gheorghe, fostul vâtaf de curte al postelnicului Andronache Tuzluc (personaje pozitive, prezentate schematic, cu intenții moralizatoare). Pe de o parte se urmărește ascensiunea rapidă a ciocoiului Dinu Păturică, pe de alta declinul postelnicului Andronache Tuzluc, reprezentant al mării boierimi fanariote. Acest proces de înălțare și cădere constituie filonul epic propriu-zis al romanului.

Prin lărgirea investigației, prin caracterul de frescă socială și document al unei perioade din secolul trecut, romanul *Ciocoi vechi și noi* a perfectat genul, care, după momentul romanelor lui Duiliu Zamfirescu și al romanului lui I. Slavici (romanul *Mara* este început în 1894), cunoaște o dezvoltare artistică superioară tîrzie, abia în secolul al XX-lea.

2.1. Scriitor moralist, Filimon nu manifestă în **narațiuni** totdeauna sobrietate stilistică. După expresia lui T. Vianu¹, uneori „satira lui este prea încărcată și nestăpînită“. „Erupția prea violentă a sentimentului său“ îl determină la folosirea unor epitete, comparații, metafore caracterizatoare de tipul²: Dinu Păturică este *șarpe veninat* (31), *un demon împielițat* (106); negutătorul Kir Costea Chiorul are *un caracter cît se poate de mîrșav* (116); *Unul din cei mai mari desfrînați și răsipitori din acei timpî era postelnicul Andronache Tuzluc; el fura ca un tîlhar de codru și cheltuia ca un nebun* (159); *Postelnicul înaintă către dînsul făcînd neîncetat complimente pînă la pămînt, dar cînd voi să sărute mina principelui, el se trase înapoi cu groază, întocmai ca vîntorul cînd i se arată înainte fără veste o fiară sălbatică* (151).

Exuberanța polemică, rămasă la Filimon — după remarca lui T. Vianu — poate din practica profesiei de jurnalist, din lectura gazetelor, amintește oarecum de maniera stilistică a cronicarilor munteni, iar, în epoca modernă, de cea a lui Heliade și de exuberanța polemică a lui B. P. Hasdeu.

Capacitatea de observare a realității conduce la eliberarea de clișee ale romantismului, fără ca procedeele stilistice ale acestui curent să fie în întregime eliminate. Astfel, numeroase epitete au o funcție hiperbolică, înscriindu-se într-o atmosferă semantică a „superlativului“: simțimînt *fatal* (56); *fatalul* ei dar fermecătoresc (71); el devenea *posomorît și teribil* (56); *celui mai mizerabil* om (56); *sînt simțimînt* (57); *vis groaznic* (57), unei melancolii *adînci* (59); formă *minunată* (59); o iubire *nedescriptibilă* (59); o furie *nedescriptibilă* (71); *marea* întristare (60); *poză atît de răpitoare* (74) etc.

Epitetele aparținînd repertoriului romantic sînt frecvente: cugetări *melancolice* (57), arii *melancolice* (104), privire *duioasă* (105), limba cea *misterioasă* a inimei (101), *dulce* suvenir (101), *dulcele* momente (99).

¹ *Artă prozatorilor români*, B.P.T., Ed. pentru literatură, București, 1966, p. 75.

² Paginile din paranteză trimit la volumul N. Filimon, *Ciocoi vechi și noi*, ESPLA, BPT, București, 1956.

trăsăturile obrazului său luară un aer dulce (99), palidă și dulce față (103) etc.

Seriile duale de epitete sint relativ frecvente : pașii cei *leneși* și *gravi* (50) ; ochi *mari* și *negri* (75), sprâncene *negre* și *îmbinate* (75) ; oftările cele *monotone* și *ascuțite* (101).

Construcția antitetică a epitetelor nu este rară : raiul *ceresc* și *pămîntesc* (55) ; pasiunea *cerească* sau *infernală* (71). Oximoronul *beție tristă* (175).

Antiteza, care, după funcție, nu este totdeauna de natură romantică, îmbracă și alte forme și de obicei are funcția de a dezvălui starea interioară a personajului : „Greaca, văzînd marea ipocrizie și falsa resignațiune cu care ciocoiul primea aceste lovituri groaznice, se spăimîntă, dar nu disperă (98) ; *uneori i se ridica singele în față și devenea teribil, iar alteori se concentra în inimă și devenea palid ca un mort* (67) ; și-ascunse minia cu fineța aceea proprie fanarioților și luînd deodată un aer mai vesel zise... (70) ; *privi pe domnitor cu un ochi în care cel mai mare fizionomist n-ar fi putut să descopere nici lingusire, nici servilism, ci numai ură și dispreț, acoperite cu vălul indiferenței* ; (66). Iată nararea unei scene de „tartufism“ jucată cu măiestrie de ciocoi, ajuns sfetnicul de taină al stăpînului său : *Păturică, ca ciocoi fin ce era, ingenunche dinaintea fanariotului, îi sărută mîna cu cea mai mare umilință și făcu să cază din ochii săi de șarpe două lacrimi de aceea ce în aparință arăt o inimă plină de recunoștință, dar în realitate nu sint decît plînsul crocodilului prin care amăgește victima sa.* (88). Liber de povara simulării, Păturică manifestă o criză morală de cîteva momente, înfățișată astfel de autor : *începu a se preîmbila prin cameră cu pași rari și precipitați. Trăsăturile feței sale luară un aspect straniu, ce lăsa să se zărească uneori expresia unei nespuse bucurii de a-și vedea împlinite dorințele sale de atîta timp, cîteodată un nor de neîncredere în viitor schimba într-o clipă fața fizionomiei sale ; apoi cădea într-un fel de apatie, din care trecea cu iușeală la o fieroasă și amenințătoare veselie* (88). Preocuparea de propriile dorințe și neîncrederea de moment în viitor, dar și încrederea în abilitatea sa, hotărîrea statornică de a deveni om mare schimbau brusc fizionomia ciocoiului.

Orientarea retorică a scriitorului explică preferința pentru comparația nobilă, grație căreia — după cum observa T. Vianu — în stilul lui Filimon „lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparențe grațioase“. Este aici, adeseori, un instrument stilistic al ironiei și umorului în romanul scriitorului. Comparația nobilă (mitologică)³, moștenită de scriitorii romantici din clasicism, și în general orice referință livrescă își schimbă așadar adeseori funcția, fapt neconsemnat de T. Vianu, care menționează numai procedeu. Cîteva ilustrări : „Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniței tot acele service ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic, cu deosebire numai că domnița, neputînd să dea fanariotului nemurirea,

³ Pentru comparantul selectat din cele mai variate sfere ale cunoașterii (istorie, filosofie, științele naturii, literatură etc.) vezi ș: G. Călinescu, *N. Filimon*, Ed. științifică, București, 1959, p. 171—182.

făcu să cază în minile lui pitacul domnesc prin care îl numea vel-cămăraș (55); Ea citi scrisoarea pînă la un loc, fără să lase a se zări pe figura-i vreun semn de surpriză bună sau rea; dar cînd ajunse la partea aceea prin care postelnicul îi recomanda pe *acel nou Argus* înveșmîntat cu anterior și giubea, ea își aruncă fără voie ochii asupra ciocoiului“ (97); „Oaspeții noștri, cari pînă aci mîncău și beau liniștiți *ca cei șapte filosofi ai Eladei*, prinseră la limbă și deveniră mai zgomotoși decît nemții cei beți (169) etc.

Acumularea de comparații, punîndu-se la contribuție mitologia, istoria, geografia constituie uneori un exemplu de neexersare stilistică, de depășire a măsurii, cu efect contrar decît cel scontat de autor: „A fi mare cămăraș al unui principe care are un fiu frumos ca *Paris* și desfrînat ca *Don Juan* și a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese, frumoasă ca *Elena lui Menelau* și mai desfrînată decît *Frine* și decît *Cleopatra*, este negreșit a poseda *cheile minelor de aur ale Californiei*“ (56).

Numeroase sînt însă și comparațiile care se înscriu în direcția realistă a stilului lui Filimon: „postelnicul apăru în scară îmbrăcat cu antiriu de cutnie *ca gușa porumbului* (51); „Oaspeții, sorbind rachiul, căzură pe farfuriile cu mezelicuri, *precum cad lăcustele peste holdele plugarilor*“ (173); Dinu, ca ispravnic „*prea era nemilostiv și hrăpitor; țipa județul în mîna lui ca broasca în gura șarpelui*“ etc. Ele se adaugă unor epitete de aceeași factură: voce *lingedă* ce inspira compătimitate (51), plăceri *mîncinoase* (71), *arzătoarele* visări (73); „Sluga, după cîteva salutări *adînci*, se puse dinaintea stăpînului său cu mînele la piept și *înfipt în pămînt întocmai ca o statuie* (74); „O dulamă veche de postav *putred*, cusută cu fir *mîncinos*“ (119).

Un alt procedeu retoric utilizat cu preferință de Filimon este a postrofa, cu tendința de a moraliza: „O, *juni!* *daca ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-ați fi mai scumpi în răsipirea iluziilor junetei voastre!*...“ (102). Datorită tendinței moralizatoare, sînt folosite și proverbele prin care se exprimă personajele, ca și autorul însuși: „Dar *răul prin rău se pierde*, zice un vechi proverb. Asemenea oameni nesocotiți, care pun întristarea și disperarea în inimile bieților consorți și părinți, își iau mai adesea plata nelegiuirii lor prin trădarea ce le face femeile corupte de dînșii“ (102). Orientarea retorică explică folosirea proverbelor, maximelor în fragmente de narațiune în care intenția demonstrativă, persuasivă a autorului este evidentă: „*Se zice că voința tare și statornică învinge toate obstacolele*. Nu ne putem pronunța asupra acestei maxime; zicem numai că Păturică ar fi fost în stare să dea contimporanilor săi o dovadă strălucită că ea se realizează cîteodată. *Picătura găurește piatra*, zice un alt proverb. Se poate și nu se poate; acela însă care realizează acest proverb este un om mare în felul său.

Păturică era în adevăr un om extraordinar. El își luase hotărîrea de a deveni om mare și nici un obstacol nu putea să-l abată de la această idee fixă“ (84).

Narațiunea este adeseori întreruptă de reflecții, de considerații generale cu caracter vădit moralizator. Amestecul narațiunii apersonale cu narațiunea personală (marca pers. I pl. indică asocierea cititorilor, cărora

autorul li se adresează uneori direct, expunerea lui luînd forma discursului). precum și subiectivarea narației prin reflecțiile, comentariile autorului se explică prin caracterul compozit al scrierii lui Filimon, remarcat de T. Vianu : roman și studiu social sau chiar memoriu documentar, după cum o dovedesc, între altele, capitolele consacrate muzicii și coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Țara Românească.

În planul personajelor, elemente retorice apar la nivelul **monologului interior**. Interogațiile, exclamațiile, enumerările, antitezele particularizează o izbucnire de bucurie, de indignare etc., stări pe care personajul le ascunde în adîncul conștiinței sale : fiziologia ciocoiiului se luminează și, cu liniștea ce-i redase încrederea în sine și în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie : „*Iată-mă în sfîrșit ajuns la ținta dorințelor mele ! Am în mîni pe țitoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie ; în sfîrșit am cheia aceluia strălucit viitor pe care-l visez de atîta timp. Ce fericire, ce neprețuită fericire ! ... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porțile raiului ... și de ce nu ? Eva a scos pe Adam din rai ca să dea prilej altei femeii a i-l deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărțile, să se bată zece ani de-a rîndul. [...] de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, fericit ? ... Pildele nu ne lipsesc. [...] Prinde inimă, dragul meu Păturică ! Mine vei pune ișlicul în cap și, de va vrea Dumnezeu cu tine, nu va trece mult și vei avea moșii, țigani și averi nenumărate — și vie atunci cineva să-ți ceară socoteala despre mijloacele prin care ai dobîndit toate acestea ! Vie, de va putea !“ (88—89). Astfel își crea Păturică visurile în imaginația sa.*

Filozofia ciocoiască a lui Păturică îmbracă adeseori un stil în care realismul și retorismul se împletesc : *În fine el se opri în loc și, după ce se mai gîndi puțin, zise : „Este cu neputință ! Costea Chioru, deși este cel mai mîrșav și mai calpuzan dintre toți grecii din Țara Românească, dar ce-mi pasă ! ... el nu va putea să-mi mînînce moșia. [...] Să vedem acum la ce sumă se ridică micul meu căpîtalaș. Să punem mai întîi moșia Răsucita [...] ; al doilea, am o sută pungi de bani la baron Sachelarie și alții atîția la căminarul Polizache cu dobîndă cinci la pungă ; al treilea, am două vie în Valea Călugărească. [...] Bravo, Dinule ! bravo, băiete ! Așa este în adevăr, dar sînt o slugă, o slugă boierească, meseria cea mai umilitoare din toate meseriile țării. Tot omul este stăpîn pe voința și pe gusturile sale : plugarul, după ce asudă toată ziua lucrînd pămîntul, seara se-ntoarce la umilita lui colibă cîntînd și găsește lîngă femeia și copiii săi răsplătirea ostenelelor sale ; nequțătorul, mulțumit de micul său cîștig, cum apune soarele își închide prăvălia [...] ; numai noi, ciocoi de prin curțile boierești, sîntem urșiți la cea mai aspră robie. Noi nu trăim decît ca să ducem înainte (să perpetuăm) blestemul lui Cain, uci-gătorul de frate, tremurînd la glasul stăpînilor noștri, precum tremura el cînd auzea glasul lui Dumnezeu strigîndu-i : „Caine, ce ai făcut pe fratele tău ?“ De ce folos ne sînt nouă mîncările cele bune, cînd nu le putem gusta în liniște ? Ce prețuiește o casă bine încălzită și un pat moale și frumos, cînd noi dormim pe picioare ca pelicanii sau cu ochii deschiși ca iepurii, spre a fi gata la poruncile stăpînilor noștri în orice ceas al nopții ? ! ... Dar astă viață plină de chinuri va înceta o dată ! Moșia cea mare a grecului am înghițit-o și nu m-am inecat. Viile din*

Valea Călugărească i le-am hrăpit fără cea mai mică greutate ; a rămas acum cele două moșii din Buzău și casele ; bun e Dumnezeu și pentru dinsele [...]“ (204).

Proclamațiile și profesiunile de credință sint folosite în roman cu același scop de dezvăluire a caracterului personajului. În acest sens este semnificativă proclamația citită de Păturică, ajuns ispravnic, la Bucov, locul nașterii sale. Discursul (tot o formă de monolog) este epurat de elemente ale oralității specifice unui stil familiar, în favoarea celor de rezonanță religioasă. Autorul subliniază în narațiune „accentul dramatic și gesturile ritoricești“ cu care rostește Păturică această proclamație, care „făcu o mare întipărire între auditori, căci ei nu cunoșteau încă adevăratul înțeles al proclamațiilor (311).

În construcția caracterelor, alături de desfășurarea epică propriuzisă, de lungi monologuri, scriitorul utilizează cu artă **realistă dialogul** dintre personaje. Este semnificativă pentru arta literară a lui Filimon și indicațiile „scenice“ care însoțesc dialogul.

El [postelnicul Andronache Tuzluc] zări pe june și-i zise cu gravitatea de boier de protipendada :

— *Cine ești, măi băiete, și ce vorești de la mine ?*

Junele căzu în genunchi și, sărutînd pulpana antiriului, răspunse cu o voce lîngedă ce inspira compătîmire :

— *Să trăiți întru mulți și fericiți ani ! Sînt Dinu Păturică, nemernicul fiu al prea umilitei voastre slugi treti-logofăt Ghinea Păturică, fostul odinioară vătaf la curte al înălțimei voastre.*

— *Ei bine, spune-mi ce vrei de la mine ?*

— *Am o scrisoare de la tata către prea cinstitul și de bun neam obraz al măriei voastre.*

— *Ad-o-ncoa, să vedem acea scrisoare.*

Junele se apropie de postelnicul ținînd capul plecat pînă la pămînt și-i dete scrisoarea ; apoi căzu iarăși în genunchi și, stînd în această pozițiune, așteptă răspunsul (51).

Proverbele, expresiile populare, alături de termeni specifici, apar în vorbirea personajelor fără ca acestea să atingă însă verva pitorească și jovială a personajelor lui Creangă.

Niculăiță, vătaf de curte, i se adresează astfel lui Dinu : *Ascultă-mă pe mine că sînt lup bătrîn, am dat cu capul de pragul de sus și am văzut pe cel de jos. [...] inima lui arde, știi, ca peștele pe cărbuni (94).* Iată și un dialog între Costea și Păturică :

— *Cocoane Dinule, facem vreo trebșoară astăzi ?*

— *Mă mai întrebî ? Doar n-oi fi venit aci de florile mărului ! (245).*

sau între Păturică și un funcționar scos de mult timp din slujbă :

— *Bravo, bei-mu, mă bucur că ești plin de itichi [morală, virtute].*

— *O fi precum zici, dar dînd moșioara, am rămas sărac lipit.*

- *Și cu ce te **chivernisești** acum ?*
- *Cu slujba.*
- *La ce **calem** slujești ?*
- *Am slujit la hătmanie și m-a scos, fiindcă **am dat pe pîrlitură** o mulțime de hoji ce se **incuibaseră** în acea dregătorie.*
- *Rău, foarte rău. Domnia-ta nu-nțelegi nici vremea, nici oamenii cu care trăiești.*
- *Ce voiești să zici printr-aceasta ? Tălmăcește-mi.*
- *Voiesc să zic că, într-o țară ca a noastră, tot ce putem face mai bine este să plecăm capul înaintea mai-marilor noștri, ca să dobîndim **chiverniseală** și să strîngem stare cu orice preț.*
- *Cu orice preț ?*
- *Da, bei-mu.*
- *Dacă este așa ține-ți isprăvnicia pentru altul, căci eu nu mă voi înjosi niciodată să cumpăr slujbă cu bani de la o **leșinătură** de ciocoli ca tine ! (145—146).*

Păturică continuă dialogul cu un al doilea „postulant“, care intră în scenă cu „un compliment demn de un seraschier“.

[...] — *Da, da nene Dinule, te rog să-mi faci această **treb-șoară**, căci om sînt și eu ; mină pe mină spală și amîndouă obrazul. Înțelegi, domnia ta. (147).*

Diminutivele cu valoare augmentativă, ca în stilul vorbit familiar, nu sînt rare în romanul lui Filimon.

Stilul indirect liber, modalitate de neutralizare a planurilor fundamentale ale narației, al autorului și al personajelor, apare și în romanul lui Filimon. Autorul notează în stil indirect liber gîndurile, reacțiile interioare ale personajului, pe care le continuă în monolog interior (în planul personajului) : *Din ziua aceea Păturică se puse pe învățatură cu o silință extraordinară și în mai puțin de doi ani învăță limba grecească ca un sofologiotatos ; dar el nu se mulțumea numai cu atîta. Ce-i folosea lui cunoștința unei limbi moarte și a literaturii ei, atît de antipatică caracterului și intențiunilor sale ? „Omer, Pindar, Sofocle, Euripide. Anacreon, Safo etc. sînt buni pentru femei și oameni afemeiați, zicea ciocoiul în sine cu dispreț. Mie-mi trebuiesc cărți care să-mi subțieze mintea, să mă învețe mijlocul de a mă ridica la mîrire. Plutarh îmi vine la socoteală, „Comentariile“ lui Cezar, istoria omenirei, viețile marilor bărbați din veacurile trecute și acelea în care trăim, iată cărți pe care, citindu-le, cineva poate să zică cu cuget împăcat că nu și-a pierdut timpul în zadar“ (83).*

Monologul interior, caracteristic literaturii romantice și frecvent utilizat și de N. Filimon, va fi substituit — după precizarea lui T. Vianu — prin formula stilului indirect liber de către prozatorii de la sfîrșitul

secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, B. Delavrancea la care adăugăm pe Al. Macedonski). În această direcție, un precursor al lor este și N. Filimon.

✓ **3. Portretul** face progrese în romanul *Ciocoii vechi și noi* prin arta de a picta omul a scriitorului romantic și realist N. Filimon. Deși în roman precumpănitor este *portretul moral*, alcătuit din termeni abstracti, *chipul fizic*, care adeseori se asociază celui moral, nu este neglijat.

Ca și în dialog, în realizarea portretelor se manifestă mai pregnant notele realiste ale stilului lui N. Filimon.

Portretul complet — înfățișarea fizică din care transpar trăsături morale — continuă în descrierea detaliilor vestimentare, fapt care atrage folosirea unei sfere largi lexicale ca instrument de realizare a lui : termeni de limbă comună, neologisme și arhaisme ; termeni concreți și termeni abstracti ; adjective, substantive sînt puse deopotrivă la contribuție.

Capitolul I al romanului începe cu o fiziologie a lui Dinu Păturică înainte de intrarea lui în scenă.

Intr-o dimineață din luna lui octombrie anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mîndria grosolană ; îmbrăcat cu un anteriu de șamalagea⁴ rupt în spate, cu caravană⁵ de pînză de casă văpsiți cafeniu ; încins cu o bucată de pînză cu marginile cusute în gherghef ; cu picioarele goale băgate în niște iminei⁶ de saftian⁷, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei ; la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă ; în cap cu cauc⁸ de șal⁹ a cărui culoare nu se putea distinge din cauza petecelor de diferite materii cu care era cîrpit, și purtînd ca veștmînt de căpetenie o fermenă¹⁰ de pambriu¹¹ ca paiul grîului, căptușită cu bogasiu¹² roșu ; un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stîlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni, care, reflectîndu-se în trăsăturile feței sale, lăsau să se vadă pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupa nu era decît planuri ambițioase ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte și obstacolile ce întîmpina în realizarea lor. (49-50).

Este interesant de confruntat portretul aceluiași personaj (Kera Duduca), realizat de către un personaj (în dialog cu altul) cu cel înfățișat de autorul însuși.

- *Îa spune-mi acum ceva semne despre boiul și frumusețea ei.*
- *Este frumoasă ca o zîină, naltă și subțirică ; fața o are mai albă decît zăpada, obrații îi sînt rumeni ca*

⁴ Stofă de Damasc.

⁵ Pantalon.

⁶ Pantofi.

⁷ Piele de capră, marochin.

⁸ Căciulă înaltă.

⁹ Stofă de lînă fină fabricată în Orient.

¹⁰ Scurteică.

¹¹ Stofă de lînă merinos.

¹² Un fel de stofă.

două mere domnești, are ochi mari și negri ca murele, sprâncene negre și imbinat, buzele ei sînt ca mărgeanul, iar dinții albi ca fildeșul, și peste toate acestea daruri firești, cîntă din gură și din tambură întocmai ca o hanimă de sarai (75).

Abundența de comparații cu funcție intensificatoare, seria de termeni concreți sînt substituite în portretul construit de autor prin comparația nobilă și o serie de substantive abstracte cu determinări adjectivale din aceeași sferă (epitete morale) :

Această Vineră orientală, ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunei grece din Fanar, precum odinioară strămoașa sa zeiască ieșise din spumele vînturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. [...] (76).

Amănuntul semnificativ rămîne însă caracteristica celor mai multe portrete realizate în romanul lui Filimon. Mai oferim spre ilustrare un singur exemplu. Niculăiță, vătaful de curte al armașului, este *un omuleț cu statura scurtă și groasă, cu fața rotundă întocmai ca o lună plină desenată pe păreți, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit și cu gura largă, armată cu niște dinți mici stricați (91).*

Notarea gestului, a atitudinii, a mișcării personajului etc. constituie, de asemenea, un aspect esențial al stilului în romanul *Ciocoii vechi și noi* : *Poporul saluta din toate părțile pe venerabilul bătrîn, iar el le răspundea printr-un suris dulce, puindu-și mîna dreaptă la barbă și la frunte. Ajungînd la scara palatului, feciorul deschise ușa butcei și ajută bătrînului să se coboare ; apoi îl urmări pe scară pînă la perdeaua sălii de primire ; acolo boierul se opri puțin, iar feciorul îi trase cismele cele galbene de saftian și scoțînd de la brîu o păreche de papuci i-i puse în picioare, îi netezi puțin și binișul pe spate și apoi se trase la o parte cu respect (65) ; După ce Păturică citi această scrisoare, scoase călimările de la brîu, se așeză pe un scăunel și puind piciorul drept peste cel stîng scrise răspunsul acesta (90) ; Era comic a-i vedea cu ce gesturi și cu ce mișcări se sileau a dovedi junilor cum că nici bătrînii nu sînt tocmai de lepădat. Ișlicul cu patru colțuri al marelui terzi-bașa¹³ părea că reclamă prioritate nobleței asupra căciulei de cazacliu¹⁴ a cococarului subțire, care, la rîndul ei, părea că disprețuiește căciula cu roată a bogasierului și calpacul¹⁵ de blană al armeanului ibrișimigiu (157) etc.*

4. Scriere de reconstrucție istorică, romanul *Ciocoii vechi și noi* accentuează latura **descriptivă**.

Scenele de viață socială (titlul cap. XV) nu se constituie numai în capitole izolate ale romanului, ci alcătuiesc atracția întregului roman. Precedat de Negruzzi sau de Kogălniceanu în această direcție, Filimon

¹³ Staroste de croitori.

¹⁴ De modă căzăcească.

¹⁵ Căciulă.

rămîne totuși adevăratul precursor care fixează o metodă literară pentru dezvoltarea ulterioară a realismului.

Mediul social descris este divers, de la curtea domnească pînă la „hoții de pădure“. Reține detaliul concret al descrierilor. Pitorescul ospetelor celor mai strălucite de la curtea domnească, de la casele boierilor și ciocoilor este amplificat cu cel al ziafeturilor de vară din grădinile Bucureștiului (Breslea, Barbălată, Cișmegiu și Giafer), unde fiecare isnaș [breaslă] „își întindea masa sa“, fără ca autorul să uite descrierea unui ospăț al „tilharilor“ din păduri.

Ceremoniile cu pompa convenită la curțile orientale ocupă, de asemenea, spații întinse în roman.

În investigația scriitorului este cuprins deopotrivă mediul material (străzi, arhitectura clădirilor, cu descrierea amănunțită de interioare, obiecte etc.) și spiritual al epocii. Descrieri ale unor obiceiuri de epocă, cu particularitățile lor stilistice (notarea detaliului concret semnificativ, arhaizarea prin folosirea turcismelor și grecismelor) trec, mai tîrziu, în *Scrisorile* lui Ghica uneori numai cu neînsemnate modificări. În descrierea de interioare, Filimon poate fi considerat un înaintaș.

Toate aceste descrieri, cu numeroasele și variatele lor referințe concrete, manifestă o convergență în caracterizarea generală a vieții materiale și spirituale a unei epoci. Unul din mijloacele lingvistice care servesc această operă de reconstrucție erudită este *arhaismul*, de obicei nu însă cel vechi și popular. Categoria arhaismelor cuprinde în deosebi elemente specifice de limbaj din primele decenii ale secolului al XIX-lea, cu termeni referitori la cele mai variate domenii ale vieții noastre sociale din perioada fanariotă¹⁶. Arhaismul are deci funcție de localizare, dar și de datare.

Data fiind lungimea acestor descrieri, ne limităm exemplificarea la o descriere a camerei lui Păturică, unde avea loc ospățul, precum și la descrierea unui ospăț.

Camera în care dedea el ospățul era împodobită cu două paturi turcești înfundate, peste care erau puse saltele de lînă acoperite cu chilimuri vîrgate de Jdirné (Adrianopole), cusute pe margini cu ciucuri de bumbac alb; pe lîngă părăși erau puse perne îmbrăcate cu cit tocat¹⁷; prin unghiurile acestor paturi erau așezate pernițe mici implute cu puș, pe ale căror fețe albe de batistă se vedeau mai multe arabescuri cusute cu fir și mătase, iar pe una dintr-însele erau cusuți doi amorași ținînd în mîni o ghirlandă de flori, în al căreia mijloc era o inimă pătrunsă de două săgeți și inscripția [în grecește] aceasta: „Nu mă uita!“

Zidul de lîngă pat era acoperit cu un covor de Brussa pe care stau spînzurate în cutie o pușcă arnăuțească ghintuită, legată la mașină cu o sangulic¹⁸ cusută cu fir, și două

¹⁶ Vezi Ion Gheție, *Limba și stilul lui N. Filimon*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 229—232.

¹⁷ Cel mai scump cit [stambă] de pe atunci.

¹⁸ Maramă.

părechi pistoale băgate în tocuri de piele ornate tot cu fir. Mai în jos, tot pe acel părete, erau atirnite două săbii turcești cu mînerile de sidef, iar în mijlocul lor era așezat un cauc oltenesc de hîrșie¹⁹ neagră de miel, al cărui fund era cusut cu fir de cel bun peste postav roșu și lăsa să atirne în jos o fundă de fir lucrată cu mare gust.

Cele două ferestre despre uliță erau împodobite cu mai multe glastre de flori, printre care se deosibeau mai ales maghiranii, trandafirii și cițiva endrișaini²⁰, ce împleau atmosfera camerii de un miros nu așa plăcut, cît era de pătrunzător.

Pe lîngă păreți erau puse în rînd cîteva scaune de Brașov vâpsite și un sipet mare legat în bande de fier alb peste piele de căprioară albastră.

La o înălțime oarecare a unuia din păreți era un dulap mic săpat în zid, în care se afla depusă mica bibliotecă a ciocoiului, compusă din cîteva cărți grecești și românești [...].

Masa de mîncare era așezată între două paturi și împregiurată cu scaunele pe care erau să șează onorabilii oaspeți ai lui Păturică.

Pe masă erau rînduite o mulțime de farsurii cu mezelicuri de tot felul: marinată de stacoji, farsurioare mai mici cu icre proaspete de morun, licurini jupuiți, sardele muiate în untdelemn de Mitilene amestecat cu piper și zeamă de lînii de Mesina, măsline dulci de Tesalia grămădite în formă piramidală, icre tari de chefal, smochine de Santorini, halva de Adrianopole; nimic din delicatețile gastronomice ale Orientului nu lipsea pe masa ciocoiului, mai împodobită chiar decît a stăpînului său. Toate aceste mezelicuri erau așezate după o regulă militară, avînd la fiecare distanță de două palme cîte o carafă cu vin galben de Drăgășani, cu pelin roșu din viile mănăstirii Bistrița și cu vinuri orientale de diferite colori și gusturi, fără a lipsi papornițele cu anason de Chio și cu mastică de Corint. În fine Păturică luase dispozițiuni ca oaspeții săi să nu cerce cea mai mică lipsă întru îndeplinirea gustului lor rafinat. [...]

După cîteva minute ei puseră pe masă un castron colosal plin cu ciorbă de știucă, fiartă în zeamă de varză cu hrean; pe urmă aduseră două farsurii lunguiețe cu mihalți și păstrăvi rasol, muiati în oțet și untdelemn; aduseră mai multe vase de cositor pline cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit în măsline și foi de dașin, cu crapi impluți cu stafide și coconare, și alte felurite mîncări care se ziceau în vechime bucate cu cheltuială... (170—173).

În aceste descrieri, arhaismele sînt mai puțin numeroase decît în descrierea de costume, de ceremonii.

¹⁹ Blană.

²⁰ Mușcate.

Descrierea de peisaj nu ocupă în roman spații largi, și are, spre deosebire de celelalte modalități descriptive, mai mult o funcție ornantă, nu una explicativă, simbolică.

Progresul realizat de Filimon în descrierile de peisaj privește mai ales compunerea acestuia din notații auditive (muzicale) și olfactive: *această maiestoașă și dulce tăcere era întreruptă câteodată de suspinele unei privighetori care cînta durerile sale* (103); *aerul dulce al dimineții, îmbălsămat de mirosul florilor sălbatice și de acel parfüm răcoros al frunzelor de curînd crescute, răspîndea peste tot o suflare invitătoare; păsărerile săltînd prin crîngi cîntau acele mii de melodii sublimе care înspiră în inima omului și melancolie, și plăcere.* (129). Asocierile de contraste (*melancolie și plăcere*), cele sinestezice (*parfüm răcoros*), epitetul fizic sau cel moral hiperbolic (*dulce, maiestos, sublim*) înscriu tabloul în ordinea descrierilor de tip romantic.

5. Distingem în *Ciocoi vechi și noi* mai multe registre stilistice; contribuția mai prețioasă a autorului este în direcția dezvoltării stilului descriptiv analitic cu valorificarea arhaismelor (turcisme și grecisme) în restituirea unui mediu social și material de epocă. Procedeele este reluat de I. Ghica în *Scrisorile* sale care au valoarea unui memoriu documentar. În ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său, Filimon rămîne unul din primii noștri scriitori realiști. Prin unele particularități ale stilului său analitic (notarea mișcării, a gestului sau atitudinii personajului) sau ale stilului oral folosit în dialoguri etc. N. Filimon a contribuit la dezvoltarea ulterioară a realismului și sub aspectele lui stilistice. Particularitățile stilistice în *Ciocoi vechi și noi* se explică prin particularitățile de conținut ale acestei lucrări, care, alături de nuvela *Nenorocirile unui slujnicar*, este astfel caracterizată de Ion Ghica (Școala acum 50 de ani): „Aceste două opere ale lui Filimon nu sînt niște romanțuri în cari să se desfășure peripețiile unei intrigi; ele sînt mai mult o colecțiune de tablouri adevărate și vii ale obiceiurilor și moravurilor noastre din epoca de tranzițiune“. „Prologul cu care începe cartea intitulată *Ciocoi* este un studiu psihologic, și scrierea în totalitatea ei o psihologie de care s-ar mîndri un La Bruyère și un Théophil Gauthier“. Despre Filimon, Ghica notează: „caracter independent, nu s-a căciulit niciodată la nimeni; ura și disprețuia lipsa de demnitate și lingușirea; modest pînă a roși, cînd auzea laude pentru scrierile lui, n-a bănuit niciodată că era un scriitor de mare merit“.

BIBLIOGRAFIE

La studiile menționate în text, adăugăm: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.*, Buc., 1941, p. 309—316; N. Mihaescu, *Valori literare în opera lui N. Filimon*, București, 1943; *Id.*, *Norme gramaticale și valori stilistice*, Ed. didactică și pedagogică, Buc., 1973, p. 100—122; Viorica Huber, *Arta portretului la Ion Ghica*, în RUB, III (1955), 2—3, p. 109—119; H. Zalis, *Nicolae Filimon*, București, 1958; Ion Gheție, *Valori stilistice ale verbului lui N. Filimon*, în LR, VII (1958), nr. 1, p. 47—54; *Id.*, *Observații privitoare la lexiconul prozei artistice a lui N. Filimon*, în CILRL, sec. XIX, vol. III,

Buc., 1962, p. 151—189; E. Alexandrescu, *Aspecte ale stilului în fraza lui N. Filimon*, în *Iașul literar*, XV (1964), p. 49—54; Paul Cornea, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, în *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, 1966; Teodor Virgolici, *N. Filimon*, în *Istoria literaturii române*, vol. II, Ed. Acad. R.S.R., București, 1968, p. 644—663; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. științifică, Buc., 1969, p. 493—504; Șerban Cioculescu, *Începuturile literaturii artistice*, în *Istoria literaturii române moderne*, în colab. cu Vl. Streinu și T. Vianu, Ed. didactică și pedagogică, Buc., 1971, p. 112—114; Șerban Cioculescu, *Studiu introductiv*, la Ed. N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi, Nenorocirile unui slujnicar*, ediție îngrijită de Domnica Filimon-Stoicescu, Ed. Albatros, col. Lyceum 87; Aurel Martin, *Introducere în opera lui N. Filimon*. Editura Minerva, București, 1973; Al. Piru, *Analize și sinteze critice*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973, p. 236—257; vol. *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. 2, București, 1973, cu *Prefață* de Șt. Cazimir.

INOVAȚIA LINGVISTICĂ ȘI STILISTICĂ ÎN POEZIA LUI MIHAI EMINESCU

1. Concepția lui M. Eminescu în problemele limbii literare în general și în problemele limbii literaturii artistice în special. 2. Continuitate și discontinuitate în evoluția poeziei lui M. Eminescu. Perioade distincte ale creației lirice eminesciene. 3. Sporirea mijloacelor lingvistice ale limbajului liric. Sinteza superioară între tradiție și inovație, între elementele de limbă veche populară și cele neologice, impuse de cultura modernă. *Fonetica. Morfologia. Sintaxa. Lexicul.* 4. Rolul lui Eminescu în procesul de creare și dezvoltare a limbajului poetic modern. 5. Evoluția figurilor. Simbolul în poezia lui M. Eminescu. 6. Concluzii.

1. Concepția lui M. Eminescu în problemele limbii literare în general și în problemele limbii literaturii artistice în special. Într-o operă de artă, conținutul emotiv se exteriorizează conform unei anumite *concepții artistice*¹ care include și atitudinea scriitorului față de mijloacele lingvistice utilizate. În acest sens, Tudor Vianu² arată că „Legăturile de cuvinte pe care un poet le întrebunțează mai des alcătuiesc un sistem limpede al impresiilor care l-au urmărit mai statornic. În fața poetului stă tot materialul de expresii al limbii și preferința pe care el o dă unora sau altora dintre ele rezultă dintr-un principiu de selectare care coincide cu senzația lor lirică predominantă.” De aceea, în introducerea la studiul limbii și al stilului poetic eminescian este necesar să amintim, fie și în linii mari³, atitudinea poetului față de

¹ Vezi în acest sens considerațiile lui Henri Morier, *La psychologie des styles*, Geneva, 1958.

² *Poezia lui Eminescu*, București, 1930, p. 67.

³ Vezi prezentarea de ansamblu la Gh. Bulgăr, *Eminescu despre problemele limbii române literare*, București, 1963; *Id.*, *Momentul Eminescu în evoluția limbii române literare*, București, 1971.

uncle aspecte ale dezvoltării limbii literare în general și ale înovării limbii artistice în special. De asemenea, este semnificativă menționarea unor observații făcute de către poet asupra expresivității limbii române, privind fonetica, lexicul și formele sau construcțiile ei gramaticale.

1.1. Pentru a vorbi de o concepție, de un ansamblu sau de un sistem de idei cu privire la problemele limbii literare sau ale limbii literaturii artistice la un scriitor, trebuie să găsim firul călăuzitor, principiul de bază al unor expuneri într-un tot organizat.

Părerile lui Eminescu în problemele dezvoltării și perfecționării limbii literare și ale limbii literaturii artistice apar în notări fragmentare, ceea ce ar putea da impresia de empirism, nu de înțelegere și interpretare a fenomenelor de limbă pe baza unor principii care apar limpede mai ales în expuneri sintetizatoare. Cu toate acestea, vorbim de o concepție a poetului în problemele dezvoltării limbii literare, întrucât găsim la el abordarea aspectelor referitoare la normele limbii literare cu un realism profund și adeseori cu o documentare specifică filologului. Poate și prezența poetului alături de cele mai lucide conștiințe ale epocii sale în apărarea fondului istoric-popular al literaturii și limbii literare l-a determinat să-și spună nu rareori părerea în problemele privind acțiunea de cultivare a limbii literare după 1870, când controversele în jurul dezvoltării limbii literare nu se încheiaseră. După 1870, încă în jurul anului 1880, limba literară nu este ferită definitiv de excese ale influențelor străine. Excesul de franțuzisme și jargonul de toate nuanțele se manifestă încă puternic în toate stilurile limbii literare. Această situație explică la Eminescu, Caragiale, Slavici, Coșbuc, atitudinea critică în vederea apărării unor principii realiste în dezvoltarea limbii literare moderne.

1.1.1. Formația filologică a lui Eminescu începe încă din timpul studiilor sale la Viena și Berlin⁴. Întors în țară, el intră în relație cu filologii consacrați: Gaster, Hasdeu, Tiktin, Lambrior, Cihac. Participă la discutarea unor controverse lingvistice și interpretează de cele mai multe ori faptele de limbă cu o competență indiscutabilă.

Eminescu este adeptul formării unei norme literare pe baza fondului istoric-popular al limbii, îmbogățit cu termeni necesari culturii moderne. Îmbrățișind ideea că limba este „un criteriu al culturii”⁵ iar „maturitatea culturii publice a spiritului poporal se manifestă cu deosebire în limba sa”⁶, Eminescu a intuit calea firească de constituire a normei literare moderne: „Consistența unei limbi începe cu scrierea ei. Elementele primite în această scriere nouă fiind chiar, devin consistente și rămân în limbă, dacă nu contrazic cu direcțiunea spirituală a poporului. Ele nu trebuie să coincidă cu natura limbii, ci numai să nu-i contrazică”⁷. „Norma limbii scrise trebuie să fie cea care există obiectiv și în realitate în gura poporului de jos și a societății mai fine, iar nu fantasile mai

⁴ Vezi G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară”, nr. 1—2, 1956.

⁵ M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, vol. I (1870—1877), 1905, p. 12.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

⁷ Citatul este reprodus după Gh. Bulgăr, *Scriitorii români despre limbă și stil*, București, 1957, p. 141.

mult sau mai puțin ingenioase ale filologilor noștri. Așadar, adevăr obiectiv și nu arbitraritate subiectivă“⁸.

1.

Eminescu a luat poziție nu numai față de „pedantismul“ filologilor puriști, ci și față de excesul franțuzismelor care deveniseră pericolul principal al dezvoltării limbii literare în jurul anului 1880. Limbajul artificial al presei a constituit de repetate ori obiectul criticii în diferite articole ale poetului.

1.1.2. Preocupările față de problemele limbii literaturii artistice se întemeiază pe înțelegerea și interpretarea noțiunii de stil. Prin 1872—1874, poetul precizează că „stilul e omul“ „fiindcă nu e numai forma limbistică, și fiindcă nu consistă numai în cunoștința limbii, ci fiindcă exprimă totodată maniera de cugetare și percepțiune a omului“⁹.

Literatura artistică trebuie să se dezvolte pe baza fondului istoric-popular al limbii, fără să se neglijeze aspectul modern al limbajului cultivat. Poetul a folosit el însuși numeroase neologisme în opera lui.

Interesul lui Eminescu față de tezaurul limbii din textele vechi¹⁰ nu s-a limitat la consemnarea de cuvinte, de locuțiuni, de expresii, de forme și de construcții, pe care le-a comentat sub raport lingvistic și stilistic. Poetul a valorificat în opera lui poetică (*Scrisori, Călin, Luceafărul* etc.) numeroase fapte de limbă veche¹¹. Atitudinea lui Eminescu față de utilizarea unor arhaisme lexicale în poezie este, totuși, rezervată¹².

Prețuirea limbii vechi se leagă de prețuirea limbii populare. „Eminescu a căutat să scoată forme poetice din toate provinciile, împrumutând moldovenisme, ardelenisme sau muntenisme, fără deosebire, în scopul de a-și mări capacitatea de expresie și de orchestrație și de a crea o limbă literară națională“¹³. Diferența specifică a limbii poetice a lui Eminescu este marcată de Iorgu Iordan prin cuprinderea, în profunzime și în întindere, a elementelor constitutive ale limbii noastre, unitare în timp și spațiu: „Eminescu a luat bunul lingvistic acolo unde l-a găsit, fără preferință pentru originea lui locală sau temporală. În ochii săi limba maternă alcătuia o unitate, ale cărei elemente constitutive sînt la fel de îndreptățite [...]. Eminescu este cel dintîi scriitor cu adevărat național din acest punct de vedere“¹⁴.

Interesul lui Eminescu pentru literatura și limba populară s-a manifestat încă din anii de tinerețe. În lungile sale peregrinări pe întreg

⁸ M. Eminescu, *Scriseri politice și literare*, p. 21.

⁹ M. Eminescu, *Scriseri politice și literare*, p. 12.

¹⁰ Vezi Alexandru Elian, *Eminescu și vechiul scris românesc*, în „*Studii și cercetări de documentare și bibliologie*“, I (1955), p. 129—160. Academia Republicii Socialiste România, Centrul de documentare științifică, București; Dan Zamfirescu, *Eminescu și literatura română veche*, în vol. *Studii și articole de literatură română veche*, București, 1967; Virgil Cîndea, *Glosse la „feres-tille gîndirii”*, în *Caietele Mihail Eminescu*, II, 1974, p. 34—40.

¹¹ Vezi Florica Dimitrescu, *Eminescu și limba veche*, în „*Revista Universității C. I. Parhon*“, seria Științe sociale, nr. 2—3, 1955, p. 167—186 și în Florica Dimitrescu, *Contribuții la istoria limbii române vechi*, București, 1973, p. 246—256; D. Irimia, *Elementul arhaic și funcția sa la Eminescu*, în *An. St. ale Univ. din Iași*, vol. 11, 1965, fasc. 2, p. 147—163.

¹² Cf. M. Eminescu, *Scriseri politice și literare*, p. 413.

¹³ G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, vol. IV, 1936, p. 262.

¹⁴ Iorgu Iordan, *Limba lui Eminescu*, în „*Revista Fundațiilor*“, 1940, nr. 5, p. 338.

teritoriul românesc, Eminescu a cules un bogat material folcloric (doine, povești, proverbe, ghicitori), în mare majoritate din regiunile Ardealului¹⁵. La 19 ani intră în Societatea culturală „Orientul“, înființată la 1 aprilie 1869, care avea drept scop încurajarea culturii naționale, culegerea de folclor. Lui Eminescu îi revenea sarcina să strângă literatură populară din Moldova. Această acțiune a avut urmări pentru creația poetului de mai târziu. În poezia de maturitate, Eminescu și-a întemeiat în cea mai mare parte expresia artistică pe resursele limbii populare¹⁶. Orientarea poetului spre literatura populară și spre limba populară vorbită explică elementele populare sau regionale, prezente în întreaga sa creație literară.

La Eminescu, observațiile cu privire la îmbogățirea limbii literaturii artistice pe baza limbii populare constituie, în fapt, rezultatul experienței lui artistice¹⁷: „o adevărată literatură trainică care să ne placă nouă și să fie originală și pentru alții nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui“ (*Timpul*, 1880; citatul este reprodus la Gh. Bulgăr, *Scrîtorii români despre limbă și stil*, 1957, p. 143). Pentru poet, poezia populară, sursă de experiențe stilistice nepuizabile, este „izvor pururea reîntineritor“: „Farmecul poeziei populare îl găsesc în faptul că ea este expresia cea mai scurtă a simțămîntului și a gândirii“ (M. Eminescu, *Opere complete*, I, *Literatura populară*, 1902, p. IX).

Limba populară, fiind considerată sursa fundamentală a înnoirii stilului artistic, și-a găsit în Eminescu un interpret avizat al capacității ei expresive. Sinonimia, proprietatea termenilor, expresivitatea locuțiunilor, a expresiilor sau a proverbelor, semnificația cuvîntelor în combinațiile lor diferite au constituit probleme care au reținut adeseori pe poet. De asemenea, discuțiile asupra unor forme și a unor construcții gramaticale, aprecierile referitoare la intonație, la valoarea accentului în frază, la pronunțarea literară și la cea regională pun în evidență pregătirea filologului și simțul estetic al poetului.

1.2. Părerile lui Eminescu în problemele dezvoltării limbii literare și a limbii literaturii artistice. precum și observațiile sale pătrunzătoare asupra fenomenelor lingvistice specifice epocii sale, preocupările în aprofundarea textelor vechi, a literaturii și a limbii populare capătă o deosebită semnificație prin raportarea lor la creația literară a poetului. Creația poetică a lui Eminescu este cea mai bună ilustrare a concepției sale în legătură cu dezvoltarea stilului artistic modern.

2. Continuitate și discontinuitate în evoluția poeziei lui M. Eminescu. Perioade distincte ale creației lirice eminesciene. În studiile sale critice asupra poeziilor lui M. Eminescu, T. Maiorescu fusese preocupat

¹⁵ Cf. Perpessicius, *Eminescu și folclorul*, în „Steaua“, nr. 7, 1961, p. 70; vezi și *Opere de Mihai Eminescu*, 1963, vol. IV, *Literatura populară*.

¹⁶ Cf. D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938, p. 224.

¹⁷ Vezi, de ex., pentru stilul poetic eminescian creat pe baza limbii populare: G. Bogdan-Duică, *Despre „Luceafărul“ lui Mihail Eminescu*, Brașov, 1925; D. Murașu, *Eminescu și literatura populară*, Craiova, f.a.; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu*, București, 1963; Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, 1965; Al. Teodorescu, *Creația lui Eminescu pe baze folclorice*, în „Anuarul de filologie“, Iași, tom. XV, 1964.

de tehnica textului definitiv. În studiul său despre *Dirrecția nouă* (înția parte, 1871). Maiorescu are meritul de a fi văzut în poezia lui Eminescu, încă de la primele afirmări ale poetului în „Convorbiri literare“, un fenomen de mutație valorică atunci cind tînărul Eminescu este considerat ferm „poet în toată puterea cuvîntului“ și situat imediat după Alecsandri. Același critic, la 1889, în studiul *Eminescu și poeziile lui* (*Critice*, vol. III, București: 1915, p. 109—130) impune imaginea poetului, subliniindu-i tendința spre clasicitate și prezentîndu-l ca precursor al liricii secolului al XX-lea.

După ediția lui T. Maiorescu (1884) care cuprinde în esență poeziile lui Eminescu apărute în „Convorbiri literare“, în primii ani ai secolului nostru publică noi ediții ale poeziilor lui Eminescu Nerva Hodoș (1902 și o nouă ediție în 1905 cu prefața lui Ilarie Chendi). I. Scurtu (1908). Această acțiune editorială de la începutul secolului al XX-lea deschide o etapă nouă în exegeza poeziei eminesciene : etapa *postumelor*. N. Iorga, G. Ibrăileanu își întemeiază aprecierile asupra creației eminesciene, avînd în vedere și opera postumă a poetului. Poezia lui Eminescu este raportată la poezia înaintașilor (mai ales Alecsandri, Bolintineanu) pentru încadrarea poetului într-o tradiție, cu scopul de a reliefa originalitatea sa în acest context (N. Iorga), marcată în mod deosebit de G. Ibrăileanu. Amîndoi criticii evidențiază particularitatea romantismului în creația lirică a lui Eminescu, vizionarismul operei lui poetice. Astfel, se poate spune că N. Iorga și G. Ibrăileanu au conturat, în esență, modernitatea poeziei lui Eminescu.

Pornind de la atitudinea lirică în poeziile lui Eminescu, G. Ibrăileanu deosebește în creația lirică a poetului două perioade ; limita dintre ele este anul 1879 cu poezia *Rugăciunea unui dac*. De acum, atitudinea optimistă e aproape absentă. Deosebirea de atitudine are ca efect deosebirea ritmică. Pînă la 1872, metrul predominant este cel trohaic. După această dată, predomină iambul. Criteriul de cronologizare a lui Ibrăileanu a deșteptat îndoiele. Mai întii, prin alte exemple, se poate demonstra că nu există o concordanță obligatorie între un anumit tip de acustică și o anumită atitudine lirică. Apoi, numeroase poezii publicate după 1879 au fost concepute de Eminescu cu mult timp înainte. Este știut faptul că chiar poezia *Rugăciunea unui dac* constituie un fragment dintr-un poem pe tema necredinței în iubire, alcătuit pe la 1875. Pe de altă parte mai remarcăm faptul că poezia conține un ecou al lecturilor din „Lepturariul“ lui A. Pumnul. (Cf. *Lept.*, tom. II. 2. p. 117 : *Cîteva întimplări scoase din istoria patriei române* — extras din „Foaie pentru minte“ — unde se vorbește despre daci).

Cercetătorii următori ai operei poetice a lui Eminescu au subliniat organicitatea ei, elementele de continuitate, și totodată au aproximat etapele ei de evoluție, pe baza elementelor specifice pe care creația poetului le-a acumulat în timp.

T. Vianu¹⁸, G. Călinescu¹⁹ (ultimul critic studiază minuțios manuscrisele poetului) nu renunță la ideea fixării unor etape în evoluția poeziei

¹⁸ *Poezia lui Eminescu*, București, 1930 ; *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955, p. 11—64.

¹⁹ *Opera lui Mihai Eminescu* (1934—1936).

lui Eminescu, subliniind însă, ca și cercetătorii ulteriori ai creației eminesciene (de ex. D. Caracostea²⁰, D. Popovici²¹ etc.), faptul că împărțirile tranșante rămân totuși îndoielnice. Eminescu este situat în familia marilor romantici. T. Vianu reliefează câteva elemente esențiale ale stilului romantic în poezia lui Eminescu: evocarea acustică, concordanța dintre acustica și vizualitatea peisajului; sugerarea unor sentimente complexe prin structuri stilistice variate ale asocierilor dintre termeni care trimit la fenomene, stări etc. contrastante: voluptate și durere, veșnicie și trecere, real și ideal etc. T. Vianu, G. Călinescu sprijină judecata de gust pe argumentare stilistică și interpretare de fond, întrucât în concepția celor doi esteticieni, critici și istorici literari distincția dintre fond și formă e numai de ordin metodic: Ideea e formulată astfel de G. Călinescu²²: „poezia n-are o idee și o formă, ci e o idee plastică, neselegabilă decât doar pentru mintea teoretică“. În consecință, periodizarea creației eminesciene se bazează, la cei doi exegeți, pe un criteriu de interpretare tematico-stilistic.

Analiza lingvistică a poeziei lui Eminescu, întreprinsă din perspectiva și cu metodele lingvisticii, nu a modificat periodizarea evoluției poeziei eminesciene, care se impusese în istoria și critica literară.

2.1. Scrisă într-un răstimp relativ scurt (între 1866 și 1883), poezia lui M. Eminescu parcurge în evoluția ei două etape: *perioada primelor afirmări* (1866—1870) și *perioada romantică de impunere propriu-zisă a unei personalități artistice originale* (după 1870), marcată prin creația dintre 1870 și 1876 1879 și cea de după 1879²³.

Unitatea creației poetice a lui Eminescu a fost demonstrată prin mijloace interpretative dintre cele mai variate mai ales în cercetările preocupate atât de întinderea poeziei (studiul antumelor și al postumelor), cât și de adâncimea ei (studiul variantelor). Astfel, studiile consacrate prin excelență limbii și stilului în poezia lui Eminescu²⁴ au marcat, dincolo de elementele de discontinuitate lingvistică și stilistică de la o

²⁰ *Arta cuvintului la Eminescu*, București, 1938, *Creativitatea eminesciană*, 1943 vin după *Personalitatea lui M. Eminescu*, 1926.

²¹ *Eminescu în critica și istoria literară română* (curs), Cluj, 1947; *Poezia lui M. Eminescu*, Cluj, 1948.

²² *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1936, vol. IV, p. 221.

²³ În ediția îngrijită de I. Scurtu, poeziile lui Eminescu sînt grupate în trei perioade: I. 1865—1869; II. 1870—1878 (în ediția lui G. H. Adamescu: 1870—1877); III. epoca maturității după 1878. Cu unele fluctuații ale datei care marchează limita celei de a doua perioade, această periodizare a fost menținută în general la mai toți cercetătorii poeziei lui Eminescu.

²⁴ Amintim aici exegezele fundamentale sub acest aspect: Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Eminescu*, în *Id., Studii lingvistice*, București, 1955, p. 33—58; Acad. Al. Rosetti și I. Gheție, *Limba și stilul poeziilor lui Mihai Eminescu*, în *Studii de poezică și stilistică*, București, 1966, p. 167—204; Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție, *Limba și stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, 1969, p. 307—351; Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, 1955, p. 11—64; L. Găldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, 1964; L. Găldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, 1972, p. 210—248; G. Istrate, *Limba postumelor lui Eminescu*, în *Analele științifice ale Universității din Iași*, vol. 10 (1964), fasc. 2, p. 117—172; G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, 1965.

periodă la alta a creației poetului, elementele de continuitate, adică invariantele stilului eminescian în evoluția lui. Noutatea formei se relevă încă din primele afirmări ale poetului neeliberate de convențiile literare ale epocii, după cum reminiscențe lingvistice și stilistice ale tradiției noastre literare rămân și în creația poetului de după 1870—1875, integrate însă într-un fond muzical nou sau într-o nouă configurație a asocierilor care generează acele imagini atât de specifice stilului eminescian.

Eminescu, tânăr de 16 ani, debutează în 1866 la revista „Familia” a lui Iosif Vulcan. Poeziile publicate între 1866—1869 marchează perioada primei tinereți, când poetul este tributari înaintașilor, stând sub influența mai ales a lui Alecsandri, Bolintineanu și a lui Heliade. De asemenea, poeți ca Gh. Sion, N. Nicolescu, Al. Sihleanu, Al. Depăreașanu, Mihail Zamfirescu scriu sub influența literară a lui Alecsandri.

Eminescu scrie în această perioadă ode, cintece patriotice, cintece de iubire.

Patriotismul din primele poezii ale lui Eminescu (*Din străinătate*, 1866) seamănă cu cel al lui Alecsandri (*Adio Moldovei*, 1848) sau al lui Crețeanu (*Cintecul streinătății*, 1850). Influența populară, neasimilată, în poezia *De-aș avea* amintește în parte de factura stilistică populară și de versificația în aceeași manieră din *Doina* lui Alecsandri, de care poezia lui Eminescu se deosebește în primul rînd prin nota afectivă și retorismul construcțiilor.

Nota romantică cu reminiscențe clasicizante ale poeziei lui Bolintineanu o regăsim în poezia *O călărire în zori*, cu unele particularități stilistice și din poezia lui Sihleanu, cu ritmul amintind și de poezii ale lui Depăreașanu.

Unele poezii din această perioadă relevă — după cum s-a mai arătat — înclinarea poetului spre o lume de mister (comp. poeziile: *Misterele nopții*, *O călărire în zori*, postuma *Ondin*). Cuvîntul *mister* revine frecvent (comp. poeziile: *Misterele nopții*, *Junii corupți*, *La o artistă*) ca și expresia *cîntarea sferelor* (*La o artistă*, *La mormîntul lui Aron Pumnul*).

În postume apar diferite spirite ale nopții, zîne de ape sau de păduri. Aceste particularități au fost interpretate ca dovezi în sprijinul ipotezei că Eminescu ar fi cunoscut, poate în traducerea lui C. Negruzzi, *Baladele* lui V. Hugo, caracterizate în parte printr-o lume a silfilor, undinelor într-o atmosferă de fantastic sublim, care amintește de maniera clasicizantă în animizarea naturii. Alte aspecte clasicizante ale onora dintre poeziile lui Eminescu din această perioadă amintesc de o parte a poeziilor lui I. H. Rădulescu, Bolintineanu (*Mihnea și baba*), Alecsandri, Crețeanu, Depăreașanu, a căror creație stă și sub influența romantismului cu mijloacele lui specifice de la jumătatea secolului al XIX-lea.

Sub aspect lingvistic și stilistic poezia lui Eminescu din această perioadă este, de asemenea, tributară predecesorilor și prezintă aspecte comune cu poezia modestă a contemporanilor lui. De ex. Eminescu folosește forme verbale fără sufixele *-esc* sau *-ez*, forme verbale de conjugarea I fără desinență *-ă* la pers. a III-a pl. (*se adun* = *se adună*). Adjectivele terminate în *-os* (*aurós*), diminutivele sînt relativ frecvente,

ca și în poezia lui Bolintineanu spre exemplu. Epitetul generalizator și vocabularul poetic curent în poezia epocii rămân mijloace stilistice specifice ale poeziei lui Eminescu din perioada primelor lui afirmări poetice. Stilul retoric în poezia *Amorul unei marmure* amintește de cel din poezia *Sonet* a lui N. Nicolescu). Elementul popular nu este filtrat încă printr-o cultură proprie.

Eminescu începe să scrie într-o perioadă în care stilurile limbii literare prezentau numeroase aspecte controversate legate de modernizarea lexicului, de fixarea normelor gramaticale și a celor ortografice. Poezia lui Eminescu reflectă în parte aceste aspecte, care se manifestă, de altfel, la toți literații epocii. Mai târziu, poetul va renunța la unele latinisme, franțuzisme, italianisme sau germanisme care accentuează, în această perioadă, raritatea vocabularului său poetic.

Ne-am referit până aici la unele elemente lingvistice și stilistice care-l plasează pe Eminescu în linia unei tradiții poetice constituite. Însă, așa cum s-a remarcat, în această perioadă apar și unele elemente care individualizează stilul tânărului poet și care se vor dezvolta de-a lungul procesului său de creație. Astfel, referindu-se la șirul de comparații: *ca zeul nemurirea, ca preotul altarul, ca spaima un azil* dintr-o strofă din poezia *Amorul unei marmure* (1868), Ov. Densusianu²⁵ diferențiază net pe Eminescu de Bolintineanu sau de Alecsandri.

Scrisă cu cel puțin un an înainte și publicată la 1870 în „Convorbiri literare“, *poezia Venere și Madonă* marchează trecerea la cea de-a doua perioadă a creației poetice a lui Eminescu, analizată, de obicei, în două etape relativ distincte.

Realizarea modalităților romantice în poezia sa dintre 1870—1876/1879 capătă forme noi. În poeziile scrise imediat după 1870 (*Venere și Madonă, Epigonii, Inger de pază, Inger și demon, Împărat și proletar*) accentul cade pe structura antitetice, generatoare a celor mai multe imagini. Deși se realizează adeseori prin figuri (comparații, metafore) inedite, imaginile în creația poetică din anii 1870—1874 își mai păstrează totuși caracterul ornant, decorativ. De aceea, poetul manifestă predilecție pentru acumulările retorice de comparații, ca în poezia lui Bolintineanu spre exemplu. (Comp. poezia lui Eminescu *Mortua est* cu poezia lui Bolintineanu *O fată tânără pe patul morții*). Surprinzătoare rămâne tendința de evocare acustică a întinderilor de ape (*Pe maluri zdrumicate de aiurirea [sau auirea] mării; și-ntinse-a apeii arii — Împărat și proletar*). Mișcarea, scurgerea înceată asociată cu impresia de vechime a lucrurilor individualizează de acum un anumit stil (*Pe undele încete își mișcă legănate / Corăbii învechite scheletele de lemn; / Trecind încet ca umbre — Împărat și proletar*). Pertinente pentru individualizarea stilului rămân și reprezentările acustice prin sunete molcome, line sau grave într-un univers unde totul e înțeles ca „*Eterna alergare*“, ca *vis al morții-eterne (Împărat și proletar); Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier / Argint e pe ape și aur în aer (Mortua est)*.

²⁵ *Evoluția estetică a limbii române*, curs litografiat, 1932, p. 57. Mai pe larg în această problemă vezi G. I. Tohăneanu, *op. cit.*

În 1873, Eminescu publică poezia *Floare albastră*, considerată de Vladimir Streinu²⁶ embrionul poeziei eminesciene care se configurează ca „oscilație între ideea de moarte și viață”. „Simbolurile morții vor naște simbolurile eternității, cu limba lor când oraculară, când hieratică, totdeauna solemnă, simbolurile vieții vor naște simboluri ale temporalității în grai dialectal, familiar și uneori jucăuș, intimist”. După cunoscutul critic, „latența embrionară” din *Floare albastră* se dezvoltă, pe un plan artistic superior, în *Luceafărul* (1883). Din 1875 datează poezia *Făt-frumos din tei* care, alături de *Povestea teiului* (1878), constituie o evocare nostalgică, a cărei substanță apare transfigurată și în capodopera lirismului eminescian, *Luceafărul*.

În creația dintre anii 1870—1879 se înscriu și o serie de poeme romantizate (Călin, Strigoii etc.), unele cu conținut filozofic și cu stil particularizat în consecință.

După 1876—1878, creația poetică a lui Eminescu poartă pecetea maturității sale artistice supreme. Începând cu *Melancolie*²⁷, poezie care nu se mai identifică cu elegia clasică, ci se constituie ca poezie a corespondenței romantice de tipul „*peysage, état d'âme*”, a asocierii unei stări morale cu o concepție generală de viață, elegia eminesciană se realizează în creații de o adâncă tensiune lirică : *O, mamă...*, *Peste virfuri*, *Mai am un singur dor*. Realizări majore cunoaște poezia erotică sau cea scrisă în metru și în spiritul poeziei populare (*Revedere*, *Ce te legeni...*, *La mijloc de codru...*). De asemenea, reprezentative pentru creația poetului sînt poeziile cu formă fixă (*Sonetele*, *Glossă*). În 1881 apar *Scrisorile*, cu un puternic caracter satiric.

Mai ales după 1878, romantismul lui Eminescu se constituie ca fuziune intimă între un spirit filozofic și un spirit profund popular. Poezia *Luceafărul* (1883), cu posibilități multiple de interpretare dincolo de ideea geniului neînțeles, construită pe un basm popular, adaugă la expresia solemnă sau la cea cu caracter gnomic, adecvată înaltelor generalizări, expresia populară, formula de poveste sau versuri simulind aproape descîntecul (D. Caracostea).

S-a accentuat, adeseori, de către diferiți cercetători ai stilului eminescian, tendința de „reclasicizare” a expresiei poetice în creația poetului mai ales după 1878. „Reclasicizarea” a fost interpretată în primul rînd prin tendința de „scuturare a podoaabelor”.

Preocupările lui Eminescu de a învăța grecește și de a traduce din Homer și Horațiu au fost fixate mai ales în anii 1877—1880. În manuscrisele poetului există mărturii că Eminescu îl cunoștea pe Homer, care apăruse în traducere și în „Convorbiri literare”, ca și Horațiu. „Homerismul” este caracterizat astfel de Eminescu : „Homerismul consistă în atribute. A homeriza va să zică a atribui unui substantiv un atribut care să-l izoleze de toate celelalte în toată frumusețea lui : luna răsăritoare din valuri, luna stăpînitore de ape, corăbii lunecătoare pe ape, corăbii împingătoare de valuri, luceafăr răsăritor din noapte.” Aceste elemente

²⁶ „*Floare albastră*” și lirismul eminescian, în *Studii eminesciene*, 1965.

²⁷ Vezi, pentru analiza stilistică a textului, L. Găldi, *O nouă încercare de exegeză eminesciană* : „*Melancolie*”, în LL, vol. 9, 1965, pp. 39—52 ; Paula Diaconescu, *Interiorizarea descrierii și perspectiva modală și temporală în „Melancolie”*, în *Caietele M. Eminescu*, II, 1974.

le recunoaștem în alcătuirea unor imagini din poezii care datează din anii de supremă maturitate artistică a poetului.²⁸

Fără a contesta o tendință clasicizantă în poezia lui Eminescu, totuși recrearea limbajului poetic, modernizarea expresiei în creația poetului nu trebuie reduse la o influență a clasicismului greco-latin, după cum nu pot fi explicate exclusiv prin romantism. Poezia lui Eminescu oferă o sinteză lingvistică și stilistică proprie dincolo de diferitele curente literare care l-au influențat.

Fenomen de certă mutație valorică în sens modern, poezia lui Eminescu accentuează cultul formei (pe care-l dovedesc parnasienii), muzicalitatea (pe care o vădese simbolisții), nedeterminarea, ambiguitatea cuvintelor (pe care o dezvoltă poezia modernă), amplificată de ritm, de rimă, de imagini (care nu se mai supun totdeauna strict unui precept clasic de materializare a gândirii, cu respectarea preciziei noționale²⁹), de eufonia versurilor.

Poet de expresie muzicală, cu numeroase elemente de sugestie, Eminescu rămîne — exceptînd pe Heliade — și primul nostru poet cu năzuințe metafizice, trăsătură care generează procedee stilistice simple, sobre, întrucît le lipsește funcția ornantă, substituită printr-una explicativă și simbolică. Și în aceste trăsături trebuie să identificăm rădăcinile anti-rētorismului în poezia lui Eminescu și, totodată, în esență, pe cele ale modernității mijloacelor ei de expresie.

3. Sporirea mijloacelor lingvistice ale limbajului liric. Sinteza superioară între tradiție și inovație, între elementele de limbă veche populară și cele neologice, impuse de cultura modernă. *Fonetica. Morfologia. Sintaxa. Lexicul.* Este o afirmație comună faptul că marii creatori de expresie ai literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea sînt Eminescu, Creangă și Caragiale. Primul își manifestă personalitatea artistică în dezvoltarea și recrearea limbajului liric. Creangă inovează în limbajul epic, creînd un stil individual-artistic pe baza elementelor de oralitate populară, iar Caragiale excelează în limbajul comediei.

Noutatea limbajului poetic eminescian trebuie apreciată sub raport cantitativ și calitativ.

Sub raportul cantității, inovația limbajului poetic eminescian constă în lărgirea sferei mijloacelor lingvistice și stilistice ale poeziei, prin valorificarea tuturor straturilor limbii, indiferent de timp și spațiu. Arhaisme, neologisme, regionalisme, termeni populari sau termeni literari, unii cu caracter tehnic, intră în sfera mijloacelor de expresie poetică în creația lui Eminescu, depășind pe cea a mijloacelor de expresie poetică statornicită prin tradiție literară.

Sub raportul calității, inovația limbajului poetic eminescian constă în lărgirea sferei de asocieri semantice, în scoaterea unui cuvînt din contextele lui obișnuite pentru a-l utiliza în vecinătăți gramaticale, dar mai ales semantice și sonore neprevăzute, dar posibile în cadrul regulilor de sistem al limbii. Orice modificare în asocierile cuvintelor

²⁸ Vezi D. Murărașu, *Eminescu și clasicismul greco-latin*, p. 9, unde se află reproduș citatul din manuscrisul lui Eminescu.

²⁹ Comp., de ex., versurile: *Iar în ochii ei albaștri / Toate basmele s-adună.*

devine un fapt stilistic. Sporirea sensurilor cuvintelor³⁰ se realizează nu numai prin transfer semantic de la un cuvânt la altul în cadrul unor figuri (metaforă, metonimie etc.), dar și prin schimbarea de valori semantice contextuale ale aceluiași cuvânt, (Comp. spre ex. sensul general al verbului *troieni* în contextul : *M-or troieni cu drag / Aduceri aminte* sau sensul special al vb. *bate* în contextul : *Și dacă stele bat în lac*). Multe cuvinte impuse prin tradiția poetică anterioară se mențin și în poezia de maturitate artistică a lui Eminescu. Asocierile și sensurile acestor cuvinte îl diferențiază, însă, pe Eminescu de predecesorii săi. Aceiași termeni (de ex. adj. *lin, senin, dulce, blind*) dezvoltă în poezia lui Eminescu conotații pe care sensibilitatea noastră le înregistrează ca parte integrantă a exprimării sale poetice : *Și nu e blind ca o poveste amorul meu cel dureros (Te duci...); mireasă blindă din povești (Atit de fragedă...); blinda batere de vînt (Dorința)*.

G. Călinescu³¹ făcea observația pertinentă că în poezia lui Eminescu „vorbele se conturează mai mult prin idee și muzică, decît prin culoarea lor lexicală”³² și mai departe : „vocabulary poetului e o ladă de imagini și a le cerceta înseamnă să ne întoarcem asupra viziunii lui. Ideea cosmică are nevoie de cuvîntul *lumi*, infinitatea unanică de *ocean*, finalitatea de *sens, noroc*, rotația anotimpurilor de *colindare*, ideea nepătrunsului de *eres*, decrepitudinea de *muced, noroi*, inerția de *lut* etc.”³³. Găsim aici și o indicație de a studia limba poetului, cercetată de obicei prin inventarierea unor tipuri de abateri de la norma uzuală sau de la o normă a tradiției poetice ori prin alcătuirea unor liste de frecvențe a cuvintelor sau prin identificarea totală a stilului cu figurile. Inventarierea abaterilor gramaticale în poezia lui Eminescu a condus adeseori la concluzia parțial greșită asupra inovațiilor tehnicii sale poetice, reduce la abateri propriuzise. S-a ignorat, deci, aspectul creator propriu-zis al limbajului poetic eminescian care constă în valorificarea virtualităților expresive ale elementelor de limbă existente. De ex. poetul inovează în alcătuirea rimelor prin exploatarea posibilităților de articulare enclitică a cuvintelor (*mălurile / vâlurile, cînturile / vînturile*) sau a așezării enclitice a unor pronume : *dascăl / recunoască-l ; deie-și / ei-și*.

În cele ce urmează vom expune particularitățile de limbă în poezia lui Eminescu, relevînd elementele de evoluție specifică în fonetică, morfologie, sintaxă, lexic³⁴.

³⁰ Asupra clasificării schimbărilor semantice vezi L. Roudet, *Sur la classification psychologique des changements sémantique* în *Journal de Psychologie*, t. XVII (1921), p. 676—692 ; J. Vendryes, *Pour une étymologie statique*, în *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, t. XIX (1953), p. 1—19.

³¹ *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1936, vol. IV, p. 239.

³² Ulterior, această observație a fost confirmată prin cercetări statistice asupra vocabularului din poeziile lui M. Eminescu. S-a demonstrat prin rigoarea cifrelor că poetul utilizează în cea mai mare parte a vocabularului său cuvinte ale limbii comune, dintre care multe aparțin fondului principal de cuvinte. Vezi D. Macrea, *Circulația cuvintelor în limba română*, în „Transilvania”, an. 73, 1942, nr. 4, 268—288 ; *Id.*, *Probleme de lingvistică română*, 1961, p. 1—65. Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Ed. Acad. Republicii Socialiste România, București, 1974.

³³ *Id. ibid.*, p. 241.

³⁴ Am folosit ediția M. Eminescu, *Opere. Ediție critică de Perpessicius*, vol. I—V, București, 1939, 1943, 1944, 1952, 1958.

3.1. Fonetica. În poeziile din perioada primei tinereți, fonetismele arhaice, populare sau regionale, nu sînt prea numeroase: *îmblînd* (*Speranța*), *rumpe* (*La o artistă*), *să rump* (*Amorul unei marmure*); forma *sînt* (*ă*) (*La Heliade*, *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, *Junii corupți*, *Amorul unei marmure*) este un latinism; *blastăm* (*Amicului F. I.*), *jele* (*ib.*), *să aprinză* (*Junii corupți*), *mitutică* — din *micutică* — (*Din stră-nătate*). În poeziile din perioada următoare se constată creșterea considerabilă a numărului de fonetisme populare sau regionale (în marea lor majoritate moldovenești), cărora poetul le-a dat mai ales o funcție muzicală, îmbogățind „orchestra poetică cu instrumente sonore noi”³⁵. Așadar Eminescu n-a îmbogățit limbajul poetic cu fonetisme noi sau nu în măsura în care se crede, întrucît elemente regionale ale limbii vorbite apar și în poezia predecesorilor săi, dar a îmbogățit posibilitățile de eufonie cu contexte sonore noi. Forme fonetice arhaice, populare sau regionale sînt valorificate în rimă, în succesiuni de armonii vocalice, spre exemplu.

Fonetisme regionale³⁶. Forme moldovenești cu *e* în loc de *a* acc.; *jele* (rimează cu *stele* — *Egiptul*); *lese-l* (rimează cu *vesel* — *Făt-Frumos din tei*), *șele* (rimează cu *jele* — *ibid.*), *șede* (rimează cu *vede* — *Lasă-ți lumea*), dar și: *Sara pe deal* (*buciumul sună cu jale* (*Sara pe deal*, unde forma literară se subordonează altui tip de armonie vocalică). Forme regionale cu — *ă* neac. după anumite consoane (*r*, *s*, *ț*), de obicei în poziție finală, în loc de *-e*: *izvoară* (rimează cu *fecioară* — *Scrisoarea I*), *pahară* (rimează cu *primăvară* — *Epigonii*), *popoară* (rimează cu *rară* — *Strigoii* sau cu *se desfășoară* — *Egiptul*), *braț* rimează cu *față* (variantă la *Lucașărul*).

Reducerea, modificarea unor diftongi sau absența altora ca în graiurile moldovenești.

— *a* în loc de *ea*: *asameni* (rimează cu *oameni* — *Lucașărul*); *sara* (*Sara pe deal*). Comp. și forma etimologică *samă* (*Călin*).

ê (deschis) în loc de *ea*: *imi va plăcê* (rimează cu *nu știu ce* — *De-or trece anii*...).

ie în loc de *ia*: *împrăștiët* (rimează cu *încet* — *Povestea teiului*), *tămüët* (rimează cu *încet* — *Peste virfuri*).

i etimologic păstrat: *mîne* (adv.) (*Cu mîne zilele-ți adaogi*), a tale *mîne* (*Venere și Madonă*), *mînilé* (*Înger și demon*); *pîne* (*împărat și proletar*).

i — (*î*)*e* [*< e* — (*î*)*e*]: *crier*, *cutrier*, *grier*, *grierel* (*Scrisoarea IV*, *Călin*).

Fonetisme arhaice. Cele mai multe s-au păstrat în limba vorbită și au un caracter popular sau regional: *rumpe* (rimează cu *scumpe* — *Călin*), *îndărăpt* (*Făt-Frumos din tei*). Formele verbale iotacizate pot avea, în poezia lui Eminescu, o proveniență multiplă; limba veche, texte de literatură populară, limba vorbită: *s-o vază* (rimează cu *rază*); *s-auză*, *să pătrunză* (*Scrisoarea II*), *eu întinz*, *să caz* (*Călin*); *pui*

³⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, IV, p. 239.

³⁶ O prezentare a fonetismelor regionale și arhaice, vezi la acad. A. I. Rosetti și Ion Gheție, *Limba și stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 312—316.

(rimează cu *cui* — *Singurătate*), *să puie* (*Rugăciunea unui dac*), *răσαι* (*Atît de fragedă*). Forma, arhaică a prepoziției *pe* : *pre* (*Inger și demon*) sau *peste* : *preste* (*Scrisoarea III*, variantă). Forma veche *inemi* rimează cu *sinemi* (*Rugăciunea unui dac*). ✓

3.2. Morfologia. Putem reține două mari categorii de fapte: categoria formelor arhaice, cele mai multe păstrate în graiurile regionale, și categoria unor forme cu schimbări caracteristice aspectului literar, mai ales poetic, din secolul al XIX-lea. La acestea, putem adăuga fluctuații în forma unor cuvinte (vechi sau neologice) existente încă în norma literară a epocii, precum și unele schimbări individuale ale unor forme pe care poetul le operează din necesități prozodice. Ca și unele fonetisme arhaice (*sînt* „sfînt“ spre exemplu), unele forme morfologice arhaice (de ex. desinența *-ure* la pluralul unor substantive neutre) trebuie explicate prin influența latinismului ardelean (reprezentat de Cipariu). Arhaismele introduse sub influența latinismului apar, ca și unele neologisme explicabile prin aceeași influență culturală, în special în poezia din perioada anilor 1866—1870.

Substantivul. În textul definitiv, poetul renunță în general la unele forme regionale sau arhaice. Astfel, *sor* (< lat. *soror*), *mînu* (< lat. *manus*), plurale neutre în *-ure* apar în variante, dar nu sînt menținute în textele publicate. În poezia de tinerețe, desinența *-ure* apare o singură dată : *vinure* în *Junii corupți*. Este frecventă însă în postume și în variante³⁷.

Genul. Subst. *cîmp* este de gen masculin ca în limba veche : la *cîmpii rizători* (*Din străinătate*). Forma de neutru *pasuri* (rimează cu *glasuri* — *Strigoii*) era curentă și la scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea ; forma neutră *ulucuri* (*Antropomorfism*) rimează cu *buclucuri*. Subst. *creșuri* (neutru) este folosit cu gen masculin : *Prin crești ai cărei stele lin tremurînd transpar* (*Împărat și proletar*).

În cadrul aceluiași gen apar forme diferite : *stea* și *stelă* (ultima, în rimă cu *velă* — *Amicului F. I.*) ; *soarta* (*Amorul unei marmure*) și *soartea* (arh. — *Speranța*), *soarte* (*Epigonii*, *Luceafărul*).

Mai ales în poziția rimei, cîteva neologisme își schimbă genul : poetic *murmur* / *Fantastic purpur* (*O călărire în zori*) ; *murmura* / *gura* (*Amicului F. I.*). Menționăm forma *suvenire* (*Amorul unei marmure*), față de *suvenir*, frecventă în epocă.

Numărul. Subst. *pașă* este folosit cu forma de singular articulată *pașaua* (*Antropomorfism*). Unele substantive feminine cu sg. în *-ă* sînt folosite cu forma mai veche de plural în *-e* : *lacrîme*, *lacrimi* (*Speranța*), *furtune* (*ib.*), *inime* (*Misterele nopții* ; *Călin*), *inimi* (*La moartea principelui Știrbey*), *cunune* (*La Heliade*), *cununi* (*La mormîntul lui Aron Punnul*) ; *gure* (rimează cu *sure* — *Egipetul*).

Intrucît motivarea stilistică este aceeași, fenomenul poate fi considerat paralel cu modificarea desinenței la adjectiv (*i* este înlocuit cu *e* și invers) : *fiice dulce* (*De-aș avea...*), *tainici oftări* (*O călărire în zori*), *ghețoasele-i fiori* (*Din străinătate*), *stele aurie* (*Misterele nopții*), *lunii*

³⁷ Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 36 ; vezi și acad. A. I. Rosetti și Ion Gheție, *op. cit.*, p. 316.

large (*Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*); basme mistice, adînce (*Epigonii*), pinze argintie (rimează cu o mie — *Melancolie*), plînsorile pustie (rimează cu vecinicie — *Călin*), pustie gînduri (*Făt-Frumos din tei*), mese lunge (*Împărat și proletar*), gene lunge (*Făt-Frumos din tei*), adînce cînturi (*Strigoii*), fire viorie (*Scrisoarea I*) etc.; gîndiri arhitectonici, snopuri gigantici (*Egipetul*), tîmizi șoapte (*Înger și demon*). Una din forme este preferată celeilalte din necesități de rimă sau de ritm. Formele cu -e (adînce) au o silabă în plus față de cele în -i (adînci).

Cazul. Construcția propozițională cu *de + subst. în acuz.*, echivalentă cu genitivul, după model francez, utilizată de scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, apare și la Eminescu: pe sînul / *De-un june frumos (O călărire în zori)*; Visările juniei / visări de-un ideal; șoptiri de-un gingaș dor (*Din străinătate*); Îngerul iubirii, / îngerul de pace (*Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*). După 1870, construcția are și un model vechi și popular: *virș de codri (Împărat și proletar)*, mijloc de codru (*Făt-Frumos din tei*), de-a lung de maluri (*Lacul*), În umbra de odaie (*Luceafărul*), gratii de jereastră (*Scrisoarea III*).

Adjectivul. Pe linia tradiției literare, reprezentată de Heliade, Bolintineanu, Alecsandri etc., în poezia de tinerețe Eminescu folosește frecvent gerunziile, cu valoare adjectivală, acordate în gen și număr cu substantivele pe care le determină. Pe măsura maturității sale artistice, poetul renunță treptat la gerunziile adjectivale, a căror frecvență scade în general și în poezia modernă de după 1870: *vibrînda jale*; cînturi răsunînde (*La moartea lui Aron Pumnul*); vocea-i *vuindă*; ființe *săltînde (O călărire în zori)*, umbre *suspînînde*, silfe *șopotînde*, stele... / Se cununăcîzînde jos (*Misterele nopții*), inime *rizînde*, *suspînînde (ib.)*, notele *murînde*; mina-ți *tremurîndă (La o artistă)*, turbarea lui *fugîndă*, durerea lor *mugîndă (Amorul unei marmure)*, *căzînde stele (Amicului F. I.)*; *lebăda murîndă*, *măști rizînde (Epigonii)* te apropii *surizîndă (Noaptea — 1871)*, inimii *murînde (Înger și demon — 1873)*, cercuri *fulgerînde (Împărat și proletar — 1874)*.

După 1870, este de remarcat creșterea numărului de adverbe cu valoare expresivă în construirea superlativului absolut: *Mult bogat ai fost odată, mult rămas-ai tu sărac (Călin)*; *Și prea era de tot frumos (S-a dus amorul)*, *Fericit mă simt atuncea cu asupra de măsură „peste măsură”, negrăit de dulce (Luceafărul), blind din cale-afară (S-a dus amorul), dureros de dulce (Oadă), sioros de dulce, ucigător de dulce (Strigoii)*. Ultimele asociații prin care se sugerează osmoza dintre voluptate și durere sînt specifice stilului eminescian.

Articolul. Forma regională invariabilă *a (a, al, ai, ale)* a articolului posesiv. Forma *a se* substituie mai ales formei *ale* (cu două silabe), din motive de tehnică a versului: *Și sărut a tale mine (Venere și Madonă)*, *a lui lanțuri de aramă (Epigonii)*. Să cer *a tale daruri (Rugăciunea unui dăc)*, *Au ajuns să rupă gratii ruginite -a unei bolți (Călin)*. Tot din necesități de versificație, uneori poetul folosește forma de plural *ale* pentru forma de singular (cu o singură silabă): *ale trestilor sunet / ale preoților cîntec*.

Tot din necesități metrice, Eminescu întrebuițează articolul demonstrativ feminin de gen. — dat. *cei* (în loc de *celei*, cu două silabe),

ca în limba veche : El deșteaptă-n sînul nostru dorul țării cei străbune (Epigonii), ochiul lumii cei antice (Scrisoarea V).

În același fel se explică și utilizarea arhaică a articolului posesiv a, al după un substantiv articulat : Inimă-i creștea de dorul / Al străinului frumos (Făt-Frumos din tei) sau omiterea aceluiași articol : Toate micile mizerii unui suflet chinuit (Scrisoarea I).

Pronumele. Pronumele personal în dativ cu valoare posesivă este frecvent în toată creația poetică a lui Eminescu : cale-ți (La mormîntul lui Aron Pumnul), copila-mi murmurare (Din străinătate), palida-ți frunte (Mortua est), stîlpi-i (Melancolie) etc. De cele mai multe ori, și aceste forme sînt motivate tot prin necesități ritmice.

Verbul. Folosirea unor verbe de obicei neologice fără sufixul ez, sau -esc, ca și în poezia predecesorilor, este caracteristică mai ales în creația poetică de pînă la 1876 : o urmă necet cu ochiul (La mormîntul lui Aron Pumnul); Răspinde suflarea narciselor albe (O călărire în zori), Ce-ntoană tainic (La mormîntul lui Aron Pumnul), Și negrele-i bucle ondoală-n zefire (O călărire în zori), guvernă regii (Egiptul), brațul tău înarmă (Împărat și proletar), El înceată din cîntare (Făt-Frumos din tei).

Pe linia tradiției literare, Eminescu folosește la unele verbe de conj. I, indicativ prezent, persoana a II-a plural identică cu persoana I sg. : geniile morții se-nclin (rimează cu chin — Speranța); cu flori care cînt (Mortua est), stele se adun; prorociri se ardic (Egiptul), se scutur frunzele de nuc (De ce nu-mi vie).

Conjunctivul, cu valoare de imperativ, apare fără morfemul modal să³⁸ : Fiarbă vinun-n cupe, spumege pocalul (Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie); Unduioasa apă sune (Lacul).

Unele forme temporale cu caracter popular sau regional. Forme de viitor : Or să-ți cadă flori de tei (Dorința), ce-oî simți (Rugăciunea unui dac); Chiar clopotul n-a plînge (Împărat și proletar); Mi-a plăcea (Povestea codrului). Mai-mult-ca-perfectul indicativ : ca în limba veche și populară, sînt folosite forme perifrastice : Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă (Melancolie), Și apa unde au fost căzut / În cercuri se rotește (Luceafărul), Perfectul compus. Ca în limba veche și populară, pers. a III-a sg. a auxiliarului a avea prezintă forma au : Multă vreme au trecut (Revedere), ce-au voit acel Apus? (Scrisoarea III). Conjunctivul. Ca în graiurile din Moldova și Ardealul de nord, verbele ă-țaa, ă-đa, a sta prezintă la pers. a III-a sg. formele : să ieie (Freamăt de codru), să deie (ib.), să steie (S-a dus amorul).

În afara unor forme arhaice cu caracter popular sau regional, mai menționăm forma arhaică de perfect simplu al indicativului pers. I pl. fără -ră (analogic după pers. a III-a pl.) : Din clipa-n care ne văzum (rimează cu cum — De-or trece anii). Forma arhaică de participiu trecut : El singur zeu stătut-a nainte de-a fi zeli (Rugăciunea unui dac).

³⁸ Cf. T. Vianu, *Le Pseudo-impératif chez Eminescu*, în „Bulletin linguistique“, XV (1947), p. 55—58.

3.3. Sintaxa. În evoluția ei, sintaxa în creația poetică a lui Eminescu este supusă unui proces de simplificare, reflex al procesului mai larg de eliminare a elementelor de sursă retorică.

Sintaxa propoziției. *Repetiția* unor părți de propoziție este un procedeu retoric frecvent în poezia din perioada anilor 1866—1870: *Și-ți împletesc ghirlande, cununi mirositoare, / Cununi de albe flori!* (La moartea lui Aron Pumnul); *Țara mea de glorie, țara mea de dor* (Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie!); *Pe fruntea inspirată, pe fruntea-nspirătoare* (La Heliade). Acumularea retorică a părților de propoziție de același fel apare și în poeziile imediat următoare anului 1869: *Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei* (Venere și Madonă); *Dar poate acolo să fie castele / Cu arcuri de aur zidite din stele / Cu riuri de foc și cu poduri de-argint / Cu țărături de smirnă, cu flori care cînt* (Mortua est).

În continuare menționăm câteva construcții cu valoare stilistică din cadrul propoziției³⁹.

Construirea unor verbe cu dativul, în locul unor construcții prepoziționale: *Un leu pustiei rage turbarea lui fugindă* (Amorul unei măr-măre); *Cum stîncelor aruncă durerea-i înspumată / Gemîndul uragan* (ib). Așa cum observă G. I. Tohăneanu, construcția presupune personificarea obiectului indirect exprimat în cazul dativ. Ea este frecventă și în creația poetică de după 1870. *Smulge munților durerea, brazilor destinul spune* (Epigonii); *Ce-au luminat atît de des / Induioșării mele* (Cînd amintirile...); *Numai luna printre ceață / Varsă apelor văpaie* (Lasă-ți lumea...). Construcția o găsim în stilul poetic modern de mai târziu. Comp. la I. Barbu: *numisem nunții noastre un burg* „numisem pentru nunta noastră noastră un burg“.

Atributul substantival în dativ: *oaspeți liniștii acestei* (Scrisoarea IV); *Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi iele vama* (Se bate miezul nopții); *Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet* (Epigonii); *Apare luna mare cîmpiilor azure* (Împărat și proletar) etc. Eminescu utilizează această construcție, prin elidarea unor instrumente gramaticale, din necesități de versificație. Tot din nevoi metrice, poetul folosește alteori construcții cu *reluarea* subiectului printr-un pronume personal; *Suflarea ta caldă ea n-o să învie* (Mortua est); *Virtutea pentru dinșii ea nu există* (Împărat și proletar); *Din ce în ce cîntarea în valuri ea tot crește* (Strigoii).

Prin suprimarea propozițiilor, poetul izolează⁴⁰ de multe ori anumite părți de propoziție (attribute, complemente), conferindu-le o anumită autonomie sintactică; pe plan stilistic, construcția câștigă în expresivitate tocmai prin nedeterminarea, imprecizia raporturilor sintactice: *S-avîntă pe cal și pleacă Păru-n vînturi, capu-n piept* (Făt-Frumos din tei); *Un arc de aur pe-al ei unăr, Ea trece mîndră la vînat* (Diana); *Ei zboar-o vijelie, trec ape făr-de vad* (Strigoii).

Topica. În poezie, inversiunile, dislocările sînt determinate adeseori de necesități prozodice (rimă, ritm). Așa se explică faptul că toți poeții folosesc de ex. antepunerea atributului adjectival sau a atributului sub-

³⁹ Vezi G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 70 și urm.

stantival (genitival, prepozițional), a atributului pronominal etc. Totuși deplasarea unei părți de propoziție poate marca, prin unele simetrii izolări, relație de ordine, semnificația emoțională sau expresivă a unor cuvinte. Astfel, în strofa: *Ca Eol ce zboară prin valuri și țipă, / Fugarul ușor, / Nechează, s-aruncă de spintecă-n pripă / Al negurei flor (O călărire în zori)* prezența, în primul vers, a comparației dezvoltate, care realizează și o metonimie, îi precizează acesteia rangul I în ierarhia elementelor expresive ale strofei citate.

În legătură cu ordinea cuvintelor în poezia de tinerețe a lui Eminescu, menționăm o construcție arhaică⁴¹ prezentă mai rar și în poezia unora dintre predecesorii săi: *adj. neart. + subst. art. + adj. posesiv*: *antică fruntea ta (La mormîntul lui Aron Pumnul)*; *trist mormîntul tău (ib.)*; *zdrobit sufletul meu (Amorul unei marmure)*, față de construcția curentă: *cumplita mea durere*; *nebunul meu amor (Amorul unei marmure)*. După 1870: *apostat inima mea (Venere și Madonă)*; *lungi genele tale (Inger de pază)*.

Construcția *adj. neart. + subst. art. + adj. posesiv* sau *subst. în genitiv* este utilizată și de poeții moderni de mai târziu. De ex., la I. Barbu, întâlnim: *stinsă liniștirea noastră*; *dorită harta orii* etc.

Sintaxa frazei: Poeziile lui Eminescu din perioada de tinerețe se caracterizează mai ales printr-o structură a frazei bazată pe raporturi de subordonare, cu amplificări largi în interiorul propozițiilor. Acest tip de frază constituie o componentă de seamă a stilului său retoric, predominant în acești ani. În multe poezii (vezi *Din străinătate, Epigonii, Noaptea*), propozițiile subordonate de același tip se succed în serii. Serii retorice, binare sau ternare, ale propozițiilor din aceeași categorie în planul frazei sînt paralele cu acumulările retorice ale părților de propoziție de același fel.

Încă din perioada de tinerețe, în construcția frazei se întîlnesc raporturi de subordonare variate, care sporesc însă după 1870, și odată cu ele se lărgeste și sfera conștințiilor subordonatoare⁴². Mai ales după 1876, scade numărul reluărilor retorice ale propozițiilor subordonate. În interiorul frazei se realizează de obicei raporturi de subordonare mai complexe.

Tot după 1876, un loc important în organizarea frazei îl ocupă *coordonarea* dintre propoziții principale. Uneori, propoziții principale coordonate juxtapuse alcătuiesc structura întregii poezii (cf. sonetul *Veneția*).

Construcția paratactică este un prim pas în dezorganizarea legăturilor logice ale discursului poetic.

Tendința de a dezorganiza legăturile logice ale discursului poetic nu se manifestă în poezia modernă numai prin renunțarea la instrumentele

⁴⁰ Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 73.

⁴¹ Comp. *minunate lucrurile lui Dumnezeu* (Varlaam, *Cazania* (1643), București, 1943, p. 5; *cinstit trupul ei* (Antim Ivireanul, *Predici*, București, 1962, p. 89; *preasfint sufletul ei (ib., 89), grea pedeapsă a Domnii meale (Pravilniceasca condică* (1870), București, 1957, p. 46).

⁴² Vezi N. I. Barbu, *Remarques sur le style de la syntaxe poétique de M. Eminescu*, în *Langue et littérature*, II (1943), p. 125—168; acad. A. Rosetti și Ion Gheție, *op. cit.*, p. 321—325.

gramaticale (prepoziții, conjuncții) care au funcția de a preciza raporturile cuvintelor în propoziție și ale propozițiilor în frază. Construcția paratactică a facilitat inversiunile, inserțiile, dar mai ales dislocările cele mai neașteptate, prin care unitățile sintactice ale discursului poetic încep să devină unități independente, legate adeseori numai printr-o relație de succesiune în frază, pentru care uneori cu greu se mai pot restabili anumite legături logice. Pe de altă parte, tendința spre construcția eliptică, spre concentrarea exprimării, a determinat, de asemenea, apariția unei noi construcții, caracterizată printr-o succesiune de unități (cuvinte, sintagme, propoziții) neunite prin vreo legătură logică.

În urma unei analize subtile, T. Vianu⁴³ a precizat etapele procesului de dezorganizare logică a discursului poetic la nivel sintactic: de la construcția paratactică cu relații logice implicate, la imagini succesive unite prin sentimentul care le inspiră. Ultima etapă constituie prin excelență o caracteristică a poeziei posteminesciene. (De ex. Ilarie Voronca, Ion Barbu o ilustrează printr-o parte a poeziei lor).

3.4. Vocabularul. În poeziile lui Eminescu, dintre compartimentele limbii, vocabularul a fost analizat mai stăruitor și cu mijloace de investigație dintre cele mai variate.

Cuvinte pline: *substantive comune, adjective, verbe, adverbe.* Aplicarea metodei statistice, ca mijloc de cercetare a vocabularului eminescian, a condus la aprecieri cantitative asupra unor inventare de cuvinte clasificate după diverse criterii: origine, gruparea în clase lexicogramaticale (părți de vorbire), în nume comune și nume proprii, în cuvinte-titlu și cuvinte-text, în grupe semantice (de ex. nume de culori) etc. Rezultatele statistice au fost însă prea puțin exploatate în interpretarea stilistică.

Efectuând o numărătoare de cuvinte în poeziile antume ale lui M. Eminescu, D. Macrea⁴⁴ s-a ocupat de fixarea etimologiilor vocabularului utilizat de poet. Cercetarea cantitativă întreprinsă de D. Macrea are în vedere următoarele aspecte: a) numărul de cuvinte; b) circulația acestor cuvinte (stabilirea numărului de apariții ale fiecărei unități lexicale înregistrate), cu indicarea relației numerice dintre etimologia cuvintelor și circulația lor.

D. Macrea ajunge la constatarea că Eminescu a folosit un număr redus de cuvinte, luate în marea lor majoritate din lexicul limbii comune. Față de 43.269 de cuvinte cuprinse în dicționarul lui Candrea și de 49.649 de cuvinte înregistrate în *Dicționarul limbii române moderne*, vocabularul tuturor poeziilor lui Eminescu publicate în timpul vieții poetului nu cuprinde decât 3.607 de cuvinte, care au o circulație totală de 33.846. Ponderea cea mai mare în vocabularul eminescian o au cuvintele de origine latină.

⁴³ *Construcții retorice, parataxe și imagini succesive în poezie*, în vol. *Omagiu Jordan*, p. 889—893.

⁴⁴ *Circulația cuvintelor în limba română*, în „*Transilvania*”, an. 73, 1942, nr. 4, p. 268—288; *Id.*, *Fizionomia lexicală a limbii române*, în „*Dacoromania*”, an. X, 1943, partea a II-a, p. 362—373; *Id.*, *Probleme de lingvistică română*, 1961, p. 1—65.

Ideea că inovația lingvistică în poezia lui Eminescu este condiționată de faptul lingvistic comun a fost subliniată în diverse cercetări⁴⁵ și confirmată prin rezultate numerice în studiile de statistică mai noi⁴⁶, în care, lărgindu-se sfera textelor analizate, se ajunge la constatarea că Eminescu este „un poet, cu un vocabular mediu, care conține incontestabil cea mai mare parte a fondului principal de cuvinte”⁴⁷.

Așadar, inovația lingvistică în ceea ce privește utilizarea vocabularului eminescian se deplasează mai ales la nivelul îmbinărilor de cuvinte, unde se realizează îmbogățirea cuvintelor cu sensuri dincolo de înțelesul lor comun. Cercetările statistice asupra vocabularului poetic eminescian ar fi putut opera o distincție a sensurilor cuvintelor numărate, în așa fel încât să realizeze o delimitare riguroasă a faptelor de limbă de faptele de stil în utilizarea contextuală a diferitelor unități lexicale⁴⁸. O cercetare statistică a vocabularului poetic eminescian ar fi putut, de asemenea, să stabilească o relație între frecvența ridicată a unor cuvinte și reliefaarea unor motive poetice. Lucrarea menționată a cercetătoarei Luiza Seche oferă însă un material lexical care facilitează efectuarea unor asemenea studii.

Rezultatele numerice privind lexicul poetic eminescian au fost raportate la situația din dicționarele limbii române, în comparație cu care s-a stabilit varietatea lui săracă (D. Macrea) sau medie (L. Seche). Pentru a evalua contribuția lui Eminescu la îmbogățirea lexicului poetic, ar fi fost necesară și compararea cu norma tradițională a limbajului poetic. Comparând sfera vocabularului lui Eminescu cu sfera vocabularului din poezia înaintașilor sau a contemporanilor săi, rămâne evidentă tendința poetului de a obține o cît mai mare varietate a vocabularului său.

Cercetarea statistică⁴⁹ pune în lumină două tendințe în configurația unui vocabular: (a) tendința dispersării, condiționată de nevoia de caracterizare, de sporire a detaliilor privitoare la motivul comunicării și (b) tendința concentrării, condiționată de nevoia de a sublinia motivul comunicării. Evident, cele două tendințe coexistă în procesul de comunicare. Totuși, la unii scriitori se poate constata predominarea uneia dintre aceste tendințe. Scriitorii interiorizați înclină spre motivarea excesivă și.

⁴⁵ Vezi, de ex., Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, București, 1955, p. 8.

⁴⁶ Cf. Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Buc., 1974.

⁴⁷ Vezi Luiza Seche, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ Această delimitare poate fi urmărită numai într-o anumită măsură în *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* (redactat de un colectiv sub conducerea lui Tudor Vianu), București, 1968. Luiza Seche, *op. cit.*, indică frecvențele corespunzătoare ale sensurilor realizate de fiecare cuvint. Autoarea nu totdeauna delimitază, însă, sensurile comune ale cuvintelor de cele realizate prin extensiune contextuală sau prin întrebuințare figurată a cuvintelor în poezia lui M. Eminescu. (Vezi de ex. subst. *noapte*, vb. *bate*). *Cititorul* numai parțial poate efectua singur această operație prin compararea cu situația din dicționare.

⁴⁹ Vezi Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954; Tudor Vianu, *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian*, în LR, VIII (1959), nr. 3, p. 25–33; Sanda Golopenția și Toma Pavel, *Statistica și stilurile limbii*, în LR, IX (1960), nr. 4, p. 58–65; Constant Maneca, *Statistica lexicală și stilurile limbii*, în LR, XXII, 1973, nr. 6, p. 529–545; *Id.*, *Bogăția lexicală, indice de recunoaștere stilistică*, în SCL, XXV, 1974, nr. 1, p. 15–25.

deci, spre repetarea în opera lor a unor categorii de cuvinte; scriitorii cu o structură mai discriminativă înmulțesc expresia nuanțelor gândirii și ale sensibilității, îmbogățind astfel vocabularul lor.

Din cercetările statistice efectuate asupra vocabularului poetic eminescian se poate constata un echilibru între bogăția și concentrație. Pe baza unui vocabular excerptat din fragmente ale poeziilor *Împărat și proletar*, *Scrisoarea III*, *Lucaefărul*, *Făt-Frumos din tei*, Sanda Golopenția și Toma Pavel (*op. cit.*) stabilesc că bogăția și concentrația diferă în raport cu părțile de vorbire la care se grupează diferitele cuvinte. Astfel, substantivul are bogăția cea mai mare și concentrația cea mai mică. Adverbul are bogăția cea mai mică și concentrația cea mai mare. Bogăția adjectivului sau a verbului este mai mică decât concentrația aceluiași părți de vorbire.

În strînsă legătură cu cele două tendințe manifestate în utilizarea vocabularului, P. Guiraud distinge (*op. cit.*, p. 61 și urm.) trei categorii ale cuvintelor pline într-o operă literară.

1. *Cuvintele de bază* alcătuiesc substanța vorbirii. De aceea, alături de instrumentele gramaticale, ele ocupă primele ranguri în ierarhia cuvintelor după frecvența lor în ordine descrescătoare. După statistica stabilită de Luiza Seche, în lexicul folosit de Eminescu, pînă la rangul 20 nu apare nici un cuvînt plin, iar la acest rang se plasează vb. *vrea*, urmîndu-i, la rangul 26, primul cuvînt plin propriu-zis, vb. *vedea*. Întîiul substantiv care ocupă rangul cel mai mic (deci are frecvența cea mai mare), caracteristic pentru vocabularul poetic eminescian, este ochi, cu rangul 27.

2. *Cuvintele-temă* (mai des utilizate) indică direcția gândirii și a sensibilității scriitorului. Luînd ca punct de reper frecvența ridicată⁵⁰ a unor cuvinte în poezia lui Eminescu, ne limităm aici a menționa (în ordinea frecvenței) citeva substantivele care pot fi grupate în nucleul de cuvinte-temă din poezia lui Eminescu. Cele mai multe fac parte din fondul principal lexical al limbii române⁵¹: ochi, lume, viață, umbră, lună, noapte, vis, cer, stea, floare, pămînt, apă, mare, amor, moarte, val, nor, rază, vreme, aur, vînt, codru, durere, inger, soare, lacrimă, veac, îzvor, dor.

3. *Cuvintele de caracterizare*, necesare pentru a indica detaliile privitoare la motivul comunicării, constituie indicele de bogăție a vocabularului unui scriitor. Eminescu și-a ales cuvintele de caracterizare din cele mai variate sectoare semantice ale lexicului, apelînd cînd a fost nevoie la toate straturile lexicele ale limbii.

T. Vianu (LR, nr. 3, 1959, p. 30) consideră că „identificarea acestor sectoare este una din metodele cele mai productive pentru caracterizarea stilistică a operelor poetice“. Același autor relevă două sectoare lexicele importante în creația poetică a lui M. Eminescu: a) sectorul cuvintelor

⁵⁰ Am avut în vedere cuvintele pînă la rangul 200 din primul tabel al elementelor lexicele ale operei artistice eminesciene grupate în ordinea descrescîndă a frecvenței lor de Luiza Seche, *op. cit.*, p. 52 și urm.

⁵¹ Pentru comparație vezi A. I. Graur, *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, București, 1954, și *Fondul principal al limbii române*, București, 1957.

care exprimă realităţi ale naturii (plante, animale, fenomene meteorologice, corpuri cereşti, anotimpuri, forme de relief etc.), din care sînt selectate şi unele cuvinte-temă (vezi mai sus) : *cal, frunză, pădure, stîncă, vale, munte, undă, aripă, grădină, rîu, sară, ramură, iarbă, pasăre, luceafăr, tei, vară, albină, creangă*⁵²; b) sectorul terminologiei artistice. reprezentat mai ales în creaţiile poetului dintre 1870—1876, este ilustrat de T. Vianu prin termeni ca : *arc, arhitectonic, castel, dom, mausoleu, Memfis, palat, piramide, templu, zidiri* (domeniul arhitecturii); *icoană, imagine, pînză, Rafael, tablou, a zugrăvi* (domeniul artelor plastice); *armonie, cînt, cîntare, cînta, coarde, fluier, harfă, liră, simfonie* (domeniul muzicii). *bard, basm, cronice, frază, poet, poezie, scripture* (domeniul literaturii).

Unii dintre aceşti termeni sînt preluaţi de Eminescu din recuzita vocabularului romantic : *undă, armonie, harfă, liră*. Ultimele două cuvinte sînt simboluri livreşti ale inspiraţiei şi creaţiei artistice, după cum *cimpoiul skytic* (din poemul mitologic *Gemenii*) şi *buciumul* sînt simboluri autohtone⁵³. Cuvîntul *scriptură* (*Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor române — Epigonii*) vădeşte influenţa lui A. Pumnul⁵⁴ asupra lui Eminescu.

Numărul sectoarelor lexicale importante în creaţia poetică a lui Eminescu poate fi evident, mărit. Am mai menţiona, în continuarea celor două sectoare ilustrate mai sus, dată fiind variaţia dar şi frecvenţa relativ ridicată a cuvintelor (apar pînă la rangul 500) care le reprezintă, următoarele sectoare.

Zona cuvintelor care exprimă părţi ale corpului omenesc : *saţă, chip, cap, frunte, inimă, mină, braţ, gură, buză, piept, umăr, gît, ureche, geană, deget* etc.

Zona cuvintelor care exprimă durata sau vechimea, întinderea în timp sau spaţiu : *adînc, vechi, bătrîn, antic, secular, învechit, vecinic, etern, întîns, nemărginit; veac, secol, clipă, vechime, nemărginire, adîncime, depărtare, adînci, cufunda* etc.

Zona cuvintelor care exprimă aspectele nocturne ale lumii : *negru, întunecos, întuneric, întunecat, întunecime, negură* (visul *negurii* eterne; al *negurii* repaos; greul *negrei* vecinicii), *noapte* „veşnicie“ (Pieri în *noaptea-adîncă*; Ideal pierdut în *noaptea* unei lumi ce nu mai este etc.), *haos*.

Zona cuvintelor care exprimă luminozitatea, transparenţa, strălucirea, sclipiri ale naturii : *lumină, limpede, luci, clar, străluci, luminos, lumina, scînteia, luci-ue, aurit, sclipi, argintiu, luminat, transparent, luci, sclipitor, lustruit, lucire, lucitor*.

Repartizarea cuvintelor în pœziile lui Eminescu avînd drept criterii coordonatele de loc, timp şi mediu socio-cultural a pus în evidenţă faptul

⁵² Cuvintele sînt selectate din elementele lexicale pînă la rangul 500, cuprinse în tabelul 1 dat de Luiza Seche.

⁵³ Vezi G. I. Tohăneanu, *Termeni din domeniul muzicii şi semnificaţia lor în lexicul eminescian*, în „Limbă şi literatură“, vol. IV, 1974, p. 651—652.

⁵⁴ A. Pumnul întrebuiţa frecvent pentru *literatură termenul de scriptură*. (Vezi I. G. Sbiera, Aron Pumnul. *Voci asupra vieţii şi însemnătăţii lui...* 1889, p. 270).

că poetul a apelat la toate straturile lexicale ale limbii. Ar fi interesant de constatat care sînt *cuvintele-cheie* (reprezintă o abatere de la rangul frecvenței lor în limba comună, întrucît au o frecvență mai mare decît frecvența lor normală în limbă) în vocabularul poetic eminescian, analizat atît după zonele lui semantice, cît și după straturile teritoriale, temporale și sociale pe care el le reprezintă. Evident, în stadiul actual al cercetărilor statistice asupra vocabularului limbii române, stabilirea cuvintelor-cheie în poezia lui Eminescu ar avea un caracter aproximativ, întrucît nu dispunem de un dicționar de frecvență a limbii române din epoca la care ne referim.

Cuvintele-cheie pun în lumină tendința unui scriitor de a accentua sau nu raritatea vocabularului său. Dacă în perioada de tinerețe Eminescu accentuează raritatea vocabularului său poetic mai ales prin utilizarea unor neologisme și sub influența unor curente culturale (de ex. latinismul), poetul renunță apoi treptat la această tendință, fără a evita, însă, utilizarea neologismului impus firesc de cultura modernă. După 1876, se accentuează preferința poetului de selectare a vocabularului său poetic și din stratul arhaic al limbii.

S-a demonstrat și statistic faptul că cele mai frecvente cuvinte în poezia lui Eminescu au frecvențe mari și în limba comună.

O caracteristică a lexicului poetic eminescian în lumină statistică este apariția unor cuvinte în versurile poetului, care sînt absente în proza sa⁵⁵: *cînt, tei, luceafăr, tainic, pururi, scînteia, duios, liră, fecioară, legăna, crai, falnic, trestie, flamură, sfărîma* (comp. asocierile: *lira sfărîmată; Sfarmă-n stîncă rece a ta nebună liră*⁵⁶), *stol, amintire, tresări* etc.

Urmărind evoluția vocabularului în poeziile lui Eminescu, constatăm că vocabularul său poetic ciștigă în varietate odată cu îmbogățirea tematică, cu înmulțirea motivelor poetice.

Vocabularul poeziilor din perioada primei tinereți este puțin variat. Cuvintele mai des utilizate, adică acelea care arată direcția gândirii și a sensibilității poetului, sînt termeni consacrați în tradiția poetică, ilustrată în primul rînd de Alecsandri, Bolintineanu, pe care Eminescu îi continuă și în ceea ce privește tematica.

Cuvintele folosite frecvent de poeții anteriori au frecvență ridicată în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu și o repartiție variată. Adjective: *dulce, tainic, blînd; lin, gîngăș, senin, alb, dalb, palid, fantastic, falnic, gigantic*. Substantive: *crin, stele, înger, liră, vis (visare), cînt (cîntare), de argint, amor, murmur, șoapte*. Asocierile și semnificațiile acestor cuvinte nu-l diferențiază pe Eminescu de înaintașii săi. Cuvintele nu dezvoltă conotații pe care sensibilitatea noastră să le înregistreze ca parte integrantă a exprimării sale poetice. În cea mai mare parte, acești termeni nu-și pierd caracterul de *pur ornament stilistic*. Epitetele sau metaforele exprimate prin aceste cuvinte sînt, în majoritate, convenționale. Epitetele *blînd* și *dulce* sînt sinonime, fără să se diferențieze prin posibilități evocatoare specifice.

⁵⁵ Cf. Luiza Seche, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁶ „Spargerea” sau „sfărîmarea” lirei „sugerează inutilitatea „cîntării” — adică a poeziei — într-un mediu nereceptiv și chiar ostil”. Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 650.

Totuși, dincolo de mijloacele de expresie poetică statornicite prin tradiție literară, putem cuprinde asociații de cuvinte care anunță, fie și timid, aspecte de ordin stilistic identificabile în creațiile din perioada maturității artistice a poetului. Astfel, *blinda-i durere, blindele plângeri* „suspine de dragoste“ ne trimit la câteva mijloace de expresie specifice pentru imaginea asocierii voluptății cu suferința : *dureros de dulce, fiores de dulce, dulce turbare, dulce jele ; durerea mea cea dulce, dulce și fermecătoare jale, dureroasă dulceață, duioaselor dureri, farmec dureros, dureroasă voluptate, dureroasă fericire, amoroasă dulce spaimă*⁵⁷.

După 1870, cuvintele păstrate la Eminescu prin tradiție literară își largesc posibilitățile de evocare. Astfel, murmurul de izvor, seninul stelelor sugerează visarea, reveria, meditația poetică : *Deci cînturilor mele zic / Adio tuturorora / / Atîta murmur de izvor, / Atît senin de stele, / Și un atît de trist amor / Am îgropat în ele ! (S-a dus amorul...)*. În poezia *Somnoroase păsărele*, cuvintele utilizate cu sensul lor propriu (*păsărele, florile, lebăda, îngerii*) nu constituie elemente pur descriptive, ci, ca elemente de armonie, au funcția de a sugera liniștea pe care o dorește poetul iubitei.

Neologismele romanice alcătuiesc un număr mare în poezia de tinerețe a lui Eminescu. Alături de acestea apar și câteva germanisme. În general, poetul apelează la neologisme curente în vocabularul poetic al epocii sale, după cum demonstrează paralele stabilite⁵⁸ cu poezia lui Bolintineanu, Heliade, Alecsandri, Mureșeanu. Față de antume, postumele cuprind un număr de neologisme rare mult mai mare. De asemenea, variantele poeziilor din tinerețe conțin un număr mare de neologisme.

Neologismul strident, neasimilat, apare rar în poeziile publicate în anii 1866—1869. El vădește, alături de alte elemente lexicale, înclinația tînarului poet către „podoabe“ stilistice. O repartitie mai mare a neologismelor găsim în poeziile *O călărire în zori* și *Junii corupți*. Cîteva exemple : *gigantică umbră, roze ; Poetic murmur ; Fantastic purpur ; Al negurei flor ; negrele-i bucle ondoală-n zefire ; tandre visări ; profume ; confie etc. (O călărire în zori) ; Diluviul de foc ; infernul ; Misterul cel sînt etc. (Junii corupți) ; orcane ; subst. murmura ; chaos ; flamă dulce, tainică, lină ; lira (Amicului F. I.)*.

În ceea ce privește proveniența neologismelor, cele mai multe sînt împrumuturi din franceză (*confie, flamă etc.*). Cîteva sînt împrumuturi din italiană (*în darn, profum etc.*) sau din latină (*diluviu* „potop“, *freme, lilii* „crini“); puține sînt împrumuturi din germană (*orcan*, „uragan“, *țalar* „Mantie“, *flor*, „țesătură, mreață și înfloritură“, *portal*). Unele dintre aceste neologisme nu mai sînt folosite în poeziile de maturitate, altele apar rar.

Asimilarea perfectă a neologismului ca formă și ca utilizare alături de termenii din fondul vechi al limbii se realizează în perioada de maturitate artistică a lui Eminescu : Fața *pală-n raze blonde (Venere și Madonă)*; basme *mistice* ; lumi *rebele* ; Moartea *succede vieții (Epigonii)* ; bogăția *cea splendidă și castă (Împărat și proletar)* ; *mausoleu-ți mîndru* ;

⁵⁷ Vezi *dor, duios, dulce, dulceață, dureros, durere, plîngere, spaimă* în *Dictionarul limbii poetice a lui Eminescu*, București, 1968.

⁵⁸ Vezi Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, p. 14.

gînd fin și obscur (*Melancolie*); în zarea eternei dimineți (*De cîte ori iubito...*); *nevrednicu-mi cadavru*; *stingerea eternă* (*Rugăcinuea unui dac*); *eterna pace*; *voluptoasa ei vâpaie* (*Scrisoarea I*); *Iambii suitori*; *săltărețele dactile*; *al negurii repaos* (*Scrisoarea II*); *dorul tău demonic* (*Scrisoarea V*); *sub raza gîndului etern* (*Cu mîne zilele-ți adaogi...*); *Melancolic cornul sună* (*Peste vîrfuri*) etc.

Termeni de limbă vorbită (populari sau regionali, din vorbirea familiară) pătrund masiv în vocabularul poetic eminescian după 1870. În ansamblul creației poetului, acești termeni sînt mai numeroși în variante și postume.

În poezia de tinerete (antume), poetul preferă în general neologismul unui termen popular.

Inovația stilistică prin utilizarea unor cuvinte „prozaice“ din limbajul familiar este manifestă încă în poezia *Junii corupți*, variantă romantică a odei clasicizante⁵⁹: *d-a surda o să bată*; *putredă de spasmuri*; *în vinele stocite*; *puterea leșinată* / *A junelui cănit*; *seaca-vă ființă*; *hurii nerușinate*; *rărunchi*; *răsufilele hîde*; *stîrv* etc. Un instrument stilistic asemănător este utilizat apoi în *Epigonii* (1870), *Cugetările sărmanului Dionis* (1872). În această ultimă poezie, termenii de limbă vorbită se încrucișează cu neologisme și expresii franțuzești. Invectiva din *Junii corupți* anticipează instrumentul stilistic din *Scrisoarea III*.

Termenii de limbă vorbită cu caracter popular sau regional apar în poezia lui Eminescu încă înainte de anul 1874; *borta*, *mindir de paie*, *hîtrul*, *mîțească-i fantezie*, *Rendez-vous* i-a dat în *șură*, *mîță*, *tologit* în soare, *clondir*, *cotlon* (*Cugetările sărmanului Dionis*). După această dată, termenii populari, unii cu caracter regional, devin relativ frecvenți: *bănat* „supărare, necaz“, *boi* „statură, talie“, *criadă* „cretă“, *crivat* „pat“, *huceag* „pădurice“, *încalte* „măcar“, *mreață* „plasă“, *omăt*, *prăvălatic* „abrupt“, *promoroacă* „brumă“, *răstoacă* „virtej de apă“, *ungher*, *zloată* etc. Expresii de limbă vorbită: *Acu-i acu*; *de-a-notul*; *val-virtej*; *în cale mi s-au pus*; *să nu mai stai pe gînduri*; *stai cu binșorul* etc. Adeseori unele expresii își modifică structura: *Suflete bătut de gînd* (*Călin*). Folosită într-un context metonimic, expresia *a bate gîndul* (construită de obicei cu un complement direct și cu verbul la diateza activă) capătă formă și valoare pasivă.

Arhaismele lexicale sînt aproape inexistente în poeziile antume din anii 1866—1869. De asemenea, sînt puțin numeroase și în poeziile de după 1870, cînd apar, ca elemente de evocare, în anumite poezii (*Scrisoarea III*, de ex.): *fiaștri* (*Călin*), *herb* (*Povestea codrului*). În postuma *Privesc orașul furnicar*: *lotru* de băiat. Mai frecvente sînt cuvintele folosite cu un sens învechit: *adevăr* „adevărat“; *să ne cerți* „pedepsi“; *au cerșit pămînt și apă*; *Cerși-vor* pentru mine repaosul de veci (*Despărțire*); *moșie* „țară, patrie“, *limbă* „popor“ etc.

Formarea cuvintelor. *Diminutivul* cu valoare hipocoristică, în spiritul poeziei populare, frecvent la Alecsandri, Bolintineanu și alți poeți consacrați ai epocii de pînă la anul 1870, este utilizat și în poezia

⁵⁹ Cf. L. Găldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, 1964, p. 71—72.

de tinerețe a lui Eminescu : *floricică, copiliță, tinerică, blindișoară* etc. (*De-aș avea...*); *mîndruliță, drăguliță, riușorul* (*O călărire în zori*); *vîlcioară* (*Din străinătate*); *pruncuțu-i* (*Speranța*). În perioada de maturitate artistică a poetului, utilizarea diminutivelor nu mai este subordonată unor necesități de ritm, de rimă, ci este determinată mai ales de o anumită atmosferă sentimentală a ansamblului din care fac parte. Menționăm câteva diminutive din poezia *Călin* : *cămărușă, singurel, muscuțe, grierel, cojiță, gîndăceii* care apar alături de numeroși termeni populari.

Alte derivate sau cuvinte compuse în poezia de tinerețe a lui Eminescu se explică, ca și multe dintre neologismele sale folosite în aceeași perioadă, tot prin înclinația poetului spre cuvîntul rar : *răsgeme* (*La o artistă*), *resaltă* (*Misterele nopții*). Heliade manifestase, de asemenea, predilecție pentru formațiile cu prefixele *răs-* și *re-*, cu valoare intensivă. Poate și sub influența lui Heliade, Eminescu folosește substantive compuse de tipul : *ingerului-ideal, ingerului-geniu* (*Venere și madonă*). Derivatele adjectivale cu sufixul *-os* fac parte din categoria termenilor „poetici“ : *gheșos* (*Speranța*) *auroasă* (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), *auroase* (*Misterele nopții, Strigoii*), *argintoasă-e* (*Inger și demon, Egiptul*). Tot din categoria termenilor poetici fac parte și postverbalele *cînt — cînturi* (*La o artistă, O călărire în zori, La mormîntul lui Aron Pumnul, La Heliade, Misterele nopții, Speranța, S-a dus amorul*) și *licur* (*Speranța*). Alături de *cînt*, apar frecvent *cîntare* și rar *cîntec*.

Derivatele cu prefixul *ne-* apar relativ frecvent în postume și rar în antume : *nefinită* (*La o artistă*), *neființă*, în opoziție cu *ființă* (*Scrisoarea I*). Alte derivate cu prefixe : Ce mai mult o *încifrează* cel ce vrea a descifra (*Epigonii*); Ce-un secol ne zice, ceilalți o *dezic* (*Mortua est*).

Sînt interesante verbele formate cu sufixul *-iza* de la nume proprii de persoană : *heinizînd* duios la lună (după germ.; *Cugetările sărmanului Dionis*); Adîncit *platonizează* în tiradă somnolentă (*Antropomorfism*).

Schimbarea categoriei gramaticale. Mai ales în poezia din perioada anilor 1866—1870, Eminescu folosește numeroase infinitive lungi substantivate ; unele sînt folosite și la plural : *cîntare — cîntări* (*O călărire în zori; Din străinătate, La mormîntul lui Aron Pumnul*); *visare — visări* (*Din străinătate, O călărire în zori*); *șoptire — șoptiri* (*Din străinătate*); *plîngeri* (*Misterele nopții, O călărire în zori*) și *plînsori* (*Misterele nopții*); *liniștire — liniștiri* (*Din străinătate*); *murmurare* (*O călărire în zori, Din străinătate*); *lăcrimare* (*La mormîntul lui Aron Pumnul*); *zburare, tînguire* (*ib.*) etc.

Substantiv devenit adjectiv : zilele-mi *copile*; *copila*-mi murmurare (*Din străinătate*); *fruntea-i copilă* (*Speranța*); *inima-i fecioară* (*Strigoii*), *inimă fecioară* (*Călin*), *lumina ta fecioară* (*Scrisoarea I*), *inima-i fecioară* (*Antropomorfism*); *soarta-i mucenică* (*ib.*); *găinilor monahe* (*ib.*); *Madona Dumnezeie* (*Venere și Madonă*); *luna regină* (*Mortua est!*); *cugetările regine* (*Epigonii*); *stelele proroace* (*Scrisoarea IV*).

Gerunziu devenit substantiv : *Murindului* (*Amorul unei marmure*).

Adjective, mai ales dintre acelea care constituie epitete preferate ale poetului, sînt folosite ca adverbe : *sună întristat* (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), *Plîng dureros* (*Misterele nopții*) etc.

Adverbe folosite ca adjective : *repedea* junie (*Amorul unei marmure*).

Nume proprii. În poezia de tinerețe, Eminescu apelează deseori la nume proprii din mitologia greco-romană: *Chloris, Eol, Apolon* etc. Efectul retoric este realizarea expresiei distinse cu o anume valoare eufonică. Așadar, aceste nume proprii au, de cele mai multe ori, o funcție ornantă. Mai rar sînt folosite nume biblice (profetia unei *Ieremiade* — *La Heliade*), nume din istoria romană (cf. poezia *Junii corupți*: *Roma, Un Caesar, un Traian*).

După 1870, varietatea numelor proprii este impresionantă în poezia lui M. Eminescu. Frecvența și varietatea lor sînt dependente de conținutul poeziilor

Numele mitologice devin mai rare. În *Scrisoarea I/* în locul obișnuitelor zeități apar unități enigmatice: *ființă, neființa, nepătrunsul, muma, Tatăl*. G. Călinescu a arătat că procedeul este și al anticilor, care dădeau zeilor valoarea unor noțiuni cosmice.

Tema originilor atît pe plan cosmic (*Rugăciunea unui dac, Scrisoarea I, Luceafărul*) cît și pe plan istoric prin preocuparea în ceea ce privește nașterea popoarelor, a diferitelor civilizații (*Memento mori, Sarmis, Gemenii, Odin*) a impus în poezia lui Eminescu și o serie de personaje ale căror nume se substituie uneori numelor unor personaje mitologice. De ex., *Dochia*, legendara fiică a lui Decebal, este o zîină. (cf. *zimbrii zînei Dochii*).

Numele proprii se repartizează la cele mai variate sfere ale cunoașterii și culturii: geografie, istorie, mitologie, literatură etc. În statistica lui D. Macrea, bazată pe materialul lexical oferit de poeziile antume, numele proprii reprezintă 4,3% în vocabular și 0,73% în circulație.

4. Rolul lui Eminescu în procesul de creare și dezvoltare a limbajului poetic modern. În concluziile pe care trebuie să le reținem din analiza limbii poeziilor lui Eminescu este necesar să subliniem rolul poetului în crearea și desăvîrșirea limbajului poetic modern. Eminescu începe să scrie într-o perioadă în care limba literară își desăvîrșea procesul de unificare lingvistică, fără ca variantele ei regionale să fi fost pe deplin eliminate. Stadiul de evoluție a limbii române literare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a permis în mare măsură poetului să recurgă la o serie de elemente regionale, în speță moldovenesti, și chiar la elemente arhaice, pe care el le subordonează, însă, de cele mai multe ori, unei necesități artistice: realizarea rimei, a ritmului, a unor sonorități specifice; sugerarea unei anumite atmosfere familiare sau arhaice; varierea expresiei etc. În funcția artistică a elementelor regionale sau arhaice trebuie să vedem marea deosebire de limbaj dintre Eminescu și poeții anteriori care utilizaseră elemente regionale și arhaice ca fapte de limbă în primul rînd, nu de stil. Pe de altă parte, Eminescu a apelat deopotrivă la aspectul modern al limbii ca și la aspectul ei popular sau arhaic, realizînd mai mult decît predecesorii săi o mare varietate a exprimării artistice.

Eminescu își depășește predecesorii sau contemporanii și în ceea ce privește abaterile de la normele morfologice, sintactice și mai puțin lexicale propriu-zise (prin crearea de cuvinte noi) ale limbii comune. Într-adevăr, licențele sale poetice sînt adeseori modificări personale ale unei forme sau construcții consacrate prin tradiție. Totuși, așa cum au

relevant cercetătorii limbii poetice a lui Eminescu, în ansamblul lor, licențele poetului au, în primul rînd, proveniență populară sau din limba veche.

Considerăm judicioasă aprecierea dată de G. Ivănescu⁶⁰ limbii lui M. Eminescu, cînd afirmă că poetul n-a creat, n-a fixat normele limbii noastre literare, dar el a recurs, în raport cu predecesorii săi, la cea mai variată expresie a limbajului poetic și a avut un rol imens, cel mai important, în creșterea valorilor estetice ale limbii române.

Eminescu a contribuit nu numai la lărgirea varietății de forme și construcții, la lărgirea registrelor lexicale ale limbajului poetic, dar și la lărgirea registrelor semantice⁶¹ ale cuvintelor prin valorificarea lor în contexte de asocieri sonore sau semantice specifice. În acest fel, cele mai obișnuite cuvinte capătă, în poezia lui Eminescu, importanță prin universul poetic relevant, dincolo de semnificațiile lor comune, funcționînd deci ca instrumente ale unui limbaj nou, de sugestie. Astfel, în contextul : „*O șoptește-mi — zice dînsul — tu cu ochii plini d-eres / Dulci cuvinte ne-nțelese, însă pline de-nțelese. (Călin),* subst. *eres* sugerează misterul, ca și subst. *basm* în versurile : *Iar în ochii ei albaștri / Toate basmele s-adună (Crăiasa din povești); poveste „viață“ : Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost ... (Melancolie).* Adj. *pustie* „deșertă, goală“ în versurile : *Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu (Melancolie)* sugerează o profundă criză sentimentală. În multe poezii, luna este o prezență magică. Oferim aici o singură ilustrare : *Neguri albe, strălucite / Naște luna argintie, / Ea le scoate peste ape, / Le întinde pe cîmpie ; (Crăiasa din povești).* Cuvinte care exprimă strălucirea (*aur, argint* etc.) sînt conexe unui spațiu imaginar, universului relevant dincolo de lumea profană : *o umbră dulce cu de-argint aripe albe (Epigonii), El îi pune pe-a ei frunte mîndru diadem de stele, / O așează-n tron de aur să domnească lumi rebele (ib.); flori de lumină, o umbră de-argint strălucită, ploaie de raze, ninsoare de stele, Cînd torsul s-aude l-ar vrăjilor caier / Argint e pe ape și aur în aer etc. (Mortua est !);* Ș-acum luna argintește tot Egiptul antic (*Egiptul*) etc.

5. Evoluția figurilor. Simbolul în poezia lui M. Eminescu. Figurile sînt componente ale exprimării poetice prezentînd interes și în sine, nu numai ca mediator al unei semnificații referențiale. Limbajul figurat are, deci, mai ales o funcție dinamică (comunică prin imagini sau reliefează o semnificație); el este receptat în primul rînd prin semnificațiile evocative sau conotative pe care le dezvoltă. În întreaga sa creație poetică, Eminescu apelează frecvent la figuri ca mijloc de realizare a unor imagini (figuri semantice sau tropi și figuri sintactice sau de construcție) sau ca mijloc de reliefare a unei semnificații (figuri de construcție și figuri de sonoritate, acestea din urmă realizate la nivelul fonetic al cuvintelor).

⁶⁰ *Observații asupra limbii lui Mihail Eminescu*; în *Caietele Mihai Eminescu*, I, București, Editura Eminescu, pp. 112—125.

⁶¹ Cf. G. h. Bulgăr, *Despre sensurile lui adînc în poezia lui Eminescu*, în LR, VII (1958), nr. 6, p. 51—58; Flora Șuteu, *Observații stilistice pe baza Dicționarului poetic eminescian*, în LR, XV (1965), nr. 1, p. 45—63; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, 1965, p. 174—186.

Putem vorbi de o evoluție a figurilor în poezia lui Eminescu avînd în vedere aspectele variate ale realizării lor, modificările lor de frecvență sau mutațiile funcțiilor lor poetice etc.

Evident, în perioada de maturitate artistică, Eminescu realizează cele mai variate structuri ale figurilor la toate nivelele: fonetic, gramatical și semantic. În aceeași perioadă, poetul acordă preferință figurilor de sonoritate, figurilor de construcție și metaforelor simbolice. În timp ce în poezia de tinerețe figurile au mai ales un caracter ornant, în poezia de maturitate artistică figurile au o mare forță sugestivă, evocatoare, pe care nu o mai întîlnim la nici unul dintre predecesorii săi.

5.1. Figuri de sonoritate. Rima constituie o figură de sonoritate clasică pentru care Eminescu a manifestat o preocupare deosebită. Inovația lui Eminescu în materie de rimă nu se limitează la ineditul unor asocieri lexicale sau semantice ale termenilor rimați. Structura sonoră a rimei relevă, de asemenea, aspecte noi, tocmai prin exploatarea de către poet a unor resurse fonetice și gramaticale existente în limba română: poziția accentului asociată cu lungimea silabică medie a substantivelor articulate enclitic: *mălurile / vălurile; pămînturile / vînturile; cînturile / vînturile (Dintre sute de catarge); realizarea unor rime eterogene prin encliza unor forme pronominale atone: gîndul / îngîndu-l*. Aici rima realizează repetarea aceleiași vocale în poziție nazală; realizarea rimei (interioare și la sfîrșit de vers) prin forme verbale care admit encliza pronumelui personal aton ce repetă complementul direct exprimat prin același pronume: *L-a spălatu-l, pieptănatu-l, / La icoane l-a-nchinatu-l (Miron și frumoasa fără corp)*.

Alegerea formei literare sau regionale a unui cuvînt în rimă este adeseori subordonată structurii sonore a versului: *Sara pe deal buciumpul sună cu jale, / Turmele-l urc', stele le scapără-n cale (Sara pe deal); Se-ndoi spre el din șele, / El înceată din cîntare / Și-i grăi cu grai de jele (Făt Frumos din tei)*.

După Bolintineanu, Eminescu a folosit uneori numele proprii orientale și pentru crearea rimelor rare, cu funcție evocatoare (G. Ibrăileanu), dar și pentru efectul lor eufonic: *cer / Eschișer, Edebali / el zări, o creangă de alun / e frumoasa Malcatun (Scrisoarea III)*.

Alte figuri care sporesc eufonia versurilor sînt aliterația (repetiția de consoane, mai ales a celor inițiale, prin care se reliefează legătura unor grupuri de cuvinte) și armonizarea vocalelor mai ales sub accent⁶².

Stabilind deosebirea esențială dintre eufonie și onomatopee, S. Pușcariu a fixat, printre alții, și condițiile unei funcții semnificative a sunețelor în poezie sau ale așa-zisului simbolism fonetic.

*) Eufonia „vrea să producă prin sunet o plăcere estetică“⁶³.

⁶² Cf. Sextil Pușcariu, *Limba română*, II, *Rostirea*, Ed. Academiei Române, București, 1959; vezi și *Eufonie eminesciană* de Sextil Pușcariu, text reprodus din *op. cit.*, în *Caietele Mihai Eminescu*, I, p. 75—92. De asemenea, Tudor Vianu, *Armonia eminesciană*, în *Studii de literatură română*, EDP, 1965, p. 283 și urm.; Pompiliu Dumitrașcu, *Valoarea sugestivă a sunețelor*, în CL. XII, 1, 1967, p. 75—80; Ștefan Munteanu, *Structura stilistică și armonie poetică. Cu referire la poemul „Peste virfuri“*, în LR, XVIII (1969), nr. 3, p. 213—222.

⁶³ Sextil Pușcariu, *op. cit.*, în *Caietele Eminescu*, I, p. 78.

6) Onomatopeea „vrea să imite sonic o impresie din afară“⁶⁴. Așadar, după renumitul lingvist, onomatopeea „vrea să-ți dea prin sunetele unui cuvânt, nu și prin sensul lui, o sugestie“⁶⁵. Astfel, *pac, poc* și *pic*, „prin cele două consonante explozive *p* și *c*, imită zgomotul produs de o lovitură, iar prin cele trei vocale, *a*, *o* și *i*, așezate între ele, arată numai nuanța acustică a unei explozii, a lovirii cu un obiect contondent și a unui strop de apă“⁶⁶.

În ultimul vers din strofa a patra din *Lucașfărul*: *li căde drăgă fâta* se repetă de trei ori vocala accentuată a rimei, în trei cuvinte alcătuite fiecare din cite două silabe, cu accentul pe prima silabă care cuprinde vocala repetată (*a*). După Sextil Pușcariu, versul acesta e numai *eufonic*. După cum a arătat lingvistul citat, anticiparea aceluiași sunete din rimă în mijlocul versului este frecventă în poeziile lui M. Eminescu. Acest tip de eufonie (repetarea aceleiași vocale pe linie orizontală) nu este însă unicul realizat în versurile lui Eminescu. Interesant este și tipul de eufonie cu repetarea aceleiași vocale pe linie verticală (G. I. Tohăneanu):

- — *á Vom visá un vis ferice,*
- — *á Inghíná-ne-vor c-un cînt*
- — *á Singurátece izvoare,*
- — *á Blînda bátere de vînt ; (Dorința)*

În fiecare vers din cele patru, silaba care cuprinde vocala accentuată *á* apare pe aceeași poziție (este precedată de două silabe: — — *á*). Primul vers realizează aliterarea consoanei *v*, reliefată de o figură etimologică (*vom visa un vis*). În aceeași poezie, versul *Adormind de armonia* realizează un efect eufonic prin aliterare (repetarea grupului de consoane — *mn* —) și armonie vocalică. Primul vers care deschide poezia: *Vino-n codru la izvorul* realizează o armonie vocalică prin repetarea vocalei *o* din rimă și în interiorul versului.

Repetiția unui sunet are și o funcție semnificativă, dacă efectul de sonoritate poate fi raportat la ideea sugerată de un cuvânt sau de ambianta lui contextuală⁶⁷. În versul: *Și dacă ramuri bat în geam*, „Cei patru *a*, urmîndu-se la intervale ritmice egale, evocă lovirea crengilor în sticla ferestrei“⁶⁸. Afirmația aceasta este susținută de precizarea: „această viziune o ai numai cînd la conținutul de idei exprimat de cuvintele versurilor se adaugă repetarea de patru ori a singurei vocale accentuate. Fără cuvîntul „bat“, sugestia lovirii în geam nu poate lua ființă“⁶⁹.

La fel, putem spune că în versul: *Apele plîng clar izvorînd în sintine*, sensul vb. *plîng* susține funcția semnificativă a efectului eufonic realizat prin repetarea ritmică a vocalei *i* în poziție nazală.

64 *Id., ibid.*, p. 78.

65 *Id., ibid.*, p. 78.

66 *Id., ibid.*, p. 78.

67 *Id., ibid.*, p. 77.

68 *Id., ibid.*, p. 77.

69 *Id., ibid.*, p. 77—78.

În aceleași condiții, aliterația are, de asemenea, o funcție semnificantă: *Al undelor greu vuet, viurea în granit (Împărat și proletar); Vișind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie (Scrisoarea III).*

O interpretare asemănătoare dă și acad. Al. Rosetti⁷⁰ contextului sonor al unor cuvinte care alcătuiesc mediatorul unei semnificații poetice. În limbajul poetic, distribuția fenomenelor este pertinentă pentru că ea nu se realizează la întâmplare. Este evident că dacă distribuția fenomenelor este deliberată, alegerea lor este de asemenea voită. Deci în precizarea valorii expresive a sunetelor trebuie să se țină seamă de rezultatele experiențelor asupra impresiei auditive pe care sunetele o produc asupra vorbitorilor. De ex. sunetele *e, i* sînt percepute „*comme des sons clairs et élevés*“⁷¹, în timp ce sunetele *o* și *u* „*sont sombres et bas*“⁷². Valoarea expresivă a sunetelor este manifestă cînd sensul cuvintelor o sprijină.

După unii lingviști, sunetele pot avea o valoare expresiv-simbolică chiar prin simpla lor impresie auditivă, fără ca aceasta să fie raportată la înțelesul cuvintelor în care le întîlnim. (Pentru întreaga discuție, vezi Iorgu Jordan, *Stilistica limbii române*, București, 1975, pp. 78—97). De exemplu, o vocală gravă (*a o*) poate reprezenta o idee gravă. Impresiile acustice sînt mai complicate decît s-ar părea, din cauza combinării obișnuite de sunete diferite.

Am expus aici precizările de metodă în cercetarea succesiunilor sonore de cuvinte generatoare de armonii (mecanice sau imitative), care mediază o semnificație poetică.

Înclinarea lui Eminescu pentru o expresie eufonică anunță ecouri presimboliste în poezia sa romantică prin imagini.

De la primele pînă la ultimele poezii ale lui Eminescu, există o gamă variată a armoniei interioare a versurilor și o creștere vizibilă a figurilor eufonice în creația din perioada de maturitate artistică, cărora li se subordonează în mare măsură alegerea și asocierea cuvintelor.

Sensibilitatea poetului pentru *efonie* se asociază cu sensibilitatea pentru *eucromie* (armonie de culori — vezi de ex. poeziile: *Lacul, Călin, Crăiasa din povești* etc. sau pentru contraste de culoare ori de lumină (vezi de ex. poeziile: *Călin, Crăiasa din povești* etc.). Găsim aici una din trăsăturile pertinente ale valorilor stilistice în opera poetică a lui Eminescu, care n-a rămas fără ecou în evoluția stilului artistic românesc de mai tîrziu.

5.2. Figuri semantice. În această categorie de figuri se încadrează de obicei acele figuri numite *tropi*, care au la bază întrebuițarea unui cuvînt într-un sens diferit de cel obișnuit, propriu: *metafora, metonimia, sinecdoca, litota, alegoria* etc. În interiorul acestor figuri, pot fi operate, însă, alte clasificări, dacă se adoptă criterii diferite ale descrierii lor. Astfel, o metaforă care se bazează pe substituție se realizează la nivelul paradigmatic al limbii (metafora propriu-zisă sau implicită), în

⁷⁰ A. Rosetti, *Études linguistiques*, Mouton, The Hague. Paris, 1973, p. 84—85.

⁷¹ *Id.*, *ibid.*, p. 84.

⁷² *Id.*, *ibid.*, p. 84. Vezi și Al. Graur, *Sur le symbolisme phonétique*, în *Recueil Lisbonne*, 1959, p. 73—78.

timp ce alta care apare ca determinare a cuvintului cu care se găsește într-un anumit raport de asemănare semantică se realizează la nivelul sintagmatic al limbii (metafora *explicită* sau *coalescentă*). Pe de altă parte există figuri care se realizează la nivel semantic, fără să presupună un transfer semantic de la un cuvânt la altul (de ex. *antiteza*, considerată din alt punct de vedere figură de cugetare). Antiteza, comparația pot fi analizate însă și ca structuri (presupun o combinare de doi termeni) la nivelul propoziției sau al frazei. Pentru a nu complica și în același timp pentru a nu fragmenta descrierea, convenim să analizăm aici tropii și alte figuri semantice care pot fi descrise și ca figuri de construcție (de ex. antiteza, comparația, epitetul).

5.2.1. Epitetul. Este un termen al unei structuri, exprimat printr-un adjectiv care se referă la un substantiv sau la un verb și substantiv, în raport cu care își relevă funcția determinativă (atributivă sau predicativă) și o anumită valoare stilistică. Există o serie de determinări substantivale (de ex. la nivelul propoziției atribute substantivale, la nivelul frazei propoziții atributive) care, pe plan stilistic, pot fi echivalente cu un epitet adjectival. Cîteva ilustrări: flori cu *miros* (Eminescu, *Frumoasă-i*), păreți cu *colb* (Eminescu, *Cugetările sârmanului Dionis*), Privirea-i *ce citește în suflele-omenești* (*Împărat și proletar*). Într-adevăr, în exemplele date, determinările substantivale pot fi substituite printr-un echivalent adjectival: cu *miros* → *mirositoare*; *ce citește* → *cititoare* ⁷³.

O accepție mai largă a epitetului găsim în studiul fundamental *Epitetul eminescian* de Tudor Vianu. Epitetul este un anumit tip de determinare — exprimată prin adjectiv, substantiv, propoziție — a substantivului ori un anumit tip de determinare — exprimată prin adverb, substantiv precedat de prepoziție, propoziție — a verbului.

În descrierea noastră limităm părțile de vorbire prin care se exprimă un epitet la adjectiv și eliminăm noțiunea de epitet din cadrul frazei, exceptînd propozițiile care pot fi echivalente cu un epitet. Nu orice epitet este o figură; epitetul devine figură cînd determinarea are loc pe baza unei analogii, a unui contrast, a unui raport de contiguitate. De exemplu, sînt figuri: epitetul metaforic: luna *moale* (*Călin*), metaforic-personificator: Apa sună *somnoroasă* (*Freamăt de codru*), sinestezic: mireasmă *pipărată* (*Călin*), antitetice (*oximoron*): neguri *albe* (*Crăiasa din povești*), dulce și *fermecătoare jale* (*Scrisoarea V*). ✓

⚡ Categoriile gramaticale ale epitetului. În poezia de tinerete, epitetul gerunzial este frecvent utilizat, uneori în poziția rimei: Și pasărea cîntă suspine-*imitîndă* / Ecou-i răspunde cu vocea-i *voidă* (*O călărire în zori*). După 1870, epitetul exprimat prin gerunzii adjectivale acordate apare rar: lebăda *murîndă* (*Epigonii*); te apropii *surîzîndă*; fața mea *pălîndă* (*Noaptea*); Două umbre de aripe ce se mișcă *tremurînde* (*Înger și Demon*); cercuri *fulgerînde* (*Împărat și proletar*); cercuri *tremurînde* (*Scrisoarea IV*). În unele postume: Urmele *strălucinde* ca stele (*Mitologicele*). Tot în postume, epitetul gerunzial

⁷³ Pentru alte construcții echivalente cu un epitet, vezi Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă* (I), în SCL, XXIII (1972), nr. 2, p. 139–141.

apare, însă, și neacordat : Cu *oglindea-i* nemișcată / *Strălucind* sub luna lină (*Miron și frumoasa fără corp*). După 1874, locul gerunziilor adjectivale pare a fi luat de adjective de proveniență verbală formate cu sufixul *-tor* : riuri *sclipitoare* ; sărbători *nemuritoare* (*Călin*) ; priviri *suferitoare* (*De câte ori iubit*).

În unele poezii (antume și postume) din toate perioadele de creație ale poetului, apare epitetul exprimat prin unele substantive cu valoare adjectivală (*copilă, fecioară, regină* etc.). În poezia de tinerețe, Eminescu folosește ca epitat unele adjective compuse : *Roz-alb-auroră* (*O călărire în zori*).

Propoziții atributive echivalente cu un epitet apar în poezii cu versul lung (*Din străinătate ; Epigonii ; Impărat și proletar ; Călin, Scri-soarea I*) : *Și inima aceea, ce geme de durere, / Și cîntecul acela, ce cîntă amorfit, / E inima mea tristă, ce n-are mîngiere, / E sufletu-mi, ce arde de dor nemărginit (Din străinătate)* ; *Ș-acel rege-al poeziei, vecinic tînăr și ferice, / Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice, / Ce cu basmul povestește — veselul Alecsandri (Epigonii)* ; *ochi ce plîng (Egipetul)* ; *Ș-ale riurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot (Călin)*.

Construcția epitetelor. Adeseori, în toate perioadele lui de creație, Eminescu folosește serii de epitete, în care sînt coordonați doi, trei sau mai mulți membri, fără să se urmărească totdeauna o gradăție a determinării : *lumină blîndă, lină (O călărire în zori)* ; *pleiada-ți auroasă și senină (La mormîntul lui Aron Pumnul)* ; *o floare mîndră, dulce, răpitoare (De-aș avea)* ; *C-un glas tainic, lin, amar (La o artistă)*. Tot în poezia de tinerețe, determinările verbului se construiesc, de asemenea, în lanț : *cîntînd vesel și ușor (De-aș avea)* ; *Noaptea vine-nce-tișor / Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe șopotînde, / Cu-a ei vise de amor (Misterele nopții)*. Aceste enumerări au, în general, caracter retoric.

Perioada anilor 1870—1976 de creație a poetului este caracterizată de T. Vianu⁷⁴ și prin întrebuintarea „epitetului obligator“. Construcția epitetelor în lanț continuă să fie frecvent utilizată : *visări dulci și senine ; dulci și mîndre primăveri (Epigonii)* ; *basme mistice, adînce, dalbe* ; *cu glas blînd, duios, încet (ib.)* ; *somnu-i cald, molatic, lin (Noaptea)* ; *Cu-ale tale brațe albe, moi, rotunde, parfumate (Noaptea)* ; *Ochii ei cei mari, albaștri, de blîndețe dulci și moi (Inger și Demon)* ; *schitul vechi și sfînt (Făt-Frumos din tei)* ; *Biserica-n ruină / Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrînă (Melancolie)* ; *printre gratii luna moale / Sfiucioasă și smerită și-au vărsat razele sale (Călin)* ; *teiul vechi și sfînt (Povestea teiului)*.

După 1879 seriile de epitete sînt rare : *teiul sfînt și dulce (O, mamă...)*.

Asocierile semantice și funcțiile epitetelor : În lirica română de pînă la M. Eminescu, trăsătura caracteristică a epitetului este generalitatea lui. În ceea ce privește selectarea și combinarea epitetelor, au fost, de asemenea, subliniate stereotipia și convenționalitatea lor. Epitetul stereotip, convențional cu funcție ornantă, impus

⁷⁴ Epitetul eminescian, în *Probleme de stil și artă literară*, București, 1955, și în *Studii de stilistică*, București, 1968.

prin tradiție literară, apare și în poezia lui Eminescu din anii 1866—1869 și nu dispăre complet nici în creația de după 1870, fiind mai frecvent în deosebi pînă în anii 1874/1876.

Dincolo de unele asocieri semantice impuse prin tradiție literară, în poezia de după 1870, Eminescu utilizează asociația semantică rară a epitetului. T. Vianu⁷⁵ precizează: „Raritatea provine din faptul că epitetul și cuvîntul pe care el îl determină provin din regiuni deosebite și mai mult sau mai puțin îndepărtate ale realității“. Epitetul clasic, care exprimă o însușire reală a obiectelor, este înlocuit treptat de epitetul nou care evocă însușiri neașteptate ale obiectelor, ale fenomenelor, senzațiilor, stărilor morale etc.: zăpada (term. metaforic) *viorie* (*Călin*), bulgări *fluizi* (*Călin*), luna *moale* (*Călin*), lumină *aromată* (*Miradoniz*), umbra *umedă* (*Scrisoarea V*), mireasmă *piperată* (*Călin*), dulce și *fermecătoare* jale (*Scrisoarea V*) etc. După remarca lui T. Vianu, epitetele individuale în poezia lui M. Eminescu sînt mai ales epitete rare.

Epitetul descriptiv, care înfățișează natura ca aspect, de multe ori nu mai are un caracter generalizator ornant și nici o funcție de pură calificare. Epitetul descriptiv în poezia lui Eminescu exprimă aspecte particulare ale naturii sau se detașează de obiect avînd mai ales o funcție evocatoare și simbolică: castelul *singuratic* (*Călin*); Stă castelul *singuratic*, oglindindu-se în lacuri. Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri; Se înalță în tăcere dintre rariștea de brazi. Dînd atîta întunec: *rotitorului* talaz. (*Scrisoarea IV*). Reprezentările „rotirii“ aplicate mediului acvatic (comp. mai sus *bulgări fluizi* sau: și-ntinse-a apei arii În *cercuri* fulgerînde se pleacă lin suflării / A zefirului nopții și sună cadențat. — *Împărat și proletar*; Cum aleargă apa-n *cercuri* — *Crăiasa din povești* etc.), mediului cosmic (*Cum el din cer o auzi Se stîNSE cu durere, / ceru-ncepe a roti / În locul unde piere — Luceafărul*), mediului social-istoric (De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute Și în *roiuri luminoase izvorînd din infinit*, / Sunt atrase în viață de un dor nemărginit. — *Scrisoarea I*; Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați Ne succedem generații și ne credem minunați; Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul. În acea nemărginire *ne-nvirtim* uitînd cu totul Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, — *ib.*) sînt la Eminescu, înainte de Blaga sau I. Barbu, simboluri cu semnificații profunde mai ales în poezia *Luceafărul*. În sintagma *arbori răsfițați* (*Cînd amintirile ...*), ideea de „izolare“ exprimată prin adjectiv, în ansamblul altor valori stilistice ale poeziei, amplifică, la fel cu expresia fără soț, din *Pe lingă plopii fără soț*, ..., sentimentul de singurătate, tristețe, nefericire.

Configurația peisajului în poezia lui Eminescu cuprinde o gamă largă de elemente ce le oferă natura. Epitetul descriptiv aparține unor zone senzoriale variate: vizual, auditiv, olfactiv, gustativ, caloric, tactil. Peisajul sculptural (constituit din volume) face loc adeseori celui înfățișat prin nemărginirea spațiilor, care impune epitete exprimînd dimensiunea (*larg*,

⁷⁵ Epitetul eminescian, în *Studii de stilistică*, București, 1968, p. 158.

* Comp. la M. Costin (*Viața lumii*), reprezentarea pentru „cursul al lumi.“: *trec anii cu roată*.

lung, întins etc.), sau se substituie fluidităților și vibrațiilor, acestea impunând epitete (sau construcții echivalente cu un epitet) sau elemente lexicale regente ale epitetului specifice: flori care cînt (*Mortua est!*), de raze roșii frîngerii (*Inger și Demon*), unduioasa apă sune! (*Lacul*); Lacul codrilor albastru, / Nuferi galbeni îl încarcă; / *Tresărind* în cercuri albe / El cutremură o barcă (*Lacul*) Comp. Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund (*Dorința*); Lacul care-n tremur somnoros și lin se bate; Flori albastre tremur ude în văzduhul tămiet (*Călin*); un alb izvor tremurător (*Diana*).

Mai mult decît la înaintașii săi, se constată la Eminescu predilecția pentru transpoziția epitetului senzorial, pentru asocierea lui cu termeni exprimînd aspecte din alte zone senzoriale sau cu termeni (concreți sau abstracți) aparținînd unor zone semantice îndepărtate. Așadar, adjectivul, în loc să califice simplu substantivul, îl determină pe baza unei analogii (care nu corespunde totdeauna realității).

Epitetul cromatic⁷⁶ este caracteristic în poezia lui Eminescu nu numai prin abundența și varietatea (mai ales în creația din perioada 1870—1876, dar și prin sensurile contextuale pe care le dezvoltă, uneori figurate prin atribuirea unei culori unor obiecte, fenomene etc. care nu sînt susceptibile de culoare: mitele albastre (*Împărat și proletar*), vălul alb de poezie (*Venere și Madonă*), palida înțelepciune (*Epigonii*).

Fără să aibă un sens figurat, adj. blond (în vorbirea obișnuită prezintă anumite restricții de asociere semantică), izolat din asocierile lui obișnuite, actualizează anumite nuanțe semantice dependente de context: raze blonde (*Venere și Madonă*), valuri blonde (*Egipetul*).

Epitetul cromatic redundant: la răcoarea nopții brună (*Egipetul*), noapte neagră, negurile negre (*Inger și Demon*). În poezia lui Eminescu, redundanța epitetului cromatic este numai aparentă, întrucît termeni care exprimă culoarea „negru” se asociază cu termeni care exprimă culori diferite sau contrastul lui negru (alb): Ochi de-albastru-intuneric (*Miron și frumoasa fără corp*); Neguri albe, strălucite / Naște luna argintie (*Crăiasa din povești*); negura cea argintie (*Mitologicele*).

Asocierile sinestezice⁷⁷ realizate în structuri de tipul subst. + adj. sînt variate în poezia lui Eminescu, poetul dovedindu-se și prin aceste notații un puternic tip senzorial (T. Vianu): olfactiv + gustativ: mireasmă pipărată (*Călin*); vizual + olfactiv: lumină aromată (*Mira-*

⁷⁶ Vezi și Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*; G. I. Tohăneanu, *Sinonimia unor epitete cromatice în poezia lui Eminescu*, în LR, XVI, 1967, pp. 211—219; Luiza Seche, *Cromatica eminesciană*, în CL, XVI (1971), nr. 2, p. 371—388; Radu Flora, *Cromatica în epitetul eminescian*, în *Tribuna*, anul XIX, 16 ian. 1975, 943 (3), p. 4. Pentru epitetul cromatic în poezia lui Argezi, Bacovia, Barbu, Blaga, vezi Paula Diaconescu, în SCL, XXIII (1972), nr. 3, p. 251—258; N. Saramandu, *Despre tehnica realizării sugestiei cromatice (alb, negru)*, în *poezia lui Bacovia*, în *Omagiu Rosetti*, 809—814; Al. Husar, *Epitetul argezian*, IL, XIV, 5, 1963, p. 52—61.

⁷⁷ Vezi T. Vianu, *op. cit.*; Mihaela Mancaș, *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu*, T. Argezi et M. Sadoveanu, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, 1962; pentru sinestezia în poezia lui T. Argezi, G. Bacovia, I. Barbu, L. Blaga, vezi Paula Diaconescu, *op. cit.*, p. 258—264.

doniz); vizual (strălucire) + caloric : Țesînd cu *recile-i scînteii* / O mreață de văpaie (*Luceafărul*).

(Epitetul *mōră*) asociat unui termen care exprimă o realitate fizică, are o funcție evocatoare. De cele mai multe ori, poetul conferă naturii o viață interioară prin atribuirea unor însușiri ale stărilor sufletești. În aceste situații, epitetul moral este un epitet personificator : luna moale *Sfîicioasă și smerită* (*Călin*); Luna pe cer trece-așa *sfîntă și clară* (*Sara pe deal*); S-aud cum *blînde cad* / Izvoarele-ntr-una (*Iar cînd voi fi pămînt*) etc.

Inovația în selecția epitetelor. Sfera lexicală la care epitele se repartizează se lărgeste considerabil în poezia lui Eminescu, întrucît poetul nu se mai supune normei tradiționale a alegerii cuvintelor poetice. Epitetul poate innobila sau nu, poetul depășind astfel eleganța și noblețea stilului poetic de conveniență : *Hirîută, noduroasă*, stă în colb rîșnița veche (*Călin*); *gîngavele glasuri* (*Strigoii*); *privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget* (*Scrisoarea III*) etc. Prin asemenea epitete, Eminescu practică în poezie un ton familiar, cultivat îndeosebi în poezia germană⁷⁸. Alteori, poetul preferă termenul tehnic : *microscopice* popoare (*Scrisoarea I*), utilizează formații rare sau *personale* : *neguri mormîntare* (*Ondina*), unda cea *visător-bolnavă* (*Stam în fereastra susă*) etc.

Spiritul de libertate în crearea unui stil propriu îl apropie pe Eminescu, fără îndoială, de tendințele novatoare ale liricii moderne mai noi.

Renunțarea la epitet. Folosirea epitetului generalizator în poezia înaltelor abstracțiuni filozofice. Chiar după 1874, numărul epitetelor apreciative scade în poezia de dragoste. Numărul lor crește, însă, în *Scrisori, Glossă. T. Vianu*⁷⁹ precizează în legătură cu reducerea numărului de epitete apreciative în poezia lui Eminescu : „Faptul că, în cîntecele de dragoste și în pastelurile perioadelor mai noi de creație ale poetului, epitele apreciative se răresc, nu arată o slăbire a atitudinii sentimentale și apreciative a poetului față de realitate. Schimbînd însă tehnica lui, poetul nu mai exprimă acum aprecierile sale în chip direct, ci le face să rezulte din evocarea stărilor morale și a înfățișărilor naturii⁶⁴“. După 1879, numărul de epitete scade considerabil. Poezia filozofică prezintă ca trăsătură specifică generalitatea vocabularului, inclusiv a epitetului. În *Glossă*, în elegia filosofică *Cu mine zilele-ți adaogi* nu se folosesc decît epitete generalizatoare.

5.2.2. Antiteza. Este exprimată prin unități lexicale sau sintactice (la nivelul frazei). În poezia de tinerețe, antiteza exprimată prin termeni lexicali are un caracter facil : De-ai fi *noapte-aș fi lumină* (*O călărire în zori*) etc.

În poezia de deplină maturitate artistică a poetului, antiteza la nivel lexical se realizează adeseori prin structuri lexicale complexe, care depășesc un contrast strict între două unități lexicale aparținînd aceleiași părți de vorbire : Țesînd cu *recile-i scînteii* / O mreață de *văpaie* (*Luceafărul*); Dulci cuvinte *ne-nțelese, însă pline de-nțelese* (*Călin*). Un termen

⁷⁸ Cf. Ch. Bruneau, *Petite histoire de la langue française*, Paris, 1962, p. 52.

⁷⁹ *Studii de stilistică*, p. 154.

al antitezei este reliefat adeseori printr-o figură de construcție (de ex. repetiția realizată ca anaforă, epiforă, anadiploză). Reliefarea unui termen construit antitetic prin anadiploză : *Anii tăi se par ca clipe, / Clipe dulci se par ca veacuri (O rămii)*. Caracteristic stilului eminescian este și procedeul de „plasticizare a contrastelor“ prin folosirea în același context a unor serii antonimice în care cel de-al doilea termen este un derivat al primului : *Ce e cugetarea sacră ? Combinare măiestrită / Unor lucruri n-existente ; carte tristă și-nclăcită, / Ce mai mult o incifrează cel ce vrea a descifra (Epigonii) ; La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neștiință (Scrisoarea I)*. Începînd cu 1870, antiteza devine o figură de bază a stilului poetic eminescian și se realizează și la nivelul compozițional al celor mai multe poezii. Antiteza nu se mai realizează ca simplă figură, ci dobîndeste un caracter simbolic. Astfel contrastul *noapte-lumină (zi)*, care se realizează prin termeni variați incluși în cele două cîmpuri semantice, definesc nu numai structura temperamentală a poetului, dar și anume simboluri⁸⁰ ale poeziei sale filozofice (de ex. *noapte „veșnicie“, liniștea uitării*“), ca și antiteza *cer pămînt (mare)* etc. (Cf. poezia *Luceafărul*).

Pe planul frazei, antiteza se realizează prin propoziții adversative : *Ghirlanda n-aș alege-o de flori plăpînde, june, / Ci falnica cunună a bardului bătrîn ; Eu n-aș alege lira vibrîndă de iubire, / Ci ceea care falnic îmi cîntă de mărire. / Plăcută-i a ghirlandă-sublimă însă este / Cununa cea de laur, / ce sîntă-se-mpletește / Ca visul e cîntarea ce-o-ntoană Eol dulce, / [...] Sublim însă e cîntul cînd țipă și ia-n goană (La Heliade)*. Aici, construcția antitetică are, evident, caracter retoric. *Nu voi sicriu bogat, / Ci-mi împletii un pat / Din tinere ramuri (Mai am un singur dor)*.

5.2.3. Metonimia (transferul semantic presupune un raport de contiguitate : efect-cauză, gen-specie, parte-întreg [ultimul transfer este denumit prin termenul de *sinecdocă*] etc.). Cu modificări de semnificație, metonimia se realizează ca figură în toate perioadele de creație poetică ale lui Eminescu, fără să aibă, însă, ponderea metaforei și a construcțiilor metaforice : *Metalică, vibrînda a clopotelor jale (La mormîntul lui Aron Pumnul) ; I-atinge mîinile pe piept / Î-nchide geana dulce (Luceafărul) ; Iar ea vorbind cu el în somn, / Oftînd din greu suspînă : — O, dulce-al nopții mele domn, / De ce nu vii tu ? Vină ! (Luceafărul) ; Străin la vorbă și la port / Lucești fără de viață, / Căci eu sînt vie, tu ești mort, / Și ochiul tău mă-ngheață (ib.)*.

O specie de metonimie la care Eminescu apelează cu predilecție în poezia de tinerete este *antonomasa*, figură care constă în înlocuirea unui nume comun printr-un nume propriu sau în înlocuirea unui nume propriu printr-un nume comun. Aluzia mitologică prin care se realizează de obicei antonomasa în poezia de tinerete a lui Eminescu reflectă de obicei o tendință clasicizantă de animizare sau de personificare a elementelor naturii : *Ca Eol ce zboară prin valuri și țipă ; Iar Eco își rîde de blîndele plîngerii (O călărire în zori) ; Ca visul e cîntarea ce-o-ntoană Eol dulce, / Cînd silfele vin jalnic prin lilii să se culce (La Heliade)*.

⁸⁰ Vezi, de ex., Flora Șuteu și Victor G. Velculescu, *Tipuri de antiteză în „Luceafărul“ sugerate de o analiză numerică la calculator, în Caietele Eminescu, I, p. 150—163.*

5.2.4. Personificarea are în poezia de tinerețe un caracter convențional: riuul *suspînă* (*O călărire în zori*). În poezia de tinerețe, epitetul personificatoare sînt utilizate sporadic: *gemîndul uragan* (*Amorul unei marmure*), *cîmpii-i rizători* (*Din străinătate*). Caracteristică este personificarea printr-un procedeu retoric: *apostrofa*: *Îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină* (*La mormîntul lui Aron Pumnul*); *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie. Alegoria*, la care au apelat deopotrivă clasicii și romanticii — Boileau, V. Hugo, de ex. — se produce prin animizarea sau personificarea unui concept abstract. Are putere de sugestie redusă. De ex. Eminescu animizează speranța, blestemul: *Blestemul mizantropic cu vinăta lui gheară* (*Junii corupți*). În poezia de maturitate, alegoria se realizează la nivelul poemului liric (de ex. *Luceafărul*). În creația artistică de maturitate, personificarea elementelor din natură (*codrul, teiul, izvorul*) dobîndește o valoare simbolică.

5.2.5. Comparația este o figură frecventă în poezia lui Eminescu⁸¹ și se menține în toate perioadele de creație ale poetului. Există, însă, o evoluție a structurilor comparative și/o evoluție a funcției termenului comparant (de la sensibilizarea spiritualului și spiritualizarea sensibilului la plasticizarea obiectului concret, de ex.).

Construcția comparațiilor⁸². De obicei, comparația are sau poate fi redusă la a) o structură ternară (comparatul-comparantul-însușirea lor comună) sau b) binară (comparatul și comparantul) cînd însușirea dintre doi termeni în raport de comparație rămîne subînțeleasă.

a) *Colul ei cel alb ca neaua* (*Făt Frumos din tei*); Atunci tu prin întuneric te apropii surizînd, / *Albă ca zăpada iernei, dulce ca o zi de vară* (*Noaptea...*); O! dezmiardă, pîn'ce fruntea-mi ieste netedă și lină, / O! dezmiardă, pîn-ești jună ca lumina cea din soare, / *Pin-ești clară ca o rouă, pîn-ești dulce ca o floare* (*ib.*) etc. Dintre adjectivele cromatice, *alb* pare a atrage cele mai numeroase comparații. Se mai construiesc frecvent cu comparații adjectivele-epitet preferate ale poetului: *dulce, blînd, adînc* etc.

Adverbele exprimă, ca și adjectivele, însușirea pe baza căreia are loc comparația: și glasul meu răsună *tînguios* / *Ca tristul glas de vînt încet-încet* (*În liră-mi geme și suspîn-un cînt*); De lumină ca *tilharii* / *se ferește binișor* (*Pajul Cupidon*). Alteori, nu determinarea verbului, ci verbul însuși constituie însușirea pe baza căreia are loc o comparație: **Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr, Așa el sprijină lumea și vecia într-un umăr** (*Scrisoarea I*). În structura comparantului, verbul poate fi subînțeles: *Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri* (*Trecut-au anii...*); *epocele se-nșiră ca mărgele pe ață* (*Scrisoarea II*).

b) *Cu doi ochi ca două basme mistice, adînce, dalbe* (*Epigonii*); *Părea un tînăr voievod / Cu păr de aur moale* (*Luceafărul*); *Iarba pare*

⁸¹ Pentru perioada de tinerețe, vezi G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 100 și urm.; vezi și Gh. Bulgăr, *Comparația la Eminescu*, în *Limbă și literatură*, VII, 1963, p. 269—284; Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție, *op. cit.*, în SILRL, sec. XIX, 1969, p. 338—339.

⁸² Pentru structura complexă a comparației vezi Jean Cohen, *La comparaison poétique*, în *Langages*, Paris, 12, 1968, p. 43 și urm.

de omăt (Călin). În ultimele două exemple, verbul *părea* exprimă (nu sugerează) caracteristica aparentă atribuită prin comparant unui fenomen, obiect etc.

La nivelul frazei, o construcție comparativă specifică stilului poetic eminescian este propoziția *comparativă ireală*: Și când gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / *Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.* (Melancolie); Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi, / Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit, / *Ca și când niciodată noi nu ne-am fi găsit, / Ca și când anii mîndri de dor ar fi deșerți* (Despărțire).

În poezia de tinerețe, întinderea, enumerarea comparațiilor constituie adeseori o marcă a retorismului. După 1870/1874, construirea comparațiilor în serii apare mai rar. Comparația este puternic concurată de mtaforă sau dispăre în unele poezii cu stil abstractizant al exprimării înaltelor generalizări. Altele o mențin, însă, realizată de obicei la nivelul frazei: *Cînd unul trece, altul vine / În astă lume a-l urma, / Precum cînd soarele apune / El și răsare undeva* (Cu mine zilele-ți adaogi...) sau la nivelul propoziției în asocieri semantice de o puternică materializare, concretizare a ideii (comp. *Scrisoarea I*). Poezia *La steaua* este structurată binar pe baza unei comparații: „icoana stelei cea murit“ / „al nostru dor“ dispărut „în noapte-adîncă“. Înșușirea comună este *lumina* (stelei apuse și a „stinsului amor“). Pozia nu are însă o semnificație închisă, nu se reduce la exprimarea relației dintre un fenomen astral și o stare morală. Ea poate sugera înțelesuri mai adînci, de maximă generalitate și abstracție filozofică: raportul între prezență și absență, între invizibil și vizibil etc.

Asocierea semantică a termenilor comparației. În poezia anilor 1866—1869, în general comparațiile au caracter convențional (vezi, de ex., poeziile *De-aș avea, Misterele nopții*). Unele comparații au caracter livresc, prețios, ceea ce imprimă stilului o notă de artificialitate. Adeseori comparantul este un termen abstract. După 1870, este manifestă tendința de a folosi termenul concret al comparantului (cu funcție de sensibilizare a spiritualului — după expresia lui T. Vianu — cînd comparatul este un termen abstract sau de plasticizare a sensibilului — cînd termenul comparat este un termen concret). Funcția de spiritualizare a sensibilului (comparantul este un termen abstract, iar comparatul un termen concret) se realizează propriu-zis tot în această perioadă de creație a poetului, cînd comparația nu mai are un caracter pur ornant.

Comparantul este un termen abstract: Azi a mea iubire e-atîta de curată / *Ca farmecul* de care tu ești împresurată / *Ca selea cea eternă* ce-o au după olaltă / *Lumina* de n'tunec și marmura de daltă (*Nu mă înțelegi*). Comparația este retorică, adecvată procedeelelor retorice ale acestei poezii; *Ca o poveste*-uitată Arald în mînte-i sună (*Strigoii*); Și nu e blînd ca o *poveste* / Amorul meu cel dureros (*Te duci...*). Termenul abstract dă adîncime primului termen: Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare, Splendid ca o *ironie* cu priviri nepăsătoare... (*Scrisoarea I*); Pan, finul Pepelei, cel isteț ca un *proverb* (*Epigonii*); Cu doi

ochi ca două basme mistice, adince, dalbe (ib.). Termenul abstract conferă noblețe primului termen : Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet (Venere și Madonă).

Comparatul este un termen concret : Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harfă În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă (Scrisoarea II) ; Flori, juvaeruri în aer, sclicesc tainice în soare, Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul de ninsoare, / Alte roșii ca jeratec, alte-albastre, ochi ce plîng (Egiptul) ; comp. și metafora explicită : În ochii albaștri, mari lacrimi a mării (Diamantul Nordului) ; O, tu crai cu barba-n noduri ca și cîlții cînd nu-i perii (Călin) ; Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază (Scrisoarea I) ; Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii (ib.) ; Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze, / Mii de fîfre viorie ce cu raza încetează, / Astfel, într-a vecinicieii noapte pururea adîncă, / Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă... (ib.) ; Soarele ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși (ib.) ; Ca și frunzele de toamnă toate stelele au pierit (ib.).

5.2.6. Metafora.⁸³ Construcții metaforice. Metafora simbolică.

Metafora constituie, față de comparație, un proces de abstractizare mai înalt în construirea unei imagini care presupune un transfer semantic de la un semnificant la altul, pe baza unei însușiri comune a noțiunilor pe care ele le exprimă sau a obiectelor pe care ele le denumesc.

[Metafora explicită] presupune în enunț prezența atît a termenului care constituie imagine, cît și a termenului propriu.

a. Metafora apozitivă. Visuri trecute, uscate flori (Amicului F.I.). Între anii 1870—1876, în poezia lui Eminescu crește numărul metaforelor apozitive : *Liră de argint*, Sihleanu, — *Donici cuib de-nțelepciune (Epi-gonii)*, Ștefan cel Mare, *Zimbrul sombru și regal (ib.)* ; Flori, *juvaeruri în aer, sclicesc tainice în soare (Egiptul)*. Acest tip de metaforă se menține și în perioada următoare : Și somnul, vameș vietii, nu vrea să-mi ieie vamă (Se bate miezul nopții) ; *Preot rămas din a vechimii zile, / San Marc sinistru miezul nopții bate (Venetia)*.

b. Metafora predicativă. După 1870 crește și numărul metaforelor predicative (cu funcția sintactică a unui nume predicativ sau a unui element predicativ suplimentar) exprimate prin substantive. După cum s-a mai remarcat, cele mai multe dintre ele au o valoare aforistică, exprimînd uneori lapidar atitudinea poetului față de lume și societate : *Sufletul vostru : un înger, inima voastră : o liră (Epi-gonii)*. Ce e poezia ? *Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea (ib.)* ; O, moartea e un haos, o mare de stele, / Cînd viața-i o baltă de vise rebele (Mortua

⁸³ Cf. Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, p. 62—117 ; Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție, *op. cit.*, p. 339—346.

est!); vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi (*Impărat și proletar*); Chiar moartea însăși e-o părere / Și un visternic de vieți (*Cu mine zilele-ți adaogi*); O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie Bătute-n ea și soarele-i fereastra / La temnița vieții (*Demonism*).

c. *Metafora atributivă* (atribut substantival prepozițional, atribut substantival în genitiv): fruntea-i de crin (*O călărire în zori*); Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier (*Mortua est!*); cu minile de ceară (*Inger și demon*); cuibar rotînd de ape (*Călin*).

Adeseori termenul regent al unei determinări substantivale (atribut genitival, atribut propozițional) constituie o figură: *cristalul* pîrăului de-argint (*Din străinătate*), *ogînda-i* de unde (*O călărire în zori*), al vremilor vad (*Egipetul*), unde de popoară (*Egipetul*), *oceanele* de stele (*Epigonii*) etc. Asemenea construcții sint frecvente în toate perioadele creației poetice eminesciene.

Construcția metaforică apare ca rezultat al substituirii unui semn prin altul care contractează raporturi sintactico-semantice în cadrul unei sintagme atributive (de ex. *unde de popoară* „succesiuni [generații] de popoare“, *oceanele de stele* „bolta înstelată“).

Valoarea unei imagini nu rezidă atît în materializarea gîndirii respectiv în plasticizare, cît mai ales în imprecizie, în posibilitatea ei de sugestie: de ex. subst. *unde* sugerează fluiditatea, curgerea și, prin sintagma în care apare, poate sugera unificarea obiectelor, fenomenelor care se găsesc pe trepte diferite de evoluție, ca fiind supuse aceleiași legi; subst. *oceanele* sugerează întinderea nemărginită, dar și fluiditatea, iar prin culoare puritatea, veșnicia (ca și culoarea „negru“ cu care uneori este asociată: ochi de-albastru-întuneric; apoi *noaptea* lor *albastră*, a lor dulce vecinicie), misterul (comp. opoziția: O, moartea e-un haos, o mare de stele, / Cînd viața-i o baltă de vise rebele sau metafora: Iar în ochii ei albaștri Toate basmele s-adună; cf. și asocierea de termeni: *taina ochilor albaștri*). Exemplificarea demonstrează că interpretarea conotativă a unui context se sprijină adeseori pe interpretarea unor structuri în ansamblul creației unui poet. Se descoperă astfel stilul ca viziune la nivel local și global al creației sale poetice și se stabilesc *structurile stilistice izomorfe* ale unui stil individual artistic.

Adeseori, într-o construcție metaforică, sensul termenului propriu nu rămîne nealterat. Astfel, în sintagmele *a valurilor sfadă, ale undelor gure* (*Egipetul*), termenii metaforici *sfadă, gure* realizează o personificare, suprimă marca semantică „apersonal“ în semnificația cuvintelor care le determină.

Metafora implicată presupune substituirea termenului care exprimă obiectul comparat cu termenul care constituie imaginea; cerul d-Egipt desfăcut în foc și aur (*Egipetul*); Se-nserează... Nilul doarme și ies stelele din strungă, Luna-n mare își aruncă chipul și prin nori le-alungă. (*Egipetul*); Apare luna mare cîmpiilor azure (*Impărat și proletar*). După 1870, metaforele implicite se înmulțesc și surprind prin posibilitatea mărită a sugestiei.

Noutatea limbajului metaforic în poezia lui Eminescu după 1870 constă în realizarea metaforei simbolice.

Metafora simbolică, ilimitată, fără echivalent într-un termen univoc și precis⁸⁴ realizată la nivel contextual se asociază cu metafora simbolică globală (absolută) care e poemul întreg (*Floare albastră, Luceafărul, La steaua* etc.). Găsim aici un motiv în plus de a sublinia faptul că stilul poetic modern nu mai poate fi înfățișat pur și simplu ca o chestiune de tehnică; stilul devine o problemă de viziune.

Cîteva ilustrări ale metaforei simbolice la nivel contextual: Ideal pierdut în *noaptea* unei lumi ce nu mai este, / Lume ce gîndea în *basme* și vorbea în *poezii* (*Venere și Madonă*); Apare luna mare cîmpiilor azure, / Împlîndu-le cu *ochiul* ei mîndru, triumfal (*Împărat și proletar*); Și-n *roată* de foc galben stă fața-i ca un semn (*ib.*), Al lumii-ntregul *sîmbur* (*ib.*); Iar în ochii ei albaștri Toate *basmele* s-adună. (*Crăiasa din povești*) etc. Expresivitatea unei figuri, aici a metaforei, este condiționată și de contextul poetic mai larg în care ea constituie imagine. Există un fel de presiune a contextului semantic, gramatical, fonetic, ritmic etc. asupra cuvîntului ale cărui virtuți expresive pot deveni, teoretic, nelimitate.

O altă inovație a stilului metaforic al lui Eminescu privește contextul semantic de realizare a metaforelor. Anomalia semantică (asocieri semantice denotativ — incompatibile) se găsește într-un raport de opoziție graduală cu anomalia semantică a termenilor în poezia română modernă dinainte de 1870. Inovația în asocierea semantică de termeni se datorește, printre altele, faptului că în mare parte poezia lui Eminescu este, într-un sens larg, o poezie a corespondențelor. Astfel corespondența dintre zone senzoriale diferite explică asocierile *sinestezice*; corespondența dintre stări (morale sau fizice) în contrast explică în parte *oximoronul*; corespondența dintre stări morale și diferite aspecte, fenomene ale naturii pot genera, de asemenea, unele anomalii semantice în asocierea de termeni. Există în poezia lui Eminescu corespondențe cu conotații, însă, mai adînci: *cer-pămînt* (inclusiv corespondența *astral-uman*; Luceafărul este un intermediar între cer și pămînt), *material-ideal* (explică în parte metafora abstractă pentru obiecte concrete), *real-ireal* etc. care aduc modificări mai profunde în evoluția limbajului figurant eminescian, în ceea ce privește structura și funcțiile lui.

Sinonime metaforice. Sinonimia metaforică poate fi analizată la nivel global sau la nivel contextual. De ex., la primul nivel, se pot stabili cîmpurile semantice ale metaforelor folosite pentru același obiect: de ex. metaforele cerului instelat, ale lunei etc. în ansamblul poeziei eminesciene. La nivel contextual pot apărea, pentru același obiect, metafore diferite. În poezia de tinerete a lui Eminescu, o asemenea serie metaforică are, de obicei, caracter retoric: Se stînce un *luceafăr*, se stînce o *lumină*, / Se stînce-o dalbă *stea*! (*La mormîntul lui Aron Pumnul*). Seria metaforică se asociază cu construcția antitetică: O, moartea e-un *haos*, o mare de *stele*, / Cînd viața-i o *baltă de vise rebele*; / O, moartea-i un *secol cu sori înflorit*, / Cînd viața-i un *basn pustiu și urît* (*Mortua est!*).

⁸⁴ Cf. Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, București, 1965, p. 108.

În poezia *Egiptul*, zidirile antice ale Memfisului sînt „*gîndiri arhi-tectonici*“ sau Memfis se înalță „*argintos gînd al pustiei*“. În poezia *Melancolie*, luna este „*regina nopții moartă*“, „*al nopților monarc*“.

Stabilirea la nivel global a metaforelor pentru același obiect este interesantă, întrucît pune în lumină direcția gîndirii și a sensibilității poetului. Se constată, la Eminescu, în general o relativă echivalență semantică a metaforelor utilizate pentru același obiect. Astfel, dintre metaforele **lunii** menționăm : *regina* (nopții), *regina cea bălaie*, *monarc* (al nopților), *stăpînă* (a mării), *disc*, *stăpînitor de ape*, *doamna mării* și-a *nopții*, *Atotștiutoarea* sau : *roată de foc galben*, comparația *vatră de jărat*. Epitetele cromatice pentru lună sînt : *argintie* (comp. și luna *arginteste* tot Egiptul antic) ; *albă*, *bălaie*, *blondă* (față de *galben*, ultimele două epitete realizează sensuri conotative).

Dintre metaforele **ochilor** (albaștri) menționăm : În ochii albaștri, *mari lacrimi a mării* (*Diamantul Nordului*) ; Iar în ochii ei albaștri / Toate *basmele s-adună* (*Crăiasa din povești*) ; Privindu-mă cu ochii, în care-aveai *un cer* (*Strigoii*) ; Nu-ți mai scurge ochii tineri, *dulcii cerului fiastri*, / Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri / Stele rare din tările cad ca picături de argint, / Și seninul cer albastru mîndru lacrimile-l prind ; (*Călin*) ; Apoi noaptea lor *albastră*, a lor dulce vecinicie, / Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie (*Călin*). Dar ochii, *stele negre*, întunecați sclipesc (*Povestea magului călător în stele*) ; comparația : *ochi ca două basme mistice, adînce, dalbe* (*Epigonii*).

Pentru interpretarea sensurilor conotative ale unor termeni nefigurați în poezia lui Eminescu ni se pare interesant, de exemplu, să amintim aici o metaforă a **florilor albastre** sau un epitet al lor : flori albastre, *ochi ce plîng* (*Egiptul*) ; Flori albastre *tremur ude* (*Călin*).

Culorile *albastru*, *blond* (*bălai*, *galben*), epitete cromatice fundamentale în realizarea unui portret, sînt asociate frecvent elementelor din natură : lună *bălaie*, flori *albastre* ; Lacul codrilor *albastru* / Nuferi *galbeni* îl încarcă etc. Culoarea *albastru* este asociată adeseori categoriei de „fluiditate“ (*apa*, *norul* etc. sînt metafore ale ei) și de „mister“.

Grefe metaforice⁸⁵. Un termen metaforic poate constitui un factor de dinamizare contextuală : Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină, / Cu *riuri de lapte* și *flori de lumină*, / Cînd norii cei negri par *sombre palate* / De luna *regină* pe rînd *vizitate* (*Mortua est !*). În primele două versuri, metafora cerului [cîmpie senină] constituie modificatorul principal inițial al raporturilor semantice în succesiunea cuvintelor. Substantivele *riuri*, *flori* își pierd sensul de bază și dobîndesc altele contextual-conotative (metaforice), ceea ce le permite asocierea cu determinanții metaforici **de lapte**, **de lumină**. Deci imaginile rezultă una din alta. Aceeași construcție cu dezvoltări ale metaforelor una din alta (*grefă metaforică*) apare și în ultimele două versuri. Metafora *norilor* [*sombre palate*] face posibilă determinarea subst. *luna* prin epitetul metaforic *regină* ; personificarea lunii, realizată prin acest epitet, explică participiul trecut cu sens pasiv **vizitate** care pune în valoare imaginea

⁸⁵ Cf. Tudor Vianu, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, în *Studii de stilistică*, p. 276—280.

lunii personificate printr-un atribut generat de metafora precedentă, p a l a t e. Grefele metaforice apar în poezia lui Eminescu mai als în anii de creație 1870—1876.

Sub raportul construcțiilor, al asocierilor semantice, al funcției ei, Eminescu eliberează imaginea metaforică de generalitate, de convenționalism și stereotipie, de caracterul ei pur ornant, integrînd-o unui limbaj de sugestie.

5.3. Figuri de construcție. Eliminarea instrumentelor gramaticale sau, dimpotrivă, adăugarea lor excesivă constituie abateri de la o regulă normală de construcție și, deci, amîndouă fenomenele sînt interpretate ca figuri: *asindetonul* (suprimarea termenului de legătură dintre două propoziții) cu pondere deosebită în poezia de maturitate a lui Eminescu și *polisindetonul* (reluarea aceluiași termen de legătură pe lîngă propoziții sau părți de propoziție succesive). În poezia de tinerețe, polisindetonul se înscrie printre alte tipuri de construcții retorice: *De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere, / De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu (Amorul unei marmure)*. În perioada de maturitate, polisindetonul nu mai este subordonat de obicei retorismului: *Și dacă ramuri bat în geam / Și dacă stele bat în lac / Și dacă norii deși se duc (Și dacă...)*; *În adîncu-i se pătrunde / Și de lună și de soare / Și de păsări călătoare, / Și de lună și de stele / Și de zbor de rîndunele / Și de chipul dragei mele (La mijloc de codru...)*.

Polisindetonul este o formulă a repetiției, figură specifică stilului poetic eminescian⁸⁶, atît prin structurile ei variate, cît și prin funcția expresivă, adeseori simbolică, pe care o realizează.

După natura elementelor lexicale prin care se realizează repetiția am reține în primul rînd *figura etimologică*, înțeleasă aici în sens larg, ca actualizare în același context a unor cuvinte din aceeași familie: *morți sînt cei muriți (Impărat și proletar)*; *Vom visa un vis ferice (Dorința)*; *Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul (Călin)*; *De-atunci, învingătoarea, iubit-ai pe învins (Strigoii)*; *El este moartea morții și învierea vieții! (Rugăciunea unui dac)*. Comp. și *poliptotonul*: *unul erau toate și totul era una* realizat în structură chiasmă. „La-nceput, pe cînd *ființă* nu era, nici *neființă*, / Pe cînd totul era lipsă de viață și voință, / Cînd *nu s-ascundea* nimica, deși tot era *ascuns*.. / Cînd *pătruns* de sine însuși odihnea *cel nepătruns*. / Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ? / N-a fost lume *pricepută* și nici minte *s-o priceapă*, / Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază, // Dar nici *de văzut* nu fuse și nici ochi care *s-o văză*. / Umbra celor *nefăcute* nu-ncepuse-a se *desface*, / Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...“ (*Scrisoarea I*). Aici repetiția este un mijloc de reliefare a ideii prin tehnica plasticizării de contraste, cu efecte uneori de apofonie și cu funcția de realizare a unei expresii enigmatice.

Repetiția sinonimică sau omonimică (aceasta din urmă și cu efect de sonoritate): *Unde soarele pătrunde / Printre ramuri a ei unde, / Ea în valuri sperioase / Se azvîrle (Freamăt de codru)*.

⁸⁶ Cf. Paula Diaconescu, *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui M. Eminescu*, în „Limbă și literatură”, - III, - 1957, nr. 3, pp. 27—48; G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, 1965, p. 80—85.

După poziția elementelor repetate reținem următoarele tipuri de repetiție : *anadiploza*, *anafora* și *epifora* (ultimcele două apar în poezia lui Eminescu adeseori asociate).

Anadiploza poate avea o funcție de accentuare a unui cuvânt, dar este motivată adeseori de necesități ale versificației : De-aș avea o porumbiță. Cu chip alb de *copiliță*, *Copiliță* blândișoară. Ca o zi de primăvară (*De-aș avea ...*) ; și plângînd înfrînă *calul*, *Calul* ei cel alb ca neaua (*Făt-Frumos din tei*).

Anafora și *epifora* : *Mereu* se vor tot bate, tu vei dormi *mereu*. *Mereu* va crește umbra-i, eu voi dormi *mereu*. / *Mereu* va plînge apa, noi vom dormi *mereu* (*O, mamă...*). Asocierile contrastive de propoziții prin care se exprimă ideea de veșnică iterație a fenomenelor naturii alăturată ideii de „eternă pace“, a cărei metaforă este somnul (cf. vb. *dormi*), sint sugestiv închise prin plasarea adv. *mereu* la începutul și sfîrșitul versurilor *r e f r e n*.

Chiasmul este un tip de paralelism sintactic realizat prin încrucișarea termenilor aparținînd aceleiași sintagme : Două *umbre de aripe* ce se mișcă tremurînde, Două *aripe de umbră* către ceruri ridicate (*Inger și Demon*). Este o figură utilizată de poeții anteriori. Chiar din exemplul dat se poate observa că în poezia lui Eminescu *chiasmul* nu este un simplu ornament al stilului, ci are o motivare superioară : *Luna umbrei*, *umbra lunii*. Se amestec, se-nfășoară (*Luna iese dintre codri*) ; Cînd prin această lume să trecem ne e scris, *Ca visul unei umbre și umbra unui vis* (*Despărțire*) ; Să faci *din viața mea un vis* / *Din visul meu o viață* (*S-a dus amorul*) ; *Femeie între stele și stea între femei* (*Din valurile vremii*) ; Căci toți se nasc spre a muri / *Și mor spre a se naște* (*Luceafărul*) etc.

Ideea de rotire, de cerc închis este sugerată și prin repetiție (*chiasm*, *analforă-epifora* etc.) : *Din cahos Doamne-am apărut* / *Și m-aș întoarce-n chaos ...* / *Și din repaos m-am născut*, *mi-e sete de repaos* ; Dar *piară oamenii cu toți*, *S-ar naște iarăși oameni* ; Cînd *valuri* află în mormînt / *Răsar în urmă valuri* ; *Un soare* de s-ar stinge-n cer / *S-aprinde iarăși soare* ; Părînd pe veci a răsări / *Din urmă moartea-l paște*. Căci toți se nasc spre a muri / *Și mor spre a se naște* (*Luceafărul*).

6. Concluzii. Din prezentarea aspectelor privind evoluția limbii și a stilului în poezia lui Eminescu, putem rezuma, în concluzie, contribuția poetului la dezvoltarea limbii poeziei române moderne : a lărgit sfera vocabularului și a construcțiilor, suprimînd deosebiriile dintre termenii poetici și termenii nepoetici ai limbii comune ; a realizat fuziunea dintre izvoarele moderne de inspirație și cele autohtone (mai ales folclorice) ; a eliberat stilul poetic de convenționalism și artificialitate ; a cultivat poezia inefabilă, cu stări de conștiință profunde exprimabile pe calea unui limbaj de sugestie. Sugestia colorată sau sugestia muzicală a modernilor nu a rămas străină în poezia lui Eminescu. Cuvîntul (figurat sau nefigurat) este depozitarul unei mari cantități de virtualități sugestive.

Din bogata și variata bibliografie asupra operei artistice a lui M. Eminescu, mai adăugăm aici, la lucrările deja citate, câteva studii care abordează opera eminesciană sub aspect lingvistic și stilistic sau care prezintă, pe lângă alte probleme abordate, și observații relativ bogate privitoare la limba artistică a lui Eminescu. Ciura Alexandru, *Eminescu și Coșbuc*, Blaj, 1903; Carlo Tagliavini, *Michele Eminescu*, în *Studi sulla Romania*, Napoli, 1923, p. 281—337; G. Bogdan-Duică, *Prefața* la ediția Eminescu, *Poezii*, București, 1924; Grigore Scorpan, *Forme dialectale în poezia lui Eminescu*, în „Buletinul Institutului de filologie română”, Iași, III; G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului*, în *Studii literare*, București, 1930, p. 151—202; I. M. Rașcu, *Eminescu și Alecsandri*, București, 1936; Liviu Russu, *Estetica poeziei lirice*, 1937; ed. a III-a, București, 1969; D. R. Mazilu, *Lucașfărul lui Eminescu. Expresia gândirii, text critic și vocabular*, București, 1937; G. Călinescu, *Mihail Eminescu, 1850—1889. Poetul național*, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 385—418; G. Călinescu, *Eminescu făuritor al limbii literare*, în *Mihail Eminescu, Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea poetului*, București, 1950, p. 79—91; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 101—110; Tudor Arghezi, *Eminescu*, 1943; D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, 1943; Gavril Istrate, *Eminescu și limba populară*, IN, III, 1—2, p. 127—144; Șt. Cucuțreanu, *Reflexe eliadice în poezia de început a lui Eminescu*, în „Studii și cercetări științifice, Filologie, Iași, anul VII (1956), fasc. I, p. 47—61; Liviu Onu, *Eminescu și problemele limbii literare*, în „Steaua”, 3, 1956, p. 93—97; Perpessicius, *Eminescu și contemporanii*, în *Mențiuni de istorie literară și folclor*, București, 1957, p. 72—85; *Proza literară a lui Eminescu*, ib., p. 305—347; Tudor Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, în LR, VII (1958), nr. 6, p. 29—39; Gh. Bulgăr, *Cuvinte rare în opera lui Mihail Eminescu*, în LR, X, 1961, nr. 1, p. 43—57; *Id.*, *Limbajul poetic eminescian în variantele „Scrisorii III”*, în LL, VIII (1964), p. 147—168; V. Sofroni, *Sinonimia unor forme verbale — procedeu al măiestriei artistice la Eminescu*, în SC Șt. (Iași), XIII, (1962), 2, p. 155—166; R. Jakobson și B. Cazacu, *Analyse du poème „Revedere” de Mihail Eminescu*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, 1962, p. 47—53; Rosa del Conte, *Mihail Eminescu o dell' assoluto*, Modena, 1962; A. Guillerrou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, 1963; Al. Andriescu, *Limbajul satiric eminescian*, în IL, XV (1964), 5, p. 79—84; G. Ivănescu, *Problemele limbii lui Mihail Eminescu*, în „Orizont”, nr. 5, 1964, p. 101—107; Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, EPL, București, 1964; vol. colectiv *M. Eminescu, I. Creangă — Studii*, Universitatea Timișoara, Facultatea de filologie, 1965; Mihai Pop, *M. Eminescu și folclorul*, în LL, 9, 1965; T. Vianu, *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu*, în *Studii de literatură română*, EDP, București, 1965; G. N. Dragomirescu, *Despre măiestria artistică a rimei eminesciene*, LR, XVI (1967), nr. 1; D. Irimia, *Aspecte stilistice ale întrebuițării neologismului în poezia lui Eminescu*, în AUI X II, 1967, nr. 2, p. 131—154; C. Poghirc, *Ecouri clasice în poezia lui Eminescu*, în „Studii clasice”, X, 1968, p. 285—289; D. Murrărașu, *Comentarii eminesciene*, 1969; Oancea Ileana, *Proza lui Mihail Eminescu. Observații lingvistice*, AUT, VIII, 1970, p. 117—122; G. I. Tohăneanu, *Un termen dominant în lexicul eminescian: ochii*, în LL, XXIV, 1970,

p. 9—40 ; Edgard Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1971 ; Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, București, 1972 ; I. Funeriu, *Rime categoriale și necategoriale în poezia lui Mihail Eminescu*, în LL, 1, 1972, p. 47—61 ; V. Sofroni, *Valoarea stilistică a nedeterminării în poezia lui Eminescu*, în AUI, XVIII, 1972, p. 67—76 ; Al. Piru, *Analize și sinteze critice*, Craiova, 1973, pp. 81—152 ; *Caietele Mihai Eminescu*, București, Editura Eminescu, vol. I 1,972, vol. II, 1974 ; D. Irimia, *Metafore „indirecte“ în poezia lui Eminescu*, în „Cronica“, an. X, nr. 2 (467), 10 I 1975, p. 8 ; Petru Zugun, *Rima la Dosoftei și la Eminescu*, în „Cronica“, an. X, nr. 2 (467), 10 I 1975, p. 6 ; George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 10—133.

ORIGINALITATEA STILULUI ARTISTIC ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ

1. Oralitatea populară, marcă specifică a stilului artistic al lui I. Creangă, 2. Valoarea artistică a limbii populare în scrierile lui I. Creangă.

1.1. Limba, modalitate de reprezentare a mediului rural în opera lui Ion Creangă. Autenticitatea stilului popular. Paralela stabilită de G. Călinescu între arta lui Creangă și arta lui Caragiale a căpătat statutul unei afirmații comune: „Cine nu se lasă înșelat de deosebirea de medii nu poate să nu observe înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale. Amândoi caracterizează dialogic și au un umor verbal pe care-l comunică personajelor. Amândoi pun în gura eroilor vocabulare originale — unul țărănesc, altul orășenesc semidoct”¹. Aprecierea aceluiași critic din formularea imediat următoare: „Aceste vocabulare n-au nici o importanță estetică în sine, ci numai una de caracterizare”² nu poate fi primită însă nediferențiat pentru opera celor doi scriitori, în sensul că aprecierea critică legitimă a stilului lui Creangă constituie nu numai o problemă de autenticitate populară a vorbirii personajelor, ci și o problemă de stil artistic individual³.

1.1.1. Autenticitatea vorbirii populare la Creangă constituie, deși povestitorul moldovean provine din același mediu țărănesc descris, o

¹ G. Călinescu, *Ion Creangă* (viața și opera), ediție nouă revăzută, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 304.

² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 304.

³ Caracterul artistic al stilului lui I. Creangă a fost demonstrat de Călinescu însuși, *op. cit.*, cap. XIII (*Creangă, „scriitor popular“*). Asupra artei de povestitor a lui Creangă vezi și Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1941 (cap. I. *Creangă*); Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, Casa școalelor, 1943; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, EPL, 1963 (cap. *Câteva observații pe marginea stilului lui Creangă*); Șerban Cioculescu, *Creangă artistul*, în *Variatăți critice*, EPL, 1966, p. 193 și urm.; G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, Editura științifică, 1969 etc.

atitudine conștientă, Deși act creator deliberat, stilul în scrierile lui I. Creangă nu-și pierde spontaneitatea normelor vorbirii populare. Talentul de povestitor al lui I. Creangă constă tocmai în „exactitatea vorbirii transcrise fără alterare“⁴, în oralitatea de factură populară caracteristică pentru narațiune sau dialog.

Din punct de vedere istoric, în proza noastră literară dintre 1840—1880, încercările de a se inspira din mediul de la țară și de a se folosi în consecință o limbă autentic populară nu sînt în general pe deplin realizate, fiind mai mult sau mai puțin încărcate de convenționalism și artificialitate.

Înainte de Creangă, lui I. Slavici trebuie să-i recunoaștem meritul de a fi introdus oralitatea populară în scrierile sale. Este vorba de nuvela *Popa Tanda* (1874) care apare cu un an înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, și cu șapte ani înainte de *Amintirile aceluiași scriitor*.

După cum a remarcat T. Vianu⁵, Slavici nu are jovialitatea și verva lui Creangă, nu găsește sau nu caută cuvîntul particular, expresiv prin care să evite monotonia povestirii. Nuvela lui Slavici nu se realizează, ca povestirea lui Creangă, exclusiv prin mijloacele oralității populare. Limbajul abstract, cu expresia plată, constituie instrumentul esențial al analizei sale psihologice. Adîncimea psihologică a personajelor nu l-a preocupat aproape de loc pe Creangă, al cărui talent literar rămîne în a caracteriza oamenii după modul lor verbal.

Așadar, lipsindu-i analiza abstractizantă a unor stări sufletești, povestitorul moldovean realizează, printr-o modalitate de concretizare și particularizare neatinsă de predecesorii săi, autenticul în redarea limbii vorbite populare de care s-a servit în întreaga sa operă artistică.

1.1.2. Cîteva precizări sînt necesare cu privire la înțelegerea stilului artistic al lui I. Creangă.

Arta lui Creangă nu constă atît în puterea de creație a autorului, ci mai ales în capacitatea lui de comprehensiune a limbajului uzual din mediul popular căruia îi aparține, precum și a limbajului din literatura populară orală. Rareori Creangă recurge la „ornamente“ sau la modalități de expunere în afara celor date de însăși forma orală a operei de artă.

Limba scrierilor lui Creangă este modul de expresie al povestitorului și al eroilor săi și nu trebuie redusă la modul de vorbire populară al autorului în afara operei sale. În scrierile sale „graiul lui Creangă nu e „natural“, ci numai autentic în înțelesul că pare cu puțință ca un țăran adevărat din Humulești să vorbească astfel“⁶.

Creangă-povestitorul nu se apropie din afară, prin reflectare, de limba vorbită populară — ca Odobescu spre exemplu — dar el se distanțează, printr-o selecție intuitivă proprie, de uzul vorbirii populare, realizînd o modalitate de povestire a unei anumite personalități artistice. De aceea, basmul lui Creangă nu poate fi reeditat oral; „îndată ce un

⁴ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 300.

⁵ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* (cap. I. Slavici).

⁶ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 348.

povestitor ar relua șabloanele, spunându-le improvizat și în chipul său, toată arta s-a dus, și Creangă a încetat să mai existe. Într-un cuvânt, secretul lui Creangă stă, ca la orice poet cult, în studiul efectelor, în cuvântul rar, în fixitate. Dar fixitatea e contrară legii inerente a folclorului⁷. Deci limba scrierilor lui Creangă nu constituie numai aspectul vorbirii populare, ci și modul personal de utilizare a acestui aspect, prin care autorul realizează un gen de povestire proprie, grefată pe jovialitate și vervă.

Limba lui Creangă nu este populară în sensul că povestitorul care o utilizează dispăre în anonimat, ci în sensul că el se servește în întreaga sa operă de aspectul popular al limbii și realizează stilul autentic popular.

1.2. Caracterul popular al limbii lui I. Creangă. Scrierile povestitorului moldovean apar după (1870) deci într-o perioadă în care aspectul popular și cel cult al limbii noastre se distingueau clar unul de altul, mai ales în ceea ce privește vocabularul și frazeologia (în sensul larg al termenului: construcții, expresii, formule stilistice). Raportată la aceste două aspecte ale limbii (*popular/cult*), limba scrierilor lui Creangă prezintă, așa cum am subliniat, un caracter autentic popular. Calificativul *popular* al limbii scriitorului moldovean își precizează semnificația în opoziție și cu aspectele strict locale, regionale ale limbii noastre, în speță cu aspectul vorbirii moldovenesti. Raportată la cele două aspecte ale limbii populare — *general-popular/regional-popular*, limba scrierilor lui I. Creangă prezintă — așa cum a demonstrat acad. Iorgu Iordan⁸ — nu atât un aspect strict regional, ci unul popular. Mai întâi, în acest sens, caracterul popular al limbii scrierilor lui Creangă este determinat de aspectul unitar al graiurilor limbii noastre, ele diferențiindu-se mai mult sub aspect fonetic și apoi lexical, mai puțin sau de loc sub aspect gramatical. Pe de altă parte, caracterul popular al limbii povestitorului moldovean este determinat și de faptul că o serie de particularități fonetice, lexicale sau morfologice care diferențiază o regiune în raport cu alta sînt comune mai multor graiuri. Așadar, aceste particularități au nu atât caracter strict regional, ci mai ales popular, în sensul că ele circulă sau circulau pe vremea lui Creangă în vorbirea diverselor categorii sociale din numeroase ținuturi ale țării.

1.2.1. Fonetica. Întrucît graiurile locale se deosebesc atât între ele, cît și față de limba literară, în primul rînd sub aspect fonetic, limba lui Creangă prezintă mai ales regionalisme de ordin fonetic. Totuși, Creangă nu poate fi socotit scriitor regional nici din punctul de vedere fonetic al limbii lui⁹. Într-adevăr, în scrierile sale, multe dintre particularitățile de pronunțare regională nu constituie strict particularități ale graiului moldovenesc de nord, cele mai multe fiind caracteristice,

⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 375.

⁸ *Limba lui Creangă*, în CILL, I, p. 137 și urm. sau în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 352 și urm.

⁹ Cf. Iorgu Iordan, *op. cit.*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 357.

O problemă importantă în editarea lui Creangă este respectarea formelor moldovenesti. Este probabil ca formele muntenezate, impuse ca normă literară, în cea mai mare parte să nu aparțină povestitorului moldovean.

spre exemplu, și graiurilor din centrul și nordul Transilvaniei. Pe de altă parte, față de totalitatea particularităților fonetice din graiul moldovenesc, moldovenismele lui Creangă reprezintă un număr redus.

Dintre particularitățile fonetice moldovenești care apar mai frecvent în scrierile lui Creangă¹⁰ menționăm :

i etimologic (fenomen caracteristic Moldovei și graiurilor nordice) : *mîne* (10), *mînil* (11, 288), *cîneriul* (13), *cînele* (321), *pînea* (15).

ă etimologic (păstrat mai ales în Moldova și Transilvania) în cuvintele : *păretele* (30), *păreche* (23), *răpede* (12, 306), *rădica* (9), *s-a rădicat* (315).

ă (< *e*) după semioclusiva *s* în cuvîntul *său* : *hoștine cu său* (18), *le ungeam cu său* (61).

a (< *ea*) după semioclusiva *s*, mai ales în cuvîntul *sară* (18) ; *să găsască* (318, 319).

ie (< *ia*) : *întemeiet* (9), *băiet* (10, 11, 12, 13, 14, 16), *urieușul* (60), *m-am spăriet* (316), *înfuriat* (309), *împrăștiat* (56), dar și *împrăștiat* (23), *mă ie la dragoste* (13).

La aceste particularități, mai adăugăm cîteva fonetisme moldovenești (unele reprezintă varianta arhaică) ale unor cuvinte izolate : *cămeșă* (< *cămeașă*) (10), *cămeși* (318), *șapte* (60), *așă-i* (< *așe-i*) (26, 31), *cuptior* (29, 290), *cucos* (26, 170), *cucoșii* (291), *fereștile* (23), *pirlaz* (17), *năcaz* (11), *năcăjit* (48), *ghiavoli* (33) etc.

Unele particularități înregistrate în graiurile moldovenești (de ex. închiderea lui *e* final sau medial la *i* : *bini*, *galbini*, *ficior*, *videa*, *trece-rea* lui *ă* protonic medial la *a* : *barbat*, *matasă*, *macar*, trecerea diftongului *-ga* final accentuat la *e* deschis : *aseminè*) apar sporadic în ediția utilizată.

Astfel, menționăm formele regionale : *aseminea* (32), *macar* (303), *s-a dezminie* (69), dar, de regulă, *vine* (10), *vedea* (10), *se ținea* (15), *vrea* (13), *bărbat* (24), *măcar* (14) etc.

1.2.2. Morfologia. Formele regionale nu sînt numeroase, iar dintre cele înregistrate, numai unele au o frecvență relativ ridicată.

Articolul. Forma invariabilă a articolului genitival, trăsătură specifică moldovenească, este relativ frecventă : Nic — *a* lui Costache (11), Toader *a Catincăi* (12), scroambele ieste *a voastre* (22).

Substantivul. Menționăm cîteva forme vechi și populare (cu caracter regional) : *piuăle* (53), *văduoi* (67), derivat de la mai vechiul *văduu* ; pluralul varietății în *-i* la substantive feminine : *Mai face el țaranul și alte feluri de mîncări gustoase, cînd are din ce le face* (71). Semnalăm forma regională de vocativ *mămucăi* [din *mămucă-hăi* ; comp. *Doamne, cumnățică-hăi*, p. 45] : *Poate c-au luat strigoaicele*

¹⁰ Avem în vedere atît *Amintirile*, cît și *Povestirile* sau *Poveștile*. Trimiterile se fac după textul volumului Ion Creangă, *Opere*, ESPLA, București, 1957, ediție îngrijită și glosar de G. T. Kirileanu. Cifrele cuprinse între paranteze indică pagina din acest volum.

mana de la vraci, mămucăi, ziceam eu (36); — **Mămucăi**, *iacătă-mă-s* (50)*.

Pronumele. Forme moldovenești ale pronumelui și adjectivului demonstrativ: *Aiștia* (14), *tineritul ista* (68), *băietul ista* (18), *scroambele ieste* (22), *în ceea parte* (17)

Verbul. Pe lângă unele forme cu caracter regional, apar altele cu caracter popular.

Viitorul Auxiliarul a voi este frecvent întrebuințat fără *v-*, ca în vorbirea populară și familiară: *i-or mai pica* (10), *i-oi zice* (11), *m-or omori* (12), *mi-oi alege* (12), *te-oi sluji* (73), *de nu te-ai pute hrăni* (73), *dacă nu te-i sili* (19). La persoana 3 sg., auxiliarul apare în forma *a*, ca în graiurile moldovenești: *s-a mînie omul* (72), *Ce-a fi zis Irinuca* (25), *cînd s-a face mai mărișor* (16), *cînd a trece pe aici* (13), dar și *va face* (10). Remarcăm în exemplele de mai sus construcția formelor de viitor cu infinitivul. Construcția de viitor popular cu auxiliarul *a avea* la prezent urmat de conjunctivul verbului apare mai rar: *are să treacă* (13), *am să șed* (19).

Perfectul compus. Ca în graiurile moldovenești, sînt întrebuințate forme cu auxiliarul repetat: *m-am dusu-m-am* (22).

Mai-mult-ca-perfectul. La persoana 3 pl. sînt frecvente formele vechi și populare fără *-ră*: doi hojmalăi *se și luase* după mine (12), *venise fetele* (72).

Conjunctivul prezent. O parte a teritoriului daco-ramân, inclusiv Moldova, la pers. 1 și 3 (sg. și pl.) a conjunctivului prezent al verbelor de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a (ca și la ind. prez. pers. 1 sg.) cunoaște, în locul formelor iotacizate cu *z*, *ț*, formele cu *d*, *t*. Ultimele forme apar și în scrierile lui I. Creangă: *să-i ardă* (13), *să șed* (17), *să-l trimeată* (13), *aud* (12), *văd* (22) *scot* (41).

În ceea ce privește tratamentul lui *n* la pers. 1 și 3 (sg. și pl.) a conjunctivului prezent al unor verbe de conjugarea a III-a și a IV-a ca *a pune*, *a veni*, formele iotacizate (*să puie*, *să vie*) apar în Țara Românească, în Transilvania, în Moldova. Observația este valabilă și cu privire la formele de ind. prez. pers. 1 sg. sau la cele de gerunziu ale aceluiași verbe. Asemenea forme iotacizate în scrierile lui Creangă vin din limba vorbită în Moldova: *să puie* (11, 71), *să vie* (11), *spuind* (16, 20) *viind* (27), dar și *să rămîn* (15), *să țin* (9).

În graiurile din Moldova și Ardealul de nord, verbele *a lua*, *a da*, *a sta* prezintă, la conjunctiv prezent, pers. 3 sg. și pl., formele: *să ieie*, *să deie* și *să steie*. Aceste forme apar constant și în scrierile lui I. Creangă *să ieie* (24), *să-și deie* (9), *să mă mai deie* (16).

* În Ardeal, acest tip de vocativ a fost înregistrat de M. Zdrenghia, (*Un vocativ regional*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, 1958, p. 939).

¹¹ Pentru caracterul regional sau popular al construcției, vezi M. Vulpe, *Repartiția geografică a construcțiilor cu infinitivul și cu conjunctivul în limba română*, în „Fonetica și dialectologie”, V, 1963, p. 123—155.

Infinitivul. Se remarcă frecvența utilizare a infinitivului¹¹: începusem... *a mă rădica* (9), *începe a ne pofti* (11), *a început a secera* (17), știau *a învăța* (9). Infinitivul lung apare rar: *îmi era a scăpare* (44).

1.2.3. Sintaxa. În secolul al XIX-lea, raportul dintre limba populară și cea literară se modifică substanțial la nivelul lexicului și al sintaxei.

Modul de organizare a enunțurilor, utilizarea unor mijloace specifice de exprimare a raporturilor sintactice, folosirea anumitor construcții pot ilustra numeroase diferențe între cele două aspecte ale limbii. Caracterul autentic popular al limbii lui Creangă se manifestă cu pregnanță la nivel sintactic.

1.2.3.1. Organizarea (structura) frazei. Se remarcă predominarea coordonării asupra subordonării în construirea frazei. Raportul de coordonare dominant este cel copulativ. Propoziții principale sînt legate între ele în mod obișnuit prin și:

„**Și** cu toată stăruința lui moș Fotea și a lui bădiță Vasile, Smărăndița a mîncat papara, **și** pe urmă ședea cu minile la ochi **și** plîngea ca o mireasă, de sărea cămeșa de pe dînsa“ (10);

„**Și** cînd mă uit înapoi, doi hojmalăi se și luase după mine; **și** trec pe lingă casa noastră, **și** nu intru acasă, ci cotigesc în stînga, **și** intru în ograda unui megieș al nostru; **și** din ogradă în ocol, **și** din ocol în grădina cu păpușoi, care erau chiar atunci prășiți de al doilea, **și** băieții după mine! **Și** pînă să mă ajungă, eu, de frică, cine știe cum, am izbutit de m-am îngropat în țărînă, la rădăcina unui păpușoi. **Și** Nic-a lui Costache, dușmanul meu, și cu Toader a Catîncăi, alt hojmalău, au trecut pe lingă mine vorbind cu mare ciudă; **și** se vede că i-a orbit Dumnezeu de nu m-au putut găbui. **Și** de la o vreme nemaiauzind nici o foșnitură de păpușoi, nici o scurmătură de găină, am fișnit odată cu țărna-n cap **și** țiva la mama acasă; **și** am început a-i spune cu lacrimi că nu mă mai duc la școală măcar să știu bine că m-or omori“ (12).

Verbele din propozițiile coordonate copulative au de obicei aceeași valoare temporală. Expresivitatea apare nu din raportul predictibil al termenilor coordonați (acțiuni asociate simultane), ci din efectele stilistice (de ex. ritm precipitat sau calm al desfășurării narațiunii), determinată contextual, prin modul specific de organizare a membrilor coordonate. Astfel, în ultimul text ilustrativ, conjuncția *și* are o valoare intensificatoare, sugerează un ritm alert, un crescendo al mișcării dramatice surprinse în detaliile ei; funcția de bază a conjuncției, anume aceea de a exprima un raport de asociere a unor propoziții, de obicei cu verbe situate pe aceeași axă temporală, trece pe un plan secund. Această valoare contextuală a conjuncției *și* este pusă în relief prin: a) prezența adverbului *și* în prima propoziție principală regentă (*se și luase după mine*) care constituie un indice al relației de anterioritate imediată a acțiunii verbului față de acțiunea verbului din propoziția temporală precedentă (*cînd mă uit înapoi*); b) transpunerea unei propoziții adversative în planul coordonării copulative (*și nu intru acasă*), situînd-o pe același plan cu propoziția precedentă; c) construcția sintactico-stilistică concentrată, obținută prin elipsa verbelor de mișcare (*și din ogradă în ocol, și din*

ocol în grădina cu păpușoi... și băieții după mine!); d) repetarea conjuncției și, care sugerează prelungirea și precipitarea unor acțiuni simultane.

Adeseori, că în vorbirea populară, conjuncțiile coordonatoare și, iară apar, nu rareori urmate de adverbele atunci, apoi, la începutul frazelor: **Ș-apoi** Humuleștii și pe vremea aceea nu erau numai așa un sat de oameni fără căpății... **Și** părintele Ioan de sub deal, Doamne, ce om vrednic și cu bunătate mai era!... (9) **Și** cea dintii școlăriță a fost însăși Smărăndița popii¹²... (10). De multe ori, adverbele atunci și apoi sint folosite singure: — **Apoi**... dă... capra mea nu-i de cele săritoare, și-i bună de lapte (177); **Apoi** își ia și el carul și pornește tot la vale înapoi spre casă (176); **Atunci** dracul se crăcește c-un picior la asfințit și cu unul la răsărit (183).

Subordonarea prezintă o variație relativ redusă. Din punctul de vedere al expresivității, propozițiile subordonate circumstanțiale au însă posibilități variate de depășire a caracterului strict informativ: inversiuni, construcții tipice cu adverbe corelative în propozițiile regente, construcții paratactice ale unor propoziții subordonate, izolări etc., procedee prin care se realizează acea însușire specifică, de esență orală, a frazei lui Creangă, reliefului.¹³

A. Inversiunea. Modificarea ordinii membrilor frazei (sau ale propoziției) este strâns legată de varierea, denivelarea intonației.

Menționăm aici numai construcția cunoscută sub denumirea de „cînd invers”¹⁴, cu adverbul cînd „deodată” golit de orice valoare relațională, marcînd întîmplările imprevizibile atît de caracteristice narațiunii lui Creangă¹⁵: „moș Nichifor deciocălase căruța ș-o ungea: **cînd** numai iaca se trezește la spatele lui cu jupîn Strul” (97); „Iar vornicul Nic-a Petricăi, cu pașnicul, vătămănu și cițiva nespălați de mazili se purtau pîntre oameni de colo pînă colo. **Și cînd** deodată, numai iaca vedem în prund cițiva oameni clăie peste grămadă” (13); **In sfîrșit** trage zăvorul... **Cînd** ia!... ce să vadă? (161).

Din exemplele citate reiese clar că, împreună cu expresia numai iaca, cu adv. deodată, adv. cînd reliefează — printr-o construcție pleonastică — ideea „de surpriză”.¹⁶

B. Propoziții subordonate cu adverbe corelative în propozițiile regente. Ritmul vioi al frazei în scrierile lui Creangă este realizat și prin acest tip de construcții care determină schimbările de intonație specifice.¹⁷

¹² Exemplele deschid trei alineate succesive.

¹³ Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Cf. Al. Graur, *Pentru o sintaxă a propozițiilor principale*, în SG, I, 1956, p. 137; *Gramatica limbii române*, II, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1963, p. 299.

¹⁵ Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 72—73.

¹⁶ *Idem*, *ibid.*

¹⁷ *Idem*, *ibid.*, p. 21.

Propozițiile temporale, condiționale, concesive, consecutive etc. sînt construite frecvent prin adverbe corelative în regentă :

Și **cînd** biata drumeață nu mai putea nici pe sus nici pe jos, **atunci îndată** ciocîrlanul o lua pe aripioarele sale și o ducea (200); **cînd** îl croiește odată cu sabia pe la mijlocul gîtului, **îi și** zboară capul cît colo de la trup (253); **cum** au dat cu ochii de mine, le-a **și** bufnit risul (28); **Cum** zice, **și** vine la ușă; și **cum** vine, **și** începe (160); **Și cum** mergea el pe un drum, numai iaca găsește o punguță cu doi bani. **Și cum** o găsește, o **și** ia în clonț (169); **Și cum** s-a întors împărțeaua cea tinără acasă, a **și** poruncit să-i facă un foc bun în sobă (196); **spînul cum** o pune la gură, **pe loc** o **și** ia oțerîndu-se și varsă toată apa dintr-însa (241); **Și cum** iese... **odată și** pornește desculță prin rouă (247); **Cum** a sfîrșit de zis aceste, **deodată** s-a stîrnit un vînt năprasnic (197); **oleacă** ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, **îndată** pregătea... puțină tină din colbul adunat pe opasul încălțării (30); **Și cum** ajunge la fîntînă, **cum** începe a bea lacom la apă (247); și **atîta** vreme să ai a mă sluji, **pînă** cînd îi muri și iar îi învia (242); **Ia de atunci** e rău în lume, **de cînd** a ajuns coada să fie cap... (161); **Și după ce** ne-a așezat bunicul în gazdă, cu toată cheltuiala lui, la una Irinuca, **apoi** ne-a dus pe la profesor (23); **Și după ce** ne-a cîinat și ne-a plîns bunica... **degrabă** s-a dus în cămară (27); „că **de** l-oi vedea obrăznicîndu-se cumva, **acolo** pe loc **îi și** tai capul“ (256).

— **Dacă-i așa, apoi** veniți să vă sărute mama! (160); — **Dacă-i așa, apoi acum îndată** ia pe această femeie, du-o numaidecît acolo, **cum** îi ști tu (199); — **Dacă** vrei să mai vezi soarele cu ochii... **atunci** jură-mi-te pe ascuțitul paloșului tău (242).

Căruța lui, **deși** era ferecată cu teie, cu curmeie, **însă** era o căruță bună, încăpătoare și îndăminatecă (93); **măcar** că au pățit multe, **tot** cearcă prin pădurea lui (249).

Prin tîrg, **așa** mîna de tare moș Nichifor, **de** ți se părea că zboară iepete, nu altăceva (100); **Și** nici una nici două, haț! pe ied de gît, **îi** râtează capul pe loc, și-l mîncă **așa** de iute și cu **așa** poftă, **de-ți** părea că nici pe o măsă n-are ce pune (162); **Și** ei erau **așa** de mîhniți, **de** mai nu le-a ticnit mîncarea (156)¹⁸; **Așa** îl urise ele de tare acum, **că** dacă ar fi fost în banii lor, s-ar fi lepădat de spîn! (244).

C. Exprimarea paratactică a unor raporturi de subordonare. Absența elementului joncțional subordonator (sau coordonator, de obicei adversativ) este suplinită de pauza, cu o intonație adecvată, dintre propoziții¹⁹: *La calic slujești, calic rămii* (239). Uneori,

¹⁸ Exemplele nu sprijină afirmația, care apare la G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 23: „În legătură cu subordonatele consecutive, trebuie precizat că, deși Creangă le dă o largă întrebuintare, el *recurge destul de rar la adverbele corelative*. (Sub. n.). Explicația rezidă, probabil, în faptul că prozatorul preferă consecutivele introduse prin *de*, ca în aspectul popular al limbii. Or, adverbele corelative sînt necesare mai ales atunci cînd propoziția consecutivă este construită cu *încît* sau *că*, nu *însă* și *atunci cînd* indicele subordonării este *conjunția de*“ (sub. n.).

¹⁹ Vezi I. Rizescu, *Propoziții subordonate paratactice*, în SG, III, 1961, p. 107—137.

în același enunț, nu se exprimă nici elementul joncțional subordonator, nici cel coordonator: **Se uită el în dreapta, nu vede nimica; se uită în stînga, nici atîta; și cînd se uită în sus, ce să vadă?**

D. Izolarea unor propoziții subordonate²⁰ Relieful obținut prin izolare este realizat prin pauza sporită — marcată grafic prin două puncte, punct și virgulă, punct — dintre propoziția regentă și subordonata ei: *babele care trag pe fundul sitei în 41 de bobii... îi băgase mamei o mulțime de bazonii în cap, care de care mai ciudate: ba că am să petrec între oameni mari; ba că-s plin de noroc, ca broasca de păr; ba că am un glas de înger și multe alte minunății; încît mama, în slăbiciunea ei pentru mine, ajunsese a crede că am să ies un al doilea Cucuzel (16); și în loc de înțelepciune, mă făceau tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemîrginit; căci sprintar și înșelător este gîndul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul neconținut (30); La vederea acestei minunății, toți au rămas incremențiți, și uitîndu-se unii la alții, nu știau ce să zică. Pentru că în adevăr era și lucru de mirare! (255).*

În exemplele reproduse, propozițiile izolate introduse prin *căci*, *pentru* că sînt de fapt propoziții independente: prima exprimă o reflecție a autorului, a doua notează o atitudine, o reacție colectivă la care se asociază și povestitorul.

Deși nu este absentă, izolarea părților de propoziție se realizează mai rar în scrierile lui Creangă: *Ș-apoi Humuleștii și pe vremea aceea nu erau numai așa un sat de oameni fără căpătii, ci sat vechi răsășesc, întemeiet în toată puterea cuvîntului: cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mîndre care știau a învăța și hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile; cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli și poporani ca aceia, de făceau mare cinste satului lor (9).*

1.2.3.2. Mijloacele specifice de exprimare a raporturilor sintactice. Caracterul popular al limbii lui Creangă poate fi urmărit și la nivelul mijloacelor de exprimare a raporturilor sintactice. În paragraful *Organizarea frazei* am precizat cîteva caracteristici referitoare la mijloacele sintactice (joncțiunea și juxtapunerea sau parataxa), la mijloacele fonetice (intonația și pauza) de exprimare a raporturilor de coordonare sau de subordonare la nivelul frazei. Aici ne interesează **A**) sfera de întrebuintare a anumitor conjuncții exprimînd raporturi de coordonare sau de subordonare, cu indicația caracterului lor specific sau nespecific, precum și **B**) utilizarea anumitor conjuncții cu circulație în limbajul popular.

A. Analiza mijloacelor de exprimare a raporturilor de coordonare ne conduce la concluzia că, deși elementele joncționale sînt folosite variat, corespunzător tipurilor specifice de coordonare, totuși predomină utilizarea conjuncției *și*, întrucît nu totdeauna tipurile de coordonare au mijloace proprii de realizare. Astfel, mai ales coordonarea adversativă este

²⁰ Vezi Gheorghe Bulgăr, *Izolarea subordonatelor în proza artistică contemporană*, în SG, I, 1956, p. 165—180.

convertită adeseori în coordonare copulativă, uniformizînd planurile enunțului.

Analiza mijloacelor de exprimare a raporturilor de subordonare ne conduce la cîteva constatări pe care le reținem în concluzie.

Adverbele relative cu valoare locală (*unde*) sau temporală (*cînd*) au o sferă de întrebuintare largă. Nu totdeauna propozițiile pe care le introduc își păstrează statutul de dependență, întrucît aceste adverbe își pierd, în unele contexte, funcția lor relațională.

Astfel, am constatat că propozițiile cu „cînd invers“ sînt propoziții fals-temporale, întrucît adv. *cînd* „deodată“ își pierde funcția relațională. Propoziția pe care o introduce, izolată de altfel prin pauză de cea precedentă, este o propoziție principală, independentă sau coordonată (copulativă) cu precedentă. De asemenea, menționăm și tipul de propoziții principale afirmativ-exclamative, independente sau coordonate, introduse prin adv. *unde* urmat de *nu* (*unde nu*), cu sens mai mult temporal decît local sau golit de orice semnificație ²¹ :

Și unde nu s-au adunat o mulțime de băieți și fete de școală, între care eram și eu, un băiet prizărit, rușinos și fricos și de umbra mea (10) ; **Și Nică începe să mă asculte ; și mă ascultă, el, și mă ascultă, și unde nu s-apucă de însemnat la greșeli cu ghiotura pe o draniță...** (11) ; **Și am dus-o noi așa pînă la Mezii-Păresii. Și unde nu ne trezim într-o bună dimineață plini ciucur de riie căprească de la caprele Irinucăi** (24) ; **Și unde nu pornește stîncă la vale... și trece prin gardul și prin tînda Irinucăi...**, și se duce drept în Bistrița, de clocotea apa (25) ; **Și cîcă atunci, unde nu s-a apucat și el, în ciuda Morții, de tras la mahorcă și de chilit la țuică și holercă, de parc-o mistuia focul** (307).

„Propozițiile introduse prin locuțiunea *unde nu* comunică, de obicei, fapte de proporții, bogate în consecințe pentru desfășurarea ulterioară a acțiunii. Tocmai de aceea vecinătatea lor sintactică constituie un mediu prielnic pentru apariția propozițiilor consecutive“ (G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 28).

Pronumele relativ *care* „unii“, cu valoare de propune nehotărit, apare, de asemenea, într-o construcție „nespecifică“. Propoziția în care apare nu exprimă un raport de dependență, întrucît, cu valoarea indicată, pronumele *care* își pierde funcția de element joncțional : **Și ne luăm noi de la școală și ne ducem cu toții. Și care săpau cu cazmalele, care cărau cu tărăboanțele, care cu căruțele, care cu covățile, în sfîrșit lucrau oamenii cu tragere de inimă** (13).

Spre deosebire de adverbele sau pronumele relative, conjuncțiunile subordonate își păstrează de obicei statutul de element joncțional între propoziții, dar nu totdeauna și posibilitatea de a identifica clar un raport de coordonare de altul de subordonare. Pe de altă parte, două sau mai multe categorii de subordonate circumstanțiale pot fi marcate prin același element joncțional.

Limbaajul popular se opune celui cult printr-o uniformizare mai mare a mijloacelor joncționale în cadrul subordonării circumstanțiale. Acest aspect al limbaajului popular se reflectă și în scrierile lui Creangă.

²¹ Pentru expresivitatea construcției, vezi Iorgu Iordan, *op. cit.*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 388 ; G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 26—28.

Astfel, conjuncția *de* introduce tipuri diferite de subordonate circumstanțiale: condiționale: *se vede că i-a orbit Dumnezeu de nu m-au putut găbui* (12); consecutive: *Și cea dintâi școlăriță a fost însăși Smărăndița popii, o zgâție de copilă ageră la minte și așa de silitoare, de întrecea mai pe toți băieții și din carte, dar și din nebunii* (10). Frecvent conjuncția *de* nu permite distincția între coordonare (propoziții copulative) și subordonare (propoziții finale), îndeplinind, în aceste situații, mai ales funcția relațională a conjuncției copulative și: *Atunci sai răpede înlăuntru, de-ți ia sălăți într-ales și cite-i vrea de multe* (247).

Conjuncția *să* introduce propoziții condiționale (concesive): *și să fi vrut, de mult i-aș fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-și mai joace calul* (250); consecutive: *„Ei apoi! unde o plesnește mama și unde crapă“ zic eu în gândul meu, că doar tot nu eram așa de prost pînă pe acolo, să nu pricep atîta lucru* (36).

B. După cum propoziția consecutivă se leagă de regenta ei, de obicei prin conjuncția *de*, tot așa propoziția concesivă se leagă frecvent de regenta ei prin locuțiunile conjuncționale *măcar că* și *măcar să*: **măcar că au pățit multe, tot cearcă prin pădurea lui să vadă nu l-or putea găbui cumva?** (248); *dar se vede că nici poftea el una așa, de vreme ce nu-și astîmpăra gura cătră mai-marii săi, măcar să-l fi picat cu lumina* (113).

1.2.3.3. Construcții speciale la nivelul propoziției și al frazei: construcțiile incidente, elipsa, repetiția, anacolutul reliefează componenta de bază a stilului lui Creangă, oralitatea de factură populară.

A. Construcții incidente. Numeroase și variate, fragmentează textul și totodată determină, împreună cu exclamații, adresări inter-punctate de pauze, cu izolări de propoziții la sfîrșitul enunțului etc. mobilitatea intonației care realizează efectul de reliefare: *Nu-i vorbă, că noi tot ne făceam felul, așa, citeodată; căci din bățul în care era așezată fila cu cruce-ajută și buchile scrise de bădița Vasile pentru fiecare, an ajuns la trătăji, de la trătăji la ceaslov, ș-apoi dă Doamne bine! În lipsa părintelui și a dascălului intram în țintirim, țineam ceaslovul deschis și, cum erau filele cam unse, trăgeau muștele și bondarii la ele și cînd clămpăneam ceaslovul, cite zece-douăzeci de suflete prpădeam deodată — potop era pe capul muștelor!* (11).

B. Elipsa. Unele formule fixe, numeroase în scrierile lui Creangă, sînt rezultatul unei elipse. Dintre ele reținem în special expresiile cu un adverb demonstrativ: *cînd colo, cît de colo, cît ici, cît coala care mijlocesc reprezentările concrete ale acțiunilor*. Formula *cînd colo*, sinonimă cu *cînd (numai) iaca*, exprimă de obicei surpriza, uimirea în fața unor fapte cu consecințe neprevăzute în desfășurarea ulterioară a acțiunii: *În sfîrșit, merge ea, nu merge, și de la o vreme ajunge la poarta raiului. Dar cînd colo, dă iar cu ochii de Ivan!* (301); *Dănilă însă oftă din greu lîngă burduful cu banii și se tot frămînta cu gîndul, ce-i de făcut? Cînd iaca al treilea drac i se înfășoșează înainte cu un*

buzdugan ștrașnic de mare în mină, pe care îl trîntește la pămînt (185). În cazul propoziției, adeseori verbele rămîn neexprimate : *Fata moșneagului la deal, fata moșneagului la vale ; ea după găteje prin pădure, ea cu tăbuițul în spate la moară, ea în sfîrșit în toate părțile după treabă* (285) ; în cazul celor mai multe interjecții cu valoare predicativă, verbul rămîne neexprimat : *Asemene cel mijlociu, tuști ! iute sub un chersin* (161). Comp. **fac tuști !** din baltă, ș-o ieu la sănătoasa (49).

Încadrăm în acest paragraf și omisiunile, suspensiile datorate ezitării de a completa comunicarea. Caracterul incomplet al comunicării determină ambiguitatea mesajului ; expresia este aluzivă : *Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, cite ceva din tainele călugărești, umblînd vara cu băieții după ... bureți prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie ... Știi, ca omul cuprins de evlavie.* (83) ; — *Ce-i tinăr, tot tinăr ; iți vine a te juca jupîneșică, așa-i ? Și după cum văd, ai noroc că eu îmi țiu firea, nu mă prea tem de lup ; dar să fie altul în locul meu...* (102) ; — *Slavă lui Dumnezeu, moș Nichifor, că și-n pădure nu mi-a fost rău ...* (110). În povestirea *Moș Nichifor Coțcariul*, suspensia, întreruperea comunicării, care relevă precauția personajelor, ezitarea lor produsă de un sentiment de „culpabilitate“, se conjugă cu expresia voalată.

C. Repetiția. Insistența asupra cuvintelor care exprimă de obicei și o stare afectivă în momentul vorbirii se realizează prin eliminarea altora sau, dimpotrivă, prin repetarea cuvintelor marcate afectiv. Așadar, în text, repetiția reprezintă un element marcat.

La nivelul cuvintelor, remarcăm, în scrierile lui Creangă, frecvența repetare a interjecțiilor și a verbelor predicative.

Interjecțiile se repetă fără a recurge la un element de legătură : „**Ei, ei !** acu-i acu. *Ce-i de făcut, măi Nică ?*“ (11) ; și **hai, hai, hai, hai !** *cătră sară am ajuns la bunicul David în Pipirig* (27) ; și **hai, hai !... hai, hai !** *în zori de ziuă ajung la palat* (277).

Frecvent se repetă verbe ale mișcării (mai ales *a merge*). Cuvintele de legătură sint *și, ce, cît*. Repetiția exprimă mersul îndelungat, durata nedeterminată, mai ales în basme, unde eroii străbat distanțe enorme, cu întîmplări neprevăzute. De aceea, adeseori, repetiția apare în fraze cu expresii care exprimă surpriza, uimirea : **Și mai merge el cît mai merge, și numai iaca** *ce aude o bizuietură înădușită* (260) ; *Mai merge el cît merge, și cînd la poalele unui codru, numai iaca ce vede o dihanie de om care se pîrpilea pe lîngă un joc de douăzeci și patru de stînji de lemne, și tot atunci striga cît îi lua gura că moare de frig* (261) ; **Și merge Ivan și merge și merge, pînă cînd pe însărate ajunge la curțile cele** (294).

Pentru alte categorii de verbe, repetiția exprimă ideea de durată asociată cu aceea de intensitate. Un asemenea verb este urmat adeseori de o propoziție temporală, avînd și valoare consecutivă : *Baba, cînd vede că ș-a bătut găina joc de dînsa, o prinde ș-o bate, ș-o bate, pîn-o omoară în bătaie !* (173) ; **Și bocește el și bocește, pînă îl apucă leșin** (163).

Verbul se repetă în imprecății : — *Vai ! osîndi-v-ar Dumnezeu să vă osîdescă* (76) ; — **De-ar crăpa odată să crape și harabagiul care v-au adus** (96).

La nivelul frazei, propoziția circumstanțială de măsură progresivă introdusă prin locuțiunea conjuncțională *de ce* apare cu același corelativ în regentă : *de ce* se apropia, *de ce* lumina mai tare (254).

În dialog, reluarea totală sau parțială de către conlocutor a întrebării puse de vorbitor constituie, de asemenea, un procedeu caracteristic vorbirii populare, la care Creangă apelează frecvent. Aici, reluarea nu are decât funcția de a suplini aparenta incapacitate a conlocutorului de a da un răspuns, de obicei din cauza stării emotive în care el se găsește.

Reluarea este folosită ca mijloc de prelungire sau de întrerupere a comunicării (evidențiază funcția fatică).

— Da ce a fost aici, copile ?

— *Ce să fie*, mămucă ? Ia cum te-ai dus dumneata de acasă, n-a trecut tocmai mult și iacă s-aude cineva bătînd la ușă [...]

— Și ? ...

— *Și frate-meu cel mare*, nătîng și neastîmpărat, cum îl știi, fuge la ușă să deschidă.

— *Ș-atunci ?*

— *Atunci* eu m-am vîrit iute în horn și frate-meu cel mijlociu sub chersin, iară cel mare, după cum îți spun, se dă cu nepăsare după ușă și trage zăvorul.

— *Ș-atunci ?*

— *Atunci* grozăvie mare ! (164).

sau :

— ... Da de unde ești tu, măi țică ? Și ce cauți pe aici, spaima cînilor ? !

— *De unde să fiu*, bădică ? Ia sînt și eu un băiet sărman, din toată lumea, fără tată și mamă, și vreau să intru la stăpîn (210).

D. Tautologia constă „în repetarea unei părți de propoziție sau a unei propoziții prin aceleași cuvinte și cu același înțeles, dar cu funcțiune sintactică diferită”²². Are rolul de a sublinia mai ales o calitate : *oamenii, cum is oameni* (111) ; *Moș Nichifor nu-i o închipuire din povești, ci e un om ca toți oamenii* (93) ; — **Ce-i tînăr, tot tînăr ; îți vine a te juca jupîneșică, așă-i** (102) ; *noi băieții, ca băieții, ne luam la hîrjoană și nu puteam adormi de incuri* (33)²³.

Fenomenul de tautologie este frecvent în scrierile lui Creangă.

E. Anacolutul este „o construcție sintactică specială care se creează prin întreruperea și modificarea unei construcții în cadrul aceleiași unități sintactice”²⁴. O asemenea construcție se îndepărtează de la normele sintaxei limbii literare și este specifică limbii populare și familiare.

În scrierile lui Creangă, cea mai frecventă situație sintactică în care apare anacolutul este următoarea : construcția cu care începe fraza este

²² *Gramatica Academiei*, II, 415. Vezi și A. I. Graur, *Tautologia în limbă*, în SCL, XIII (1962), p. 443—449.

²³ Pentru alte exemple, vezi *Gramatica Academiei*, II, p. 415 și urm.

²⁴ *Gramatica Academiei*, II, 418.

părăsită când se intercalează o propoziție subordonată și fraza este continuată cu o altă construcție: *Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul naștrii mele [...] parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!* (29); *Fetele împăratului, întîmplîndu-se de față cînd a lovit spinul pe Harap-Alb, li s-au făcut milă de dînsul* (244).

Anacolutul rezultă aici din incapacitatea de anticipare a întregii construcții sintactice și nu are o justificare de ordin stilistic, decît în măsura în care cuvintele în nominativ (*eu, fetele împăratului*), prin izolare, sînt considerate drept subiect logic al unității sintactice în care apar.

Un alt tip de anacolut se realizează în fraza în care un termen are mai multe funcții sintactice, dar ca formă gramaticală nu pot fi toate marcate: *și hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-i pare* (36).

Această construcție de tip popular nu mai poate avea nici o justificare de ordin stilistic.

1.2.3.4. Alte construcții speciale la nivelul propoziției. Expresia negativă *nici tu*: *Și nici tu junghi, nici tu friguri, nici altă boală nu s-a lipit de noi* (25); *Nici tu sat, nici tu tîrg, nici tu nimica* (239). Subiectul nedeterminat exprimat prin persoana III sg. a unui verb activ: *Ale noastre sînt flori la ureche, pe lîngă cele ce spune în cărți* (21). Reluarea subiectului inclus. În limbajul familiar și popular, se realizează construcții de tipul *vine el tata*, în care subiectul inclus este dublu marcat în reluare: prin pronume personal și substantiv. Numeroase propoziții cu subiectul dublu marcat apar și în scrierile lui Creangă: *Ș-a pus el împăratul Roș boii în cîrd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne* (267); — *Stăi, măi porcane, că te căptușește ea, Mărioara, acuș!* (32)²⁵ Construcția poate fi un exemplu de exprimare pleonastică, redudantă în planul sintagmatic al limbii²⁶. Dacă subiectul inclus este un pronume personal de pers. I, gradul de redundanță al construcției este mai mic: subiectul inclus este marcat prin reluare o singură dată: — *Taci, leliță, că te-am căptușit eu!* (41).

Mai ales construcția cu reluarea subiectului inclus prin pronume și substantiv (*A veni ea și vremea aceea, voinice*, p. 275), precum și construcția cu reluarea subiectului exprimat printr-un substantiv așezat înaintea verbului (*Harap Alb vede el bine...*) pot fi raportate ca tip de construcție redundanță, la construcțiile cu reluare sau anticipare a complementului direct printr-un pronume personal aton: **florile le-am primit și le-am primit florile**.

Altă particularitate cu valoare expresivă, de asemenea caracteristică pentru vorbirea populară și care apare frecvent la Creangă, este dativul etic²⁷, exprimat prin forma neaccentuată a pronumelui

²⁵ Multe exemple sînt reproduse de acad. Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 383—385, unde se discută și valoarea lor expresivă.

²⁶ Pentru explicarea construcției, vezi J. Byck, în „Bulletin linguistique“, V, p. 15 și urm.; Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 384: *Gramatica Academiei*, II, p. 92.

²⁷ Pentru expresivitatea construcției, vezi Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 385—386.

personal de persoana I și a II-a : *Apoi mă trăgeam încetișor pe o coastă, la marignea bălții, cît mi ți-i moronul (48) ; Nică Oșlobanu, ca de obicei, se scoală în picioare, cît mi ți-i melianul (55) ; Și odată mi ți-o înșfacă ei, unul de o mină și altul de cealaltă, și hai, hai !... hai, hai ! în zori de ziuă ajung la palat (277) el sireicanul mi ți-o vede și dă de știre lui Păsărilă (276).*

1.2.3.5. Stil direct, stil indirect. Stil direct legat, stil indirect liber. Stilul narativ de factură populară al lui I. Creangă se caracterizează deseori prin construcții începute într-o anumită formă sintactică și continuate în alta.

În planul autorului :

se strinsese lumea ca la comédie împrejurul nostru dă, iar-maroc nu era ? (Amintiri) ; Fiul craiului, ce era să facă ? îi spune toate cu de-amănuntul, căci, dă, care om nu ține la viață înainte de toate ? (Povești).

În planul personajului :

— *Iaca — începu el a răcni ca un smintit — toate lucrurile mi se arată găurite ca sitiș și străvezii ca apa cea limpede ; deasupra capului meu văd o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute ; văd iarba cum crește din pământ ; [...] văd niște guri căscate uitîndu-se la mine și nu-mi pot da samă, de ce vă mirați așa, mira-v-ați de... frumusețe-vă ! (263).*

Textul epic reprezintă un complex eterogen de enunțuri, care ar putea fi reduse, în esență, la două tipuri fundamentale în raport cu planul autorului-narator și planul personajelor : narațiunea propriu-zisă (relatare, povestire) și reproducere.

În *Amintiri*, naratorul este și personaj al acțiunii. În această situație, evenimentele sînt relatate din perspectiva faptului trăit. Relatarea lui Creangă nu este simplă prezentare, ci participare (G. I. Tohăneanu). Marca ei gramaticală este în primul rînd povestirea la persoana I. Adeseori povestitorul este rînd pe rînd vorbitor și ascultător, adresîndu-se sie însuși. Alteori își imaginează un partener prezent căruia îi adresează replica sau inserează replici ale unui personaj în stratul narativ.

Reproducerea vorbirii sau a reflecției unui personaj se realizează frecvent în stil direct, care păstrează elementele afective ale vorbirii : vocative, imperative, interogații, exclamații, interjecții, inverșiuni : *Ei, ei ! ce-i de făcut, Ioane ? ! Fetele de la ghilit, care văzuse asta, numa-și dau ghiont una alteia și chicoteau pe socoteala mea, de răsuna prundul (49) ; „Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd oi fi și tu ceva și de te mieri unde, îmi zice cugetul meu ; dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însușlețită din sat de la noi, și nu te lasă inima să taci, asurzești lumea cu țărăniile tale !“ „Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sînt om din doi oameni ; și satul Humuleștii în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii ca alte sate ; și locurile care înconjură satul nostru, încă-s vrednice de amintire...“ (52).*

Actualizarea unei atitudini colective este marcată prin introducerea proverbelor, zicalilor cu ajutorul formulei nominale *vorba ceea* : — *Ei,*

dragul tatei, așa-i că s-a împlinit vorba ceea : Apără-mă de găini, că de cini nu mă tem (232).

Caracterul popular al exprimării orale se manifestă prin forme interferente de stil direct și indirect : — *Fecior de crai, vede-te-aș împărat ! Spune babei ce te chinuiește ; că de unde știi, poate să-ți ajute și ea ceva ! ?* (233) ; *Of ! crăișorule, crede-mă, că să aibi tu puterea mea, ai vintura țările și mările* (233).

Amestecul de stil direct și indirect, realizat ca stil direct legat, apare frecvent în poveștile lui Creangă : — *ia, întrebă că muieți-s posmagii ?* (141) ; *În ziua de ospăț, fetele împăratului s-au pus cu rușăminte pe lângă spîn, să deie voie lui Harap Alb ca să slujească și el la masă. Spînul neputîndu-li strica hatîrul, chemă pe Harap Alb de față cu dînsele și-i învoi aceasta, însă cu tocmală ca în tot timpul ospățului să steie numai la spatele stăpînu-său și nici măcar să-și ridice ochii la ceilalți meseni, „că de l-oi vedea obrăznicindu-se cumva, acolo pe loc îi și tai capul“* (256) ; *Făt-frumos întrebă pe zînă că ce putere are zmaul ei și unde se află el acum ?* (317). Ultimul exemplu se deosebește prin construcție de cele anterioare. Amestecul de stil direct și indirect nu s-ar manifesta aici în forma vorbirii direct legate, ci în „vorbirea indirectă intonată direct“²⁸, întrucît construcția nu are persoana stilului direct (a II-a), ci persoana stilului indirect (a III-a).

Uneori, în același enunț apar mai multe modalități de reproducere a vorbirii unui personaj : *oleacă ce nu-i venea mamei la socoteală căută-tura mea, îndată pregătea, cu degetul îmbălat, puțină tină din colbul adunat pe opsasul încălțării ; ori mai în grabă lua funingenă de la gura sobei zicînd : „Cum nu se dioache călcîiul sau gura sobei, așa să nu mi se dioache copilașul !“ și-mi făcea apoi cite un benchi boghet în frunte ca să nu-și prăpădească odorul !... (30).*

În acest text, replica în stil direct se asociază cu includerea unui cuvînt adresat (*odorul* în planul naratorului. Efectul stilistic (autoironie) se creează prin imixtiunea în vorbirea autorului a unui cuvînt afectiv care exprimă atitudinea unui personaj, diferită de cea a povestitorului însuși.

În planul narațiunii, actualizarea unei replici în stil direct, imixtiunea de replici în reproduceri indirecte, precum și introducerea cuvintelor unui personaj în vorbirea autorului (analogul lexical al stilului indirect liber) presupune mai totdeauna o atitudine afectivă (aprobare, dezaprobare etc.) a scriitorului față de cele relatate. De aceea, în scrierile lui Creangă, formele interferente de stil direct și indirect nu pot fi totdeauna interpretate, ca în textele populare, simple construcții anacolutice în planul reproducerii. Unele constituie în același timp procedee stilistice ale narațiunii realizate ca participare. Mijloacele stilistice care servesc acest tip de narațiune sînt, și în planul reproducerii, ale oralității de factură populară²⁹.

²⁸ Vezi S. Golopenția, *Despre o variantă a vorbirii indirecte*, în „Studii și cercetări lingvistice“, X (1959), nr. 4, p. 593 și urm.

²⁹ Vezi numeroase forme de combinare a vorbirii indirecte cu cea directă, prin care se sugerează participarea povestitorului în diferite momente evocate, la G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 187—192.

1.2.4. Vocabularul. Clasarea vocabularului în scrierile lui Creangă după un criteriu istoric (moment), social (mediu), geografic (loc) poate pune în evidență caracterul lui omogen.

Odată cu începutul secolului al XIX-lea, limba română intră în faza de „relatinizare“ sau de „reromanizare“ a lexicului ei, datorită împrumuturilor masive din latina literară și din limbile romanice, în special franceza și italiana, limbi care și-au exercitat influența în toate stilurile limbii române literare: științific, administrativ, publicistic, artistic. Neologismul este aproape absent în scrierile lui Creangă. Limba scriitorului moldovean își manifestă și în acest fel aspectul popular.

Caracterul popular al vocabularului în scrierile lui Creangă se manifestă nu numai prin absența neologismului, ci și prin absența arhaismului *livresc*. Într-adevăr, arhaismele (și nu numai cele lexicale) nu sînt selectate din texte vechi, ci constituie elemente conservate în vorbirea populară din numeroase ținuturi ale țării. Un număr de cuvinte din scrierile lui Creangă au intrat ulterior în fondul pasiv al lexicului limbii noastre. În această categorie intră, de ex., termeni ca: *husăs, sorocovăț, irmilic, carboavă* sau *mazil, vornic, pașnic, vătămă* etc.

Vocabularul specific utilizat de Creangă se raportează la mediul rural descris. Pe lângă numeroase cuvinte cu circulație în limba tuturor păturilor sociale, indiferent de originea locală sau de cultura vorbitorilor, există altele cu circulație limitată la mediul rural, uneori cu marca originii locale a vorbitorilor: *bernevici* „cioareci“, *chișleag* „lapte acru“, *cimotie* „rudă“, *ciorsă* „cuțit stricat“, *ciocălău* „știulete de porumb“, *cociorvă* „vătrar“, *culeșer* „făcăleț“, *custură* „cuțit“, *cușmă* „căciulă“, *găteje* „vreascuri“, *guleai* „chef, petrecere“ etc.

În scrierile lui Creangă, cuvintele regionale nu manifestă un caracter divergent, întrucît ele aparțin unui anumit spațiu dialectal, reprezentînd graiurile din zona nordică a țării, în speță graiurile din nordul Moldovei.

Pentru a preciza specificul vocabularului popular în scrierile povestitorului moldovean, ni se pare interesant de a sublinia notarea, în lungi liste terminologice, a diferitelor realități materiale, a îndeletnicirilor sătești de odinioară. Exemplele nu ilustrează numai varietatea vocabularului marelui nostru povestitor, ci și procedeul utilizat cu predilecție — *enumerarea lăsată neîncheiată* — în „înfățișarea“ cuvintelor care sugerează bucuria abundenței, a aglomerării și a varietății lucrurilor numite.

Deschis rămîne inventarul „spițeriei“ lui jupîn Strul, „*negustor de băcan, iruri, ghileală, sulimineală, boia de pâr, chiclazuri, piatră vinătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri*“ (97), inventarul „cinstitei crișme“ de la Rădășeni: „*Într-un colț al odăii cîteva merțe de fasole; în altul sămînță de cînepă; în al treilea o movilă de mere domnești și pere de Rădășeni, care trăiesc pînă pe după Paști; în al patrulea mazăre și bob, despărțite prin o scîndură lată, iar alături niște bostani turcești; într-o puțină pere uscate și dulci ca smochinele; mai încolo un teanc de chite de cînepă și de in; pe o grindă călepe de tort și lînuri boite fel de fel pentru scoarțe și lăicere; apoi cîlți, buci și alte lucruri zăhăite prin cele poliți și col-*

țare, ca la casa unui gospodar fruntaș de pe vremea aceea“ (68), inventarul casei lui Pavăl ciubotarul : „Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare : lăiși și paturi de jur împrejur ; lingă sobă, altul ; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptior, între șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichici și alte custuri tăioase, mușchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar“ (58) etc.

Bogăția și diversitatea „terminologiilor“ ne rețin atît în basme, cit și în Amintiri.

Industria casnică : canură toarsă, drugi de canură, lăi, lăicer, lătunoaie, letcă, natră, pănură, pocladă, stative, sucală, seiac, vatale, virtelniță etc.

Instrumente necesare diferitelor îndeletniciri sătești : cociorvă, cosor, culeșer, custură, hreapcă, îmbălăci etc.

Îmbrăcămintea : cămeșuice cusute cu bibiluri, bondițe, țări de țișăie, obiele de suman alb, opincă, sarică, nojițe, bernevici și sinonimul cioareci, chebă, contăș, cușmă, dulamă, sărdac etc.

Bucutăria țărănească : alivenci, balmuj, chișcă, harchină, hrincă, julfă, plachie vîrzare etc.

Ciubotăria : bedreag, calup, dichici, ghint, hască, mușchea, a hrincă, julfă, plachie, vîrzare etc.

Cărașia : „Căruța lui ... era ferecată cu teie, cu curmeie“ ; „De inima căruței atîrnau păcornița cu feleștiocul și posteuca“ ; „în belciugul de la carîmbul dedesupt, din stînga, era aninată o bårdiță, pentru felurite întimplări“ etc.

Încheiem această terminologie populară prin enumerarea cîtorva termeni de calificare (adjective și substantive) atît de specifici vocabularului popular al lui I. Creangă : balciză, bihlit, bobletic, boghet, burduhos, chilos, chiolhănos, chitecăt, ciofligar, cîrnăv, cobăit, coblizan, corciogar, dăbălăzat, dugliș, dupuros, farfasit, feleguns, firnăit, grebănos, hămisit, hărsit, hojmalău, lainic, mangosit, mehenghi, melian, moșlan, nandralău, onanie, pidosnic, pîclișit, prizărit, pughibală, stur-lubatic, ticăit, tigoare, țolină, vidmă, zărghit etc.

Preferința pentru locuțiuni, expresii, zicale, proverbe accentuează caracterul vorbit, în sens popular, al limbii lui Creangă și lărgeste lista îmbinărilor plastice de cuvinte ³⁰.

Ritmul, rima sau asonanța reliefează adeseori materialul lexical atît de variat care apare în îmbinări fixe sau libere de cuvinte. Unele formule ritmate și rimate pot fi creații personale ale lui Creangă ³¹ : aducînd pitaci și colaci (10) ; Mă rog, la Mănăstirea Neamțului ; icoană făcătoare de minuni, casă de nebuni, hram de Ispas și iarmaroc în tîrg, tot atunci (53) ; Harap Alb și ceilalți, nemiavînd ce zice, pleacă

³⁰ Vezi reproducerea unor expresii idiomatice, a unor zicale sau proverbe la acad. Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 375—379.

³¹ Forma ritmată și chiar rimată a unor îmbinări de cuvinte este limitată de acad. Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 379, la unele pasaje din *Povești*. Deprinderea de a recurge la asemenea forme o întîlnim însă și în *Amintiri*.

capul **rușinați**, mulțămînd lui **Pășărilă** și vestitului **Ochilă**, căci li-au fost ca niște **frați** (277); — *Iar cauți sămînță de vorbă, măi Buzilă? ziseră ceilalți. Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin!* — *De asta și eu mă anin și mă închin la cinstita fața voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de vin și cu unul de pelin, zise Gerilă. Și hai de acum să dormim, mai acuș să ne trezim, într-un gînd să ne unim, pe Harap Alb să-l slujim și tot prietenii să fim, căci cu vrajbă și urgie raiul n-o să-l dobîndim* (270); Poate că acesta-i vestitul **Ochilă**, frate cu **Orbilă**, văr primare cu **Chiorilă**, nepot de soră lui **Pîndilă**, din sat de la **Chitulă**, peste drum de **Nimerilă**, ori din tîrg de la **Să-l-cați**, megieș cu **Căutați** și de urmă nu-i mai dați. *Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pămîntului; care vede toate și pe toți, altfel de cum vede lumea cealaltă, numai pe sine nu se vede cît e de frumușel. Parcă-i un boț chilimboț boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de diochi!* (263).

Prin forma rimată a unor cuvinte, Creangă dă extensie „jocurilor“ de cuvinte, datorită asocierii lor pe baza unei analogii semantice (*pitaci* și *colaci*; **Ochilă**, **Orbilă**, **Chiorilă**, **Pîndilă**, **Chitulă**, **Nimerilă**; **Să-l-cați**, **Căutați**; **boț**, **chilimboț**; **ochi**, **de diochi**) sau, dimpotrivă, pe baza unei incompatibilități semantice (*mînuni*, *nebuni*; *amin*, *anin*, *vin*, *pelin*). „Jocul“ de cuvinte se prezintă și sub alte forme, dintre care mai reținem aici: a) alternanța sinonimelor cu forme asemănătoare într-un context redus: **nechitit la mînte și nechibzuit la trebi** (174); b) prezența în același context a cuvîntului de bază și a unui derivat al său: *Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț, cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești*³² (51); c) alternarea dintre diminutive și augmentative derivate de la aceeași rădăcină: *omul acela [Gerilă] avea niște buzoaie groase și dăbălăzate* (261); *Atunci Gerilă suflă de trei ori cu buzișoarele sale cele iscusite* (267). Întrebuințarea diminutivului cu sens augmentativ creează, datorită contrastului dintre formă și conținut, un efect stilistic (cel ironic); d) actualizarea, în același context, a doi termeni, aparținînd aceluiași lanț sinonimic: *era peștrită la mațe și foarte zgîrcită* (174); *Femeia lui Ipate și cu baba, cînd se trezesc din amețală, nici tu drumeș nici tu copil, nici tu nimica!... Mai iscodește ea hîrca pe ici pe colea să vadă n-a putea afla ceva despre copil, dar copilul parcă intrase în pămînt* (225); *prietenul meu Chiriac a lui Goian, un lainic și un pierde-vară ca și mine* (18); e) enumerarea unor cuvinte cu „fizionomii variate“ aparținînd diverselor „terminologii“: *Ce șuri și ocoale pentru boi și vaci, perdea pentru oi, poieți pentru păseri, cotețe pentru porci, sisilac pentru păpușoi, hambare pentru grîu, și cite alte lucruri de gospodărie făcute de mîna lui Chirică, cit ai bate din palme!* (213); *Dar plug, grapă, teleagă, sanie, car, tînjală, cîrceie, coasă, hreapcă, țăpoi, greblă și cite alte lucruri ce trebuiesc omului gospodăr, nici că se aflau la casa acestui om nesocotit* (174); f) contaminarea formală, al cărei rezultat este modificarea formei unui cuvînt, devenit identic sau nu cu cuvîntul sub a cărui atracție și-a modificat forma: *He, he! bine-ai venit, nepurcele!* (37), și *iaca ne trezim cu popa Buligă,*

³² Pentru etimologia cuvîntului *Humulești* vezi Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, Ed. Academiei, 1963, p. 420.

ce-i ziceau și Ciucălău, tămâiet și aghesmuit gata des-dimineată, **Dumnezeu să-l iepure!** (66); g) contaminarea semantică: *Și atunci nu știu cum îi cade un urs mare din sîn și de-a dura prin clasă; nu de cei pe care-i joacă ursarii, ci de mămăligă, umplut cu brînză* (55); h) asocierea de termeni care exprimă noțiuni incompatibile: *cinstita holeră* (17), *cinstită crișmă* (67), *slăvit de leneș* (55), *omul lui Dumnezeu, cu năravul dracului* (181); i) afirmarea unui sens opus celui exprimat prin cuvîntul utilizat: *tu ești Gerilă? Așa-i că taci?... Tu trebuie să fii pentru că și jocul îngheață lîngă tine, de arzuliu ce ești* (261), *mergeam tot zburdînd și hîrjonindu-ne de parcă nu eram noi rîioșii din Broșteni care făcusem atîta bucurie la casa Irinucai* (26). Comp. și afirmarea unei însușiri printr-o construcție negativă: **Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost!** (51). Lipsa de progres logic în încheierea raționamentului creează un efect de surpriză și ironie. Umorul în scrierile lui Creangă își găsește izvorul în numeroase tipuri de exprimare „anapoda“ a unei idei. Iată încă un exemplu, în care schimbarea raporturilor logice coincide cu schimbarea raporturilor sintactice ale unităților reluate din întrebare în răspuns: — *Măi Ioane, dragi ți-s fetele?* / — *Dragi!* / — *Dar tu lor?* / *Și ele mie!...* (40). Tipul de comunicare întrebare-răspuns, realizat în forme diverse, prin care nu se obține un spor de cunoaștere este frecvent.

Hazul vorbirii „inutile“ învăluie convorbirea personajelor lui Creangă: — *...știi ce am gîndit eu astă-noapte?* / **Știu, măi babă, dacă mi-i spune.** (188); — *Dar oare pe acesta cum mama dracului l-a fi mai chemînd?* / **Zi-i pe nume să ți-l spun, răspunse atunci Ochilă, zîmbind pe sub mustețe** (264).

2.1. Arta povestirii. Creangă a fost caracterizat ca scriitor prin excelență popular și prin excelență epic. Chiar și în *Amintiri*, Creangă este, înainte de toate, un narativ.

Mijlocul de caracterizare la care apeleză povestitorul nu este analiza, ci desfășurarea dramatică. Creangă își caracterizează personajele prin dialog. Funcția estetică a limbii constă — după cum a precizat G. Călinescu — în arta povestitorului de a realiza din felul de vorbire a personajelor măsura autenticității lor. Eroii lui Creangă se manifestă verbal. Atitudinea povestitorului este surprinsă verbal. De aici pofta de vorbă a povestitorului, dar mai ales a eroilor săi, voluptatea manifestă pentru cuvîntul vorbit și auzit. Elementele care realizează direct așa-numita funcție conativă a limbajului sînt frecvente și numeroase: construcții interogative la care nu se așteaptă un răspuns, schimbarea persoanei gramaticale în cursul povestirii, dativul etic dublu marcat (*mi ți*), construcții imperative, exclamații, vocative însoțite de interjecții, formule demonstrative (*iaca, numai iaca*) etc.

Limba lui Creangă reprezintă, după cum am subliniat, un aspect autentic popular. Procedeele artei sale de povestitor sînt ale oralityții de factură populară.

Denivelarea continuă a intonației conferă frazei ritm vioi și posibilitate de reliefare. Tipurile de construcții sintactice prin care se realizează mișcarea alertă a frazei sînt variate.

Arta povestirii constă în umorul oral, în modul special de evocare a scenelor de mișcare prin aglomerarea masivă de verbe, expresii și locuțiuni verbale, reliefate stilistic de determinări temporale și modale, care exprimă hiperbolic intensitatea, durata sau desfășurarea pripită a acțiunilor mai totdeauna pline de neprevăzut. Ideea de surpriză este exprimată frecvent prin construcția *cînd colo* sau *numai iaca*, prin verbele *a se pomeni*, *a se trezi*, prin formula interogativă *ce să vadă?*, prin propoziții principale exclamative introduse prin (*și*) *unde nu* etc.

Creangă se bucură de obiectele materiale pe care le înfățișează prin enumerări deschise de termeni cu „fizionomii variate“. Pitorescul vocabularului este sporit prin numeroasele formule apelative, de amenințare; imprecășii, zicători, proverbe, fragmente de cîntece populare, jocul amuzant de cuvinte.

Fantasticul e tratat realist, în culoare locală țărănească. Dumnezeu, sfinții, zeii, împărații vorbesc de obicei o limbă neutră, dar uneori nu se ridică deasupra concretului și istoricului, vorbind limba din mediul rural. „Efectul literar vine din originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate, și e din cîmpul comicului“ (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 307) : — *Doamne, zise atunci Sfîntul Petre, spăriet — ori hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte, nu cumva ostașul acela să aibă harțag și să ne găsim beleaua cu dînsul. Știi c-am mîncat eu odată de la unul ca acesta o chelfăneală* (292). Împrejurarea în care s-a găsit Sfîntul este surprinsă verbal. Limbajul pitoresc produce un efect literar deosebit (bufonerie). Tot Sfîntul Petre se adresează lui Ivan : *Ei, Ivane, doar te-ai săturat acum de umblat prin lume după crancalicuri?* (300). Moartea se adresează astfel aceluiași personaj : — *Gîndeam că te-i fi mai dus prin lume după berbantlicuri de-a tale* (301). *Harap Alb vorbește într-un limbaj popular autentic* : — *Măi! da al dracului onanie de om e și acesta, zise Harap Alb. Grozav burdăhan și nesațios gîtlej, de nu pot să-i potolească setea nici izvoarele pămîntului; mare ghiol de apă trebuie să fie în matele lui! Se vede că acesta-i prăpădenia apelor, vestitul Setilă, fiul secetei, născut în zodia rațelor și împodobit cu darul suptului* (262). Gerilă, Ochilă și celelalte ființe de basm se ceartă întocmai ca eroii din *Amintiri*.

Contrastul dintre natura fabuloasă, vîrsta personajului, împrejurarea în care el se găsește etc., pe de o parte, și limbajul pe care-l vorbește, pe de altă parte, creează umorul tonic al narațiunii sau dialogului. Încă un exemplu din *Amintiri*, în care comportarea comică de negustor a copilului Nică este surprinsă verbal : — *De vinzare ț-i gănușa ceea, măi băute?* — *De vînzare, moșule!* — *Și cît cei pe dînsa?* / *Cît crezi și dumneata că face!* (43) ; — *Ce gîndești dumneata, moșule? Te joci cu marșa omului? Dacă nu ț-a fost de cumpărat, la ce i-ai dat drumul? Că nu scapi nici cu giunca asta de mine, înțeles-ai? Nu-ți pare lucru de șagă.* (43).

Mobilitatea de expresie la nivel lexical și sintactic este nota specifică a artei marelui povestitor moldovean.

2.2. Descrierea (portretul, peisajul). În cursul povestirii, Creangă evită nu atît portretul, cît mai cu seamă descrierea de peisaj. În cazul înfățișării isprăvilor mai ales ale personajelor fabuloase sau în

cazul reliefării unui amănunt al întruchipării lor, proiectat pe dime-siuni enorme, portretul stîrnește interesul lui Creangă. Iată un exemplu în care peisajul întregeste portretul grotesc al personajului : *Ș-apoi afară de aceasta omul acela era ceva de spăriet : avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și cînd sufla cu dinsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfirila capului, iar cea de desupt atirna în jos, de-i acoperea pîntecele. Și ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul. Și dac-ar fi tremurat numai el, ce ț-ar fi fost ? Dar toată suflarea și făptura de prinprejur îi țineau hangul : vîntul gema ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau, și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni, blăstămîndu-și ceasul în care s-au născut. Mă rog, foc de ger era, ce să vă spun mai mult.* (Povestea lui Harap Alb, p. 261). Formula finală cu sens superlativ arată rezumativ ce tip de impresii notează Creangă.

Perspectiva unui portret care să actualizeze expresia „stilului frumos menționăm cu scopul de a reține, prin opoziție, portretul realizat cu o rezonanță stilistică fundamentală diferită în scrierile lui I. Creangă : *Sălățile din grădina ursului, pielea și capul cerbului le-a dus la stăpînu-său cu toată inima, dar pe fata împăratului Roș mai nu-i venea s-o ducă, fiind nebun de dragostea ei, căci era boboc de trandafir din luna lui mai, scaldat în roua dimineții, dezmiertat de cele întii raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului și neatins de ochii fluturilor. Sau cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului ; la soare te puteai uita, iar la dînsa ba.* (Povestea lui Harap Alb, p. 281). În locul comparațiilor și metaforelor meșteșugite, povestitorul preferă formula superlativă din vorbirea populară sau expresia cu nuanță consecutivă de origine folclorică.

Lipsite de un rol diferențiator sînt notele prin care se conturează imaginea lui Davidică în *Amintiri*. Alteori există mai mult o efuziune lirică decît o caracterizare în schițarea eroului : *Și părintele Ioan de sub deal, Doamne, ce om vrednic și cu bunătațe mai era !* (9). În *Amintiri*, încercările de a descrie satul, casa părintească, mediul se realizează de asemenea în notații sărace, prin eoitete generalizatoare (*sat mare și vesel, cu slăcâi voinici și sete mîndre, cu biserică frumoasă* etc.) sau efuziuni lirice : *Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mîhnire Cetatea Neamțului de atîtea veacuri ! Dragu-mi erau toate și mama, frații și surorile și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu cari în zilele geroase de iarnă mă desfătam pe gheață și la saniuș ; [...] Asemenea dragu-mi erau șezătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire !* (80).

Portretul realizat prin notarea însușirilor fizice sau morale este concurat de portretul realizat prin notarea gestului, a mișcării, verbul fiind, alături de cuvîntul expresiv-apreciativ, mijlocul de expresie caracteristic :

Și mai mergînd ei o bucată, numai iaca ce vede Harap Alb altă bizdiganie și mai și : o pocitanie de om umbra cu arcul după vînat paseri.

Ș-apoi chitiți că numai în arc se închia tot meșteșugul și puterea omului aceluia ? Ț-ai găsit ! Avea un meșteșug mai drăcos și o putere mai pe sus decât își poate dracul închipui : cînd voia, așa se lătea de tare, de cuprindea pămîntul în brațe. Și altă dată așa se deșira și se lungea de grozav, de ajungea cu mîna la lună, la stele, la soare și cît voia de sus. Și dacă se întîmpla să nu nîmerească paserile cu săgeata, ele tot nu scăpau de dînsul ; și le prindea cu mîna așa crude, cu pene cu tot. Chiar atunci avea un vrv de paseri dinainte și ospăta dintr-însele cu lăcomie ca un vultan hămisit. (Povestea lui Harap Alb, 264) ; Atunci dracul se crăcește c-un picior la asfințit și cu unul la răsărit ; s-apucă zdravăn cu mîinile de torțile ceriului, cască o gură cît o șură și cînd chiuie o dată, se cutremură pămîntul, văile răsună, mările clocotesc și peștii din ele se sparie (Dănilă Prepeleac, 183—184).

Iată și descrierea unui peisaj nocturn în *Dănilă Prepeleac* : Nu trecu mult și ziua se călători. Ceriul era limpede și luceferii sclipitori rideau la stele, iară luna, scofînd capul de după dealuri, se legăna în văzduh, luminînd pămîntul. (185) : După cum a precizat G. I. Tohăneanu (*op. cit.*, p. 116), „tabloul este introdus din necesități strict compoziționale“.

Așadar, refuzul descrierii (peisaj, portret) ne întîmпиnă mai cu seamă în *Amintiri*. Creangă realizează un anumit gen de portret mai ales în basme. Întruchipările unor eroi de basm sînt schițate hiperbolic. Trăsăturile lor fizice, gestul, mișcarea sînt proiectate pe dimensiuni enorme și înfățișate plastic.

În ansamblul narației, opera lui Creangă cuprinde însă puțină observație ; deci mai multe aprecieri despre lucruri și foarte multe exclamații.

Dinamismul narațiunii lui Creangă decurge și din refuzul descrierii statice, povestitorul fiind preocupat mai mult de gest, decît de trăsătura fizică a personajului.

Caracterizarea prin dialog și monolog înseamnă punerea în scenă a personajului și prezentarea lui, după legile teatrului, prin modul de a vorbi.

Caracterizarea prin descriere, realizată la Creangă mai ales prin notarea gestului, a mișcării, înseamnă punerea în scenă a personajului și prezentarea lui, după legile artei cinematografice, prin imagini cinetice.

BIBLIOGRAFIE

La lucrările din note adăugăm : Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930 (în special capitolul : *La langue et le style*, p. 199 și urm.) ; Gr. Scorpan, *Ion Creangă. Fonetismul dialectal*, în „Revista critică“, XI (1931), 2—3, p. 105—120 ; *Id.*, *Limba lui Creangă*, „în „Buletinul Institutului de filologie română Alexandru Philippide“, I (1934), p. 103—110 ; Al. Graur, *Limba lui Creangă*, în „Cuvîntul liber“, București, II (1935), 15, 16 ; Gr. Scorpan, *Limba lui Creangă. Răspuns d-lui Al. Graur*, în B.Ph. II (1935), 213—221 ; Paul Papadopol, *Expresii pitorești în opera lui Creangă*, în „Preocupări literare“, București, III (1936), p. 160—163 ; Barbu Lăzăreanu, *Vocabularul lui Creangă*, în ALA, XVIII (1937), 355. 3 : Emilian Constantinescu, *Neologismele lui Creangă*, în „Convorbiri literare“, LXXII (1939), 10—11—12, 1879—1894 ; Al.

Piru, *Arta lui Creangă*, în „Viața Românească“, nr. 8, 1956 ; *Id.*, *Analize și sinteze critice*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973, p. 162—174 ; N. Corlăteanu, *Problema studierii substantivelor din Poveștile lui I. Creangă*, în LR, VIII (1959), 3, p. 59—63 ; *Id.*, *Perfectul simplu la Ion Creangă*, în *Omagiu Rosetti*, p. 145—146 ; Toma Măruță, *Aspecte sinonimice în opera lui Creangă*, în LL, IV (1960), p. 93—112 ; Pop-Lelescu, Ștefania, *Considerații asupra lexicului expresiilor idiomatice din Amintirile lui Ion Creangă*, în St. UBB (1960), p. 109—115 ; Const. Ciopraga, *Expresivitatea lui Creangă*, în „Viața românească“, nr. 12, 1964 ; Al. Dima, *Specificul artei lui Ion Creangă*, în IL, nr. 1, 1965 ; Ilie Dan, *Elemente ardelenesti în limba lui Creangă*, în AUI XI (1965), 2, p. 195—197 ; volumul omagial *M. Eminescu — Ion Creangă*, Universitatea din Timișoara, 1965 ; Alexandru Metea, *Realizarea raportului consecutiv și valorile lui stilistice în opera lui I. Creangă*, în LR, nr. 5, 1968.

LIMBA VORBITĂ ÎN OPERA LUI I. L. CARAGIALE. STILUL NARATIV. PROCEDEE ALE COMICULUI DE LIMBAJ

1. Atitudinea artistică a lui I. L. Caragiale : *antiretorismul*. 2. Inovația în tehnica narativă : *stilul indirect liber*. 3. Limba vorbită și funcțiile ei în opera lui I. L. Caragiale. 4. procedee ale comicului de limbaj. 5. Concluzii.

1. Atitudinea artistică a lui I. L. Caragiale : antiretorismul. „Iubirea de simplitate și natural e singurul lucru care l-a făcut să-i scape accente sentimentale și care a dat operei sale câteva tonuri de nostalgie a trecutului“ menționează G. Ibrăileanu despre personalitatea artistică a lui I. L. Caragiale. Din punctul de vedere al istoriei limbii literare, autorul *Momentelor* se găsește nu numai în succesiunea lui Alecsandri, dar și în succesiunea lui C. Negruzzi, M. Kogălniceanu sau N. Filimon, al căror realism îl continuă și îl desăvârșește în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ca și acești predecesori ai săi, Caragiale a încercat să se elibereze de preceptele retoricii, dar spre deosebire de ei, Caragiale atinge neașteptata supunere a stilului la obiect.

După cum a precizat T. Vianu, antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conștientă. În eseu *Câteva păreri* (1896) întâlnim convingerile, confesiunile literare ale scriitorului. De la aceste afirmații pornește Tudor Vianu¹ în analiza prozei lui Caragiale, în definirea și situarea personalității lui artistice : „printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale“.

În *Câteva păreri* sînt menționate observații privind esența operei literare, a fenomenului stilistic. Antipatia lui Caragiale pentru stilul retoric este exprimată clar cînd se face distincția dintre *stil* și *manieră* spre exemplu. „*Între stil și manieră*, — precizează Caragiale — *este aceeași*

¹ *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, 1966, p. 167—188.

deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial“. Ilustrând această deosebire cu exemple din V. Hugo (*Hernani*) și Shakespeare (*Othello*), Caragiale opune stilul retoric al primului, cu lungi discursuri, replici rapide, fără discursuri retorice, din opera lui Shakespeare. După ce face critica diferitelor stiluri, manifestând interes doar pentru ceea ce este individual în fenomenul stilului, Caragiale conchide că există un singur fel de stil, „*stilul potrivit*“. Adept al unicității absolute a stilului, Caragiale devine un adversar al manierismului literar, al traducerii stilului în formele generale recomandate de vechea retorică.

Ca și la predecesorii săi M. Kogălniceanu, N. Filimon, găsim la Caragiale uneori *simularea ironică a retorismului*. Procedeele au fost remarcate de T. Vianu, fără să-i fi precizat și punctul de contact în tradiția noastră literară, deși așezase pe prozatorul Caragiale în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon.

Iată maniera lui Caragiale de a folosi ironic — cu intenția de a compromite un stil retoric — formule ale retoricii clasice într-o situație nepotrivită. În *Două loturi*, când Eleutheriu Popescu crede a fi găsit biletele de loterie, autorul are o intervenție patetică: „*Toți zeii! toți au murit! toți mor! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vreamea, nemuritoare ca el!... Sunt aci!... aci biletele!... aci era soarele strălucitor, căutat atâta timp orbește pe-ntuneric! D. Lefter e liniștit — acea liniște a mării, care înțelenită, în fine, vrea să se odihnească după zburciumul unui năprasnic uragan: fața ei este senină, fără creț, pe cînd în fundu-i zac atâtea sfărîmături de corăbii înghițite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman*“. Ca și la Negruzzi, Alecsandri, dar mai ales la Kogălniceanu și N. Filimon, trecerea de la registrul realist în cel al retoricii constituie o manifestare a atitudinii ironice a scriitorului față de unele modele ale literaturii ispite de retorism.

Caragiale a cultivat ironia „simplă simulare *per contrarium*“ ca o modalitate specific urbană satirei.² Satirizarea stilului jurnalistic cu expresii pretențioase, cu logica violentată, a falsei oratorii, a folosirii inadecvate a unui stil, a amestecului de registre stilistice, a manierismului stilistic cu efecte căutate (identificabile la unii sămănătoriști sau la unii moderniști) se realizează la Caragiale adeseori prin *parodie*.³ Modelul parodiat este de cele mai multe ori unul abstract, general, identificabil în mai multe texte sau uneori unul concret, particular, cu adresă precisă: *Smărândița, roman modern*, pastişă a nuvelei *Sultânica* de B. Delavrancea sau parodia *Dă dăm mult, mai dă-dăm mult* după *Stăpînea odată* tot de Delavrancea.⁴

Renunțarea la retorism se împletește în proza lui Caragiale cu eliminarea sentimentalismului ieftin, după cum ușor se poate demonstra prin povestea lui Cănuță sau prin prezentarea catastrofei casierului Anghe-lache. Viziunea scenică, cu dialogul în care limbajul are un rol impor-

² Cf. Șerban Cioculescu, *Ironia în opera lui Caragiale*, în *Varietăți critice*, E.P.L., 1966.

³ Vezi Cornel Regman, *Caragiale, pamfletar și parodist*, în *Selecție din selecție*, Ed. Eminescu, 1973, p. 36—47.

⁴ Cf. Cornel Regman, *op. cit.*

tant, observarea detaliului plastic asociat cu *inventivitatea comică* (după expresia lui M. Ralea⁵) se accentuează cu trăsături definitorii și în arta povestitorului Caragiale. Dincolo de formula stilistică individuală, dependentă de tipul de oralitate specific valorificat în opera celor doi mari clasici ai literaturii noastre, *Creangă și Caragiale*, există o trăsătură de esență comună stilului lor, rămasă încă nereliefață: *antiretorismul*. În capitolul precedent, consacrat analizei limbii și stilului lui T. Creangă, am semnalat și în proza povestitorului moldovean aceeași atitudine ironică, manifestată de asemenea prin saltul din registrul realist în acela retoric și invers, față de unele procedee tradiționale ale literaturii.

T. Vianu⁶ a arătat că, renunțând la patosul retoric, I. L. Caragiale nu s-a îndreptat, ca primii noștri realiști, spre portretul fizic și moral al omului. În *Cîteva păreri*, ironia autorului se îndreptă deopotrivă împotriva manierismului retoric și împotriva așa-numitei „analize psihologice”. „Prezentarea faptului nud — precizează T. Vianu — și a vorbei izvorite din necesitatea situației i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioară”. Găsim aici, de asemenea, o trăsătură comună a artei de povestitor în opera lui Caragiale și a lui I. Creangă.

Caracteristice pentru proza narativă a lui Caragiale, rămîn — tot după observația lui T. Vianu — *notațiile fiziologice*. „Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, în care Caragiale afirmă unul din principalele puncte ale esteticii sale”⁷.

✕

2. Inovația în tehnica narativă : stilul indirect liber. În dezvoltarea tehnicii narative românești, Caragiale inovează — după cum a remarcat mai întâi T. Vianu — prin anularea graniței dintre planul narativ al autorului și planul personajelor caracterizat prin enunțuri în *stil direct*, scriitorul dînd amploare întrebuițării *stilului indirect liber*. Reproducerea gândurilor și sentimentelor personajelor prin procedeul *monologului interior*, atît de frecvent utilizat de primii scriitori români moderni, nu rămîne străină în proza narativă a lui Caragiale. Totuși, după remarcă lui T. Vianu, nu monologul interior, ci *stilul indirect liber*, modalitate narativă prin care gândurile și sentimentele personajelor sînt transmise prin propriile lor cuvinte în planul narativ al autorului, oferă măsura specificului artei narative a lui I. L. Caragiale. Este aici — după același autor — un semn al renunțării la un procedeu (monologul interior) cu efect retoric, utilizat cu predilecție în proza romantică, și al adoptării altuia (*stilul indirect liber*), răspîndit la scriitorii naturaliști ai secolului trecut, dar pe care nu Caragiale l-a introdus întâi în literatura noastră⁸. După cum precizează T. Vianu, *stilul indirect liber* este o modalitate narativă a unui scriitor „care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decît privindu-i și ascultîndu-i, făcîndu-i să se miște și

⁵ *Cîteva observații asupra operei lui Caragiale*, în „Viața românească”, iunie 1962, p. 4—6.

⁶ *Op. cit.*, 172—173.

⁷ T. Vianu, *op. cit.*, p. 177.

⁸ Vezi și Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, EDP, 1972.

să grăiască”⁹. Iată un exemplu de întrebuintare a stilului indirect liber în nuvela *Păcat* :

Steteau aci față-n față cei doi bătrâni și buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei ! Și aceasta reducea pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav?... E ceva să se-ntîmple mai des și mai lesne?... Ce?... Se iubesc doi oameni tineri.... Ei! Ș-apoi?... Lumea nu e lume?... (citată după T. Vianu, op. cit., p. 179).

Stilul indirect liber, ca instrument de analiză, caracterizează și structura narativă a schițelor :

„Obosit, omul ședea pe o bancă, să răsuflă, și, pentru prima oară, după alergătură de cincisecisuri, înjură în gînd... Pe cine?... Pe coana Anica... Dumneei a făcut toată încurcătura, dumneei face toate încurăturile... Dar... nu strică dumneei; el strică; nu trebuia s-o ia; trebuia s-o lase la București“ (*Tren de plăcere*; citat după Ștefan Cazimir, *Prefață la Caragiale, Căldură mare*, Biblioteca pentru toți, EL, 1964, p. XXIV).

Ștefan Cazimir (op. cit., p. XXIV) stabilește ierarhia faptelor lingvistice din exprimarea unui personaj care sînt preluate în planul narativului. Elemente lexicale : „de mult madam Georgescu a promis „puiului“ să-l ducă odată și pe el la Sinaia; prin urmare, trebuie să-l ia și pe puiul; dar puiul nu merge nicăieri fără „gramamă“; prin urmare, și pe gramamă trebuie s-o ia“ (*Tren de plăcere*); *mamița, mititelul, pușiorul, uritul, ciucalata* (D-l Goe...). Forme și construcții gramaticale : „L-am lăsat pe fericitul tată pentru ca să meargă singur la simigerie“ (*Situațiunea*); „e atît de aproape Mazăre de gară, că nu face pentru ca să mai dai parale la birjă“ (*Tren de plăcere*); „s-a întîlnitără cu madam Vasilescu și cu toată compania“... (*Tren de plăcere*). Fraze întregi : „Cum era să plece băiatul numai cu pălărie de paie? Dacă se întîmplă să plouă, ori răcoare?“ (D-l Goe...).

Construită pe o temă împrumutată, nuvela *Kir Ianulea* (1909) este, prin particularitățile de expresie, o lucrare de puternică originalitate. Sub raportul modalităților narative, *Kir Ianulea* prezintă un interes deosebit, prin chiar complexitatea diverselor procedee ale stilului narativ în planul autorului sau ale celui direct în planul personajelor¹⁰. Există o tendință a autorului de a reține *elemente ale vorbirii directe în stilul narativ*, astfel încît ideile și sentimentele eroilor nu mai apar din perspectiva naratorului ci din aceea a eroilor înșiși. Procedee contribuie și la realizarea unui efect de „actualizare“ a unor evenimente narate¹¹, alături de stilul indirect liber :

„Și apoi le spune tutului că acuma prietina nu se mai duhovnicește la Căldărușani: i-a pus lui Kir Ianulea gîndul... „să-mi spargă casa!“ Da o s-o prinză odată și n-o s-o ierte cum a iertat-o

⁹ T. Vianu, op. cit., p. 181. Vezi și Al. Andriescu, *Tehnica evocării în povestirile lui I. L. Caragiale*, în „Iașul literar“, 1962, nr. 6; B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea“*, în *Omagiu Rosetti*, pp. 115—118.

¹⁰ Cf. B. Cazacu, op. cit., p. 115.

¹¹ Cf. B. Cazacu, op. cit., p. 116.

vodă; o să puie s-o tunză ca la cazarmă pe... și din „muscălească“ și „căluğărească“ n-o mai scoate“ (citată după B. Cazacu, *op. cit.*, p. 116).

„Caracterul de proză vorbită — arată B. Cazacu¹² — este subliniat prin utilizarea, în vorbirea autorului, a unor elemente specifice limbajului familiar (*Ianuloaia* „soția lui Kir Ianulea; s-a ținut cu „a trăit cu“; *supărat* foc „foarte supărat“; *drăngălău*; *țiganii îi trăgeau* „cîntau“; *eliziuni*: *ziua-n*, „ziua în“; *numă-n* „numai în“; *palmele-n* „palmele în“; *cu duhovnicu-n luntre* „cu duhovnicul în luntre“).

Așadar, tehnica narațiunii prezintă în proza lui Caragiale trăsături ale narațiunii moderne, în care limita dintre planul naratorului (*stil narativ*) și planul personajelor (*stil direct*) este adeseori anulată prin folosirea *stilului indirect liber*. Naratorul își împletește, de asemenea, propria relatare cu vorbirea unor personaje și introduce în stilul său narativ elemente de limbă vorbită.

Ca și în proza lui Negruzzi, dar mai ales în proza lui M. Kogălniceanu, apare în proza narativă a lui Caragiale procedeul introducerii în stilul narativ al autorului a unor particularități dintr-un presupus plan (sau real) al vorbirii personajelor. Prin amploarea lui, procedeul este prin excelență caracteristic stilului narativ al lui Caragiale.

M-sa se supără de această brutalitate și făcu niște muștrări bine simțite superiorului sălbatic; dar și mai supărat fu conul Mihalache, care luă numele căpitanului, fâgăduind acestui „parșiv“ să-l destituie telegrafic. (Reformă...).

Vodă, mai moderat, recunoaște că un popor liber trebuie să șteargă din moravurile sale aceste deprinderi barbare, dar nu vede încă puțința aplicării unei asemenea legi, fiindcă... deprinderi seculare... ignoranța și lipsa sensului datoriei... incapacitatea omului de a se dezbăra de un șir întreg de învățături... ș.c.l., ș.c.l. Ministerul se încapăținează... Spiritul secolului... lumina civilizației... demnitatea omului liber... ș.c.l., ș.c.l. (Reformă).

În această schiță, elemente lexicale regionale din vorbirea unui personaj (*stil direct*) sînt anticipate în *stil indirect*, apoi reluate în *stilul narativ* al autorului:

Conul Mihalache se culcă poruncind țiganului să-i curețe cioboțelele și straiile pentru a doua zi dis-de dimineață (Reformă). Ghețele nicăiri... Caută hainele... Hainele nicăiri (Reformă). — Unde mi-s straiile și ciubotele, mișelule? Strigă conul Mihalache (Reformă).

Țiganul s-a pornit pe rîs, a luat un bun bacșiș de la vodă și la moment a găsit straiile și ciubotele ministrului (Reformă).

3. Limba vorbită și funcțiile ei în opera lui I. L. Caragiale.
„Caragiale cunoștea mai bine decît Eminescu limba așa-numită viuă care era vorbită în toate zilele“ precizează Slavici în *Amintirile* sale. Una din trăsăturile care particularizează arta lui Caragiale este, după cum s-a mai observat, prezentarea directă a personajelor, în care modul cum

¹² *Op. cit.*, p. 116.

ele vorbesc ocupă un loc important. Eroi lui Caragiale vorbesc după deprinderile comune timpului și mediului lor local și social. De aceea este firesc ca limba vorbită din opera lui Caragiale, dincolo de particularitățile ei comune în fonetică, în vocabular și sintaxă, să prezinte un anume pitoresc lingvistic, elemente specifice stilului oral în opoziție cu cele ale stilului scriptic, precum și numeroase și variate abateri de la norma literară corespunzătoare nivelului de cultură al categoriilor sociale pe care le reprezintă. Potrivind forma fondului, Caragiale s-a folosit în teatru, în schițe de o limbă vorbită aproape necunoscută literar până la el.

În analiza limbii din opera lui Caragiale s-a operat mai ales distincția dintre planul autorului și planul personajelor și s-a descris cu precădere, lingvistic și ca procedeu de artă, tipul de oralitate în planul personajelor din comedii și schițe.

În ceea ce privește limba în planul naratorului s-a constatat mai ales economia verbală, stilul sobru, eliptic, cu anume expresii ale oralității și cu unele regionalisme muntenesti. Iată un exemplu de economie verbală în planul naratorului: *Ceartă jos în cafenea... S-a spart ceva... parcă o ușă cu geam trântită cu violență... Țipete de femei, strigăte de bărbați, fluierături febrile de gardiști... Aha! a venit stăpîna cătelului. Alerg la fereastră. (Grand Hôtel Victoria).* S-a semnalat, de asemenea, infiltrarea în stilul narativ al autorului a unor neologisme proprii stilului gazetăresc.

E. Lovinescu¹³ remarca, sub raport stilistic, un aspect al prozei scriitorului urban: „o limbă citadină, ziaristică, de proces verbal“. Ilustrarea se sprijină prin exemple din nuvela *Păcat*: „Cînd seminaristul a îndrăznit să nesocotească *recomandațiile imperioase* ce-i fuseră comunicate... scump a trebuit să-și plătească pasul *imprudent*. A fost o *maltratare* meritată... *Sbirii însărcinați cu corecțiunea cutezătorului au făcut exces de zel*“... „Cu incetul însă *membrele pierd siguranța și simetria mișcărilor, cîntecul e surd, articularea inegală*... O sfortare, *excitat de îndemnul unanim al amatorilor*“... „*Succesul colosal și spontan eu n-a afectat cîtuși de puțin pe omul nostru*“. Exemplele ar putea continua.

Paul Zarifopol¹⁴, insista, de asemenea, asupra pătrunderii jargonului jurnalistic în proza propriu-zisă literară a lui Caragiale. Fenomenul este ilustrat tot prin „neologismul gazetăresc“ din nuvela *Păcat*:

„A făcut o nepomenită *sensație* popa... Mitu în hainele nouă a făcut *sensație*.. *Succesul colosal și spontan eu n-a afectat*... Cînd scăpat cu totul de *vermină* l-au îmbrăcat cu mintean... Popa a făcut o *elocventă* apărare a *cauzei sale*“ etc.

În aceste intervenții interpretative ale autorului nu trebuie însă ignorată o anume intenție *ironică*, reliefată tocmai prin modalitatea de exprimare cu un exces neologic, exprimare care vine „ca o grotescă parodie pe fondul serios și rural al povestirii“, după cum observa chiar ultimul critic citat. Paul Zarifopol aprecia această tendință spre îngroșarea intențiilor satirice în proza narativă a lui Caragiale ca efect al

¹³ *Critice*, vol. VI, Ed. „Ancora“, f.a., p. 16—35.

¹⁴ *Pentru arta literară*, vol. I, Ed. Minerva, 1971, p. 177—195.

persistenței unei estetici naiv didactice, pe care am subliniat-o sub diverse forme și la primii scriitori români moderni : Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, N. Filimon. Același tip de selecție verbală alterează totuși uneori tonul povestirii, ca de pildă în *Kir Ianulea*, scriere de maturitate artistică a lui Caragiale, exemplu — prin multele ei grecisme și turcisme — de pitoresc lingvistic în descrierea unei societăți mai vechi.

Diferențele lingvistice existente între planul autorului și planul personajelor trebuie explicate prin *funcțiile* limbajului ca modalitate de prezentare directă a personajelor în opera lui I. L. Caragiale. Aceste funcții au fost schițate surprinzător de clar mai întâi de C. Dobrogeanu Gherea¹⁵, apoi precizate cu subtilitate de Tudor Vianu¹⁶.

Iată, în acest sens, afirmațiile criticului C. D. Gherea : „Dacă tipurile din comediile lui Caragiale sînt vii, și vii sînt tipurile din comediile lui, atunci ceea ce trebuie să cerem e ca frazele ce spun să fie *caracteristice* (subl. n.), să fie logice, să nu fie în contradicție cu caracterul celui care le pronunță, ci dimpotrivă, să arate tocmai caracterul lui“. „Se înțelege că și în roman o frază trebuie să fie caracteristică eroului ; într-o piesă teatrală ea trebuie să mai lucreze pentru dezlegarea intrigei și trebuie să fie *scenică* (subl. n.) ; iar într-o piesă teatrală cu conținut satiric, se adaugă o nouă greutate : ea trebuie să *ridiculizeze pe un individ, ori chiar o întreagă stare de lucruri sociale* (subl. n.). Caragiale a învins toate aceste greutăți. E caracteristic pentru Farfuride incoherentul discurs de la întrunirea publică, e scenic acest discurs și caracterizează și ridiculizează și pe Farfuride, și pe cei ce-l ascultă și aprobă“.

Tudor Vianu operează distincția necesară între două categorii de fapte lingvistice din opera lui I. L. Caragiale : a) limba și stilul personajelor și b) limba și stilul scriitorului însuși, atunci cînd vorbește în numele său și fără o intenție evocatoare. La aceste categorii putem adăuga o a treia categorie : limba și stilul scriitorului atunci cînd vorbește cu o anume intenție evocatoare sau cu o anume intenție satirică.

Prima și a treia categorie de fapte lingvistice sînt prin excelență ale autorului dramatic și ale povestitorului, a doua mai ales a publicistului, a scriitorului politic și filosofic.

După T. Vianu, „limba și stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un moment al dezvoltării realismului în literatura noastră“. În dialog și — după cum am constatat — adeseori chiar în planul narativ al autorului, apare felul de a vorbi al personajelor caragieliene, prin notarea particularităților fonetice, gramaticale sau de vocabular ale acestora. Spre deosebire de Creangă, scriitor care „a transcris vorbirea țăranilor moldoveni, fără a fi aparținut el însuși altei sfere lingvistice“, Caragiale — precizează T. Vianu — „a notat limba oamenilor lui, considerîndu-i dintr-o sferă deosebită de viață și cultură“. De aici concluzia pentru opera satirică a scriitorului muntean : „notarea limbii vorbite și a

¹⁵ *Studii critice*, vol. II, E.S.P.L.A., 1956, p. 78—85.

¹⁶ *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955, p. 87—114.

stilului oral⁵ sînt la Caragiale nu numai un procedeu realist-descriptiv dar și unul *critic*. (Sublinierea ne aparține.) Spre exemplu, cînd vorbesc personajele din „Art. 214” înregistrăm împreună cu particularitățile lor de vorbire și atitudinea negativă a scriitorului față de eroii săi, față de inteligența, de nivelul lor de cultură etc. Dar eroii lui Caragiale nu reprezintă numai o categorie morală, ci și una socială. Deci „transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al *satirei sociale*”. (Sublinierea ne aparține.)

Reținem, așadar, că prin distanța de mediu socio-lingvistic dintre autor și personaj, Caragiale conferă limbajului funcția de a *caracteriza*, de a *individualiza* un personaj și uneori și o funcție *critică*.

În limba personajelor sale, Caragiale a notat mai ales felul de a vorbi al anumitor categorii sociale dintr-o perioadă determinată a secolului trecut. Spre deosebire deci de limba lui Creangă, aceea a personajelor lui Caragiale are și o funcție de *datare*.

Nu numai momentul, mediul social și de cultură, la care aparțin diferitele personaje sînt reprezentate prin particularități lingvistice corespunzătoare, dar și regiunea căreia aceste personaje aparțin. Deci limba personajelor lui Caragiale are și o funcție de *localizare*.

Individualizarea eroilor lui Caragiale (personaje cu caractere, profesii și tendințe felurite) se manifestă în primul rînd prin felul lor de a vorbi. De aceea, limba vorbită a personajelor sale nu este omogenă. Tipurile pe care le reprezintă eroii lui Caragiale sînt diferențiate în mare măsură prin modalități specifice de vorbire. În fapt, funcția de datare, de localizare a vorbirii personajelor se subordonează funcției generale de *caracterizare, de individualizare, de tipizare* a personajelor prin limbaj.

Așadar, după T. Vianu, limba personajelor lui Caragiale este un mijloc *al datării, al localizării, al tipizării*, ca atare un mijloc *al criticii*. Ascultîndu-i personajele, înțelegem cărui moment, cărei regiuni aparțin ele, care este atitudinea scriitorului față de personajele sale, ce defecte sînt satirizate în ele.

Pentru a realiza funcțiile arătate, limba personajelor lui Caragiale este în primul rînd o *limbă vorbită*. Formele oraltății sînt numeroase la Caragiale.

Dincolo de unele trăsături comune ale aspectului vorbit al limbii (lungiri de sunete, contrageri de vocale, expresii tipice, construcții anacolutice, diminutivare cu funcție de atenuare — *pensioară, însemnărică, scrisorică* etc. — și altele), apar particularități specifice unei regiuni sau chiar unui anumit moment din istoria limbii. Funcția stilistică a acestor particularități nu este totdeauna numai una de localizare sau de datare. În comedii, în schițe, la nivelul contextului, ele realizează de obicei un contrast de limbaj și servesc ca instrument de creare a unui anumit *comic verbal*.

Intrucît se poate spune că aproape fiecare personaj are stilul său individual, este deci caracterizat prin modul specific de vorbire, limba vorbită în opera lui Caragiale prezintă anumite particularități nu numai după loc și timp, dar și după mediu social (de ex. notarea unor ele-

mente de jargon), după vîrstă, după profesie și gradul de cultură al „vorbitorului“ etc.¹⁷.

Spiritul de observație al lui Caragiale în notarea particularităților de limbaj se manifestă și prin caracterul scenic al vorbirii personajelor.

Tipătescu : *Lasă Ghiță, cu steagurile de alaltăieri, ț-a ieșit bine; ai tras frumușel condeiu.*

Pristanda (uitindu-se pe sine și rîzînd) : *„Curat condei. (Luîndu-și numaidedcît seama, naiv) Adicăte, cum condei, coane Fănică?...*

Răspunsul lui Pristanda este, prin modelarea cuvîntului după cuvîntul superiorului său, nu numai caracteristic pentru supunerea și admirația ipocrită a subalternului față de prefect, dar și scenic. Parantezele care închid indicațiile scenice referitoare la intonație, gest, mimică, atitudine etc. însoțesc aproape fiecare frază caracteristică a personajelor din comedii. Nu este aici numai o trăsătură a genului dramatic, ci și una a scriitorului dramatic I. L. Caragiale, autor care o întrebuițează cu surprinzătoare consecvență. Caragiale își vede personajul în acțiune, îi intuiește mișcarea sufletească și-i aude deslușit cuvîntul. În această sincronizare constă una din trăsăturile fundamentale ale artei dramatice a lui Caragiale. Iată cum se exprimă scenic imposibilitatea unui personaj, sub imperiul afectului, de a articula o frază :

Zoe (singură) : *E adevărat ori visez? (șade pe un scaun, scoate scrisoarea, o citește, o sărută) Fănică! (se scoală rîzînd, o mai citește, o mai sărută de mai multe ori și iar șade) Fănică! (plîns nervos... după o pauză, se scoală și zîbind, se șterge la ochi și răsufală tare) A!... mi-a trecut... Fănică! (suiе repede la dreapta și dispare).*

— Ce?

— O apucase aseară durerile.

— !...

— ... i l-a scos cu fiarele...

— !!... (Situățiuinea).

Uneori indicația scenică în planul naratorului se substituie unei replici (aceasta fiind implicată în gest, în mișcarea feței etc.) :

— *Mitică... nu cumva ai văzut tu astă-seară pe undeva pe nenea Anghelache?*

¹⁷ Pentru analiza limbii vorbite sub feluritele ei aspecte în opera lui Caragiale, vezi următoarele studii fundamentale : T. Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, pp. 87—114 ; Al. Rosetti, *Despre unele probleme ale limbii literare*, ESPLA, București, 1956, pp. 67—77 ; Iorgu Iordan, *Limba „eroilor“ lui I. L. Caragiale*, în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1969, pp. 400—432. Pentru elementele regionale (muntenisme — cele mai frecvente — moldovenisme și ardelenisme), vezi Theodor Hristea, *Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale*, în CILRL, II, București, 1958, pp. 191—229.

Mitică zîmbește și face semn din cap că da. Toți trei camarazii se ridică drept în picioare :

— Unde ?

— Mitică face semn cu palma stîngă pe masă, adică : **aici**.

— Cînd ?

Mitică face din buze un semn și ridică din umeri, adică : **n-aș putea spune precis, cînd...**

— Spune, nene, păcatele mele ! strigă unul scos din răbdare !... Cînd a plecat ?

Mitică amestecă cu mîna dreaptă și arată cu cea stîngă spre ușă, adică : **acuşic-a plecat. (Inspectiune).**

În schițe mai ales se întilnește și fenomenul invers, de renunțare la orice indicație scenică. În *Cum să înțeleg țărani* (trebuie înțeles „nu se înțeleg“) spre exemplu, următorul model de conversație este scutit de nevoia oricărei indicații :

— Hei, mă din casă !

— Cine ?

— Tu !

— Eu ?

— Păi cine ?

— Ce-i ?

— Cum ce-i ?

— Păi ce-i ?

— Ai o scrisoare !

— Cine mă ?

— Tu !

— Eu ?

✓ Păi cine etc.

Scurtimea replicii, ambiguitatea expresiei prin folosirea substitutivelor (aici pronume), repetarea circulară a expresiei golite de orice semnificație sînt procedee tipice la Caragiale de realizare a comicalului prin necomunicare.

Spre deosebire de Creangă, Caragiale nu notează o vorbire omogenă, nediferențiată a țărănilor, intrucît la ultimul scriitor individualizarea acestora apare nu numai din felul acțiunilor, al atitudinii lor, ci și din acela al vorbirii lor (Vianu, *op. cit.*, p. 89). Astfel, în *Năpasta*, vorbirea lui Ion reliefează o structură morală tipică :

Anca (dîndu-i să bea) — *Cum e la ocnă, Ioane ?*

Ion — *Bodaproste.... e bine.*

Anca — *Și cum ai fugit de acolo ?*

Ion (ca iluminat) — *Vezi că s-a pogorît Maica Domnului la mine, și zice : pe cum că, Ioane, cînd ai ajunge la fîntînă sub deal, o să-ți iasă înainte cine o să te aducă la mine, și să vii negreșit... Pe urmă,*

vere, m-am dus la fântina de sub deal și am pus donițele jos... Ei! Era frumos și cald... și era pădurea singură... Doar într-o tufă fluiere de departe o mierlă... Numa' dinspre partea dealului, iacătă că-mi iese înaintea o veveriță, — vezi, o trimisese Maica Domnului! Stă în fața mea în două labe și se uită la mine drept, cu ochii ei mititei și galbeni. Eu am dat s-o prinz, când colo ea... Tușt! a sărit p-o cracă subțire de alun: acu se încovoia craca și se apleca cu ea pînă la pămînt, acu se ridică, acu se apleca. Eu după ea, ea iar înaintea mea, în două labe, se uita la mine... Îi sclipea ochii, vere, de parcă era două schintei și mă chema iac-așa...

Prin aceste cîteva succinte comentarii am dorit să reliefaș complexitatea structurii limbii vorbite în opera lui Caragiale, folosite ca mijloc de caracterizare, de individualizare a personajelor. Analiza limbii vorbite în opera marelui scriitor poate constitui încă obiectul unor cercetări care să pună în valoare feluritele procedee de tipizare a personajelor prin limbaj. Aici ne vom limita la aspectul lingvistic al comediilor și schițelor satirice, scrieri care reliefează în mai mare măsură spiritul de observație lingvistică al neîntrecutului nostru dramaturg. Scopul analizei este de a sistematiza procedeele comicului verbal subordonate funcției de caracterizare a personajelor prin limbaj.

4. Procedee ale comicului de limbaj. Caragiale nu este numai un satiric, este și un creator de comic. El excelează prin crearea de situații comice, dar și prin crearea unui comic de esență verbală. Autorul *Scrisorii pierdute* face haz înițășind lucrurile sub unghiul ridicolului, dar risul lui e stigmatizator, satiric. De aceea există un raport de perfectă adecvare între un anumit efect al comicului de limbaj și situația tipică a personajului: Cațavencu estropiază logica discursului, Pristanda estropiază și forma cuvintelor. H. Bergson definește risul ca „manifestare mecanică aplicată pe o realitate vie“ („*Du mécanique plaqué sur le vivant*“). Comicul este o categorie estetică a cărei esență constă, așadar, într-o trăsătură de *contrast*: pretenție și realitate, defect și calitate, mecanic și firesc. La nivelul limbajului, comicul se manifestă prin două modalități invariante: 1. *contrast între ceea ce spune personajul și ceea ce reprezintă conținutul exprimat*; 2. *contrast între forma realizată a limbajului și forma pe care ar dori să o realizeze vorbitorul*. Procedeele comicului de limbaj se fundează, deci, pe un element de eroare, de abatere de la regulile de corectitudine logică ale vorbirii (1) sau de la regulile de corectitudine lingvistică și stilistică ale vorbirii (2). Aceste distincții operate ar corespunde următoarelor două categorii ale comicului precizate de H. Bergson: 1. efecte comice care găsesc în limbaj numai forma lor materială de manifestare, sursa comicului fiind spre exemplu violarea legilor gândirii materializate în limbaj; 2. efecte comice a căror sursă este limbajul însuși. În prima situație limbajul exprimă deci comicul, în a doua îl creează: „*il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée*“¹⁸. Ștefan Cazimir, în lucrarea sa *Caragiale* —

¹⁸ H. Bergson, *Le rire — Essai sur la signification du comique*, Paris, 1904, p. 105—106.

universal comic, București, EL, 1967 (în special pp. 225—245), fundamentală pentru studiul comicului în opera lui Caragiale, ia drept criteriu al sistematizării faptelor din sfera comicului verbal distincția operată de filozoful francez. Pentru categoria comicului creat prin limbaj, Ștefan Cazimir stabilește două izvoare fundamentale: *specificitatea maximă și interferența registrelor*.

Vorbirea prea specifică a unui personaj, realizată prin elemente strict legate de un anumit sector de activitate, de un anumit mediu social sau geografic etc., este susceptibilă de efecte comice prin deplasarea atenției de la conținutul comunicării spre forma ei de realizare, care surprinde prin acumularea de elemente absente sau altfel distribuite în vorbirea literară pe care în general personajul ar dori să o realizeze.

Vorbirea unui personaj caracterizată prin amestecul de stiluri diferite ale limbii sau de termeni arhaici cu neologisme etc. este, de asemenea, susceptibilă de efecte comice din aceleași motive.

Particularitățile lingvistice prin care se realizează cele două tipuri de vorbire care, evident, realizează efecte comice de natură mai complexă tocmai prin trecerea bruscă de la unul la altul aparțin în esență la două straturi istorice delimitabile: stratul de *veche* și înceată sedimentare și altul constituit din elemente datorate unor influențe foarte *recente*.

Primul strat caracterizează, după cum a arătat Șt. Cazimir, mai ales vorbirea personajelor care reprezintă pe vîrstnici și în general un mediu social lipsit de cultură.

Ceea ce conferă un anume pitoresc lingvistic vorbirii acestor personaje sînt mai ales *expresiile tipice*. Iată cîteva exemple din vorbirea care-l caracterizează pe *Jupin Dumitrache*: „Mai că-mi venea să-l cîrlesc“, „s-a ținut gaie după mine“, „mănincă pe datorie, bea pe veresie“, „i-am zis pe șleau“, pe *Conul Leonida*: „azi aici, mîne-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut“, „cap ai, mînte ce-ți mai trebuie“, pe *Iordache*: „te culci pe urechea aia“, „i-a venit pandaliile“ etc. În schițe: *unde a înfărcat mutu iapa, încinși cu tei ca la Feselei!*, *Marea cu sarea!* (Art. 214).

În vorbirea acelorăși categorii de personaje se păstrează numeroase grecisme și turcisme de: *peș* în expresia „a sta într-un peș“, *merement*, *abitir*, *papugi*, *moftangiu* (Jupin Dumitrache), *mangafaua*, *halima* (Crăcănel), *tibișir*, *zamparagiu* (Iordache), alături de care se pot menționa și termeni învechiți de alte origini: *tist* „oșîter“ < mag., *cupet* „negustor“ < sl. (Pampon).

Sintaxa vorbirii acestor personaje se caracterizează prin construcții tipice vorbirii neîngrijite: contaminări ale instrumentelor gramaticale în construirea frazei, construcții anacolutice, dezacorduri, construcții eliptice sau redundante. Toate aceste aspecte se realizează adeseori în același context și pot ilustra, prin șarja unei vorbiri degradate, o modalitate a comicului mecanic, procedeu nefiind însă lipsit de o funcție caracterizatoare și satirică:

— **Aia-i aia, care știu dumneata de cîte ori am spus eu, că o să se-nfunde odată cu cheltuielile nebunești, care pot pentru ca să zic**

că nici o țară nu s-a mai întâmplat, pentru ca să vie și să zică la un moment : nu mai am drept ca să mă împrumut fără voia dumatile ! care atunci însemnează că nu mai ești independentă nici la tine acasă, după ce ți-ai vărsat sîngele ca să ajungem pentru ca să aibă fortificații și să poți zice la un moment dat : pînă aci ! nu permit ! (Situațiunea).

Structura degradată a frazei include elemente lexicale ale vorbirii „alese“ : *Uite la ce-am venitără noi la dumneata, care ne-a recomandat o prietină a noastră, fînc-a avut și dumneei o chestie, tot într-o pricină, de par egzemplu acuma, vine vorba* (Art. 214).

Al doilea strat este alcătuit mai ales din elemente lexicale recent introduse în limbă, care țin în primul rînd de încercările, sub imperativul modei, de adoptare a unor termeni străini, odată cu pătrunderea în limbă a neologismelor necesare culturii moderne. Ridiculizînd „rafinarea“ de suprafață. Caragiale a continuat satirizarea tendinței de *franțuzire*, satiră începută de scriitorii dramatice ca Facca, C. Caragiale, Alecsandri. Față de predecesorii săi, I. L. Caragiale manifestă o subtilitate deosebită în înregistrarea faptelor lingvistice mult mai numeroase și variate, precum și în înregistrarea particularităților diferitelor stiluri ale limbii (retoric, oficial-administrativ, publicistic), realizînd un comic verbal de o natură mai complexă.

(*Neologismele*), în special de origine franceză, prezintă caracteristici de adaptare fonetică, morfologică sau contextuală în funcție de mediul social și gradul de cultură al celor reprezentați prin personajele din schițele sau teatrul comic al lui Caragiale, Așadar, neologismele au o funcție de individualizare și tipizare a personajelor. Dată fiind atitudinea satirică a autorului, îndreptată contra unor reprezentanți, ai anumitor categorii sociale, Caragiale a exagerat, a șarjat, a încărcat uneori limbajul unor personaje nu cu deformări care nu ar fi fost posibile în vorbire, ci cu cuvinte deliberat alese, care în vorbirea unor medii sociale neinstruite sînt sau pot fi modificate după modelul cuvintelor din fondul vechi la care au fost asimilate.

Diferitele tipuri de deformări ale cuvintelor neologice au fost prezentate sistematic de acad. Iorgu Iordan în studiul deja menționat ¹⁹.

Alternarea vocalelor *e* și *i* sau a vocalelor *o* și *u* de obicei neaccentuate : *cintiron*, *cremenal*, *dicorație*, *dicorații*, *dipotat*, *isplica* (Jupîn Dumitrache) ; *ezirciț* (Veta) și *izirciț* (Chiriac), *iconomie* (Cetățeanul turmentat), *cremenală* (Mița) ; *giuben* (Jupîn Dumitrache), *revoluție* (Leonida), *particoler* (Pampon) etc.

Reducerea finalei — (*i*)*u* : *coledzi*, *sufradzi* (Dandanache).

Dispariția lui *n* : *pasion* pentru *pension* (Jupîn Dumitrache), *sanfasò*, fr. *sans façon* (Zița), *itidenție* pentru *intendență* (Catindatul).

Epenteza lui *-n-* : *andresă*, *andrisant* (Cetățearul turmentat), *adorantă* (Mița, Nae) etc.

¹⁹ Pentru exemple ne folosim de ediția I. L. Caragiale, *Opere*, ed. critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Introducere de Silviu Iosifescu, București, I, 1959, II, 1960, III, 1962, IV, 1965. Cele mai multe exemple sînt menționate și comentate în studiul acad. Iorgu Iordan. Cf. și Ștefan Cazimir, *Caragiale — universul comic*, pp. 229 și urm.

Substituirii de consoane : *bagabont* „vagabond“ (Jupin Dumitrache), *bampirul* (Ghiță Pristanda), *bagadel* (Leonida), *catinda* „candida“ (Catindatul).

Chiar din exemplele citate se observă că fenomenele menționate se combină cu altele (asimilări, disimilări, metateze). Comp. și : *apropitar*, *ampotrofașu*, *ceferticat*, *catrindală*, *levorver*, *ostromente*, *l-a supli-matără* etc.

Șovăielile în pronunțarea neologismelor explică și numeroasele pronunțări hipercorecte, ca reacție față de rostiri presupuse incorecte. Astfel, după Iorgu Iordan (*op. cit.*, p. 412) înlocuirea lui *i* prin *e*, a lui *u* prin *o* în cuvinte cum sînt *devorța*, *teribel*, *triveal*, *coraj*, *funcționar*, *public*, *document* s-ar explica adeseori și prin „teama“ vorbitorilor că rostirile cu *i* respectiv cu *u* (*divorța*, *curaj* etc.) ar fi incorecte.

Ca și formele hipercorecte (hiperurbanisme), etimologia populară se explică tot ca efect al unei înțelegeri greșite a cuvintelor și are la bază necunoașterea sensului cuvintelor a căror formă este modificată sub influența altora cu care prezintă unele asemănări fonetice. După cum precizează acad. Iorgu Iordan (*op. cit.*, p. 414), „modificarea poate fi mai mult ori mai puțin profundă, mergînd uneori pînă la confundarea ambelor cuvinte, care își păstrează, bineînțeles, sensurile lor, de obicei foarte diferite unul de altul“.

De obicei, etimologia populară are loc la cuvinte recent împrumutate : *asinuitate* (*asiduitate*), *lăcrămație* (*reclamație*), *a mînca* de la datoriile ce ne impun... (fr. *manquer à ses devoirs* „a nu-și îndeplini obligațiile“), *sufragiu* universale (*sufrăgiu* „vot“ este confundat cu *sufragiu* „servitor“) în vorbirea lui Nae Ipingescu ; *geantă* latină (*gintă*), *lege de murături* (în loc de *moratoriu* „lege pentru amînarea plății datoriilor“), *fandacsie* (*fantezie*) în vorbirea Conului Leonida ; *modistă* (*modestă*), Marcu Aoleriu (Jupin Dumitrache) ; *scrofuloși* (*scrupuloși*), *renumeratie* (*remunerație*) în vorbirea lui Ghiță Pristanda etc.

Folosirea improprie a unor termeni este frecventă în vorbirea personajelor din opera satirică a lui Caragiale : pardon de *impresie* (*expresie*), *iluzii* (*aluzii*), vi se va *comunica* un document, mi s-a făcut o *imputare* și sunt mîndru de aceasta, n-o mai *maltrata*, domnule, măcar cu o vorbă bună, scoase șicul [șiș] de la baston pentru ca să mă *sinucidă*, s-a pronunțat cu *vociferări* etc.

Deși constituie abateri de la norma limbii literare curente, o situație aparte, în sensul că nu sînt deformări propriu-zise, au formele învechite ale unor neologisme (*soțietate*, *printipuri*) sau formele orale ale altora cu aspect fonetic asemănător cu cel al cuvintelor corespunzătoare din limba franceză (*enteres*, *suspanda*, *enfluanșa*, *comersant* etc.). Evident, multe forme dintre acestea din urmă, ajunse în vorbirea unor categorii sociale lipsite de cultură, sînt folosite cu aspect fonetic deformat.

Este de remarcat faptul că elementele de jargon sînt cu atît mai frecvente cu cît coborîm spre categoriile sociale mai puțin instruite ale periferiei urbane (de ex. Tipătescu nu folosește elemente de jargon), ceea ce explică și numeroasele deformări sau folosirea improprie de termeni : *alevoa*, *pamplezir*, *de par egzamplu*, *monșerul meu*, *per l'amour di Dieu* (Zița), *musiu* (Jupin Dumitrache) etc.

În limbajul lui Rică Venturiano, arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept și publicist, se întâlnesc neologisme gazetărești, unele cu forme latinizante sau italianizante care, prin sonoritatea lor, puteau impresiona periferia intelectuală : *angel radios, amoare, mizericordie, justaminte, silențiu lugubru*, destinul mă persecută *implacabil, inspirațiune ingenioasă, ocaziune, colaboratoare* etc. Comp. în vorbirea Ziței : te așteaptă *siguralmente ; persoana în chestiune* (Spiridon : persoana în chestie).

Alăturarea de termeni eterogeni (aparținând celor două straturi delimitate) creează de obicei comicul : *țățico, mașer ; Țațo, per l'amour di Dieu ! ; Zău ! țățico, parol ! Să mă-ngropi* (Zița) etc. Expresia pleonastică, datorită alăturării a două sinonime : *Domnule, musiu* (Spiridon), *bunioară de par egzemplu* (Leonida), *în stare a fi capabil* (Veta) etc. Alteori, pleonasmul se ivește prin asocierea a două neologisme convergente ca sens : *apelul nominal, aprob pozitiv* (Ipingescu) etc. Alăturarea de elemente eterogene apare și la nivelul formării cuvintelor : *asigurip-sită, moftolog* etc.

Același efect comic, asociat cu o intenție satirică, produce și contrastul unor forme regionale (muntenisme și ardelenisme, de ex.) : Școlarul Oțopeanu folosește forma de sg. a perfectului compus cu un subiect exprimat printr-un substantiv la numărul plural (tipul : *ei a Școlarul Oțopeanu* folosește forma de sg. a perfectului compus cu auxiliarul *au* (*ea au pus*) și în situația când subiectul este exprimat printr-un substantiv, pronume la numărul singular (*Despre cometă*).

Efectul comic este deosebit în cazul contrastului dintre expresia regională și neologism, asociat cu pronunțarea regională a unor expresii neromânești :

No ! acum conzistenția.

Conzistenția comeatii conzistă din materia cea mai faină din toate puncturile de vedere a senzurilor noastre ; mutachis mutanghis, mai faină decît o beșică de săpun, mă rog ! (*Despre cometă*).

Este adevărat că cele două straturi care alcătuiesc sursa lingvistică a realizării „specificității maxime“ și a „interferenței de registre“ în vorbirea personajelor din opera satirică a lui Caragiale servesc comicului creat prin limbaj. Constatarea nu poate nega, însă, afirmarea că și comicul exprimat prin limbaj are adeseori aceeași sursă lingvistică. Diferența dintre cele două categorii de comic se stabilește, după cum vom vedea, prin situarea specifică a abaterii care marchează contrastul generator de comic.

4.1. Comicul generat prin contrastul dintre ceea ce spune personajul și ceea ce reprezintă conținutul exprimat. Separarea comicului exprimat prin limbaj de comicul creat de limbaj prezintă interes în primul rînd sub raport metodologic, întrucît în fapt cele două categorii de comici se realizează adeseori simultan dată fiind legătura indestructibilă dintre limbă și gîndire. Comicul exprimat prin limbaj presupune de obicei un defect de gîndire al personajului de care se rîde. Eroarea de gîndire poate fi corelată cu una de vorbire și invers. Ilogismul, exprimat prin limbaj, devine comic în raport cu pretenția personajului comic — in-

conștient, involuntar (naivul) sau conștient, voluntar (impostorul, demagogul) de autenticitatea esenței — care se opune realității.

Automatismul gândirii sau incapacitatea unui personaj de articulare coerentă a ideilor etc. se reflectă adeseori la nivelul limbajului chiar în anularea funcției de comunicare a vorbirii. Într-adevăr, un act de comunicare normală presupune menținerea contactului dintre emițător și receptor nu numai prin folosirea aceluiași cod, dar și pe baza realizării aceleiași înțelegeri și interpretări a elementelor codului, precum și prin păstrarea nealterată a elementelor verbale de care depinde transmiterea unei informații nealterate. Încălcarea acestor „norme“ sau uneia dintre ele conduce la anularea funcției fatice a limbajului și la compromiterea, în consecință, a posibilității înseși de realizare a vorbirii ca act de comunicare receptat; este aici una din trăsăturile esențiale ale comunicării „anormale“ pe care o întâlnim frecvent în structura verbală a dialogului dintre personaje în opera mai ales satirică a lui I. L. Caragiale.

Iată efectul la receptor pe care-l produce expunerea pedagogului Mariu Chicoș Rostogan despre temperatura cometei: „Vremea, mă rog, se-mparte, după cum au proboluit Ţelzius, în două părți, cari se despart una de alta la acel *fixum*, carele se cheamă zero-graduri sau nul... De-acolo, **aceea** care mere-n sus — Bîrsescule, fii atent! — este **partea călduroasă**, și **aceea** care mere-n jos — Ioanescule, nu căsca gura, că intră musca! — este **partea friguroasă**, iar la nul, mă rog, apa — Popăscule, vrei să minci bătaie! — apa prinde pojghiță“. (*Despre cometă*).

Personajele lui Caragiale sînt puse mai totdeauna în situația de reciprocă neînțelegere. La această situație contribuie modificarea unor substitute sau introducerea în „convorbire“ a altora pentru care referentul la care trimit nu fusese în prealabil precizat, caracterul eliptic al replicilor dintre personaje, expresia echivocă (cu referent diferit la emițător și receptor) etc.

— Ce!... ce ai la gît?... **briliant**?

— Da.

— Unde ai găsit-o?

— Ce să gădesc?

— **Piatra.**

— Care **piatră**?

— **Briliantul, frate (Cadou).**

— Te văz așa... distrat și cam nervos.

— Nu, frate, aștept pe soția mea, și nu mai vine; am mare nerăbdare să văz dacă **a reușit** și acuma... Dacă **reușește** ș-acuma, halal să-i fie!... că **ăla** e un ciufut... (*Diplomație*).

*

— Ei?

— Ei, le **dă** la **toți**.

— Cum, la **toți**?

- Firește... **șindcă toți sunt de familie bună.**
- Cum, **de familie bună?**
- Ca Ovidiu.
- Nu-nțeleg.
- Le dă — zice eu — **notă bună la toți băieții (Bacalaureat).**

*

Domnul : *Domnu-i acasă?*

Feciorul : *Da : dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva c-a plecat la țară.*

D. : *Dumneata spune-i c-am venit eu.*

F. : *Nu pot, domnule.*

D. : *De ce?*

F. : *E încuiată odaia.*

D. : *Bate-i, să deschidă.*

F. : *Apoi, a luat cheia la dumnealui când a plecat.*

D. : *Care va să zică a plecat?*

F. : *Nu, domnule, n-a plecat.*

D. : *Amice, ești... idiot!*

F. : *Ba nu, domnule.*

D. : *Zici că nu-i acasă.*

F. : *Ba-i acasă, domnule.*

D. : *Apoi, nu ziseși c-a plecat?*

F. : *Nu, domnule, n-a plecat.*

D. : *Atunci e acasă.*

F. : *Ba nu, da n-a plecat la țară, a ieșit așa.*

D. : *Unde?*

F. : **În oraș.**

D. : *Unde!?*

F. : *În București.*

D. : *Atunci să-i spui c-am venit eu. (Căldură mare)).*

Este de reținut în legătură cu echivocul, obscuritatea comunicării în dialogul dintre personaje o replică adresată de Jupin Dumitrache lui Ipingescu : „*Una vorbim și bașca ne-nțelegem*“.

Adeseori, lungimea dialogului nu contribuie la sporul de informație :

— *Mă, Costică !... știi tu la cine ne-am gândit noi toți trei adineaori?... de cine am vorbit noi acuma pînă să intri tu?*

— *De cine?*

— *De tine.*

— *Ei, aș!*

— *Zău, de tine.*

— *Parol?*

— *Parol!*

— *C-ești copil? (Cam târziu...)*

Schițele, teatrul comic al lui Caragiale prezintă ca trăsătură specifică și complexitatea modalităților lingvistice de exprimare a comicului. Vom ilustra în continuare doar cîteva.

Fonetică. Pronunțarea deformată a unor cuvinte care exprimă noțiuni necunoscute sau numai aproximativ cunoscute de către vorbitor, potrivit propriului sistem de înțelegere, dezvăluie în fond degradarea, trivializarea unor idei, adeseori eroarea de gândire, nonsensul unei comunicări. Astfel, Nae Ipingescu identifică în lectură cuvinte omografe, diferite însă ca pronunțare : *sufrăgiu* și *sufragiu*. Degradarea expresiei este corelată cu degradarea ideii. Zița, Veta confundă termenul *comedie* cu *comédie* (*comédiile* alea).

Contrastul comic dintre ceea ce dorește să exprime vorbitorul și ceea ce exprimă în fapt se realizează și prin pronunțarea regională a unui cuvînt ; comp. echivocul bazat pe crearea unei omonimii : *metoda ghe a prăda grămakica* (Mariu Chicoș Rostogan).

„Jocul de cuvinte“ prin comutări de litere (foneme) produce la receptor, de asemenea, un sens diferit sau un nonsens.

D. : *Ce stradă e asta ?*

F. : *Strada Pacienții...*

D. : *Strada Pacienții?... imposibil !*

F. : *Nu, domnule, e strada Pacienții.*

D. : *Atunci, nu e asta.*

F. : *Ba-i asta.*

D. : *Nu.*

F. : *Ba da.*

D. : *Eu caut din contra strada Sapienții, 11 bis, strada Sapienții, d. Costică Popescu.*

F. : *Așa ?*

D. : *Așa.*

F. : *Atunci, nu e aici.*

D. : *Foarte bine. (Căldură mare).*

Multe deformări prezentate ca etimologii populare se bazează în fond mai ales pe operații de *adăugare* (cerneală *violentă* pentru *violetă*, *Gagamîță* pentru *Agamîță*) sau de *suprimare-adăugare* (*suplima* pentru *suprima*) a unor sunete în corpul fonetic al unor cuvinte de obicei sub influența altora.

Morfologie. Forme susceptibile de expresivitate **aderentă** prin corelare inadecvată cu conținutul exprimat. Anumite apelative *domnule, frate, soro* sînt folosite ca termeni nemarcați în exprimarea opoziției semantice de gen. Leonida se adresează soției sale prin formele de vocativ *domnule, frate*, iar Efimița i se adresează prin forma de vocativ *soro*.

În schița Art. 214, Cocoana se adresează Tinărului folosind apelativul *țafo*.

Forme susceptibile de expresivitate inerentă în domeniul formării cuvintelor : Veta se adresează lui Chiriac prin *frățico* (poate prin analogie cu *țățico*). Lui Trahanache i se spune *Tatițo* (prin analogie cu *mamițo*). Ūncori formele pronominale realizează o inadecvare semantică : *am să vă omor eu ! pe Didina, pe tine și pe mine* (Mița).

Sintaxă. Eroarea logică (lipsa raționamentelor, forma circulară a demonstrațiilor, contradicția în termeni, tautologia etc. se exprimă uneori în fraze care din punctul de vedere al unei scheme gramaticale nu dezvăluie o abatere. Iată cîteva exemple de fraze care exprimă abateri de la cele mai elementare legi ale gîndirii : a) **Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvîrșire. Soțietatea noastră dar, noi, ce aclamăm ? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face de loc în țara noastră !** (Cațavencu) ; b) **Or, mai întii și-ntii istoria ne învață anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc, ba chiar dă înapoi, că legea progresului este așa, că cu cît mergi mai iute, cu atît ajungi mai departe** (Cațavencu) ; „Tatițo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are !...” (reproducere în vorbirea lui Trahanache) ; c) **de la partidul întreg atîrnă binele țării și de la binele țării atîrnă binele nostru...** (Trahanache) ; d) **vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel d-întii... între frunțașii politici...** (Cațavencu) ; e) **Din două una, dați-mi voie : ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se schimbe nimica ; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale** (Farfuridi) ; f) **După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat !** (Cațavencu).

Erorile de construcție a frazei corespund unor incoerențe ale gîndirii. De aceea, comicul nu este de natură strict verbală, ci unul care-și asociază o eroare logică. Incoerența construcțiilor (de cele mai multe ori anacolutice) exprimă incoerența ideilor : *vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România... țara în sfîrșit... cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă...* (Farfuridi) ; **Cu cît se apropie de soare, astrul pletos își actelărează amăsurat mersul său, nețăsare creștendo** (Mariu Chicoș Rostogan) ; **Nu-mi mai dă mîna pentru ca să știu nevastă fără zestre ; mai ales că a fost o nenorocire acu, cu ocazia bugetului, care am devenit suprimat pe întii aprilie.** (Tinărul din schița Art. 214).

Lexic. Multe cuvinte, devenite automatisme, își pierd semnificația primară și exprimă comicul cînd produc inadecvări. Clișeul de vorbire este și unul de gîndire : Trahanache : *Ți-am spus că l-am prins pe onorabilul* cu alta mai boacă nă ; Brînzovenescu : *Dacă votează, merge la pușcărie, onorabilul* ; Jupîn Dumitrache : *musiu Spiridoane băiete*.

Procedeul discutat aici are prin excelență funcția de a caracteriza personajul prin incapacitatea de a-și controla vorbirea care dezvăluie contradicția dintre idei, inexistentă în intenția vorbitorului.

Fără să acorde neapărat anumitor cuvinte un înțeles diferit de cel pe care îl exprimă în limbă, totuși repetîndu-le în vorbire, Rică Venturiano este de asemenea un personaj mecanic, al cărui comic generat de

rigiditatea de gândire și simțire se exprimă prin pleonasm și interferență a registrelor, prin inadecvare a expresiei la situație.

Rică : *Madam ! să am pardon ! scuzati ! Cocioană ! considerînd că ... adică, vreau să zic, respectul ... pardon ... sub pretext că și pe motivul .. scuzati ... pardon.*

Interferența naturalului (spontanului) cu mecanicul este excelent exteriorizată prin limbaj de I. L. Caragiale. O modalitate este amestecul de registre stilistice (stil familiar și stil oficial), care nu constituie așadar numai o sursă pentru a crea un comic verbal.

Rică : *Mă umflă ! Cocioană, ești o damă venerabilă ; profit de ocaziune, spre a vă ruga să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect, cu care am onoare a fi al domniei-voastre preasupus și preaplecat, Rică Venturiano...*

Rică : *Angel radios ! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de cînd te-am văzut întiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii ; da ! sunt nebun...*

Rică : *Da ; chiar de atunci seara, cînd privirile noastre s-au întîlnit, am citit în ochii tăi cei sublimi că și tu corespunzi la amoarea mea. M-am luat după tine chiar în seara aceea pînă la stabiliment. Simțeam că mitocanul de cumnatu-tău mă mirosise, știa că mă țiu dușă voi ;...*

Ticurile verbale, exprimate prin fraze, propoziții, cuvinte, contribuie la imobilitatea vorbirii prin care se exteriorizează automatismul gândirii multora dintre personajele din comedii și schițe. Trahanache repetă formula *aveți puțintică răbdare*, Pristanda este caracterizat prin replica repetată *Curat !*, Ipingescu prin *Rezon !* etc.

Repetiția, stereotipia verbală, interferența registrelor stilistice dezvăluie adeseori în opera satirică a lui Caragiale personajul mecanic, prin excelență considerat personaj comic.

4.2. Comicul generat prin contrastul dintre forma lingvistică realizată și forma lingvistică pe care ar fi dorit să o realizeze vorbitorul. Diversele modalități de realizare a comicului verbal pot fi reduse în esență la două invariante : *abaterea lingvistică* (alterarea formelor, construcțiilor etc. considerate corecte în raport cu norma vorbirii literare) și *abaterea stilistică* (specificitatea maximă și interferența registrelor).

Abaterile de la normele limbii literare au fost surprinse de Caragiale la nivelul tuturor compartimentelor limbii (fonetic, morfologic, sintactic, lexical), sub cele mai variate forme : particularități lingvistice regionale (muntenisme, moldovenisme, ardelenisme) ; particularități ale vorbirii familiare sub aspectul ei neîngrijit sau trivial ; cuvinte învechite, nu neapărat arhaisme (mai ales turcisme, neogrecisme) ; forme degradate ale neologismelor romanice ; fonetisme care reflectă un defect de vorbire etc.

În vorbirea unui personaj comic, cele două tipuri de abateri (lingvistice și stilistice) nu apar de obicei independent unul de altul. Cu cît limba personajelor se abate mai mult (prin varietatea și distribuția devierilor) de la o anumită normă, cu atît cei care o vorbesc sînt mai ridicoli (Marius Chicoș Rostogan, personajele din schița *Telegrame* etc.). Mimetismul lingvistic, realizat prin îngroșarea într-un context relativ

scurt a unor particularități lingvistice sau stilistice (de ex. acumularea unor conveniențe, a unor stereotipii ale unui anumit stil al limbii literare) care generează un contrast comic de limbaj, este caracteristic multor personaje din opera satirică a lui Caragiale. Acest nimitism variază prin substanță în raport cu condiția specifică a fiecărui personaj care reprezintă un anumit tip social. Astfel în vorbirea lui Juțin Dumitrache, din imbinarea termenilor orientali cu neologisme romanice (de cele mai multe ori deformate) rezultă adeseori ridicolul: „Vorbești *abitir*, domnule, ăsta e bun de *dipotat*“ sau: „Dacă dumnealui *cabulipsește* să ne *onoreze* cu atîta *cînste*“. (Să se observe și pleonasmul). Trahanache folosește pe lîngă neologisme cu fonetisme relativ învechite (*soțietate*, *prințipuri*) și neologisme apropiate ca formă de modelul lor originar (*suspendăm* sedința). Formele învechite ale neologismelor găsesc un sprijin în vîrsta „venerabilului“ președinte de consilii și comiții. Relațiile sale cu „lumea bună“ l-au pus în situația de a-și îmbogăți însă vocabularul cu un număr de cuvinte împrumutate din franceză într-o formă aproape identică cu aceea a modelelor respective. Caracteristice în vorbirea lui Rică Venturiano sînt elementele de jargon latinizant, expresia „elevată“ a unui stil retoric, amîndouă aceste trăsături contrastînd cu elemente ale unui limbaj familiar, uneori cu iz trivial de mahala. Prin stilul retoric, patetic al discursurilor sale, Cațavencu amintește de personajul Berlicoco al lui Hasdeu²⁰. Procedul retoric al acumulării de antiteze în discursul final al lui Cațavencu dovedește încă o dată simțul deosebit al lui Caragiale în aglomerarea detaliilor caricaturale prin care își satirizează personajele sale mimetice: „...Am luptat și am progresat: **ieri obscuritate, azi lumină! ieri bigotismul, azi liber-pansismul, ieri întristarea, azi veselia!**... Impresia de automatism verbal care suplinește argumentul provine și de la realizarea ritmării, cadențării vorbirii personajului prin gruparea binară și ternară a unităților din enunț.

5. Concluzii. T. Maiorescu și C. D. Gherea au meritul de a fi recunoscut cei dintîi originalitatea comediilor lui I. L. Caragiale, autenticitatea tipurilor sociale create de marele dramaturg mai ales prin specificul de vorbire al personajelor care le reprezintă. Valoarea formei în comedii, schițe rezidă în puterea autorului de transfigurare artistică a vorbirii celor mai diferite categorii sociale într-un moment istoric bine determinat. După cum preciza G. Ibrăileanu²¹, în opera satirică a lui Caragiale „limbajul, prin incoerența și impetritarea lui, e de ajuns. el singur, să ne arate și incoerența ideilor unei societăți informe, ori în stare de formare, și acel amestec de civilizații, redat prin amestecul de cuvinte vechi și noi, stilcite, schimonosite ca și ideile, pe care le reprezintă“.

Dincolo de diferențele de stil, datorate specificului operei, structurii lor temperamentale și intelectuale etc., Eminescu, Creangă și Caragiale prezintă în comun o trăsătură stilistică esențială: *antiretorismul*. Această trăsătură explică *limba vorbită*, cu structuri diferite, în opera celor trei mari creatori de stiluri artistice individuale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

²⁰ Vezi Vasile Sandu, *Publicistica lui Hasdeu*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 64.

²¹ *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909.

BIBLIOGRAFIE

La studiile deja menționate, adăugăm : Scarlat Struțeanu, *Încercare critică asupra comicalului dramatic la Caragiale*, București, 1924 ; G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale* (1926), în *Studii literare*, 1930, p. 72—90 ; Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*, București, 1938 ; *Id. Scrieri*, vol. II, București, 1967, p. 105—153 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 433—447 ; Seche Luiza și Seche Mircea, *Procedee grafice pentru realizarea comicalului în opera satirică a lui I. L. Caragiale*, LR, III, 1954, nr. 4, p. 64—70 ; I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în vol. *Despre literatură*, București, 1956, p. 66—134 ; Jacques Byck, *Procedee grafice în umorul lui I. L. Caragiale*, GL, 1958, V, 9, p. 7 ; Toma Măruță, *Aspecte sinonimice în opera lui Caragiale*, LL, IV, 1960, p. 93—112 ; *Id.*, *Tipizarea caracterelor din „O scrisoare pierdută“ — în legătură cu limba personajelor*, în LL, XII (1966), p. 327—343 ; Paul Cornea, *Rîsul lui Caragiale*, VR, XV, 1962, nr. 6, p. 81—88 ; Ștefan Cazimir, *Arta monologului la Caragiale*, în VR, XV, 6, 1962, p. 236—239 ; H. Jacquier, *Caragiale, maestru al sintaxei. O mărturie*, Steaua, XIII, 1962, nr. 6, p. 67—69 ; C. Jalbă, *Observații de stil făcute de G. Topîrceanu la proza lui Caragiale*, IR, XI (1962), nr. 2, p. 157—170 ; Al. Piru, *Precursorii lui Caragiale*, VR, nr. 6, XV (1962), p. 112—118 ; G. I. Tohăneanu, *Note despre limba și stilul lui Caragiale*, SB, XIII, 1962, 8, p. 106—112 ; Ștefan Munteanu, *Stilurile limbii în pastîșa lui I. L. Caragiale*, Oriz., XVII, 1966, 3, p. 72—80 ; *Id.*, *Stilistica dialogului în proza scurtă a lui I. L. Caragiale*, în vol. *Studii de limbă și stil*, Editura Facla, Timișoara, 1973, p. 73—81 ; Dumitru Irimia, *Vocabularul operei lui Caragiale*, AUI, XV, 1969, p. 79—85 ; Gabriel Țepelea, *Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca (școala, presa vremii)*, LL, XXIII, 1969, p. 169—181 ; *Id.*, *Corelația limbă-literatură*, București, 1971, pentru studiul *Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca* ; Marin Bucur, *C. A. Rosetti — Mesianism și donchișotism revoluționar*, București, Minerva, 1970, cap. *Am zis și zic* ; Silviu Iosifescu, *Dimensiuni caragieliene*, Ed. Eminescu, București, 1972 ; D. Irimia, *Aspecte ale sintaxei în scrierile lui I. L. Caragiale*, AUI XVIII, 1972, p. 77—91 ; Mircea Tomuș, *Schiță asupra direcțiilor epice în proza lui Caragiale*, în Steaua, nr. 31 din 15 febr. 1973 ; George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 233 ; Marian Popa, *Comicologia*, Ed. Univers, București, 1975, p. 304—333 și 338—441.

București, martie 1975.

CUPRINS

Partea a II-a

Pag.

I. STILUL ARTISTIC — FORMĂ LINGVISTICĂ DE MANIFESTARE ÎN DOMENIUL ESTETICULUI

Abordarea lingvistică și stilistică a stilului unui scriitor 3

II. STILUL ARTISTIC PÎNĂ LA M. EMINESCU

Precizări de metodă 13

A. Limbajul poetic 22

Gh. Asachi și I. H. Rădulescu 22

Poezii formați sub curentul inițiat de I. H. Rădulescu : V. Cîrlova,
Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu 39

B. Limba și stilul prozei 83

1. Normele limbii literare în proza scriitorilor pașoptiști și postpașoptiști
Moldoveni : C. Negruzzi (1808—1868) 83

M. Kogălniceanu (1817—1891) 83

Al. Russo (1819—1859) 83

V. Alecsandri (1818—1890) 83

Munteni : D. Bolintineanu (1819—1873) 83

Gr. Alexandrescu (1810—1885) 83

N. Bălcescu (1819—1852) 83

I. Ghica (1816—1897) 83

N. Filimon (1819—1865) 83

Al. Odobescu (1834—1895) 83

2. Stilul în proza scriitorilor pașoptiști 109

a) Proza propriu-zisă 109

Interpretarea structurilor narative 109

Modalități narative în proza scriitorilor pașoptiști 109

	Pag.
Modernizarea narațiunii în proza din perioada pașoptistă	130
Romantismul, factor generator al inovațiilor stilistice în proza românească din secolul al XIX-lea	130
Structura narativă și procedeele ei stilistice în poemul/ <i>Cîntarea României</i>	132
<i>Contrastul stilistic</i> , indice fundamental de modernizare a narației în proza scriitorilor pașoptiști	140
Izvoare naționale de inspirație în proza începuturilor romantice românești și implicațiile lor în înnoirea exprimării artistice	161
b) Proza dramatică	174
Comicul de limbaj în comediile lui V. Alecsandri	174
3. Stilul în proza scriitorilor postpașoptiști	183
Stilul savant în opera artistică a lui Alexandru Odobescu	183
Stilul realist în romanul <i>Ciocoi vechi și noi</i> de N. Filimon	198

III. STILUL ARTISTIC ÎN OPERA MARILOR CLASICI :

Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale

Inovația lingvistică și stilistică în poezia lui Mihai Eminescu	215
Originalitatea stilului artistic în opera lui Ion Creangă	261
Limba vorbită în opera lui I. L. Caragiale. Stilul narativ. Procedee ale comicului de limbaj	285

