

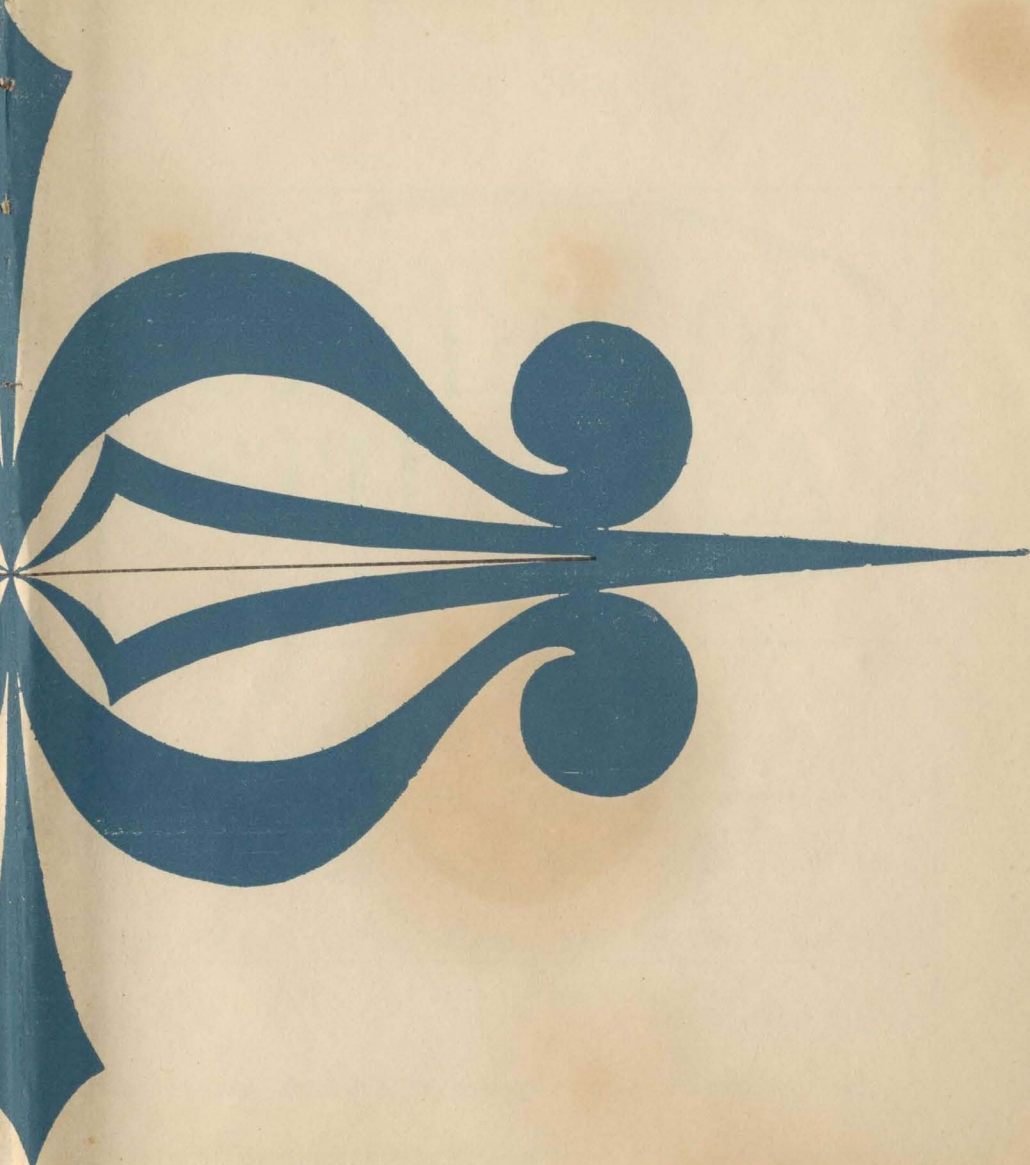
Tudor Vianu

STUDII DE
STILISTICĂ



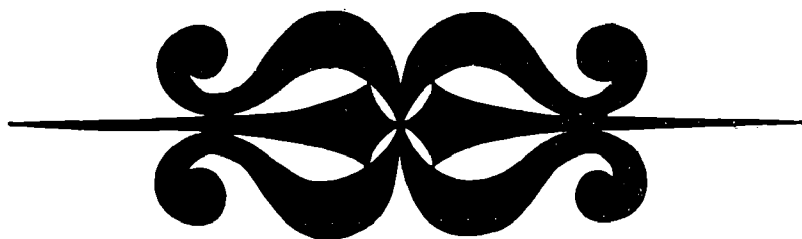
Editura didactică și pedagogică — București, 1968





Tudor Vianu

STUDII DE STILISTICĂ



EDIȚIE ÎNGRIJITĂ CU STUDIU INTRODUCȚIV ȘI NOTE DE SORIN ALEXANDRESCU

Editura didactică și pedagogică — București, 1968



Coperta :GROSU MIHAI

CONCEPȚIA STILISTICĂ A LUI TUDOR VIANU

„Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem“. Aceste rînduri, din prefața la *Arta prozatorilor români* (1941), înseamnă mai mult decît o justificare teoretică a metodei utilizate în volum ; ele reprezintă o atitudine permanentă a lui Tudor Vianu, în viață și în cultură. În oricare din domeniile artei și științei umane pe care le-a abordat, poetul, istoricul literar, esteticianul, moralistul, stilisticianul, comparatistul, profesorul Tudor Vianu s-a menținut pe aceleași poziții ale umanismului secular, de sorginte și dimensiune clasică, pentru care lumea reprezintă un *mister reductibil*, un material organizabil și organizat de spiritul uman, de rațiunea lui iubitoare de ordine și echilibru. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a fost expresia unei structuri interioare, modelate în jurul unor valori umane certe, dar, mai ales, în jurul convingerii fundamentale, că în lupta împotriva a tot ce le amenință, omul trebuie să se învingă mai întii pe sine, nu ignorînd, ci privind în față, lucid, iraționalul din sine și din lume, stăpînindu-l printr-o voință esențială de frumusețe, adevăr și armonie. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a însemnat o permanentă luptă cu sine, cu ecouri adesea patetice, în poeme ori în fragmente de jurnal, și numai după aceea, a fost o opțiune în cultură, și un principiu activ, *director*, în cercetarea științifică. Or, stilistica mi se pare a fi, între toate domeniile cercetării practicate de Tudor Vianu, acela care denotă cel mai acut nevoia de *disciplină*, de rigoare, de *obiectivare* a savantului, dornic să supună fluiditatea neliniștitoare a realului, rațiunii clasificatoare și comprehensive exacte și lucide, aproape impersonale în mișcarea ei. „Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate care neliniștește uneori conștiința criticilor literari“, afirmă Tudor Vianu, în aceeași prefață. Stilistica a însemnat forțarea criticii literare curente, în cîmpul de forță a atitudinii sale filozofice permanente.

Dar apropierea de stilistică s-a produs și datorită altei laturi a personalității sale, anume observarea oamenilor în activitatea lor cotidiană și evaluarea lor morală.

Autorul *Jurnalului* și al *Dicționarului de maxime comentat* a fost un *moralist*, în concepția din nou clasică a cuvîntului, adică în sensul moralistilor antici și ai clasicismului francez, pentru care omul era o entitate psihică și morală *unitară*, chiar dacă instabilă și adesea absurdă, putînd fi înțeleasă, comentată, comparată și clasată în niște categorii umane mai largi, în *tipuri*. Moralistul clasic nu este preocupat de individualitatea insondabilă a unui om, ori de abisul de netrecut care-l desparte de acesta, ci de evaluarea lui tipologică, de reducerea la invariante, prin mișcarea gândirii, de la particular la general. Această atitudine o vom regăsi în chiar *stilul* argumentării lui Tudor Vianu, deocamdată o semnalăm într-un articol pe care-l consider fundamental pentru înțelegerea personalității lui, *Atitudinea stilistică*, prea puțin discutat pînă acum, din păcate, de comentatori. Înțelegem acum că simpla comunicare cu un om i se înfățișa lui Tudor Vianu ca un moment de viață complex, nu numai un schimb de informații verbale ci o confruntare a două *lumi*, reprezentînd experiența de viață și de cultură, gîndirea și procesele sufletești adesea obscure, ale interlocutorilor.

„Pentru caracterizarea atitudinii stilistice trebuie spus că acesta constă într-un anumit fel al atenției, repartizată între text și subtext“. În mod normal, „atenția cititorului sau ascultătorului se repartizează simultan între text și subtext“, el înregistrînd anumite intenții neexplicite ale vorbitorului (T. Vianu oferă aici exemple din experiența lui personală, ca și la Proust, Dostoievski etc.). Există însă și o „orientare succesivă a atenției către text și subtext“, prin care un specialist ar putea sistematiza științific toate aceste note implicate în subtextul conversațiilor și scrierilor. S-ar naște atunci o nouă știință, de mare suprafață umană : „O stilistică generală, ca studiul subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte științe ar avea de profitat de la metodele și conceptele elaborate în cercetarea literaturii și a limbii“. Această intuire a totalului, a întregului în oricare punct al lui, a trecutului în prezent, este caracteristică mai multor curente din filozofia și literatura veacului nostru, de la Bergson la fenomenologii germani, de la Proust și Joyce, la Nathalia Sarraute (cf. teoria „subconversației“ din *L'âge du soupçon*). Pasiunea pentru concretul-cristal, ce oglindește întregul univers, a dat roade în psihologia, estetica și stilistica germană (K. Vossler, L. Spitzer, O. Walzel), exact în anii de formație a tînărului Tudor Vianu. De aceea, configurarea unei *atitudini stilistice*, la acesta, se datorește atît predispozițiilor sale de moralist, cît și unei orientări mai generale în cultura epocii interbelice.

Dacă aceste două atitudini, a filozofului, de formație clasică și a moralistului, explică, după părerea mea, de ce l-a atras stilistica de timpuriu pe Tudor Vianu, anume pentru că răspundea unor direcții fundamentale ale personalității sale, modalitatea *concretă* a cercetărilor poate fi definită numai situându-le pe acestea în contextul evoluției europene și mai ales românești, a disciplinei. De altfel, în ciuda unei identități cu sine, definitorii pentru întreaga activitate științifică a lui T. Vianu și proprie în genere unui spirit clasic, se poate constata o anumită evoluție în timp a concepției lui stilistice.

În *Cercetarea limbii literare și a stilului în perioada 1944—1959*, T. Vianu explică el însuși întârzierea apariției stilisticii, ca ramură a lingvisticii, prin dominarea acesteia, la sfârșitul veacului trecut, de către neogramatici, interesați de legele dezvoltării istorice a limbii, nu de variațiile ei expresive (abia F. de Saussure avea să accentueze necesitatea de a se studia sincronia, sistemul de la un moment dat, al limbii). Această orientare mondială a lingvisticii se însoțea, la noi în țară, de comandamentul patriotic al cunoașterii limbii române vechi și a editerii principalelor texte (Laurian, Kogălniceanu, Hasdeu).

Reacția generală în lingvistică, împotriva neogramaticii, determină la începutul veacului nostru și concentrarea atenției către faptele de limbă individuale, înspre *abaterile de la normă*, cauzate fie de incultura vorbitorului, fie de dorința lui de a inova, fie, mai ales, de intenția de-a accentua în mod special, o anumită parte a comunicării. Dar acest ultim aspect privește capacitatea de *expresie* a unei comunicări verbale și se bazează evident pe unele posibilități latente ale limbii comune, pentru că altfel, depășind adică limitele acestora, vorbitorul ar risca să nu mai fie înțeles de ascultător. Se descoperă și se analizează astfel un sector nou și nelimitat al limbii într-o disciplină lingvistică nouă, *stilistica (limbii comune)*. Ch. Bally (ca și Marouzeau) în *Traité de stylistique française* (ed. a II-a, Paris, 1951, vol. I. p. 16) o definește astfel: „Stilistica studiază faptele de expresie ale limbii, organizate din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică acele fapte care exprimă influența sensibilității asupra modului de a vorbi și influența limbajului asupra sensibilității“.

Conceptul de *stil* însă are o existență mai veche, aplicându-se asupra oricăror manifestări umane, pentru a le defini originalitatea, caracterul distinctiv. În literatură, pe urmele lui Aristotel, care distinsese stilul „comun“ bazat pe „cuvinte obștești“, de stilul „nobil“, bazat pe cuvinte mai rare, provincialisme, metafore (*Poetica*, XXII, 1—23, cf. trad. rom., București, 1940, p. 72, a lui D. Pippidi), estetica clasică dezvoltă o retorică și o poetică normativă, utilizând categorii foarte largi (stilul sublim etc.) care puteau fi realizate de scriitori numai prin respectarea strictă a regulilor (cf. Boileau, *Arta poetică*). Romantismul și celelalte doctrine

literare ale secolului al XIX-lea, eliberînd creația de dogmele teoretice, au modificat, implicit, conținutul categoriilor stilistice, mutînd atenția, de la principii generale, la realizarea lor concretă și individuală, pe urmele celebrului aforism al lui Buffon, *Le style c'est l'homme même*. Iată deci, că la începutul veacului nostru, evoluția lingvisticii și evoluția conceptului de *stil* ajung în același punct, ceea ce face posibilă joncțiunea lor, respectiv cercetarea stilului prin mijloace lingvistice, fapt nerealizat niciodată pînă atunci.

În România, după vechile manuale de retorică și două încercări fără prea mare importanță ale lui Negulescu (*Psihologia stilului*, 1896) și Ed. Gruber (*Stil și gîndire*, 1888), Petre Haneș este primul care se ocupă de stilistica limbii comune (*Dezvoltarea limbii literare române*, 1904), de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea pînă la marii clasici, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, urmărind destul de vag diferite particularități gramaticale și lexicale, în funcție de principalele momente literare ale perioadei. Adevăratul creator al disciplinei române Ov. Densusianu, prin cursul său *Evoluția estetică a limbii române* (1929—1931), în care stabilește o ecuație pe care o va relua și Vianu, anume că stilistica este o disciplină lingvistică cu implicații estetice, și urmărește apoi, cu sensibilitate și rigoare științifică, fonetica, morfologia, sintaxa și lexicul limbii române, din punctul de vedere al valorilor lor artistice. Observații stilistice individuale vom întîlni și în *Literatura modernă*, 1920—1921, fiind utilizate, pentru prima oară în România, tocmai ca argumente pentru definirea istorico-literară a scriitorilor, fapt remarcat adesea, ca un adevărat început de drum, și de către T. Vianu. G. Ibrăileanu, în cursul său de estetică literară (1925—1926), consacră capitole speciale figurilor de stil și versificației și le urmărește prima oară sistematic în opera unui singur poet (*Pe lîngă plopul fără soț*, 1920, *Eminescu. Note asupra versului*, 1929). Într-o carte cu totul discutabilă, Caracostea studiază *Expresivitatea limbii române* (1942), urmărind virtualitățile expresive ale sunetelor și cuvintelor cu eroarea fundamentală de a le rupe de funcția lor în context. Mai rodnică, pentru lectură, a rămas *Arta cuvîntului la Eminescu*, 1938. Un mare lingvist, Sextil Pușcariu, intercalează în *Limba română* (1940) profilul muzical al „Rugăciunii” lui M. Eminescu. *Stilistica limbii române* (1944, curs universitar 1939—1940) a lui Iorgu Iordan rămîne însă clasică în materie, înfățișînd sistematic toate valorile expresive ale limbii, în funcție de diferite situații posibile. Cît privește studiile despre stilul individual al scriitorilor, ele au fost destul de puține, de la Anghel Demetrescu, *Inovațiile lui Eminescu ca versificator*, la Dragoș Protopopescu (*Stilul lui D. Cantemir*, 1915) și la I. Iordan (*Limba lui Eminescu Revista fundațiilor*, 1940, nr. 5 ; conf. și alte lucrări mai recente).

Pe de altă parte însă conceptul de *stil* cunoaște o „carieră“ strălucită, în estetica mai ales germană, după primul război mondial. Dezvoltarea filozofiei culturii, în această perioadă, crearea marilor sinteze ale lui Wölfflin, Spengler și alții utilizează *stilul* în sensul definirii elementelor caracteristice unei epoci, unui curent, unei culturi în ansamblul ei, și chiar a unei națiuni, în evoluția ei istorică, politică și culturală. Prin găsierea unui „numitor comun“ al tuturor manifestărilor spirituale ale unei epoci sau națiuni, se intuiesc resorturile imuabile ale subconștientului, la indivizi sau popoare. Pornit de la acești teoreticieni, Lucian Blaga dezvoltă o construcție liric filozofică (*Filozofia stilului*, 1924 ; *Orizont și stil*, 1936 ; *Spațiul mioritic* 1936 ; *Geneză metaforei și sensul culturii*, 1937 ; ultimele trei alcătuiesc *Trilogia culturii*, 1944), susținând că *matricea stilistică* a poporului român, categoria cea mai generală care guvernează comportarea românilor în istorie, civilizație și cultură, s-ar configura prin acțiunea acestor factori : orizont spațial, orizont temporal, accent axiologic, sensul mișcării (la noi, catabazic, de retragere din lume) și năzuința formativă.

O a treia accepțiune a conceptului de *stil* se datorește unui alt tip de aliaj între lingvistică, istorie literară și estetică, al germanilor Vossler, și mai ales Spitzer, urmați de o întreagă școală stilistică, influență și astăzi, a lui Auerbach, Damaso Alonso, Harzfeld și mulți alții. Spitzer este preocupat de stilul autorilor, ca și de stilul unor epoci, plecând însă nu de la construcții apriorice, vaste categorii ale subconștientului, precum teoreticienii orientării anterioare, ci de la realitatea mai sigură a unor construcții verbale recurente în opera respectivilor scriitori, studiate cu mijloacele riguroase ale lingvisticii. Spitzer se situează astfel la mijloc, între atitudinea unui Bally sau a unui Wölfflin, opunându-se amândurora, dar și prezentând similarități cu ambii. De Bally, Spitzer se apropie prin utilizarea categoriilor lingvistice, ca o „rețea“ în care să prindă intențiile expresive ale scriitorului, și chiar prin înțelegerea stilului ca variantă expresivă a limbii comune, dar se deosebește prin lipsa de interes pentru stilistica generală a limbii comune, prin reducerea efortului numai la unele aspecte *particulare* ale limbii unui scriitor, selectate nu în urma unei cercetări prealabile de ansamblu, ci prin propria-i intuiție. În același timp, Spitzer se apropie de Wölfflin, prin utilizarea intuiției ca factor decisiv al abordării textului literar, prin mișcarea obișnuită de la particular la general, în sensul de a descifra într-o construcție lexicală sau gramaticală, prin generalizare treptată, o trăsătură esențială a artei scriitorului, mai mult încă, *spiritul epocii* sau al națiunii ; se și deosebește de el, pentru că, pornind de la un fapt lingvistic incontestabil, spre deosebire de teoreticienii morfologiei culturii, el se lasă mai puțin tîrît de speculație și eșafodaje teoretice incontrolabile. Prin sinteza sa, Spitzer a creat o metodă amplă, satisfă-

cătoare și pentru nevoie de precizie a unor critici, și pentru păstrarea libertății de acțiune a intuiției, cerută de alții. Prin aceste calități, care i-au asigurat o mare autoritate, Spitzer a influențat cum vom vedea și pe Tudor Vianu.

O altă orientare în critica și teoria literară a veacului nostru, încadrată de obicei sub termenul general și de aceea cam vag, de *structuralism*, a pornit din cercetările formaliştilor ruși din deceniile al doilea și al treilea ale secolului nostru, a continuat prin lucrările cercului lingvistic de la Praga, concomitent cu lucrările independente ale unor esteticieni germani, ca : Oscar Walzel și anglosaxoni ca : I. A. Richard, René Wellek „noua critică“ americană etc. și apoi, mai ales după al doilea război mondial, s-a topit în curentul larg al structuralismului în lingvistică, format prin confluența școlii lui F. de Saussure, a danezului I. Hyelmslev, a lingviștilor americani L. Bloomfield, E. Sapir și mulți alții, dezvoltată în ultima vreme prin contribuția statisticii, teoriei informației, gramaticii transformătionale, logicii matematice etc. Toate aceste preocupări lingvistice au dat relativ puține rezultate în teoria literară, pentru perioada interbelică, datorită lipsei de clasificare a metodei, evidente în studierea limbii comune, dar greu de mînuit în domeniul mai delicat al limbajului artistic. Pe lângă aceasta, lucrările atât de inovatoare ale formaliştilor ruși n-au circulat decît în ultimii ani, prin traduceri fragmentare, iar cele anglosaxone au fost și ele puțin urmărite pe continent. Așa se explică de ce în România, înregistrăm ecouri numai la tezele lui Walzel, mai ales prin lucrarea lui Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice* (1937). Acesta accentuează că obiectul de studiu al esteticii este în primul rînd *opera*, pentru care aceasta trebuie un moment privită în afara determinărilor ei. Se observă apoi, poate prima oară la noi, că în afara efectelor obținute prin imagini și sonorități, o poezie impresionează prin *configurația* cuvintelor, prin ceea ce am numi astăzi „atmosfera“ ei, sau mai exact lingvistic, contextul ei. Sînt urmăriți apoi următorii factori de creare a atmosferei : ritmul, sonoritatea cuvintelor (respectiv melodia), imaginile și mai ales arhitectura poeziei, factorul cel mai important, compoziția, *organizarea* internă a contextului studiată prea puțin chiar de Vianu și stilisticieni mai noi, prin care valoarea lucrării de început a lui L. Rusu se păstrează și astăzi.

Cum au apărut și s-au dezvoltat preocupările de stilistică ale lui Tudor Vianu, pe acest fundal ? Cum am văzut, stilistica limbii comune a intrunit în România cele mai multe preocupări, în timp ce studiile de estetică, centrate pe diversele accepții ale conceptului de stil, s-au rezumat la volumele lui L. Blaga și L. Rusu, stilistica spitzeriană fiind aproape necunoscută pînă la T. Vianu. Acesta nu și-a putut cristaliza propria concepție decît delimitînd-o, evident, de cele existente în România. Vom începe, de aceea, prin a arăta cîteva asemenea luări de poziție.

Cu prilejul unei prezentări festive a operei științifice a lui Iorgu Iordan¹, Tudor Vianu a adus mari elogii *Stilisticii limbii române*, considerînd-o un prețios echivalent al cercetării lui Bally și indispensabilă oricărui stilistician actual (observație reluată și în alte articole, precum *Cercetarea limbii literare...*). Aceeași înaltă apreciere a fost acordată studiilor lui O. Densusianu și G. Ibrăileanu. Obiecția generală făcută însă acestor tipuri de cercetare este că „nu pătrund în domeniul stilului artistic individual“ care avea „să se impună cercetării mai noi“. Obiecția incică convingerea lui T. Vianu, că stilistica nu trebuie redusă la rolul minor de anexă a istoriei limbii, semnalînd numai devierile de la normă în diferitele texte ale unei epoci, ci trebuie să urmărească înțelegerea mai adîncă a unui scriitor.

După o recenzie la volumul *Filozofia stilului* a lui Lucian Blaga², abia în 1937 Tudor Vianu se ocupă de problema stilului din perspectiva morfologiei culturii, în articolul *Stil și destin*³, cînd, pornind de la unele sugestii ale lui Nietzsche și ale psihologiei mai noi, observă convergența unor date biografice, la Shelley, de exemplu, în ceea ce s-ar putea numi *unitatea stilistică* a unei vieți, concluzie pe care o consideră valabilă, cu unele rezerve, și pentru națiuni întregi. Vianu remarcă astfel, că este posibil a concepe „în mișcare“ unitatea stilistică a manifestărilor spirituale ale unui popor, obținînd atunci, ca Spengler, ideea de *destin*. În continuare (fragment nepublicat în editia de față), Vianu ajunge la altă interpretare a vechii noțiuni : „Destinul, s-a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică : pe cînd voința omenească încearcă să se sustragă unității destinului, pentru a-i substitui pe cea a ordinii umane“⁴. Această luare de poziție mi se pare interesantă nu numai pentru că atestă contactul lui Vianu cu o preocupare majoră a culturii acelei vremi, ci și pentru că indică chiar modul în care o va depăși. Mai întii, el acceptă postulatul unității stilistice a unei națiuni sau vieți individuale, ca pe un fapt legat de experiența comună, dar nu se avîntă în speculații ca Spengler sau Blaga, detectînd factorii componenți ai acestei unități. Apoi, preferința pentru formula lui Spengler, în dauna celei prea „statice“ a lui Nietzsche, se motivează tocmai prin faptul că primul acceptă mișcarea, devenirea istorică a unei națiuni. Dar prin chiar această preferință, Vianu se sustrage imobilismului conceptual cu care era privit atunci stilul unei națiuni, considerîndu-l o entitate în mișcare în permanentă formulare și reformulare, păstrînd comun cu teoreticienii „ortodoxi“ numai încrederea în unitatea și stabilitatea extremă a categoriei. Or, tocmai în sensul *istoricității* și *individualității* se va

¹ Iorgu Iordan și stilistica, în „Limba română“, 1958, nr. 5, p. 7—10.

² „Gîndirea“, 1924, nr. 3.

³ „Revista Fundațiilor“, 1937, nr. 2, p. 281—290 ; republicat în „Studii de filozofie și estetică“, 1939.

⁴ Studii de filozofie și estetică, p. 49.

cristaliza concepția lui despre stil, în capitolul din *Estetica*, ca și în studiile ulterioare de natură lingvistică. Deși neformulate decise, rezervele lui Vianu față de accepția stilului în morfologia culturii se simt în interpretarea personală, moderată și echilibrată a acesteia.

În ceea ce privește orientarea structurală a stilisticii, Tudor Vianu n-a cunoscut, probabil, în perioada interbelică, ca și alți specialiști europeni, lucrările formaliştilor ruși. Prin comentarea directă a lui Oscar Walzel, însă, și prin unele aspecte ale metodei sale concrete, Tudor Vianu a dezbătut conceptul de *structură*, chiar înainte de-al doilea război mondial. Definind junimismul, Vianu scrie aceste rânduri, în 1938 : „Junimismul a însemnat nu numai un curent literar, ci și o adevărată structură morală. O structură presupune integralitate și unitate, un mod de grupare a tuturor energiilor sufletești după un plan unitar și către finalități comune. Junimea mi se pare că corespunde ambelor condiții”¹. Dincolo de validitatea afirmației despre Junimea, trebuie reținut apelul la conceptul de structură pentru a defini coerența unui ansamblu de indivizi, bazat pe *integralitate* și *unitate*, pe o schemă funcțională (*plan unitar*) și un scop comun (*finalități*). Abstractizînd aceste criterii, nu sînt ele oare valabile pentru orice ansamblu structurat de elemente, inclusiv cel de elemente literare ? Doar un an mai tîrziu, Tudor Vianu precizează un alt aspect al ideii de structură, *organicitatea ei*, explicînd sistemul estetic al lui M. Dragomirescu. Se remarcă două trăsături ale concepției acestuia : 1) evaluarea operei *în sine*, imobilă și anistorică, ceea ce este aprobat de Vianu doar ca necesitate metodologică, dat fiind caracterul prin excelență istoric al unei opere, și 2) conceperea operei ca organism, pe urmele indicațiilor lui Walzel, după care Vianu observă : „Nu este organismul o întocmire unitară și teleologică, o alcătuire în care părțile condiționează întregul și întregul părțile, o combinație de elemente închisă față de restul lumii și avînd propria ei legalitate interioară ? Dar nu sînt acestea caracteristicile înseși ale operei de artă și ale frumuseții ?”². Nu putem susține, desigur, pe baza acestor citate, o preocupare statornică pentru structuralism, la Tudor Vianu, dar ele mi se par suficiente pentru a susține că, într-o epocă în care acesta era discutat curent, mai ales în psihologia și estetica germană, propriile păreri ale lui Vianu se clarificau treptat, conducîndu-l spre o înțelegere a conceptului, modernă și actuală *chiar* astăzi. Un ultim moment pe care aș dori să-l semnez este cel al articolului „Gignomenon și gego-nos”³. Acești termeni aparțin unui elev al lui Aristotel, Aristoxenos din

¹ *Studii și portrete literare*. Craiova, Editura Ramuri, 1938, p. 128.

² Mihai Dragomirescu. *Lecție de deschidere a cursului de estetică și critică literară la Facultatea de filozofie și litere din București*, 20 ianuarie 1939, p. 14.

³ *Simetria*, București, III (1940—1941) p. 95—100. Integrat în articolul mai mare *Ut pictura poesis*, publicat în volumul de față.

Tarent, care înțelegea prin primul, succesiunea sunetelor într-o melodie, iar prin al doilea, percepția melodiei însăși, a configurației sunetelor.

Multă vreme ignorată, această idee capătă o neașteptată amploare la Oscar Walzel ca și în *gestaltism*-ul din psihologie. Walzel, comentează Tudor Vianu, vorbea astfel de un *sentiment configurațional* (*Gestaltgefühl*) care se iscă la cititor „din contemplarea poeziei ca întreg, din cuprinderea formei ei statice, a raporturilor coexistențiale care o compun. Acest sentiment rămâne în genere obscur. El se înviează numai atunci când la recitirea poeziei, cu preocuparea de a identifica articulațiile ei și chipul în care părțile integrează totalul, *gignomenon* se cristalizează neapărat într-un *gegonos*“¹. Acesta mi se pare a fi punctul în care concepția lui Vianu despre structură s-a clarificat pe deplin, el văzînd în aceasta și unitatea organică a operei, și interdependența dintre termenii constituenți și întreg, și configurarea structurii în operă, ca valoare estetică independentă, și *nouă* față de simpla lor sumă. Pe drept cuvînt, Vianu putea încheia : „Stilul ar fi consolidarea configurației printr-un sistem concentric de acorduri : *gegonos* în realizarea lui deplină. Toate ideile înfățișate aici alcătuiesc o bucată de estetică structuralistă, cu rădăcinile înfipte în antichitate. Susceptibilă de multe și interesante aplicații, ea este cu atît mai prețioasă cu cît filozofia modernă a structurii nu a tras încă toate consecințele în problema formei estetice“². Am insistat asupra acestor citate, deoarece intercalarea paginilor din 1941 într-un studiu mai recent dovedește consolidarea conceptului de structură în stilistica lui Vianu. Fără a-l atașa cercetărilor lingvistice care *pornesc de la o definiție generală a structurii* destul de apropiată, Vianu rămîne la accepția estetică a termenului, dar recunoaște în el principiul director al științei moderne. Faptul trebuie subliniat pentru a se împrăștia prejudecata curentă că Vianu a rămas în stilistică departe de perspectiva structurală, ignorînd-o teoretic și practic. Adevărul ne cere să apreciem în Vianu unul dintre puținii români (alături de Liviu Rusu) din perioada interbelică, care și-a asimilat conceptul în estetică. Cum vom vedea, chiar studiile de stilistică lingvistică sînt influențate într-o anumită măsură de structuralism, fără explicitări însă, și fără tehnicitate impusă de acesta.

După principalele luări de poziție față de curentele stilisticii moderne (despre Spitzer n-a vorbit în mod special, dar concepția lui o vom întîlni, difuză în toată opera lui Vianu), să vedem acum în ce a constat evoluția propriu-zisă a concepției și activității stilisticianului român.

Este interesant că prima apropiere de stilistică se face din unghiul lingvisticii, în articolul *Limba literară*³, Vianu susținînd, împotriva lui Camil Petrescu, necesitatea ca limbajul unor personaje să reflecte pre-

¹, ² v. art. *Ut pictura poesis, din volum.*

³ *Masca timpului*, București, 1926.

cis starea lor socială, motiv pentru care traducerea lui G. Murnu a *Iliadei* este îndreptățită, sugerind o lume rurală arhaică. Observația ține însă mai mult de o intuiție artistică exactă, decît de o analiză lingvistică aprofundată, pe care o va întreprinde abia peste un deceniu și jumătate.

Putem considera de aceea capitolul *Stilul* din *Estetica*, prima elaborare propriu-zisă a conceptului, dintr-o perspectivă exclusiv estetică. De asemenea, putem afirma încă de acum, că Tudor Vianu a abordat stilistica modernă, *mai întîi ca estetician* și numai *după aceea*, ca lingvist. „Vom defini stilul : unitatea structurii estetice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură”¹. În continuarea definiției, Vianu precizează : „Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia”², după care citează, și aprobă, critica lui Nietzsche la manifestările artistice ale epocii lui, pentru lipsa lor de stil, în sensul de lipsă a unității și originalității. Apoi, comparînd *stilul* cu *tipul*, sintetizează care grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalității lor”³, Vianu face această distincție : „Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune în același timp sistematică și istorică”⁴. Este important să reținem aceste precizări pentru că ele constituie nucleul stabil al concepției stilistice a lui Tudor Vianu, premisa estetică a viitoarelor abordări lingvistice. Remarcăm, de asemenea, că definiția dată mai tîrziu, pe baza elementului „gegonos”, va continua, din alt punct de vedere, definiția din 1934, în sensul că va fi centrată tot pe ideea de structură unitară și omogenă a operei. Ideea de structură va continua în studiile viitoare, prin ideea *convergenței* observațiilor făcute la diferitele *nivele* ale expresiei, raportarea la *agent*, se va concretiza în creionarea profilului scriitorului, așa cum rezultă din convergența observațiilor (vezi mai ales studiul despre Odobescu) : totodată, trebuie menționat că, dintre cei patru „agenți” enumerați aici de Vianu, doar primul, scriitorul individual, îi va reține atenția mai tîrziu, fapt caracteristic pentru orientarea spre obiectivitate și rigoare, care va interzice speculațiile incontrolabile în legătură cu marile categorii stilistice, obsedante pentru gîndirea germană interbelică, dar permise cu rezervă de Vianu, cum am văzut, chiar înainte de război. Ideea de originalitate și istoricitate a stilului implică procedeul *comparației* unei opere cu o alta, a aceluiași scriitor ori a altuia, respectiv depășirea evaluării *in sine* a unui text (cf. supra, obiecția la metoda lui M. Dragomirescu) și evaluarea ei într-un *context istoric*. Este, evident, premisa evocării *seriilor istorice stilistice* din *Arta prozatorilor români*. În fine, reținem ideea de *sistematică* a stilului, prin care Vianu se desparte oa-

¹, ², ⁴, *Estetica*, p. 178.

³, Idem, p. 177.

recum de metoda spitzeriană a găsirii „etymonului“ operei, pentru a intui într-un fapt particular spiritul ei, și anunță, justificând-o estetic, viitoarea abordare lingvistică *exhaustivă* a faptelor de expresie. Cred că nu greșesc, de aceea, afirmind că, în 1934, Tudor Vianu elaborase definitiv *principiile estetice* ale stilisticii, urmînd, în anii următori, să elaboreze *principiile ei lingvistice*. O serie de studii vor continua însă linia începută în *Estetica*, cum ar fi *Stil și destin, Stare poetică și formă poetică* și mai ales cele două studii masive *Problemele metaforei și Simbolul artistic*, scrise imediat după război, dar publicate abia în 1957 și, respectiv, 1966.

Abordarea lingvistică a stilului, anunțată în articolul din 1926, revine în *Paradoxul poeziei*¹ prin discutarea, deocamdată, a unei probleme care aparține în aceeași măsură esteticii generale și lingvisticii, anume problema *limbajului poetic*, adică a materialului specific al poeziei, cuvîntul, analogic cu piatra sau sunetul pentru sculptură, respectiv muzică, dar diferit prin calitatea lui paradoxală, de a fi în același timp, vehiculul cel mai eficace și cel mai rebel, ostil, al mesajului unui artist. Mi se pare interesant de remarcat, din nou pentru a sublinia exemplara continuitate, dar și evoluție a gândirii lui Tudor Vianu, faptul că exact natura paradoxală a cuvîntului, și a limbajului poetic, devine obiectul studiului introductiv la *Arta prozatorilor români*, anume *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, ca și a primelor paragrafe din *Cursul de stilistică*, publicate la doi și, respectiv, trei ani, distanță de *Paradoxul poeziei*. Apelarea la studiul lingvistic al valorilor cuvîntului s-a făcut deci dintr-o necesitate metodologică, din nevoia de rigoare și obiectivitate, caracteristică întregii activități științifice a lui Vianu, și, în consecință, cu dezvoltarea studiilor de stilistică a limbii comune în România. Dar chiar din acest moment este vizibilă distanțarea lui Vianu de tipul de cercetare practicat de Ov. Densusianu, Ibrăileanu și mai ales Iorgu Iordan, ceea ce va mărturisi, cum am văzut, explicit, în unul din studiile viitoare. Tudor Vianu distinge, pe urmele lor, intenția *tranzitivă* a limbajului, prin care emițătorul *comunică* un mesaj, de intenția *reflexivă*, prin care același emițător *se comunică*, adică exprimă atitudinea sa față de cele comunicate tranzitiv, dar se distanțează atunci cînd aplică distincția asupra faptului artistic, reformulînd astfel definiția *stilului*: „ansamblul notațiilor pe care (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic“². Aceasta a treia definiție a stilului se deosebește de precedentele prin exprimarea ei în termeni strict lingvistici, dar dezvoltă, de fapt, un anumit element al acestora, anume „raportarea la agent“; acțiunea directă și specifică a artistului asupra limbii române este tocmai amprenta „agentului“ și a o studia înseamnă exact a te „raporta“ la „agent“. Se conturează astfel o sti-

¹ *Studii de filozofie și estetică*, Casa Școalelor, 1939.

² *Arta prozatorilor români*, p. 20.

stilistică a „autorilor” și una a „curentelor” pe baza similarității constatate la scriitorii înrudiți. Vianu precizează apoi că metoda lui practică de lucru constă nu în semnalarea unor figuri de stil și devieri de la normă, care pot fi întâlnite, de fapt, la mai mulți scriitori ai aceleiași epoci, ci în detectarea elementelor *recurente*, a celor care asigură o variație *personală*, definitorie pentru scriitorul respectiv. „Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuie dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic”¹. Este evidentă deci intenția lui Vianu de a face din stilistică o modalitate nouă și mai eficace, a *criticii literare*, adică o disciplină care să utilizeze „plasa” terminologică a lingvisticii, dar cu o finalitate estetică, pentru a pătrunde mai adânc în miezul operei literare, pentru a înțelege mai exact profilul unic al autorului ei. Este și ceea ce va realiza, de altfel, practic, în capitolele dedicate scriitorilor români cei mai reprezentativi, în *Arta prozatorilor români*.

Cursul de stilistică, ținut la Universitatea din București în anii 1942—1944, reprezintă o încercare de sinteză asupra metodei, adresată unui public nespecializat, care are meritul de a defini foarte clar o serie de termeni (stil scriptic, stil vorbit, stil verbal, stil nominal etc.), procedeele cele mai frecvente de a valorifica latențele expresive ale cuvintelor, în ordinea categoriilor gramaticale, precum și unele tipuri ale liricii, printre care „formele și atitudinile eului”, aplicate asupra poeziei eminesciene. În ansamblul lucrărilor de specialitate ale lui Tudor Vianu, *Cursul de stilistică* are meritul paradoxal de a conține, în *germene*, aproape toate studiile pe care el le va întreprinde mai amplu în alte ocazii, dar tocmai prin aceasta, numeroase fragmente sînt astăzi depășite, rămînînd să marcheze doar evoluția lui Vianu însuși. Pentru un începător, însă mai ales pentru elevi și studenți, cursul este încă util, chiar în forma lui nerevăzută de autor.

În primii ani după război, Tudor Vianu continuă studiile de stilistică mai ales asupra poeziei lui Eminescu atît în ceea ce s-ar putea numi stilistică lingvistică (*Structure du temps et flexion verbale, Le pseudo-imperatif chez Eminescu*) cit și în stilistica literară (*Structura motivului în poezia „O, mamă!”*, continuînd mai vechiul *Voluptate și durere*, 1930). Interesant este că abia în acest grupaj de studii, influența lui Spitzer, deși nemărturisită, este mai evidentă. Vianu procedează și el acum la detectarea unui element-cheie fie verbal (pseudo-imperativul), fie literar (motivul liric, totodată sintagmă verbală, cum ar fi „farmec dureros”), îi analizează toate semnificațiile și apoi le extinde la arii artistice mai întinse. „Farmecul dureros”, de exemplu, dovedește și o stare de spirit specifică poetului român, dar și influența motivului „Sehnsucht” din lirica romantică germană, cit și a „dorului”, categorie polivalentă a poeziei noastre populare. Acest tip de studii stilistice, din

¹ *Arta prozatorilor români*, p. 10.

păcate mai puțin remarcat, a fost continuat, pînă în ultimii ani ai vieții, prin studii de semantică poetică, mai ales în legătură cu Eminescu și Argezi.

După o întrerupere de cîțiva ani, Tudor Vianu scrie studiul program *Cercetarea stilului* (1955). Regăsim acum ideile mai vechi despre zonele cuvintului (nucleu intelectual, note expresive), despre intențiile limbajului, dar și cîteva accente noi, foarte importante. Mai intii, precizarea că „particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare, ci fapte de apreciere, valori*“¹. (subl. aut.). Prin aceasta se repară net tipurile de studiere a „limbii literare“ și a „stilului“ : „Istoricul limbii se mărginește, așadar, la nivelul comunicării : cercetatorul stilului trebuie să ia în considerare și notele însoțitoare expresive“². Această rezervă dorește tocmai să stăvilească „pozitivarea“ stilisticii, transformarea ei în anexa studiului limbii literare, înlocuirea, așa cum adesea au făcut alți cercetători, a evaluării *operei prin intermediul* analizei expresiei, cu interminabile liste de cuvinte sau forme gramaticale. Alitudinea lui Vianu are însă și o semnificație mai generală, care se cuvine subliniată, pentru că a fost adesea trecută cu vederea : *critica stilistică a fost, în intenția lui, o reacție la exagerările sociologiei ale unor critici literari din acei ani, prin deplasarea atenției asupra scriitorului*, a „măiestriei“ sale, dincolo de afirmarea unor generalități vagi asupra conținutului unor opere care se uită că sînt *artistice*. Această idee apare în preambulul multor studii ale lui Vianu. Vorbind, la comemorarea unui secol de la moartea lui Bălcescu, despre diferitele studii care s-au consacrat rolului revoluționarului și ideilor gînditorului democrat, Vianu remarcă : „Prin toate aceste contribuții, cunoașterea operei și personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregeste în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă legătură cu cartea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic mai prejos de acele care-i întregesc figura de cugetător și luptător și-i sprijină însemnătatea și faima“ (*N. Bălcescu, artist al cuvintului*; cf. și începutul articolelor „*Arta lui Rabelais*“, „*Arta lui Hugo*“ „Despre construcția „*Anei Karenina*“ de Tolstoi“ din volumul *Probleme de stil și artă literară*). Observația a fost amplificată în *Stilistica literară și lingvistică* : „În locul unor observații exacte asupra chipului în care artiștii literari utilizează instrumentul obștesc al limbii, pentru a exprima concepția și viziunea lor despre lume, adeseori criticii și istoricii literari se mulțumesc cu simple considerații impresioniste în care se strecoară subiectivismul și arbitrarul, sau cu afirmații atît de generale, încît ele se pot aplica oricărui scriitor și oricărei opere“. Este afirmat acum și al

¹, ² *Probleme de stil și artă literară*, p. 200.

doilea sens polemic al criticii stilistice a lui Tudor Vianu, îndreptată nu numai împotriva sociologismului, care nu ține seama de valoarea operei ca *artă*, ci și împotriva criticii impresioniste, care se referă la această valoare, dar atât de vag și generic, încît rezultatul este același : dezinformarea cititorului. Am subliniat aceste aspecte, pentru că, prin ele, poziția stilisticii lui Vianu în ansamblul criticii literare și a lingvisticii din ultimele două decade, mi se pare mai exact delimitată. Într-o istorie a criticii literare postbelice, atitudinea lui Vianu va trebui neapărat menționată ca militînd pentru o înțelegere reală, științifică, a operei literare, împotriva tuturor exagerărilor și erorilor unor „critici“ ai epocii.

Revenind la *Cercetarea stilului* aș dori să citez finalul studiului, ca o concluzie asupra rolului de „disciplină de graniță“ pe care Vianu îl confera stilisticii : „Cercetarea stilului în opera scriitorilor... nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, ci și al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii și a literaturii se întîlnesc“. Această definiție a stilisticii este, în același timp, manifestarea cea mai succintă, a atitudinii *sintetice* a lui Tudor Vianu, care dorea să topească într-un studiu cuprinzător, abordarea estetică și cea lingvistică a operei literare, abordări pe care el însuși le frecventase succesiv, cu ani în urmă. O dată cu *Cercetarea stilului*, putem considera încheiată *faza de elaborare a principiilor*, inițial din punct de vedere estetic, apoi lingvistic, întinsă de-a lungul a două decenii (1934—1955, de la *Estetica la Cercetarea stilului*). Au existat desigur și studii concrete în această perioadă, dar accentul a fost pus pe elaborarea metodei. Diferitele sugestii și puncte de vedere parțiale culminează în studiul din 1955, ca într-o operă de sinteză, definitivă, de maturitate științifică.

Stilistica lingvistică și literară, din 1957, va aduce puține precizări noi, cea mai importantă fiind refuzul de a delimita stilistica lingvistică, studiul limbii comune, de stilistica literară, studiul autorilor. Importanța acestui articol este mai mult polemică, înfrîngînd, după o dispută susținută, îndoielile sau chiar refuzul altor cercetători de a accepta validitatea stilisticii ca știință de tip lingvistic și totodată literar. În același timp, *Cercetarea stilului* deschide faza următoare a stilisticii lui Vianu, a lucrărilor sistematice, de analiză concretă a operei marilor scriitori, de dirijare a lucrărilor colective ; *Dicționarul limbii poetice al lui Eminescu*, *Contribuții la istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea* (Buc., vol. I, 1956, vol. II, 1958, vol. III, 1962) întemeierea și conducerea, un timp, a Cercului de poetică al Academiei Republicii Socialiste România (unde a și ținut comunicarea despre *Refrenul poetic*) și, mai ales, entuziasma îndrumare a mai multor serii de tineri stilisticieni dintre care unii, astăzi, au devenit cercetători consacrați, într-o adevărată școală de stilistică românească, în mare parte creată și condusă de Tudor Vianu.

O ultimă chestiune referitoare la concepția stilistică a lui Vianu, se referă la dirijarea analizei la toate nivelele expresiei. Roman Ingarden

stabilise¹ cinci straturi ale operei, sonor, gramatical, semantic, calitatea metafizică a operei și atitudinea autorului față de operă, pe care o critică *structurală* era datoare a le studia consecutiv. R. Wellek și A. Warren, în cunoscuta lor *Teorie a literaturii*, au redus cele cinci straturi ale lui Ingarden la primele trei, considerînd, pe drept cuvînt, că stratul semantic al operei le include și pe ultimele două. În concepția foarte largă a structuralismului organic al celor doi teoreticieni, opera prezintă o structură unitară, verificabilă în *fiecare* strat al ei. Tudor Vianu s-a apropiat mult de o asemenea abordare structurală în stilistică, atunci cînd, în *Cercetarea stilului* și mai tirziu, în *Stilistica literară și lingvistică*, a susținut că stilisticianul trebuie să studieze consecutiv fonetica, lexicul, morfologia, topica, sintaxa, ordinea contextului, figurile de stil ale unei opere date. Considerînd categoriile de stil echivalente categoriilor lingvistice, Tudor Vianu admitea, implicit, ideea de *straturi* ale expresiei, ca și necesitatea de a se găsi, în ceea ce el numea *convergența* observațiilor, organizarea similară a straturilor, profilul operei. Apropierea de structuralism se oprește însă aici, deoarece, pe de o parte, straturile operei nu sînt analizate prin detectarea relațiilor dintre termeni, ci prin simpla enumerare a acestora, iar pe de altă parte, stratul semantic nu este exploatat complet, ci numai în zona lui lexicală, sau a tipurilor de metaforă, narațiune, descriere, portret, nu și a compoziției, a arhitectonicii operei. Studiul despre Odobescu, cel mai complet din acest punct de vedere, urmărește digresiunea, umorul, peisajul etc., în *Pseudo-kinigetikos*, iar din punctul de vedere al *procedeelor*, urmărite adesea în istoria evoluției lor în proza română, nu și al încadrării lor într-o structură compozițională, într-o schemă funcțională unică, a falsului tratat despre vînătoare. Este semnificativ că problema însăși a contextului a fost studiată cu atenție de către Vianu (*Contexte legate și nelegate*) din punctul de vedere al articulațiilor lui, hipotactice sau paratactice, fără a se ataca problema *compoziției* contextului, a structurii lui, aceeași în toate straturile, de la sonor la compozițional. Încă o dovadă a distanței minime care separă stilistica lui Vianu de cea propriuzis structurală. Fără a supralicita „modernitatea” stilisticii lui Vianu, trebuie afirmat însă caracterul ei deschis, adică împingerea metodei de lucru (cum constatasem mai sus în legătură cu *principiile* ei teoretice), printr-un efort conștient și sistematic, dincolo de limita stilisticii mai vechi, pînă în acel punct în care încadrarea ei în „structuralism” s-ar fi făcut „de la sine”, printr-un proces firesc de evoluție internă. Stilistica lui Tudor Vianu nu poate fi asimilată poeziei structurale, dar se află atît de aproape de ea, încît continuitatea lor se impune ca evidentă.

Spiritul de sinteză și măsură clasică al lui Vianu a sesizat însă unele exagerări ale poeziei mai noi, semnalîndu-le nu fără a le studia îndelung. În *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian*

¹ *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

se recenzează critic lucrările de statistică în vocabular ale lui P. Guiraud, arătându-se viciul fundamental al metodei, numărarea ca unități egale a tuturor cuvintelor dintr-un text, deși acestea privesc ponderi diferite, și apoi, considerarea sensurilor denotative, de dicționar, ale cuvintelor, în afara nuanțelor multiple pe care ele le pot primi în context (sensuri conotative). Este adevărat că se poate răspunde acestei obiecții prin constatarea statistică obișnuită că, la un mare număr de ocurențe (cuvinte-apariții în text), erorile semnulate devin neglijabile, dar nu este mai puțin adevărat că obiecția lui Vianu rămâne valabilă și că studiile mai recente de statistică poetică, chiar la noi în țară, încearcă o corectare a metodei, prin mijloacele studierii în sintagme a termenilor, sau cu ajutorul semanticii transformaționale. Interesant este însă că Vianu aplică uneori spontan statistica unor elemente în textele unui scriitor, simțind nevoia unui criteriu cantitativ de apreciere, dar fără convingerea obligativității ei absolute, ca în lingvistica mai nouă. Iată ce notează, în legătură cu *Epitetul eminescian*, după un sumar calcul statistic: „Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedește, poate mai bine decât statistica vocabularului, observația modului cum compune poetul un peisaj cu temă asemănătoare în prima și în cea de-a doua fază studiată aci“.

Un studiu cuprinzător al stilisticii lui Tudor Vianu ar trebui să urmărească și rezultatele ei concrete, dar atunci spațiul rezervat însemnărilor noastre ar trebui să crească extrem de mult. Într-adevăr, Vianu a abordat aproape toate tipurile posibile de stilistică. Simpla parcurgere a sumarului, de altfel intenționat organizat pe teme mari de studiu, o dovedește cu prisosință. De aceea, mă mărginesc la câteva observații generale. Stilistica limbii comune cuprinde lucrări de sinteză mai ales despre secolul al XIX-lea, care rămân esențiale pentru oricine studiază un anumit scriitor din această epocă. Dacă în ceea ce privește lexicul și morfologia există și alte lucrări de specialitate, în ceea ce privește însă evoluția unor forme literare, ca narațiunea, peisajul, portretul, dialogul etc., studiul *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române* este singurul scris la noi, care reușește sesizarea evoluției lor, a complexității și rafinamentului crescând al artei scriitorilor români, prin referințe obiective la fapte de expresie. Grupajul de articole referitoare la valorile stilistice ale unor timpuri verbale, studiază, mai aproape de linia Bally-Jordan, *latențele* expresive ale cuvintelor. Tot un caracter de sinteză au studiile privitoare la stilistica formelor poetice (metaforă, simbol, refren), care înseamnă explorarea latențelor lor (exact ca în cazul formelor verbale), dar și a funcțiilor estetice, psihologice, etnografice. În studiile de acest tip întâlnim îmbinarea cea mai înaltă a lingvisticii cu estetica, în sensul de transcriere a unor meditații de structură, complexă, excursiuni în zonele cele mai neașteptate ale culturii umane, paginile unui eseist cu voluptăți de erudiție inpenitentă.

Dar zona de rezistență a studiilor de stilistică ale lui Vianu o constituie fără îndoială cele dedicate unor autori individuali, prilej de verificare a validității metodei. Vianu a abordat în această direcție, studiul monografic (Bălcescu, Odobescu, Caragiale, Bogza, Rabelais), sau, tot monografic, prin exhaustivitatea lui, al *epitetului* la Eminescu, analiza unor motive lirice (Eminescu) sau procedee (Bălcescu, Arghezi, Tolstoi). Desigur, gradul de „penetrabilitate” ale acestora, în adîncul secret al operei, variază, și calitatea lucrărilor, de asemenea. Mi se pare însă evidentă, mai întii, conducerea impecabilă a analizei, *știința* demonstrației, calme, egală cu sine, cu un soi de răceală impersonală a *probelor*, preferate fâțiș unei convingeri prin fulgurața metaforei critice. Apoi, rezultatele în sine sînt cu totul remarcabile, tocmai prin vigoarea și măsura metodei. Se cunoaște, desigur, limbajul savant al lui Odobescu, construcția erudit ironică a lui *Pseudo-kinigetikos*, evocarea cam arheologică a scenelor istorice, umorul etc., dar aceste afirmații generale, evidente nu numai istoricului literar, ci și cititorului cult obișnuit, rămîneau oarecum fără legătură cu textul lui Odobescu, și arta sa, mai mult o emanație a personalității omului, decît un moment bine stabilit în evoluția capacităților artistice ale prozatorilor veacului trecut. Tocmai în această privință, precizia și obiectivitatea afirmațiilor, introdusă de Vianu este salutară și utilă. A discuta despre rentabilitatea și originalitatea unor întreprinderi critice, numai în sensul caracterului ei totalmente *inedit*, mi se pare o eroare de evaluare. Un act critic nu este util numai prin sporul său absolut de cunoștințe, relativ dificil într-o cultură cu oarecare tradiție în istoria literară, ci și prin *autoritatea* lui, prin puterea cu care se impune cititorului, prin durabilitatea și evidența afirmațiilor, care devin treptat o *dată* în exegeza scriitorului respectiv. Or în acest sens, *Arta prozatorilor români*, *Epitetul eminescian*, *Tehnica basoreliefului la N. Bălcescu*, *Observații asupra limbii și stilului la Odobescu* au devenit *clasice* în același sens în care sînt *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu sau lucrările lui D. Popovici despre Heliade Rădulescu. Chiar dacă documentele și punctele de vedere se înmulțesc, opiniile acestor cercetători trebuie consultate și orice opinie nouă se delimitează *numai* în funcție de ele. Critica lui Călinescu convinge prin strălucire și îndrăzneală, critica „stilistică” a lui Vianu convinge prin soliditatea armăturii, convergența observațiilor, prin capacitatea de a interpreta (cf. Spitzer!) artistic orice detaliu verbal aparent anodin, chiar dacă portretul care rezultă, conține culori obișnuite, nu tonuri violente, neprevăzute. Ciudat este că tehnica obișnuită de lucru a lui Vianu este tot utilizarea citatului, ca și la Călinescu, dar nu pentru a ilustra o afirmație și a considera, astfel, inutilă demonstrarea ulterioară a justetei ei, ci, dimpotrivă, pentru a oferi cititorului o „mostră” și a o analiza, apoi, după toate regulile analizei de text. Călinescu oferă valori apriorice, sperînd că se impun de la sine, Vianu oferă parcă „obiecte” și numai *după* o atentă examinare, conchide valoarea lor. De aceea, de-

monstrația sa înaintea cu prudență, dar cu atât mai convingător, de la un text la altul, găsind întotdeauna nu numai citatul cel mai semnificativ, ci și trăsătura lui cea mai expresivă, și, ca atare, cea mai susceptibilă (aici mi se pare a găsi influența profundă, permanentă, deși difuză, a metodei spitzeriene) de-a fi generalizată asupra întregii opere a unui scriitor, sau chiar asupra unei epoci (cf. și citatul de mai sus, din *Epitetul eminescian*, cu preferințe pentru analiza unor texte similare tematic, în locul statisticii seci).

Dar, la o cercetare mai atentă, chiar observațiile inedite „propriuzis“ apar cu ușurință, neașteptată din cauza modestiei cu care sînt inserate în corpul masiv și uneori cenușiu al studiului ca întreg : observarea calității „juvenile“ a universului eminescian, „exuberanța“ stilistică a lui Arghezi, „grefind“ la nesfârșit metafore în lanț ; frecvența epitetelor care exprimă vastitatea în spațiu a aceluiași univers eminescian, ca revers al „ahaicității“ lui, a vastității în timp ; arborescența frazei lui Odobescu, expresie a clasicismului și armoniei creației sale, dar și umorul și lexicul lui popular, ca expresie a unui scriitor de tip neașteptat „oral“, care „se ascultă“ cînd scrie ; structura de „țesătură“ a romanului *Ana Karenina*, adecvată necesității de a opune teze morale și sociale, a crizei unei societăți, ca și a crizei interioare a personajelor ; caracterul „cult“ al evocărilor peisagiste ale lui Bogza etc., etc. și, mai presus de toate, stabilirea seriilor stilistice de prozatori români, adevărată culme a stilisticii lui Vianu și, poate, a întregii lui opere.

În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu a inserat pe Titu Maiorescu, Odobescu sau I. Petrovici, în capitole, respectiv serii și familii, diferite, dar ei pot intra și într-o aceeași filiație, a eruditului de formulă clasică, olimpiu contemplator al lumii, agitîndu-se inutil în jur, opunînd haosului real sau aparent ordinea clară a spiritului, raționalist de o încredere parcă naivă în posibilitățile omului, de fapt menținînd intangibil un ideal de perfecțiune prin gestul mereu reluat al ameliorării, un scriitor vibrînd poate mai mult la foșnetul paginii manuscrisului rar, decît la evenimentul real evocat acolo, omul sensibil, delicat, rezervat, cu o distincție secretă, puțin trist prin relativismul numeroaselor experiențe de cultură, dar savant laborios, cu o pasiune mereu tînără a detaliului ca și a sintezei, a descoperirii, a construcției. Încercasem să evoc tipul Odobescu-Maiorescu-Petrovici. Nu l-am descris însă mai curînd pe Tudor Vianu ? Profesorului Tudor Vianu îi plăcea să se considere ultimul savant enciclopedic, renascentist în fervoarea și proiectele sale de muncă, ușor alarmat de specializarea extremă a timpurilor moderne. Dar poate el a fost, mai curînd, un umanist introducînd precizia scientistă în lucrările sale, nu ca o concesie invaziei tehnice, ci ca un sacrificiu în fața zeului antic al Ordinii și Rigorii spiritului uman...

I. PROBLEME TEORETICE

Paradoxul poeziei

O afirmație moștenită din vremea luptelor purtate în veacul trecut de către idealismul estetic ne asigură că deosebirea dintre forma și materia unei opere de artă este cu totul ilegală, de vreme ce tocmai întrepătrunderea lor constituie realitatea artei. Smulse din această întrepătrundere, fiecare din elementele amintite își pierde caracterul lui estetic și încetează să mai aibă vreun raport cu opera pe care adâncă lor conexiune o întocmise. Marmura sculptorului și pasta de culoare a pictorului nu aparțin sectorului estetic al realului decît în măsura în care un gând artistic le pătrunde și le dă formă. Înaintea acestei acțiuni, în afară de ea sau din pricina insuccesului ei, materia nu aparține artei, ci naturii brute și inexprive.

Afirmația atît de apăsătoare asupra fuziunii dintre formă și materie în artă și-a avut rolul ei istoric ca un protest împotriva concepției filistine în care sfîrșea clasicismul. Potrivit acesteia, lucrarea artistică se reduce la manipularea unei serii de motive decorative, aplicate unei materii indiferente sau care posedă un interes decurgînd din alte izvoare decît cel estetic. Așa, de pildă, pentru epigonii clasicismului, era poet individul care știa să întrebuițeze metafora și comparația, hiperbola și metonimia și care, cu ajutorul acestor ornamente, ajungea să înfrumusețeze fie o materie indiferentă, fie una vulgară, fie chiar o materie nobilă și prețioasă cum este aceea a miturilor antice, atît de folosite de poeții clasici. Pentru a face imposibil acest exercițiu, care lasă un larg cîmp de acțiune oamenilor fără chemare, dar cu oarecare îndemnare și instrucție artistică, idealismul estetic în epoca post-kantiană făurește teoria întrepătrunderii dintre formă și materie în artă.

Oportunitatea acestei vederi și adevărul ei de netăgăduit nu ne ascunde însă obiecțiile destul de temeinice care i se pot aduce. Căci deși numai fuziunea formei cu materia produce realitatea artei, nu este ade-

vărat că înaintea acestei operații, materia nu poate avea nici un caracter estetic. O bucată de marmură este frumoasă prin modul cristalizării ei și prin lumina care o pătrunde, chiar mai înainte ca artistul să-i fi dat o formă oarecare. De asemenea există o frumusețe a bronzului și a lemnului, pe care cunoscătorul știe s-o recunoască și s-o izoleze de unitatea operei care a întrebuințat aceste materiale. Împrejurarea nu este deloc uimitoare dacă ne gândim că înainte de a o supune prelucrărilor sale, materia a suferit acțiunea forțelor naturii și a căpătat o conformație uneori atât de adincă și savantă, încât numai artistul știe s-o admira cu adevărat. Se poate spune deci că arta nu întrebuințează o materie informă și că prelucrările ei nu fac decât să continue, cu mijloace omenești, o acțiune începută de energiile firii. Materia poate avea deci o realitate estetică chiar mai înainte de a se înălța în planul artei. Pentru a fi ajuns la un astfel de rezultat se crează însă acea delimitare a noțiunilor „estetică” și „artistică”, pe care idealismul estetic nu ajunsese s-o facă.

Mai există de altfel încă un motiv pentru a recunoaște nu numai relația independentă estetică a formei, dar și oportunitatea disocierii lor. Cine a întreprins vreodată o lucrare de estetică literară și-a dat neapărat seama că o operă poetică este făcută din două straturi estetice, unul datorit poetului și altul limbii pe care el o vorbește. Limba poetului și limba poporului, stilul individual al artistului și stilul colectiv al instrumentului lingvistic pe care artistul îl manipulează, inspirația personală și tradiția obștească se amestecă în doze variate pentru a determina caracterul precis al operei. Cine dorește să analizeze până la ultimul rest opera unui poet, trebuie să afirme în limbajul pe care acesta îl vorbește existența unui strat impersonal și colectiv care este materia lui. Estetica limbii, capitol important al esteticii literare, este de fapt cercetarea virtualităților estetice ale materiei folosite de arta poetului.

S-ar putea numi deci materie în artă toate acele elemente ale operei care preexistă lucrării artistului, pe care acesta le primește și care, până la un punct, i se impun. Așa fiind, am putut întrebuința termenul materie pentru a desemna și tema poetului (tema mitologică în cazul poetilor clasici) și limba lui. Tematică și limbă fac parte deopotrivă din materia creației poetice, de vreme ce artistul le găsește constituite în momentul lucrării sale.

Caracterul special al materiei pe care o întrebuințează poetul, adică al limbii, împrumută artei sale un fel de a fi paradoxal și aproape tragic. Faptul că poetul este un artist care folosește materia limbii, amenință în orice clipă arta sa cu nimicirea. Nu există un artist care să fie obligat, în aceeași măsură ca poetul, să lupte cu materia destinată creației sale. Limba se prenumără printre cele mai improprii materii artistice. Desigur nu nesocotim faptul că limba are unele însușiri este-

tice, cum este de pildă tonul cu care se însoțește vorbirea, expresiile figurate sau acea mobilitate topică, grație căreia cineva poate să exprime unele nuanțe afective prin simpla schimbare a locului pe care îl dețin cuvintele în propoziție. Muzicalitatea poeziei, calitatea ei vizionară și acea încatenare specială a cuvintelor care, după părerea lui Bremond, alcătuiește elementul pur și absolut al creației poetice, se dezvoltă deopotrivă din amintitele calități estetice ale limbii.

Dar cu toate că limba posedă incontestabile însușiri estetice, nu este mai puțin adevărat că dezvoltarea ei, precum și aceea a întregii civilizații, tind să le limiteze în sfera lor de aplicare și în însemnățile lor. Astfel, cu toate că o mulțime de cuvinte și expresii ale limbii au o origine figurativă, de la un timp nimeni nu le mai resimte ca atare. În adevăr, câți dintre cei care afirmă că scriu cu pana sau cu penița, știu că întrebunțează o metaforă? Tot astfel, acompaniamentul melodic al graiului, ceea ce se numește tonul cu care vorbim, este mai puțin izbitor la oamenii bine educați. Proasta creștere a cuiva, vulgaritatea moravurilor și a felului său în general de a fi transparent nu numai în gesticulația abundentă, dar și în tonul prea accentuat al vorbirii sale. Se poate spune dar, că progresul civilizației, cu tot ceea ce acest proces presupune ca răspândire a bunei educații și ca sporire a nivelului ei, atenuază elementul melodic în limbă. Observația ne arată că atât popoarele civilizate cât și cercurile sociale mai distinse în sinul tuturor popoarelor, dau impresia unei sobrietăți mai mari în vorbire, un efect care provine și din atenuarea elementului melodic al graiului. În sfârșit, mobilitatea topică tinde și ea să se limiteze. Desigur, vor exista totdeauna oameni care vor spune îmi pare bine sau bine îmi pare, pentru a exprima două nuanțe deosebite ale satisfacției. Totuși, mobilitatea topică nu se menține decât în anumite domenii ale comunicării verbale, în marginea cărora crește neconținut regiunea limbajului juridic, științific și tehnic, unde varierea locului cuvintelor în frază este de obicei evitată. Prin toate aceste atenuări sau mărginiri ale mijloacelor de care se servește expresia, caracterul estetic al limbii pălește în aceeași proporție.

Se poate spune deci că poetul are de lucrat o materie în care virtuțile estetice se găsesc într-o descreștere fatală. Materia poetică este cu atât mai ingrătă cu cât ea este adaptată în cea mai mare parte a ei la alte scopuri decât cele practice. Psihologul francez Fr. Paulhan a distins o dată două funcțiuni deosebite ale limbajului. Limbajul, spune el, este făcut pentru a comunica gândirea și a influența atitudinea semenilor, cât și pentru a sugera gânduri și sentimente, care rămân inexprimate în mod explicit. Dintre aceste funcțiuni, numai cea din urmă, funcțiunea sugestivă, dă naștere creațiunii poetice, în timp ce prin cealaltă funcțiune, limba rămîne o unealtă a vieții practice și sociale. Paulhan nu se întreabă care dintre funcțiunile deosebite de el ajuns în

limbă la o dezvoltare mai mare. Nouă ni se pare însă că funcțiunea intelectuală și practic activă precumpănește hotărît asupra celei poetic-suggestive. Limba este făcută pentru a transmite ordine și avertismente, observă o dată Bergson. Ea mai este făcută pentru a comunica și a primi informația necesară orientării practice. Cu mijloacele create de aceste nevoi trebuie să lucreze poetul. S-ar putea spune că materia poeziei este prin excelență prozaică. În acest înțeles am putut spune că, judecată în raport cu materia pe care o întrebuițează, situația poeziei este paradoxală și tragică.

Nici una din celelalte arte nu utilizează un limbaj de semne coordonate cu alte finalități decît cele artistice. Nici culoarea, nici forma, nici sunetul muzical nu intră, așa cum fac cuvintele limbii, în constelații spirituale antagoniste. Puțina întrebuițare pe care o dau formei și culorii hărțile geografice, schemele și diagramele științifice etc. nu le influențează caracterul. Forma și culoarea, întocmai ca sunetul muzical, rămîn în primul rînd mijloace ale expresiei artistice. Pictorul și sculptorul, arhitectul și compozitorul n-au în nici un moment de luptat cu contraîndicații fixate în natura însăși a materiei în care trebuie să se exprime. Astfel de greutăți sînt tot timpul ale poetului, care are de luptat fie cu uscăciunea termenilor, fie cu locurile comune, fie cu vulgaritatea și cu sutele de asociații pe care viața limbii le culege în drum și pe care poetul este uneori bucuros să le folosească, alteori însă ar dori să le evite. Dar dacă limba este o materie în atîtea chipuri improprie și dacă, cu toate acestea, poetul ajunge s-o facă plastică pentru scopurile sale, aceasta alcătuiește nu numai paradoxul, dar și izbînda miraculoasă a poeziei.

Cum izbutește poetul în lucrarea sa ? Operația este extrem de delicată și n-am întîlnit încă tratatul de poetică unde taina ascunsă a creației literare să fie descrisă în toată complexitatea și gingășia ei. S-ar putea spune că poetul merge în contra curentului limbii, că el urcă panta pe care limba coboară și că se apropie de izvoarele de care ea se depărtează neîncetat. Astfel, în timp ce limba devine din ce în ce mai abstractă și mobilitatea ei topică se reduce neconținut, poetul știe să-i redea prospețimea sensibilă și s-o mențină fluentă și vie. Impresia că limba trăiește o viață deosebită în întrebuițarea pe care i-o dă poetul, provine în parte din pecetea stilistică individuală pe care o primește, în parte din readucerea ei către o etapă anterioară a evoluției străbătute. Această îndoită împrejurare explică acea impresie greu de analizat pe care ne-o sugerează limba marilor poeți, de pildă limba lui Eminescu, care pare în același timp foarte nouă și foarte românească. Această fuziune a individualului și naționalului în impresia pe care o comunică, alcătuiește misterul cel mai delicat al limbii poetice.

UT PICTURA POESIS

Maxima formulată de Horațiu în *Epistola către Pisoni*, versul 361 : *Ut pictura poesis* este totdeauna pusă în legătură de comentatori cu observația lui Simonide, transmisă de Plutarh (*De Gloria Atheniensium*) : „pictura este o poezie care tace, poezia o pictură care vorbește“. Raportul, astfel precizat, între poezie și pictură, alcătuia o idee adeseori reluată în antichitate. Unii din istoricii teoriilor estetice la cei vechi au urmărit această idee cu o evoluție de mai multe sute de ani, ca, de pildă, Ed. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834, I, 18—19, II, 223, 247, 249, care o semnalează la Sofocle, la Plutarh, la Quintilian, la Dio Chrysostomus.

Evoluția ideii despre raporturile poeziei cu artele plastice a continuat și peste pragul antichității, uneori cu precizări cu totul diferite. În această privință, îi datorim lui K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, *Mittelalter, Renaissance, Barock*, 1914, p. 183 și urm., observația că epoca barocului răstoarnă maxima horatiană, transformînd-o în contrariul ei : *ut poesis pictura*. Este într-adevăr caracteristic pentru baroc tendința de a pătrunde reprezentările picturii, prin intermediul alegoriei, de multe idei literare ; o tendință remarcată de Winckelmann, citat de Borinski, care în *Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 96, face următoarele observații : „A apărut o epocă în lume, cînd o mare mulțime de învățați s-a ridicat cu o adevărată turbare pentru distrugerea bunului gust. Acești învățați nu mai vedeau în natură altceva decît simplitatea cea mai copilărească și se socoteau astfel obligați să o facă mai inteligentă (*witziger*). Tineri și bătrîni au început atunci să picteze (în loc de imagini) devize și simboluri...“.

Cine urmărește dezvoltarea maximei horatiene de-a lungul timpului, ajunge la un adevărat moment crucial al acestei evoluții, cînd Lessing ridică împotriva ei obiecții care, multă vreme, au părut hotărîtoare. În *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1765, cap. XVI, Lessing scrie : „Dacă este adevărat că pictura folosește pentru imitațiile ei mijloace sau semne cu totul deosebite de cele ale poeziei, și anume figuri și culori în spațiu în loc de tonuri articulate în timp, și dacă este de netăgăduit că semnele au un raport adecvat cu lucrurile semnificate de ele, atunci semnele simultane ale picturii nu pot reprezenta decît obiecte spațiale, în timp ce semnele succesive ale poeziei nu pot să arate decît lucruri care se succedă în timp“, adică evenimente, întîmplări. Poezia povestește deci întotdeauna și ajunge să reprezinte lucrurile, prezentîndu-le în desfășurarea lor, așa cum a făcut Homer în *Iliada*, atunci cînd a arătat cum a fost lucrat sceptrul lui Agamemnon sau scutul lui Achille.

Dacă examinăm bine teoria lui Lessing înțelegem că, în realitate, scopul poeziei nu era pentru el atît de deosebit de cel al picturii. Întoc-

mai ca și pentru autorii antici, poezia își propune, după cât crede Lessing, reprezentarea în fantezie a realității, numai că autorul tratatului *Laokoon* socotește că această reprezentare se face, în poezie, prin utilizarea mijloacelor succesive ale unei narațiuni. Rezistența atât de robustă a teoriei despre poezie ca pictură se datorește, printre altele, înțelegerii gândirii ca reproducere de imagini, o înțelegere care, la rându-i, a străbătut veacurile, deoarece o întilnim deopotrivă la antici ca și la gânditorii moderni, de pildă la H. Taine, *De l'Intelligence*, t. I, 1. II, ch. I, pentru care gândirea ar fi „un polipier de imagini“.

Taine își publică opera în 1870, adică în ajunul epocii care, în legătură cu impresionismul în pictură, trebuia să reinvie printre poeți și romancierii vechea veleitate de a picta prin cuvinte. A fost deci o reacție față de un curent al timpului când Th. A. Meyer, în *Das Stilgesetz der Poesie* 1901, a arătat, în urma unei perfecționări a observației psihologice, că un text literar nu produce propriu-zis reprezentări ale fanteziei, imagini comparabile cu cele ale picturii, ci mai degrabă efecte mai mult sau mai puțin puternice, asemănătoare cu cele produse de percepția directă a realității sau de percepția reprezentărilor plastice ale acesteia. Fiindcă, în poezie, trăim puternic sentimentele inspirate de lucruri sau situații, avem impresia, observă Th. A. Meyer, că și vedem imaginile acelor situații sau lucruri. Rectificarea lui Th. A. Meyer însemna punctul cel mai îndepărtat al lichidării unei teorii de mai multe ori milenare, sintetizate de horatianul *Ut pictura poesis*.

Dar dacă, pentru observația psihologică modernă, poezia încetează de a fi o pictură grăitoare, alte raporturi posibile dintre poezie și artele plastice au continuat a fi afirmate. Astfel, îndată ce s-a stabilit că timpul este forma tuturor experiențelor interne, devenea limpede că și operele spațiale, întrucât sînt percepute, adică întrucât sînt încorporate experienței lăuntrice, aparțin succesivității. De asemenea, operele de artă succesive, în măsura în care integrează pentru contemplator anumite efecte de ansamblu, cad sub categoria coexistenței. Noua psihologie structuralistă vorbește, de pildă, în cazul melodiilor, de o structură a lor, de o formă prin ajutorul căreia le recunoaștem chiar atunci când sînt executate în game diferite. Deosebirea între artele succesivii și ale coexistenței se lichida astfel prin considerarea lor psihologică și dintr-un alt punct de vedere decît cel adoptat de Th. A. Meyer.

Pentru a ajunge la un asemenea rezultat nu era însă absolută nevoie de intervențiile combinate ale epistemologiei și ale psihologismului mai nou. Cercetătorii vremii l-ar fi putut găsi tot în textele antichității. A produs deci oarecare senzație intervenția muzicologului Hugo Riemann care, într-o comunicare prezentată primului Congres Internațional de Estetică și Știința Artei, ținut la Berlin în 1913 (*Bericht*, Stuttgart, 1914, p. 518 și urm.), a scos în evidență din vechiul și renu-

mitul tratat de *Armonie* al lui Aristoxenos din Tarent (sec. al IV-lea î.e.n.), noțiuni estetice uimitor de moderne. Aristoxenos din Tarent, elev al lui Aristoteles și continuator al unora din temele pitagoriciene și platonice, trece cu drept cuvânt drept muzicologul cel mai reprezentativ al antichității. Istoricii muzicii făceau însă referințe la Aristoxenos mai mult pentru a stabili organizarea sistemului tonal și canoanele muzicii grecești. Riemann aducea însă un ecou de altă însemnătate. În audiția unei bucăți muzicale, Aristoxenos arătase că urechea prinde nu numai succesiunea sunetelor, dar și chipul în care, prin funcțiunea memoriei, ele se adună și se compun într-o adevărată configurație spațială. Alături de desfășurarea bucății muzicale, *gignomenon*, urechea prinde configurația ei, *gegonos*. Observația aceasta este cu atât mai remarcabilă cu cât Aristoxenos este și autorul unei clasificări a artelor, amintind de aproape pe aceea a lui Lessing. El distinge, în adevăr, între arte ale acțiunii și ale împlinirii, arte *muzice* (muzica, poezia, orhestica) și arte *apotelestice* (arhitectura, pictura, plastica). Cf. F. Westphal, *Die Musik des griechischen Altertums*, 1883.

Cițiva ani după comunicarea lui Riemann, istoricul și esteticianul literar Oscar Walzel formula principiile noii metode ale explicării reciproce a artelor. În comunicarea sa, apărută sub titlul *Weschelseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung Kunstgeschichtlicher Grundbegriffe*, Berlin, 1917, Walzel își propunea să aplice în literatură categoriile stabilite cu atita precizie de H. Wölfflin, cu prilejul analizei vizualității în trecerea de la plastica Renașterii la aceea a barocului (în lucrarea : *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1915). Dezvoltării acestui program i-a consacrat Walzel mai tirziu o bună parte din opera sa fundamentală în domeniul științei literare : *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923. Dar pentru desăvîrșirea lui, vechea pereche aristoxenică de concepte nu putea aduce serviciile ei ? În chipul nostru de a înregistra poezia, *gignomenon* nu se însoțește oare prin *gegonos*, percepția succesivă nu integrează oare o configurație ? Walzel crede a putea răspunde afirmativ acestei întrebări : „Poezia, *scrie el*, este o artă succesivă întocmai ca și muzica. Desigur muzica ne oferă o succesiune de tonuri și produce prin aceasta o succesiune de sentimente. Poezia nu se oprește aici ; ea provoacă și o succesiune de reprezentări. Dar configurația întregului unei opere poetice nu poate fi decât atunci cuprinsă când întregul se oferă ochiului interior ca o coexistență statică (*Gehalt und Gestalt*, p. 278). Cititorul care străbate o poezie subliniază prin sentimentul său feluritele ei momente. În afară de această înșiruire de momente, există însă și un sentiment configurațional (*Gestaltgefühl*) care se dezvoltă din contemplarea poeziei ca întreg, din cuprinderea formei ei statice, a raporturilor coexistențiale care o compun. Acest sentiment rămîne în genere obscur. El se înviorează numai atunci când recitirea poeziei, cu preocuparea de a identifica articula-

țiile ei și chipul în care părțile integrează totalul, *gignomenon* se cristalizează neapărat într-un *gegonos*. Poate că nu toți cititorii de poezie izbutesc să obțină această transformare. Poate că numai pentru acei lectori care aparțin unui anumit tip de imaginație, poezia se constituie ca o configurație spațială. Walzel mărturisește însă că îndată ce a fost făcut atent asupra acestor procese, misterul compoziției poetice i-a devenit cu totul limpede.

Sfera de probleme pe care am înfățișat-o pînă aci a primit un important adaos de adînciri și clarificări prin contribuția esteticianului Broder Christiansen, care, în lucrarea *Die Kunst*, 1930, folosește la rîndul lui vechile concepte aristoxenice. Pentru B. Christiansen, orice operă de artă este o bucată de viață, adică o structură de *încordări și destinderi* subliniate în sentimentul contemplatorului printr-o serie de *tonuri interioare*, deopotrivă cu cele pe care le remarcase Goethe atunci cînd vorbise despre efectele sensorial-etice (*sinnlich-sittlich*) ale culorilor, de pildă de sentimentul rece, de vid și tristețe al albastrului sau de siguranță în triumf a roșului etc. Evident, tonurile interioare care însoțesc contemplarea unei opere de artă nu rămîn fără nici o legătură între ele. Ele integrează o unitate. În acest punct, cercetarea lui Christiansen face să intervină distincția aristoxenică, nu însă fără a o supune unei prelucrări, care înseamnă și un progres necontestat al cercetării. Astfel, împotriva părerii antice care socotea că *gegonos* este un rezultat al memoriei, Christiansen observă că, amintirea neputînd să păstreze toate momentele unei opere de artă succesive și să și le reprezinte în aceeași clipă, integrarea totalului nu poate fi un produs al memoriei. S-ar putea spune atunci că memoria nu păstrează decît unele momente ale desfășurării, ale lui *gignomenon*, dar în cazul acesta unitatea care s-ar compune din ele ar fi ceva mai sărac și oricum altceva decît configurația reală a operei. S-ar mai putea spune că *gegonos* n-ar fi decît un efect al diverselor calități sensibile în care se despică, pentru percepția noastră, ființa operei. Să încercăm a face să răsune dintr-o dată toate sunetele care compun o melodie. Haosul sonor ivit pe această cale va fi cu totul altceva decît melodia însăși și conștiința n-ar putea să sesizeze configurația ei. *Gegonos* este deci ceva deosebit de suma sau chiar de sinteza datelor sensibile ale memoriei. Ea este o altă realitate care ni se impune chiar din primele momente ale percepțiunii succesive a unei opere. Nu trebuie să așteptăm sfîrșitul unei plămîmuri artistice succesive pentru a o înregistra. Din primele ei tacturi, liniile generale ale configurației ni se impun. Și după cum planta crește din simbure, tot astfel opera se dezvoltă din acel nucleu al configurației, devenit mai bogat atunci cînd opera se găsește la finele ei, dar este prezent încă, din primele ei momente. Christiansen crede că poate recunoaște în această realitate generatoare un integral al tonurilor interioare, un fenomen deopotrivă cu memoria care, în fiecare din clipele

ei este grea de tot trecutul și de tot viitorul conștiinței. Care sînt mijloacele care *consolidează* configurația unei opere? Christiansen răspunde: structura acordurilor ei. Pentru a ilustra această nouă idee, autorul citează următoarea poezie tradusă din limba persană:

„Hast Kronen du und eine Welt gewonnen,
frohlocke nicht darüber, es ist nichts.
Und ist dir einer Welt Besitz zerronnen,
so traure nicht darüber: es ist nichts.
Vorüber gehn die Schmerzen, gehn die Wonnen:
geh an der Welt vorüber; es ist nichts.

Chiar după conținutul ei, observă Christiansen, a doua strofă se situează simetric față de cea de-a treia cuprinde pe cele precedente ca un cerc. Întregul face impresia unui acord perfect. Cu ajutorul noțiunilor cîștigate pînă acum, ajunge Christiansen să definească fenomenul mult discutat al stilului, drept convergența tuturor acordurilor unei opere. Stilul ar fi consolidarea configurației printr-un sistem concentric de acorduri: *gegonos* în realizarea lui deplină.

Toate ideile înfățișate aci alcătuiesc o bucată de estetică structuralistă, cu rădăcinile înfipte în antichitate. Susceptibilă de multe și interesante aplicații, ea este cu atît mai pretențioasă cu cît filozofia modernă a structurii nu a tras încă toate consecințele în problema formei estetice. Această teorie este și ultima formă pe care a luat-o adagiul horatian amintit aci.

STILUL

Stabilind feluritele tipuri de artă am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrșită a operelor date în experiența artistică. Aceste opere s-au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularitățile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel, opere aparținînd unor artiști sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiași tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparține nu numai pictura Renașterii și mozaicurilor bizantine, dar și tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleași particularități ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiași clase omogene. Pentru scurtarea expunerii au fost citate uneori mai puține sau chiar un singur exemplu, menținîndu-se însă totdeauna subînțeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experiență artistică, introducîndu-se unitate și sistemă

în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putință să se invoce decît un singur exemplu, virtualitatea lui rămîne nesfîrșită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spațiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfîntul bizantin rămîne pînă azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne împiedică însă a crede că o dată cu refacerea condițiilor spirituale care comandă izolarea în același nivel al spațiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiași tip.

Tipul rămîne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. Stilul este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil și tip este destul de delicată și în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stiul, ca și tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare a operelor trebuie cautat într-o tendință extra-estetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularități structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc, se explica în întreaga cercetare modernă, prin misticismul omului medieval în primul caz, prin ratinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. În acest înțeles, L. Blaga are dreptate să spună : „Stilul reprezintă niște valori extraestetice pătrunse în estetic“. Dar cu toate aceste apropieri dintre stil și tip, deosebirea dintre ele nu este mai puțin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constituive ale artei sau în jurul totalității lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o națiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din aceasta pricina se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Snakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german și de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noțiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincțiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularitățile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptățesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei, drama lui Snakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparține, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei, în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură și arhitectură din epoca imediat următoare Renașterii, dar și modalități artistice epocal diferite, cum ar fi de pildă goticul flamboyant etc. Confuzia dintre stil și tip provine adeseori din faptul că amîndouă sînt asociate cu aceleași atribute. Se vorbește astfel de stilul și de tipul baroc, deși aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune în același timp sistematică și istorică. Raportîndu-ne la diferențierile metodologice pe care le face Rickert, s-ar putea spune că tipul este pro-

dusul unei operații de generalizare, pe cînd stilul al unei lucrări în același timp de generalizare și de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noțiune mixtă în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere, nu după raportul lor de succesiune, așa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinile lor de structură.

Vom defini stilul : unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia. În acest înțeles putea Nietzsche să extindă noțiunea de stil de la întrebuințarea ei artistică, asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplîngînd lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea că se amesteca naotic influențe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei. Lipsita de stil este și unitatea moarta, coeziunea mecanică din care nu ne vorbește o individualitate originală animatoare. „Le style c'est l'homme“, spunea Buffon și ar fi putut adăuga că este națiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparține. Prezența și influența acestor centre, acțiunea lor spirituală și unificatoare o constatăm și prețuim în fenomenul stilului. Cînd însă originalitatea este simulată sau cînd centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decît în acord cu orientările sale autentice și profunde, atunci înregistrăm și dezaprobăm maniera. Sînt individualități manierate, poeți și artiști prețioși din toate timpurile, dar și epoci și culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat de atîtea ori alexandrinismului grec. Manierismul apare mai ales atunci cînd se produce desocierea și dezacordul dintre originalitatea artistului individual și a națiunii, epocii sau culturii care îi înglobează. Sînt astfel manierați artiștii academici, care mențin norma unei inspirații clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schimbat, oratori creștini care compun în formele poeziei persane din veacurile al XIII-lea și al XIV-lea, afectînd stilul lui Hafis și Saadi, poeți franțuiziți în mai toate literaturile naționale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului și a societății. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită și întărită de aceea a mediului local și a epocii. Nu însă pînă la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul lui n-au mai auzit decît pe ale lor. Manierați, lipsiți de adevărată originalitate, sînt deci și artiștii care cedează ușor gustului timpului și orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dozajul lor delicat și precis întărește adevăratul stil.

DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care deși rămân mai tot timpul solidare, nu sînt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altădată¹ că cine vorbește, o face pentru a-și împărtăși gândurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărârile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebunțează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică” și „se comunică”. O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv” și „transitiv”. Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei „transitivă”, cu atît scade valoarea ei „reflexivă” cu atît se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o.

Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte” sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu pătratul distanței lor” construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut de intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Transivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „Apele plîng clar izvorînd în fîntine”. Este limpede că intenția reflexivă

¹ Cp. *Arta și Frumosul*, 1931, p. 20 și urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, p. 25 și urm.

a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei transitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Transivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adîncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuie precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuațiile matematice și legile științifice sînt acelea în care transivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvîrșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întii acele formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția transitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebunțează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva“. Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impresionale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale, reflexul individual provine din ceea ce sîntem obișnuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei, reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care transivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic transitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care transivi-

tatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decât în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sînt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adînci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului“, la „automatismul psihic“ menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor transivitate crește din însăși veleitatea adîncimii lor. De altfel, în mod foarte general, se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii care dorind să se exprime cît mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite, îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor transitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu : „Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopotele începură a bate dulce și trist, de la bisericile tîrgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultînd“. Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare transitivă de cele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ..ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri...“ sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sînt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție la sentința reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară

este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poezilor sau prozatorilor artiști : Analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul“ unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale transitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriuzis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „Stilul este întrebuiințarea individuală a limbii“, spunea odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. „Le style c'est l'homme même“, spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea, prin această sentință, caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuiința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală ? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale nemijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sînt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sînt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sînt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilști, dar și stiluri ; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îl poartă.

În lucrarea consacrată artei prozatorilor români, am ținut seama de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curente stilistice care îi cuprind.

ATITUDINEA STILISTICĂ

Cercetările de stilistică, întreprinse astăzi într-un număr din ce în ce mai mare în mișcarea noastră științifică, sînt condiționate de o anumită atitudine a spiritului, de un fel de a primi comunicările vorbite sau

scrie, pe care este necesar să-l definim, pentru a face mai clare atît tema acelei cercetări cit și metoda fundamentală cu care urmează s-o rezolvăm. Este vorba de atitudinea stilistică, adică de acea poziție spirituală a ascultătorului sau cititorului îndreptată asupra tuturor notelor însoțitoare ale oricărei comunicări orale sau scrise. Am arătat și altă dată că în orice fapt de limbă există un nucleu al comunicării și notele care-l însoțesc și-l specifică. Sînt unii ascultători sau cititori care înregistrează numai nucleul comunicării, în timp ce alții recepționează și anumite note însoțitoare. Astfel, cînd cineva îmi spune, cum mi se întîmplă de la o vreme destul de des, că a citit un material nou despre India, publicat într-o anumită revistă, înțeleg nu numai că interlocutorul meu vrea să-mi comunice o indicație bibliografică, dar și că el aparține lumii presei și a redacțiilor, unde material a început să însemne de la o vreme încoace articol, reportaj, recenzie, dare de seamă etc. Se poate întîmpla ca vorbitorul care întrebuițează termenul material să dorească, folosindu-l, să se plaseze în lumea publicistică, adică să strecoare în acompaniamentul informației că el este un om al scrisului, un profesionist dintr-o categorie ceva mai înaltă și care merită să fie tratat cu deferența categoriei sale. Nu-l cunoșteam pe interlocutorul meu și nu aș fi putut crede că este un om oarecare, dar iată că el îmi aduce la cunoștință că a citit materiale, adică lucrări literare cum i se întîmplă să primească la redacție, să le judece și uneori să le corecteze, apoi să le utilizeze în publicația pe care o îngrijește ca redactor sau ca secretar de redacție. Din momentul acesta voi ști cu cine am de-a face și atitudinea mea față de convorbitor se va preciza. În exemplul acesta, notele însoțitoare sînt voite de vorbitor, corespund unei intenții conștiente, deși nedecarate. Se poate întîmpla însă ca aceste note să apară fără vreo intenție a vorbitorului, ca atunci cînd acesta îmi va spune că a citit un nou material, pentru că așa se vorbește în jurul lui, pentru că acest cuvînt i se pare cel mai potrivit, cel mai propriu. Dar și în cazul că nu pot identifica nici o intenție subsidiară a comunicării, întîmpinarea aceluia cuvînt va rămîne pentru mine o indicație referitoare la sfera profesională a persoanei care l-a folosit. Nu are deci importanță dacă notele însoțitoare ale comunicării sînt sau nu sînt voite de vorbitor, căci în ambele cazuri aflu ceva mai mult decît nucleul central al comunicării, și anume unele știri în legătură cu individualitatea aceuia care mi-o face. În exemplul ales aici știrile însoțitoare privesc individualitatea profesională a vorbitorului, dar ele se mai pot referi la temperamentul și caracterul lui, la educația și cultura lui, la felul emoțiilor care-l stăpînesc într-un anumit moment etc. Atitudinea stilistică în receptarea unei comunicări este aceea așintită asupra tuturor acelor note însoțitoare care îmi spun ceva mai mult decît nucleul ei,

și anume ce fel de om este vorbitorul, în ce situație și cu ce intenție îmi transmite comunicarea sa. Pentru a adopta o atitudine stilistică în conversație, ni se cere o atenție mai mare, experiență întinsă a oamenilor și împrejurărilor, cunoștințe în multe domenii, o putere sporită a inteligenței discriminatoare, tot atâtea însușiri care se cer nu numai ceretătorului stilistic al literaturii, dar și specialiștilor altor domenii, ba chiar tuturor aceluia care vor să înțeleagă în adâncime comunicările ce li se adresează.

Scriitorii au descris adeseori atitudinea stilistică în ei înșiși sau în personajele lor. În schița lui Caragiale *Amicul X...*, acesta are particularitatea că numește pe toți bărbații politici ai vremii prin numele lor mic. Amicul X... a stat de vorbă cu Barbu, cu Nicu, cu Costică, are păreri despre Jac și Ianoș, vine tocmai de la Take. Povestitorul intervine cu o explicație stilistică : Cititorul nu știe firește, de la care Take vine amicul meu X... Eu însă știu. Amicul meu X... care este în termeni familiari cu toată lumea, firește că nu va zice ca mine și ca dumneata, când va veni de la acel Take, că vine de la d-l Take Ionescu, ci zice pur și simplu : — De la Take. Explicația stilistică a lui Caragiale identifică personajul care, amintind despre oamenii publici ai vremii numai prin numele lor mic, strecoară în comunicare nota însoțitoare că el se găsește în termeni familiari cu toți acești oameni importanți, că este prietenul lor, o calitate pe care o speculează apoi pentru beneficii mărunte. Amicul X... este un farsor.

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Camil Petrescu notează de mai multe ori atitudinile stilistice ale personajelor sale. Iată una din aceste notații, apărută în pasajul care narează chinurile geloziei în sufletul lui Gheorghidiu, eroul romanului. Acesta, împreună cu tînăra lui soție, s-au alăturat unei vesele societăți de excursioniști, printre care un „dansator“, pricina suferinței lui Gheorghidiu. Eroul romanului observă toate reacțiile soției sale și le interpretează stilistic : Dacă mașina era să calce un cîrd de giște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A ! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spună cu totul altceva decît spunea. O exclamație, un Ah sau un Oh, pare a nu putea spune mai mult decît emoția, surpriza sau spaima emițătorului ei, dar pătrunzătorul Gheorghidiu aude aici și comunicarea, probabil voită, a aptitudinii pentru emoție a femeii, poate a vocației ei pentru voluptate. Notația aceasta, sub pana lui Camil Petrescu, este un foarte fin rezultat al atitudinii și interpretării stilistice.

Se vede, după exemplele citate, că atitudinea stilistică se exercită, nu numai față de faptele literare, dar față de orice fapt al comunicării, în orice împrejurare a vieții. Există unele profesii care dau o mare dez-

voltare atitudinii stilistice, receptării și interpretării notelor însoțitoare ale comunicării. Un judecător, de pildă, atunci când întreprinde o anchetă sau ascultă o depoziție, este atent nu numai la nucleul comunicării, dar și la toate particularitățile de exprimare care pot proveni din lexicul, din felul construcțiilor, din intonațiile persoanei interogate sau puse să vorbească. O mărturisire poate scăpa unui acuzat prin aceea că el poate adăuga, fără să voiască, depoziției lui voite, prin unele din expresiile întrebunțate întâmplător de el. În *Frații Karamazov* (IX, 5) de Dostoewski, procurorul care-l instruieste pe Mitia, învinuit de o crimă pe care de altfel n-o comisese, interpretează stilistic în mai multe rânduri cuvintele acuzatului. Într-un rând, acesta întrebunțează legătura de cuvinte într-un asemenea moment și tulburat cum eram și crede a recunoaște aici mărturisirea nevoită a crimei. În medicină, mai ales în clinica neurologică și psihiatrică, atitudinea stilistică față de comunicările bolnavilor are, de asemenea, un câmp foarte întins de aplicație. Deschid la întâmplare o carte de medicină „*Epilepsia temporală*“, 1957, de dr. V. G. Ionășescu. Autorul studiază boala anunțată în titlul lucrării, conținând printre manifestările ei sindromul hipomaniacal. Acesta este dedus din exprimările bolnavei: Am dureri de spate, spune aceasta, poate că am răcit sau poate că sînt din cauza decalcificării. Diagnosticul meu sînt curioasă să-l știu. Am auzit că s-a dat o mare luptă între medici pentru el. Tovarășe doctor, datorită cărui fapt în creier se produc lapsusuri? Cred că dacă mi s-ar da un medicament care începe cu litera L și pe care l-am văzut la alți bolnavi, m-aș face sănătoasă. Medicul interpretează stilistic această comunicare, luînd seama nu numai la conținutul ei voit de vorbitor, dar și la particularitățile conexe cu acesta și care provin din caracterul contextului, din varietatea și felul în care se înlănțuiesc ideile în interiorul contextului. Prin atitudine stilistică, medicul constată deci că „raționamentele (sînt) construite normal, dar înlănțuirea lor se face cu foarte mare rapiditate și uneori asocierea lor este destul de neașteptată, ca într-o fugă de idei“, adică un sindrom hipomaniacal.

Nu există particularitate a exprimării care să nu poată deveni obiectul unei observații din unghiul atitudinii stilistice. Evident, cele mai multe din aceste particularități sînt remarcate tot de scriitori. Un foarte bogat material în această privință putem spicui în romanul lui M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, 14 vol., 1919 și urm. Uneori sînt remarcate aici simple particularități fonetice. Romancierul observă, o dată, cum unul din personajele sale, fosta domnișoară Lengrandin, intră prin căsătorie în familia nobilară Cambremer, pronunță numele de familie Chenouville și Uzès în forma Ch'nouville și Uzai. În această alterare fonetică, romancierul identifică, prin interpretare stilistică, dorința doamnei

de Cambremer de a manifesta integrarea, atât de măgulitoare pentru ea, în familia aristocrată în care acest fel de pronunție era curent. (*Le Coté de Guermantes*, I, 40—41). Un alt personaj, Albertine, copilă încă, pronunță expresia: „Je suis confuse“ și rudele ei recunosc îndată, în acest mod cam pretențios al exprimării că fata a crescut. Dl. Bontemps exclamă : „Dame, elle va sur ses quatorze ans“ (*ib.*, II, 44—45). Dl. Bontemps are o atitudine stilistică față de vorbirea Albertinei. Un alt personaj, Bloch, este observat de romancier cu aceeași atitudine, pentru a face observații stilistice. Când era prezentat cuiva, se înclina cu un suris sceptic și un respect exagerat și, dacă avea de-a face cu un bărbat, zicea : „Încintat domnule“, cu o voce care-și bătea joc de cuvintele pronunțate, dar cu conștiința că aceste cuvinte aparțin cuiva care nu este un om de jos (*Jeunes Filles*, II, 163). De data aceasta interpretarea stilistică se aplică asupra intonației, asupra elementului muzical al vorbirii ; autorul manifestă o mare pătrundere a interpretării, identificind în intonațiile lui Bloch anumite elemente ale conștiinței lui sociale. Alteori, romancierul observă notele stilistice însoțitoare, legate de vocabularul personajelor. Astfel, același Bloch, vorbind de Albertine, care-și sucise un tendon, zice : Stă pe chaise-longue, dar prin ubicuitate nu încetează să frecvenzeze simultan vagi golfuri și unele tenisuri. Proust interpretează stilistic : Ca mulți intelectuali, Bloch nu putea vorbi simplu despre lucrurile simple. El găsea, pentru fiecare din acestea, un calificativ prețios, apoi generaliza (*ib.*, 163). Din exemplele spicuite în Proust se vede că atitudinea stilistică observind, nu numai nucleul central al comunicării, dar și notele însoțitoare legate de particularitățile fonetice, ale intonației, ale frazeologiei, ale vocabularului, găsește moduri ale cunoaștinței sociale, ale psihologiei vîrstelor, ale pregătirii intelectuale, caracteristice pentru vorbitori. Atitudinea stilistică este aici o metodă artistică a construirii personajelor.

Lingvistica generală, adică studiul filozofic și psihologic al limbii, nu s-a oprit cu interesul meritat asupra fenomenului atitudinii stilistice, adică acelei poziții luate în convorbire de unii ascultători sau cititori și care constă în amintitul fel al receptării unei comunicări. Observația curentă și limba comună au observat însă fenomenul atitudinii stilistice, atunci când recunosc cuiva darul de a citi printre rînduri. Această expresie se referă deci la atitudinea stilistică în acțiunea citirii, și nu în aceea a ascultării unei comunicări orale, dar este evident că poziția spiritului în lucrarea interpretării stilistice este aceeași în ambele împrejurări. Se poate generaliza deci, spunîndu-se că atitudinea stilistică este făcută totdeauna din urmărirea unui subtext, adică din urmărirea unei înlănțuirii de gînduri, sentimente, intenții care pot fi refăcute din anumite particularități ale textului, uneori voite de vorbitor sau ascultător,

alteori apărute în comunicare, independent de voința acestora. Pentru caracterizarea atitudinii stilistice, trebuie spus că aceasta constă într-un anumit fel al atenției, repartizată între text și subtext. Când atenția cititorului sau ascultătorului se repartizează simultan între text și subtext, notele constitutive ale acestuia din urmă rămân în periferia conștiinței, rămân umbrite, neclare. Se poate spune cu destulă certitudine că, în forma unei atenții periferice, atitudinea stilistică este un fenomen foarte general. Puțini sint ascultătorii, dar mai cu seamă puțini sint cititorii de literatură în care nu se formează unele impresii stilistice, adică unele înregistrări ale notelor însoțitoare, ale subtextului. Aceste impresii, aceste înregistrări, rămân cufundate în umbra conștiinței. Există însă și o atitudine stilistică despre care se poate face observația că este alcătuită dintr-o acțiune de pendulare a atenției, de orientare succesivă a atenției către text și subtext. Notele stilistice se formează în periferia umbrată a conștiinței și atenția le culege de acolo pentru a le duce la centrul luminos al conștiinței. Această din urmă atitudine stilistică, făcută din acte succesive ale atenției, devenită mai clară și deplin stăpînă pe notele constitutive ale subtextului, este propriu-zis atitudinea stilisticianului ca om de știință. De unde ascultătorul sau cititorul distrat trimite o parte a atenției sale către subtext, dar acesta rămîne învăluit pentru ei, stilisticianul se îndreaptă cu toată energia atenției lui asupra subtextului și coboară asupra acestuia întreaga lumină a conștiinței sale.

După cum am arătat mai sus, atitudinea stilistică în această formă mai înaltă a dezvoltării ei aparține nu numai cercetărilor stilului în operele literare, dar și specialiștilor în alte domenii ale științei. Aparține mai întii cercetătorilor tuturor artelor, unde notele însoțitoare ale subtextului joacă același rol ca și în literatură, apoi medicilor și juriștilor, puși și ei adeseori în situația de a urmări subtextele pentru a înțelege mai bine pe oamenii cu care profesia lor îi pune în legătură. Prin atitudine stilistică poate medicul să-și stabilească mai ușor diagnosticul și poate juristul să precizeze prezumția unui delict sau a lipsei delictului. Am citat pe medici și juriști, ca simple exemple de profesioniști intelectuali care manifestă atitudinea stilistică. Aceeași poziție a spiritului poate fi semnalată însă și la alți profesioniști care au de-a face cu omul, ca, de pildă, psihologii, propagandiștii culturali și alții mulți. Se poate întrevedea o știință generală a stilisticii utilă tuturor acestora și întocmită prin contribuția însumată a tuturor. Cercetarea literaturii și artei, prin metodele întrebuintate, a stat adeseori sub influența altor științe. O stilistică generală, ca studiu subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte științe ar avea de profitat de la metodele și conceptele elaborate în cercetarea literaturii și limbii.

CERCETAREA STILULUI¹

Istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea, o lucrare pe care o plănuiește de multă vreme Institutul de lingvistică al Academiei Republicii Socialiste România, trebuie să conțină un capitol special consacrat dezvoltării stilistice a limbii literare române în amintitul interval de timp, așa cum această dezvoltare a fost determinată de operele scriitorilor și cum se oglindește în ele. Faptele de stil, pe care urmează să le studieze unul singur din capitolele proiectatei lucrări întregi, sînt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale a autorului comunicării față de știrea comunicată. Expresia reacțiunii individuale a unui vorbitor sau scriitor, adică faptul stilistic, se manifestă printr-o seamă de note care însoțesc comunicarea știrii, și care pot lipsi, fără ca această comunicare să sufere. Cînd M. Sadoveanu scrie într-una din operele sale : *Clopotele începură a bate dulce și trist de la bisericile tîrgului*, adaosul de determinări adverbiale *dulce și trist* constituie un fapt stilistic, pentru că exprimă reacțiunea scriitorului față de faptul pe care-l comunică. Știrea despre acest fapt n-ar suferi nimic dacă nu li s-ar fi adăugat determinările care o însoțesc, dar expresia stării de sensibilitate a scriitorului în amintita împrejurare ar fi dispărut cu desăvîrșire. Am fi continuat să știm că într-un tîrg, undeva, au început a bate clopotele de la biserici, dar n-am fi primit reflexul felului personal în care scriitorul a întîmpinat acel fapt. Distingem deci în faptele de limbă un nucleu al comunicării și o zonă înconjurătoare a expresiei individuale. Nu toate faptele de limbă posedă însă o asemenea zonă înconjurătoare. Formularea unei legi științifice, un articol de lege, un anunț comercial etc. sînt, în general, lipsite de orice notă însoțitoare care să exprime vreo reacție individuală a autorului lor. Într-un foarte mare număr de fapte de limbă apare însă zona stilistică, notele individuale însoțitoare și de aceea nu este cu puțință a studia istoria unei limbi, într-o epocă oarecare a dezvoltării ei, fără a nu ține seama și de evoluția stilului. Paginile de față vor să precizeze cîteva din principiile fundamentale ale cercetării stilistice în studiul limbii literare a secolului al XIX-lea, și anume în operele scriitorilor care au contribuit mai mult la dezvoltarea ei.

¹ Acest studiu a fost conceput de Tudor Vianu în legătură cu o proiectată *Istorie a limbii literare române*. Din aceasta a apărut primul volum (1964), consacrat literaturii vechi, redactat de acad. Al. Rosetti și B. Cazacu, iar volumul al doilea, dedicat evoluției limbii literare române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se află sub tipar.

În orice caz, din punct de vedere metodologic, principiile expuse de Tudor Vianu sînt valabile pentru orice cercetare stilistică, nu numai pentru secolul al XIX-lea.

Un prim principiu al cercetării stilistice, al oricărei cercetări stilistice, este că particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare*, ci *fapte de apreciere, valori*. Cînd un istoric al limbii literare române în secolul al XIX-lea întîmpină în una din poeziile lui Eminescu versurile : *Putut-au oare-atîta dor în noapte să se stingă sau Cînd luna trece prin stejari Urmînd mereu în cale-și*, el poate nota arhaismul *putut-au* (adică forma perfectului compus la pers. III sing. identică cu pers. III pl.) sau forma arhaică și populară *cale-și* (adică pron. posesiv și pentru *sa*). Cercetătorul constată adică prezența unor forme arhaice și populare în limba lui Eminescu. Dar cînd același cercetător întîmpină versul *Răsare blînda lună*, epitetul *blînda* nu devine numai obiectul unei simple constatări, dar și al unei aprecieri, adică el poate fi judecat ca potrivit sau nepotrivit cu substantivul pe care-l însoțește, capabil sau nu să exprime reacția afectivă a poetului în fața priveliștii notate. Istoricul limbii se mărginește, așadar, la nucleul comunicării ; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare și notele însoțitoare expresive. Această atitudine a cercetătorului stilului nu devine posibilă decît dacă faptul de expresie răsună în sensibilitatea lui. Faptele de limbă trebuie deci nu numai *înțelese*, dar și *simțite*. Împrejurarea aceasta a ținut multă vreme în loc cercetările stilistice. Cîtă vreme lingvistica a rămas în sfera pozitivismului, adică atîta timp cît învățații socoteau că singura lor menire era să noteze fapte de limbă, să le grupeze în categorii mai generale și să stabilească raporturi între ele, cercetarea nu dădea nici o atenție valorii expresive a acestor fapte lingvistice, virtuții lor de a exprima reacțiunile individuale, colorate afectiv, ale vorbitorilor sau scriitorilor. Există prejudecata că prin apreciere și prin sensibilitate, cercetarea putea aluneca spre relativism și spre subiectivism și putea compromite siguranța științifică a rezultatelor. Nu trebuie minimalizate de loc primejdiile asupra cărora a atras atenția pozitivismul științific și o încercare de a stabili principiile cercetării stilistice, cum este cea de față, nu trebuie să-și ascundă aceste principii. Adeseori, parcurgînd unele studii asupra stilului scriitorilor, înmulțite în vremea din urmă, avem impresia că concluziile cercetării sînt discutabile, subiective și arbitrare. Dar din faptul că metodele cercetării stilului sînt mai greu de mînuit și că ele sînt legate de unele riscuri cît privește certitudinea științifică a concluziilor, nu urmează de loc că trebuie să excludem din cîmpul investigației foarte numeroasele fapte de limbă care întregesc comunicarea unei știri cu expresia reacțiilor individuale ale vorbitorilor sau scriitorilor. Urmează numai că interpretarea stilistică trebuie făcută cu spirit critic și într-un fel care să aibă sorți să obțină consensul tuturor aprecierilor și al tuturor sensibilităților.

Propunîndu-ne să studiem stilul scriitorilor români din secolul al XIX-lea, ne decidem la o limitare metodică, de care se cuvine să fim deplin conștienți și pe care trebuie s-o punem în lumină, pentru a nu

transmite părerea greșită că stilul scriitorilor ar fi singurul obiect posibil al cercetării stilistice. În realitate există numeroase alte stiluri ale limbii literare, în afară de stilul operelor frumoase, și chiar fapte de stil apărute în cuprinsul limbii neliterare, în jargoane și în argouri. Cît privește pe acestea din urmă, una din caracteristicile lor este tocmai dilatarea elementului stilistic, mai întâi în legătură cu lexicul. Înlocuirea cuvîntului din limba literară, printr-unul mai colorat, cu o valoare stilistică mai accentuată, este una din tendințele mai deseori remarcate ale argoului. Profesorul Iorgu Jordan a grupat în *Stilistica limbii române*, 1944, p. 341 urm. numeroase fenomene lexicale ale argoului, pe care le explică prin procedee de derivare semantică. Astfel, cînd pentru *cap*, vorbitorii argoului folosesc cuvintele *bostan*, *dovleac*, *tidvă*, *târ-tăcuță*, *oală*, *devlă*, *cutiuță*, *tabacheră*, *bilă*, *bolfă*, *vasilcă*, etc. sau pentru *gură*: *bot*, *cioc*, *clonț*, *plisc*, *rit*, *surlă*, *cobză*, *flașnetă*, *flaut*, *muzică*, *morîșcă*, *rișniță* etc., în toate aceste împrejurări cuvîntul propriu este înlocuit printr-unul metaforic și manifestă tendința de a spori în jurul nucleului comunicării în care el apare, regiunea notelor expresive pentru reacțiunea individuală, subliniată afectiv, a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Studiul argourilor se încadrează, de fapt, în largul capitol al cercetării stilistice a limbii. Aparțin, de asemenea, acestui capitol toate celelalte forme ale limbii în afară de sfera ei literară, adică în afară de felul în care o vorbesc oamenii culți ai unei epoci și pe care o răspîndesc presa și documentele oficiale, școala, teatrul și, în vremea din urmă, emisiunile radiofonice, impunînd nivelul general al corectitudinii lingvistice. Formele populare ale limbii sînt mai pătrunse de valori stilistice decît formele ei literare, trecute în deprinderile de a vorbi ale oamenilor culți. După 1830, într-o epocă în care însușirea unei culturi mai înalte era cerută de aspirațiile clasei celei mai înaintate a vremii, a burgheziei, către libertățile naționale și sociale, s-a produs un moment de dezechilibru și de disociere între limba literară și cea populară. Ceea ce Al. Russo numea, „pedantismul“ noii limbi literare amenința despărțirea națiunii în două categorii, după cum fiecare putea folosi și înțelege noua limbă literară. Limba națională ca instrument obștesc de comunicare părea grav amenințată. Îndrumătorii cei mai luminați ai culturii au cerut atunci apropierea limbii literare de limba poporului, folosind, printre altele, și argumentul valorii stilistice superioare a acesteia din urmă. „*Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură* — scria Russo în 1855 — *spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă formele și stilul*“. Dar chiar după ce procesul apropierii din nou a limbii literare de limba populară a izbutit și, prin înfrîngerea curentelor savante ale latinismului și italianismului, națiunea întregă a putut să se împărtășească de la izvoarele culturii mai înalte, formele populare ale limbii au continuat să fie simțite ca avînd o va-

loare stilistică superioară. Limitându-ne la singurele exemple pe care ni le pun la dispoziție lexicul și locuțiunile, astăzi încă *avan* are pentru noi o valoare stilistică superioară față de sinonimul lui literar *teribil*; *te pomenești* față de *probabil*, *posibil*; *a găsi cu cale* față de *a judeca că e drept*, *a crede de cuviință*; *a pune la cale* față de *a regula*, *a dispune*; *a întoarce capul* (cuiva) față de *a(-) face să-și piardă mintea*; *care de care* față de *cine mai întii*, *nu-i chip* față de *nu e posibil*; *halima* față de *mînnăție*, *lucru fabulos*, *afacere complicată*; *iepurește* (în expr. *a dormi iepurește*) față de *cu ochii deschiși*; *pălălaie* față de *flacăra*; *răscruce* față de *intersecție*; *șontic* (în expr. *șontic-șontic*) față de *șchiopătînd*; *tiptil* față de *în taină*, *pe furiș* (sau în Muntenia, cu înțeles mai vechi, *deghizat*, *incognito*) etc. etc. În toate cuvintele sau locuțiunile comparate, avantajul stilistic al dubletelor populare provine fie din faptul că ele conțin o metaforă, fie că exprimă o imagine, o reprezentare a fanteziei, fie că sînt formate printr-o repetiție întăritoare, fie că reprezintă un caz de simbolism fonetic etc., adică sînt obținute prin unul sau altul din procedeele stilului.

Domeniul cercetării stilistice se întinde deci mult în afară și înainte de acel al operelor literare frumoase, de proveniență zisă „cultă“. Mult înainte de a exista scriitorii de opere estetice au existat cîntăreți și povestitori populari. Ba chiar fiecare grăitor al limbii noastre a simțit nevoia de a completa comunicările lui prin note însoțitoare capabile să exprime reacțiile închipuirii și ale sensibilității sale și a creat, astfel, răspîndindu-le în circulația generală a limbii, numeroase fapte de stil. Cînd, în fine, s-a format, mai întii prin contribuția scriitorilor, o limbă literară, adică aceea vorbită de toți oamenii culți ai vremii, acest nou aspect al limbii a înmulțit faptele de stil. Limba literară este vorbită de toți oamenii care au trecut prin școli sau au primit influența celorlalte mijloace de difuzare a culturii și care, împărtășindu-și, prin vorbă sau scris, ideile lor, se mențin la nivelul corectitudinii formelor și construcțiilor, al proprietății și decenței vocabularului. Împreună cu scriitorii propriu-zisi, limba literară este vorbită și scrisă de oamenii de știință și de oamenii politici, de gazetari, de profesioniști, de funcționari ș.a.m.d. Fiecare dintre membrii categoriilor sociale care folosesc limba literară adaugă însă comunicărilor lui și note stilistice însoțitoare, prin care cei care-i ascultă sau îi citesc simt îndată categoria socială căreia vorbitorul sau scriitorul îi aparține, unghiul din care privește lumea, ideile sau sentimentele care-l stăpînesc mai statornic, adică reacția lui față de obiectul știrii pe care o comunică. În interiorul domeniului general al limbii literare apar astfel așa-zisele „stiluri ale vorbirii“, interesante noțiune a lingvisticii mai noi, pe care cercetătorul sovietic E. Riesel a definit-o de curînd în *Abriss der deutschen Stilistik*, 1954, p. 7, precum urmează: „*Prin*“ *stil al vorbirii* „*înțelegem conformarea exprimării într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite*

scopuri ale comunicării, adică modul de întrebuințare specific-funcțional al mijloacelor lingvistice unitare, puse la îndemâna generală“. „Stilurile vorbirii“ sînt deci tot atît de numeroase cite domenii de activitate omenească există. În fața unei păduri, despre care vorbitorul, indiferent la exprimarea reacției sale personale, va afirma: *Această pădure conține mai multe feluri de copaci*, botanistul sau silviculterul va spune: *Această pădure conține esențe felurite*. Farmacistul va vorbi despre *specii pectorale*, pentru a indica ierburile utilizate în afecțiunile căilor respiratorii. Juristul va vorbi și el despre *specii* (sau *spețe*), dar va înțelege cazurile particulare venite în fața unor instanțe judecătorești. Substituțiile de vocabular au aici simplu rost stilistic. Cînd cineva moare, redactorul unui act oficial va scrie că *a decedat* sau *a încetat din viață*, în timp ce un preot va spune că *și-a dat obștescul sfîrșit* sau *a adormit întru Domnul*. Nucleul fiecăreia din aceste comunicări paralele este același, dar notele însoțitoare variază, indicînd de fiecare dată punctul de vedere deosebit din care obiectul comunicării a fost considerat, cu discrete sublinieri afective, mai ales în ultimele exemple. Suma acestor note însoțitoare, obținute în cazurile citate prin variații lexicale sau prin termeni figurați, dar care pot fi produse și prin alte mijloace ale limbii, de pildă prin procedee morfologice sau sintactice, alcătuiește „stilul vorbirii“. Cum numărul acestor stiluri este foarte mare, cercetarea stilistică a limbii literare are un întins domeniu de parcurs, înainte de a aborda operele literaturii frumoase.

Deși domeniul cercetării stilistice este mult mai larg decît cel al operelor scrise cu valoare artistică, cercetarea se poate limita numai la acestea din urmă, pentru motivul că toate varietățile amintite ale stilului, atît acelea ale limbii extra- sau preliterare, cît și cele ale limbii literare, cu funcțiuni extraartistice, pot fi deopotrivă urmărite în operele literaturii frumoase. Cercetătorul operelor literaturii românești din secolul al XIX-lea are ocazia să noteze atît fapte aparținînd „stilurilor vorbirii“ cît și stilului popular sau chiar celui argotic. În adevăr, o caracteristică a stilului scriitorilor este că pot grupa toate varietățile de stil amintite, în scopurile artistice urmărite de ei. „*Specificul sistemului de expresie a literaturii frumoase* — scrie E. Riesel, *op. cit.*, p. 15 — *constă în aceea că poate cuprinde în sine elemente ale tuturor celorlalte stiluri ale vorbirii și că poate utiliza toate izvoarele expresiei lingvistice, literare sau neliterare*“. În opera lui I. L. Caragiale, de pildă, sînt notate cu mare măiestrie toate varietățile stilului popular și ale diferitelor „stiluri ale vorbirii“, ale țaranilor și țirgoveților, ale gazetarilor, funcționarilor și politicienilor, ale profesorilor și avocaților, al argoului mahalalei, al circiumelor și cafenelelor, al jargoanelor de salon etc. Nu există document mai edificator despre stilul pre- și extraliterar al limbii române în secolul al XIX-lea decît opera lui I. L. Caragiale și a celorlalți scriitori realiști care au precedat, au însoțit, sau au urmat

încercarea lui de caracterizare artistică a societății românești contemporane cu ei. Dar dacă singura caracteristică a stilului scriitorilor ar consta în posibilitatea lui de a grupa celelalte fapte de stil, valoarea lui ar fi numai documentară. În realitate, stilul scriitorilor, chiar atunci când grupează fapte de stil pre- sau extraliterar, adaugă expresia unor reacții pur individuale. Ei o fac utilizând toate mijloacele limbii naționale. Pentru a câștiga deci o noțiune mai limpede asupra stilului scriitorului, trebuie să încercăm a înțelege mai întâi raporturile lui cu celelalte stiluri, apoi raporturile lui cu limba în general.

Toate faptele de stil exprimă reacții individuale, dar unele tind să se generalizeze, adică tind să-și piardă treptat zona de note însoțitoare expresive și să devină simple fapte de comunicare. Aceeași împrejurare poate fi formulată și altfel, spunând că nucleul comunicării tinde să absoarbă zona lui expresivă sau, mai scurt : comunicarea absoarbe treptat expresia. Este vorba deci de un proces gradual, care se realizează în etape succesive. Dincolo de expresia individuală există fapte de limbă care nu și-au pierdut cu totul semnificația lor stilistică, deși această semnificație nu mai este aceea a unei reacții individuale. Este vorba de acele fapte de limbă, despre care spunem că sînt „colorate“ sau „pitorești“. Limba populară și argourile sînt pline de astfel de fapte de limbă și constituie un stadiu mijlociu, o etapă intermediară între expresie și comunicare. Nucleul comunicării n-a absorbit cu totul în astfel de fapte de limbă zona expresivă. *A întoarce capul cuiva* față de *a-l face să-și piardă mîntea*, este simțit ca un fel al vorbirii mai „colorat“, mai „pitoresc“, mai „viu“, nu lipsit cu totul de notele stilistice însoțitoare. Aceste note nu exprimă însă, în limba populară, pe individ, ci poporul care a găsit expresiile corespunzătoare și care le întrebunțează. S-a pus uneori problema stilului diferitelor limbi naționale. Acest stil se realizează prin toate mijloacele de care dispune creația artistică individuală. Există însă o calitate specială a fiecărei limbi, forme și construcții expresive proprii ei, locuțiuni, metafore și comparații extrase din domeniul de viață în care s-a exercitat cu precădere activitatea sa. Astfel, poporul român, cu vechile lui tradiții de viață rurală și agricolă, a creat o mulțime de locuțiuni cu o incontestabilă valoare stilistică, precum : *a bate cîmpii*, *a înțărca bălaia*, *a nu pricepe boabă*, *a nu-i fi (cuiva) boii acasă*, *a se ține scai de cineva*, *a strînge funia de pur*, *a se culca o dată cu găinile*, *a strica orzul pe giște*, *a lua în căruță*, *a pune de mămăligă*, *a-și lăsa potcoavele* etc., etc. Toate aceste locuțiuni sînt fapte de limbă înzestrate cu o zonă expresivă, dar nu a unui individ, ci a poporului întreg. Ele nu exprimă pe autorul lor anonim, ci tot poporul care și le-a însușit, desigur pentru motivul că au corespuns fanteziei și sensibilității lui. Drumul transformării unei expresii individuale într-o expresie generală și populară poate fi urmărit uneori cu toată limpezimea. Odată, într-o adunare, cineva a caracterizat (probabil

cu ironie) pe un prieten care rămăsese netulburat de știrea neplăcută ce i se adusese, zicînd că prietenul este *nemuritor și rece*. Caracterizarea a fost simțită de cei prezenți ca un citat (din Eminescu). Dacă citatul se repetă în împrejurări numeroase și destul de variate, din pricină că valoarea lui de caracterizare este foarte generală, atunci el se transformă într-o expresie a limbii populare și amintirea autorului său tinde să dispară. Așa s-a întîmplat cu *pufușor pe botișor*, cu *coadă de topor*, *Moș Teacă*, *a se slăbi* etc., care nu mai sînt simțite ca citate, deși provin, cel puțin pentru reflecția oamenilor de azi, din operele lui Al. Donici, Gr. Alexandrescu, A. Bacalbașa, I. L. Caragiale. Toate expresiile limbii populare sînt, desigur, citate generalizate, pentru că toate trebuie să fi apărut mai întîii unui *creator* individual de expresie. Pe aceeași linie a transformării expresiilor individuale în expresii generale, dar pe o treaptă mai apropiată de simpla comunicare, stau faptele de limbă care compun stilurile vorbirii. Cînd un medic, chemat la căpătîiul unei persoane grav bolnave, constată *un caz letal*, cum mi-a fost dat să aud odată, modul de a vorbi al medicului nu comunică numai știrea că suferința bolnavului urmează să se termine prin moartea apropiată. Acest mod de a vorbi zugrăvește și pe acel care-l întrebunțează, exprimă atitudinea obiectivității lui științifice față de fenomen, dar poate și dorința de a acoperi, pentru rudele bolnavului, gravitatea situației prin neologismul rar și mai greu de înțeles. Formele „stilurilor vorbirii“ nu sînt deci lipsite de note însoțitoare expresive, de „efecte de evocare“, cum le-a numit odată Ch. Bally, în *Traité de stylistique française*, 2, ed. I, p. 203 și urm., deși prezența lor este mai discretă decît în expresiile limbii populare. Nucleul comunicării a absorbit aici în mult mai mare măsură zona expresivă. Procesul acestei absorbții poate continua, îngustînd din ce în ce mai mult zona stilistică, pînă cînd nu mai rămîne decît nucleul singur al comunicării. Așa s-a întîmplat cu foarte numeroase cuvinte sau construcții ale limbii comune, din care au dispărut toate notele stilistice însoțite cu ele altădată. Lingviștii desemnează acest proces prin numele de „gramaticalizare“. Gramaticalizarea explică multe din cuvintele, formele și construcțiile limbii. Cine mai simte oare în expresii ca : *oamenii se îmbulzesc*, sau *în mintea cuiva se încheagă un gînd*, metafora pe care au creat-o înaintașii noștri atunci cînd au vrut să spună că oamenii se înghesuiesc întocmai cum se adună în săculețe bulzii de caș sau că un gînd se formează în mintea cuiva și ia forme precise, așa cum prinde laptele cheag ? Aceste vechi metafore pastorale, apărute în legătură cu cele mai vechi îndeletniciri ale românilor, s-au gramaticalizat cu timpul, prin absorbția tuturor notelor expresive, a tuturor valorilor stilistice în nucleul comunicării. Este probabil chiar că apariția unor construcții, ca, de pildă, propoziția compusă dintr-un subiect și un predicat, se explică printr-un fapt stilistic inițial. Formarea subiectului propoziției s-a putut

produce din nevoia afectivă de a exprima numele agentului unei acțiuni, inclus mai dinainte în comunicarea acesteia. Propoziția *eu* (sau *tu, el, noi* etc.) *răspund* (*răspunzi, răspunde* etc.) nu conține o comunicare în plus față de monorema *răspund*, dar a putut apărea din nevoia de a crea o notă însoțitoare expresivă, prezentă și astăzi, atunci când — pronunțând-o cu accentuarea mai energică a subiectului — *eu răspund* — exprim atitudinea afectivă că-mi iau răspunderea, că primesc riscurile faptei mele. Sint mulți lingviști care susțin că toate formele și construcțiile limbii provin din gramaticalizarea unor vechi procedee stilistice.

Procesul gramaticalizării reduce treptat zona expresivă a comunicărilor. Există însă și procesul contrariu al dezvoltării zonei expresive. Aceasta din urmă este al creațiilor literare. Se pot observa deci în limbă două tendințe contrarii, una care duce la predominarea comunicării, alta care dezvoltă expresia. Cea dintii precizează înțelesul cuvintelor, fixează accentuările, intonațiile, formele și construcțiile corecte, adică înlesnește în toate felurile comunicarea; cealaltă, îmbogățește zona expresivă a comunicărilor, le face mai apte nu numai de a transmite știrile despre anumite stări de lucruri, dar și despre chipul în care le vede și le simte acel care vorbește, produce adică fapte de stil. Din cele arătate pînă acum, rezultă că faptele de stil se grefează totdeauna pe fapte de comunicare. Dar pe cînd acestea din urmă tind spre unicitate, adică spre forma corectă unică a întrebuintării cuvintelor, a accentuării, intonației, flexiunilor și construcțiilor, faptele de stil tind tocmai către varierea tuturor acestora, în scopul de a le face mai apte să exprime reacția individuală a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Teoretic vorbind, putem spune că pentru fiecare fapt de comunicare există un număr indefinit de fapte expresive, de fapte de stil. Iată, în această privință, două exemple simple: unul din domeniul foneticii, celălalt din lexic.

Una din formulele întîmpinării în limba noastră este *bună ziua*. Această formulă, compusă din două cuvinte, se pronunță repartizînd accentele de intensitate pe prima silabă a fiecărui cuvînt. Atunci cînd nu vrem să dăm vreo expresivitate stilistică acestei formule, o pronunțăm menținînd vocea la aceeași înălțime și dînd fiecărei silabe aceeași durată. Dacă vrem să acordăm însă acestei formule o zonă de note expresive, putem schimba înălțimea vocii cînd pronunțăm unul din cuvintele care o compun sau putem varia durata silabelor. Dacă coborîm vocea pronunțînd *ziua*, întîmpinarea noastră exprimă rea-voință, răceală sau ostilitate. Dacă dăm o durată mai lungă fiecărei silabe și ridicăm ușor vocea la al doilea cuvînt, întîmpinarea devine ironică sau exprimă surpriza pentru apariția neașteptată a cuiva. Dacă dăm fiecărei silabe o durată mai scurtă și menținem vocea la aceeași înălțime, exprimăm plictiseală, dorința de a scurta vorba. Repartizarea accentelor rămîne

însă aceeași în toate cazurile ; de asemenea, sunetele care compun cuvintele rămân aceleași. Iată dar cum pe faptul fonetic statornic, și deci unic, se grefează, prin schimbarea înălțimii și duratei, diferite valori expresive care, în legătură cu alte comunicări, pot deveni mai numeroase, prin întrebuițarea unui număr mai mare de mijloace ale intonației. Jules Combarieu, studiind raporturile dintre limbajul articulat și muzică, a distins în „La Musique, ses lois, son évolution“, 1927, p. 174, următoarele categorii muzicale ale expresivității lingvistice : intensitatea sunetelor, înălțimea sunetelor, absența sau multiplicitatea și mărimea intervalelor, direcția ascendentă sau descendentă a desenului melodic, *staccato* sau *legato* al sunetelor, timbrele, rapiditatea sau înceti-neala mișcării.

Al doilea exemplu. Cuvântul *marmură* desemnează în românește piatra calcară foarte dură, susceptibilă de a fi poleită și care este întrebuițată în lucrările arhitecturii și sculpturii. Prin întrebuițarea metaforică, cuvântul *marmură* ajunge să însemneze deosebite alte lucruri, ca, de pildă, în versurile lui Eminescu, și anume : ceva alb și strălucitor (*Cu brațele de marmură*), statuie neînsufletită (*O, marmură, aibi milă de-a mele suferinți* sau *Inamorați de tine rămână ochii-mi triști. Și vecinic urmărească cum, marmură, te miști*), ceva insensibil, rece, neînsufletit (*Un demon sufletul tău este. Cu chip de marmură frumos*), bloc de marmură, lipsit de viață (*S-o admiri ca pe o marmură de Paros*) etc. Iată dar cum pe înțelesul unitar al cuvântului *marmură* se pot grefta tot alte și alte semnificații stilistice, cum în jurul nucleului statornic al comunicării pot crește zone diferite de note însoțitoare expresive.

Dar dacă valorile de stil se grefează totdeauna pe nucleul comunicării, rezultă că nu pot exista decât atâtea categorii stilistice câte categorii lingvistice există. Fără să pot da aci un tablou complet al sistemului limbii, adică al mijloacelor ei de a înlesni comunicarea, voi indica totuși pe cele mai importante dintre ele. Limba dispune, mai întâi, de sunete, asociate în cuvinte care primesc diferite accente și sint rostite, în înșirarea lor, prin anumite inflexiuni ale vocii. Cuvintele limbii exprimă, într-un mare număr al lor, noțiuni care posedă un grad felurit de generalitate, sînt adică mai abstracte sau mai concrete. Cuvintele aparțin fie fondului principal al limbii, fie fondului ei mobil. Unele din ele sînt introduse într-o fază relativ recentă a limbii, prin împrumuturi dintr-o limbă străină (neologismele) sau aparțin unui fond mai vechi, ieșit din uz (arhaismele). Unele sînt produse prin diferite procedee de compunere și derivare. Cuvintele limbii sînt sau flexionare, atunci cînd exprimă noțiuni sau ființe individuale, sau sînt lipsite de flexiune, atunci cînd exprimă raporturi. Cuvintele se asociază în frază într-o anumită ordine. Fraza este o unitate articulată, adică se compune din unități mai restrînse care întregesc înțelesul ei și întrețin între ele diferite raporturi de regentare și determinare. Comunicarea poate să nu

se întregescă într-o singură frază. Frazele se asociază atunci într-un context. Categoriile principale ale lingvisticii sincronice sînt deci fonetica, lexicul, morfologia, sintaxa părților de cuvînt, tipica, sintaxa frazei, ordinea contextului. Categoriile stilistice sînt aceleași. Felul în care trebuie grupate observațiile în legătură cu stilul unui scriitor poate reproduce dezvoltarea problemelor limbii, de la simplu la complex, de la sunet la context.

Trebuie studiate, mai întii, faptele de stilistică fonetică. În primul rînd, cele în legătură cu distribuirea sunetelor, cu vecinătățile lor, ca în cazurile de hiat, cacofonie, aliterație și asonanță. Articulația, neglijată sau insistentă, accentuarea și intonațiile, adică schimbarea înălțimii vocii și a duratei silabelor în decursul unei enunțări și, ca o consecință, a accelerației relative a debitului, sînt fenomene purtătoare de numeroase valori expresive și care trebuie studiate. Symbolismul fonetic, adică valoarea expresivă legată de diferitele sunete ale limbii, și armoniile imitative trebuie de asemenea observate, fără a pierde însă din vedere că sunetele dobîndesc expresivitate numai în legătură cu conținutul comunicărilor. Nesocotirea acestei legături, credința că sunetele singure pot fi purtătoare de expresii stilistice, pot conduce pe cercetător la unele din acele concluzii arbitrare și subiective, semnalate mai sus, și care fac parte din riscurile cercetărilor de stil. Grupul *zdr*, în cuvîntul *zdrobesc*, exprimă sfărîmarea unui obiect numai atunci cînd îl raportăm la înțelesul acestui cuvînt, nu și în alte împrejurări, de pildă în cuvîntul *zdravăn*.

Transcrierea limbii vorbite se leagă și ea cu fenomene de stil, vizibile în dispoziția paginii manuscrise sau tipografice și în felul caracterelor întrebuintate. Sînt scriitori care scriu înmulțind alineatele și alții care, dimpotrivă, grupează comunicările lor în alineate lungi; unii care vor, prin aceste mijloace, să analizeze minuțios ideile și faptele prezentate, alții care urmăresc, dimpotrivă, să exprime unitatea sintetică a gândirii lor sau continuitatea în durată a realității prezentate. Întrebuintarea majusculilor în mijlocul frazei și pentru sunetul inițial al unui substantiv comun este un mijloc de a accentua sau de a da o valoare simbolică aceluși cuvînt. Schimbările de caractere, de pildă, sublinierea unor cuvinte, părți de frază sau fraze întregi, sînt de asemenea, procedee stilistice care trebuie observate. Studiul grafiilor poate deci conduce la unele concluzii stilistice. De asemenea, studiul punctuației, al semnelor care indică articulațiile gândirii, trebuie să preocupe pe cercetător. Sînt scriitori care înmulțesc semnele interpunctuației și alții care le evită, cu intenții stilistice identificabile. Un semn al interpunctuației poate înlocui uneori exprimarea unui raport într-o construcție sintactică, de pildă două puncte (:) înaintea unei propoziții finale. Scriitorul care se decide să folosească acest mijloc vrea să dea mai multă sprințeneală comunicării sale, prin evitarea exprimării ceva mai greoaie a

raportului. Unele semne ale interpunctuației, de pildă o virgulă fără funcțiune sintactică, poate să indice numai o pauză sugestivă. Unii scriitori moderni au uzat sau chiar au abuzat de punctele de suspensie, pentru a obliga pe cititor să întregească textul cu adaosurile imaginației. Cercetătorul stilului trebuie să urmărească toate amănuntele grafiei.

El trebuie să urmărească apoi toate valorile stilistice legate de lexic, de elementele acestuia aparținând fondului principal sau mobil al limbii, de neologisme, arhaisme sau provincialisme, decalcuri sau traduceri, de cuvintele sufixate, prefixate sau compuse. Nenumărate nuanțe ale expresiei pot apărea din astfel de observații. Bogată în concluzii este și observația sectorului special al limbii din care provine lexicul unui scriitor : din vorbirea populară sau din aceea a meseriilor și a profesiilor zise „liberale“. „Stilurile vorbirii“, cu toate implicațiile lor, pot intra în formula artistică a unui autor. O metodă bogată în rezultate este aceea a statisticii de frecvență a cuvintelor. Revenirea aceluiași cuvinte sau a unor cuvinte apropiate ca înțeles sau asociate cu același tip de efect, de pildă, a cuvintelor drastice sau a eufemismelor, ne indică ideile și sentimentele care-l stăpinesc mai insistent pe un scriitor, ca și temperamentul lui, exploziv, sau reținut și delicat. Am studiat, într-un articol anterior¹, lexicul lui Geo Bogza din acest punct de vedere. Tot astfel, prezintă mare interes studierea părților de cuvânt folosite mai cu dinadinsul de scriitori. Sint unii care preferă să exprime calitățile lucrurilor prin adjective, sau lucrurile și faptele înseși prin substantive sau verbe. Atenția acordată aparenței schimbătoare a lucrurilor sau alcătuirii lor statornice indică temperamente scriitoricești deosebite. Într-o năvelă a lui Camil Petrescu, un scriitor cu aplecări către generalizarea intelectuală, notez evitarea construcțiilor verbale și a adjectivelor, în favoarea substantivelor : *Era o beție fără seamăn, în pătrunderea (în loc de a pătrunde, să pătrunzi) aceasta lină printre stufuri și scorburi de salcie. Apa mlaștinii noroioasă se limpezea apoi într-un verde (substantiv !) greoi încărcat de esențe tari.* Scriitorul preferă deci construcțiile nominale. Scriitorii pot apoi să utilizeze cu precădere termenul abstract, acel care denumește categoria generală căreia un lucru i se subsumează, sau termenul particular și concret, după felul mai mult sau mai puțin generalizator al inteligenței sale și după întinderea mai mică sau mai mare a experiențelor lui. În timp ce Al. Vlahuță scrie (în *Semănătorul*) *Sunind, grăunțele (termen general) pe bulgări plouă*, T. Arghezi, într-o poezie cu temă înrudită (*Belșug*), preferă enumerarea substantivelor concrete : *Griu, popușoi, săcară, mei și orz. Nici o sămînță n-are să se piardă.* Există scriitori preocupați să găsească termenul propriu, acel care poate fi conside-

¹ Cf. art. *Aspecte ale limbii și stilului lui Geo Bogza* publicat în acest volum (n. ed.)

rat ca singurul capabil să exprime o idee și o realitate. Alți scriitori preferă expresia figurată, de pildă, metafora. Motivul pentru care un scriitor preferă o metaforă, trebuie căutat mai înainte de toate în dorința lui de a obține reprezentarea mai vie a imaginii unui lucru sau a unei situații prin comparația pe care metafora o implică. Folosința bogată a metaforelor pune în lumină bogăția și vivacitatea imaginației scriitorului. Urmărirea domeniului din care el își extrage termenii comparațiilor sale explicite sau implicite, adică al metaforelor, are o mare valoare pentru a identifica sfera lui de viață, felul obișnuit al experiențelor sale, categoria și clasa sa socială. În fine, cum existența așa-zisilor „termeni proprii“ nu exclude de loc existența termenilor sinonimi, adică ai aceluia care posedând același nucleu al comunicării, au note stilistice însoțitoare deosebite, felul în care scriitorul alege printre cuvintele sinonime ale limbii este de un interes deosebit pentru caracterizarea lui stilistică.

Multe observații stilistice se pot face în legătură cu formele flexiunii substantivului și verbului. Întrebuințarea pluralului, acolo unde poate fi întrebuințat singularul, manifestă de obicei o intenție stilistică măritoare. Poetul Al. Philippide a tradus o dată, dintr-un poet francez, legătura de cuvinte *un peuple de demons* prin *noroadе-ntregi de demoni* și a obținut, prin schimbarea numărului, augmentarea impresiei estetice. Genul substantivelor determină adeseori metaforele. Alteori, există schimbări de gen ale unor substantive cu intenții hipocoristice. Mai ales însă formele flexiunii modale și temporale ale verbului se leagă cu numeroase note expresive. Așa, de pildă, recursul la prezentul istoric sau la cel atemporal, la imperfectul evocării sau al modestiei (*voiam să spun ceva*), pentru a aminti numai două din numeroasele semnificații ale acestui timp, luminează interesante valori stilistice. Există o topică normală a cuvintelor în limba română: subiect-atribut-predicat-complement. Se pot semnala însă inversări ale acestei ordini, deplasări ale membrilor frazei, cu intenții expresive de accentuare afectivă. Propozițiile pot fi juxtapuse, coordonate sau subordonate. Scriitorii întrebuințează unele sau altele din aceste forme ale construcției, după cum scrisul lor se apropie mai mult de stilul vorbit, în care predomină juxtapunerea și coordonarea, sau de cel scriptic, în care precumpănește subordonarea. Evitarea cuvintelor sintagmatice, adică ale celor care indică raporturile de subordonare, este o altă caracteristică stilistică, pentru că pune în lumină dorința scriitorului de a nota imagini sau emoții instantanee, mai mult decât de a nota și reproduce conexiunile logice ale gândirii. Studiul sintaxei scriitorilor, care se pot exprima în propoziții simple sau în bogate hipotaxe arborescente, cu propoziții determinante succesive (cum face adeseori A. Odobescu) ne face să înțelegem mai bine felul inteligenței și al imaginației lor, chipul în care lucrurile și ideile li se prezintă: analitic și succesiv sau în

întreguri sintetice. În fine, frazele au rareori un înțeles deplin, cum s-a afirmat mereu, încă din antichitate. Unitățile semnificative ale gândirii, contextele, întrunesc un număr oarecare de fraze, dintre care unele dobîndesc înțelesul lor complet abia prin frazele care le urmează sau le-au premers. Aceste unități sînt, în scrisul literar, narațiunea, anecdota, parabola, descrierea, portretul, dialogul, monologul, solilocul, discursul, scrisoarea și toate celelalte forme, foarte numeroase, ale compoziției literare. Cercetarea stilistică trebuie să studieze și tipurile de contexte ale scriitorilor, apoi să le pună în legătură cu felul imaginației lor.

Trebuie amintit, în fine, că deși faptele de stil exprimă reacțiuni individuale, se pot remarca unele similitudini între ele și, ca atare, cel puțin unele din faptele de stil pot fi subsumate unor categorii generale. Este vorba de așa-zisii *tropi* sau *figuri de stil*, descrise de vechii autori de tratate de poetică sau retorică, un Aristoteles, un Cicero, un Quintilian ș.a. Am amintit, din rîndul tropilor, metafora. Alte procedee de sporire a reliefului stilistic al expresiei și care, pentru noi, se rînduiesc în cadrul larg al stilisticii lexicale, sînt substituțiile de vocabular, care au primit numele de *sinecdocă* (pars pro toto), *metonimie* (conținătorul pentru conținut, cauza pentru efect, materia din care e făcut un obiect pentru obiectul însuși), *personificare*, *alegorie* etc. Vechile tratate ~~mai~~ aminteau figurile de stil în legătură cu asocierea cuvintelor într-o propoziție, a propozițiilor în fraze, a frazelor între ele. Unele din aceste legături nu ne duc dincolo de domeniul lexicului, ca, de pildă, repetiția aceleiași cuvînt sau a unor cuvinte cu aceeași rădăcină, așa-zisă *anomi-nație*: *un pictor care nu știe să picteze* sau asocierea unui substantiv cu un adjectiv care pare a-l contrazice, așa-zisul *oxymoron*: *un nebun înțelept*. Alte figuri de stil, observate de vechii retoricieni, ne duc în domeniul construcțiilor și al contextelor, ca de pildă coordonarea frazelor prin repetarea aceleiași cuvînt sau a aceleiași legături de cuvinte la începutul fiecăreia din ele, așa-zisa *anafora* sau *amplificarea*, *gradațiunea* sau *climax*, sau antiteza + inversiunea, așa-zisul *chiasm*: *urăște ce-ai iubit, iubește ce-ai urît* etc. etc. Cercetările stilistice mai noi au primit cu răceală tropii și figurile de stil ale vechii retorici, așa încît unele din tratatele specialității nici nu le mai amintesc. Tropii și figurile de stil sînt totuși categorii constituite în practica milenară a artei literare și chiar dacă cercetătorul actual crede că se poate dispensa de cunoștința lor, absorbită din lucrările lui Aristoteles sau Quintilian, el le regăsește atunci cînd studiază faptele de stil în legătură cu lexicul sau construcțiile. Iată, în această privință, un exemplu. Mulți cercetători mai noi ai stilului au observat construcțiile prin juxtapunere, evitarea cuvintelor sintagmatice (conjunții și prepoziții) în poezia lirică. Vechile retorici cunoșteau fenomenul și-l numeau *asyndeton*. Mi se pare recomandabil ca noii cercetători să cunoască tratatele de poetică și re-

torică ale clasicismului. Ele cuprind împreună cu un mare depozit de fapte de observație, generalizările făcute în timp de secole asupra lor și care pot încă orienta cercetarea.

Din cele arătate mai sus rezultă că cercetătorul stilului trebuie să stăpânească o întinsă cultură de specialitate. Studiile de stil trebuie să se sprijine pe însușirea unei stilistici generale. Literatura noastră științifică numără puține lucrări de acest fel. Cea mai temeinică dintre ele este, fără îndoială, *Stilistica limbii române*, 1944, de prof. Iorgu Iordan, o lucrare bogată în fapte și bine sistematizată, pusă la curent cu toate progresele moderne ale cercetării, accesibile autorului pînă la data apariției ei. Prof. I. Iordan a dat în opera sa exemple atit din limba vorbită cît și din aceea a operelor literare, în măsura în care acestea notează formele stilistice ale limbii vorbite. Dar pe lîngă acestea există formele proprii stilului literar și categoriile stilistice apărute în practica artei scrisului. Stilistica limbii vorbite trebuie deci completată cu stilistica literară. Cum nu poate fi de loc vorba, într-o comunicare ca cea de față, să schițez o stilistică literară întreagă, m-am mulțumit în cele de mai sus, să semnalez, mai mult cu titlu de exemplu, unele din problemele care se pot pune cercetătorului stilului în operele scriitorilor români din secolul al XIX-lea.

După definirea faptului de stil și amintirea unora din categoriile lui, cercetătorul trebuie să găsească mijloacele de a recunoaște faptele particulare de stil, adică acelea care pot apărea în textele studiate. Unele din aceste fapte au un semn gramatical precis și, ca atare, nu sînt greu de identificat. Este ușor să recunoști un diminutiv sau un augmentativ, o construcție paratactică sau hipotactică. Alte fapte stilistice pot fi identificate prin cunoștința lexicului și a structurii generale a limbii, în mijlocul și față de care faptele de stil reprezintă o excepție expresivă. Așa, de pildă, cine cunoaște întregul lexic al limbii noastre, va distinge cu ușurință neologismele, decalcurile, arhaismele sau provincialismele. Tot astfel acel care cunoaște topica și construcțiile limbii, nu întîmpină nici o greutate să recunoască inversiunile. Dar chiar dacă există criterii obiective pentru identificarea unora dintre faptele de stil, acestea trebuie apoi interpretate, iar cercetătorul nu poate executa această operație decît urmărind ecoul faptelor de stil în propria lui sensibilitate. O repetiție este, de pildă, ușor de recunoscut, dar nu toate repetițiile au sens stilistic. Există repetiții care nu au alt scop decît de a mări claritatea frazei, adică ușurința de a o comunica, precum în exemplul: *Locuitorii își schimbau adeseori domiciliul și nimeni nu se opunea schimbării lor de domiciliu*. Există însă și repetiții stilistice: *Trădare, trădare, de trei ori trădare!* (I. L. Caragiale), *Și merge Ivan, și merge, și merge*. (I. Creangă). O inversiune poate fi, de asemenea, ușor remarcată și rareori o inversiune nu are nici un sens stilistic. Dar procedeele și sensurile stilistice ale inversiunii sînt foarte variate. Există inversiuni care pun

atributul sau complementul înaintea substantivului sau a verbului predicativ, pentru a accentua mai puternic cuvintele antepuse, de pildă *pustie gânduri* (M. Eminescu), *înalți stejari* (A. Odobescu), *cine poate oase roade*. Există însă și inversiuni care au scopul de a accentua mai puternic cuvintele postpuse : *În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vinătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe* etc. (A. Odobescu). Există apoi inversiuni care au scopul de a exprima o speranță sau o dorință : *Va veni ziua cea mare!* Sau o amenințare : *Vine el, tata!* Dacă deci chiar acele fapte de stil, identificabile prin criteriile obiective, trebuie trecute prin sensibilitatea personală pentru a le înțelege în semnificația lor, cu atât mai mult este nevoie de această operație în prezența acelor fapte stilistice care nu pot fi recunoscute nici după vreun semn gramatical, nici după situația lor în lexicul sau față de structura generală a limbii. Așa se întâmplă, mai cu seamă, cu faptele stilisticii fonetice, de pildă cu cele legate de intonații. Astfel, formulările ironice n-au nici un alt mijloc de a se face recunoscute, în afară de intonațiile cu care sînt debite, deoarece esența ironiei este să provoace tocmai efectele contrarii aceluia legate de obicei de expresiile întrebunțate. Cînd citim în schița *Tempora* de Caragiale portretul lui Coriolan Drăgănescu, un tînăr demagog de pe vremuri : *Avea inteligență vie, caracter de bronz, temperament de erou*, ironia apare mai cu seamă din intonația exagerată, măritoare, a acestor cuvinte, menite să fie înțelese mai tîrziu în sensul lor contrariu. Un poet francez uitat, un oarecare Alcanter De Brahm, a cerut odată introducerea unui semn special al ironiei, după cum există unul al întrebării sau al mirării, adică al altor forme ale intonației. Ideea era interesantă pentru că punea în lumină faptul că expresiunea ironiei aparține domeniului stilisticii fonetice, dar era altfel o propunere cu totul nefericită, căci avertizarea cititorului că se găsește în fața unei formulări ironice l-ar lipsi tocmai de acea tensiune urmată de o destindere, de acea căutare a sensului afectiv ascuns și în fine găsit al expresiunii, care alcătuiește mecanismul psihologic al ironiei.

Faptele de stil din opera unui scriitor fiind recunoscute și interpretate, urmează oare că toate deopotrivă trebuie notate ? Este probabil că într-o operă mai mult sau mai puțin întinsă, cum este a lui Caragiale, Odobescu, M. Sadoveanu, ar putea fi identificate fapte aparținînd tuturor categoriilor stilistice. Se poate concepe o stilistică generală, ale cărei exemple să fie împrumutate operei unuia singur dintre acești scriitori. Totuși, cînd întreprindem studiul stilului unui scriitor anumit și nu unul de stilistică generală, interesează numai acele fapte de stil care revin cu oarecare frecvență și care compun o unitate. Este oarecum indiferent, din punct de vedere stilistic, dacă în operele lui Creangă au putut fi notate cîteva neologisme, precum : *afroant, carantină, corect, cristal, dezgust, de formă*. Aceste neologisme sînt rareori întrebunțate și nici

nu compun o unitate cu celelalte particularități stilistice ale lui Creangă. Dimpotrivă, numărul mare al cuvintelor și expresiilor aparținând limbii populare se compune într-o unitate cu alte particularități stilistice ale lui Creangă, precum : mulțimea propozițiilor simple, metaforele și comparațiile culese din limba poporului (*a potcovi pe cineva ; a fi peștriț la mațe ; a nu-i fi toți boii acasă ; a tremura ca varga ; a tăcea ca peștele ; verde ca buratecul* etc.), elipsele limbii vorbite (*fata moșneagului la deal, fata moșneagului la vale ; Ipate cu un gând să se ducă și cu zece nu ; Și nebuna de mătușa Mărioara după mine, și eu fuga iepurește prin cînepă, și eu fuga și ea fuga* etc.), întărirea subiectului prin adăugirea pronumelui personal (*Mai strigă el capul cerbului ; Mi-a luat el Dumnezeu turbinca ; Mai trăiesc ei oamenii și fără popie* etc.), folosința foarte insistentă a proverbelor, efectele de umor popular (ghicitori, calambururi, formule versificate sau asonante) etc. Toate aceste particularități stilistice se întrunesc în imaginea unică a stilului popular și oral a lui Creangă, expresiv pentru personalitatea scriitorului. Cercetătorul stilului are deci îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, și să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele și atitudinile lui și, prin acestea, pentru apartenența lui de clasă, pentru momentul social în care a apărut și pe care îl răsfrînge în opera sa.

O altă preocupare a cercetătorului stilului unui scriitor este să-l considere în momentul în care a scris, adică în raport cu premergătorii și urmașii lui. Particularitățile stilistice ale lui Eminescu nu apar cu toată claritatea decît în comparație cu unii din poeții ajunși la notorietate înaintea lui, de pildă cu Alecsandri și Bolintineanu, apoi cu acei care ajung mai tîrziu pe arena literară, ca Al. Vlahuță, Gh. Coșbuc, P. Cerna, St. O. Iosif ș.a. Deși faptele de stil exprimă individualitatea scriitorului, nici unul dintre aceștia nu este singurul inventator al tuturor mijloacelor lui stilistice. O parte din aceste mijloace provine din tradiția literară, mai cu seamă din munca generației anterioare de scriitori. Eminescu a folosit din creația înaintașilor, în special din a lui Alecsandri și Bolintineanu, de pildă prin anumite elemente ale lexicului, prin unele ritmuri, prin unele forme ale epitetului, ca cele gerunziale, după cum am arătat în „Epitetul eminescian“. Dar Eminescu a îmbogățit enorm moștenirea stilistică și a cucerit valori pe care le-a transmis urmașilor. Așa, de pildă, apar la el cuvinte cu mare ecou poetic, rareori întrebuințate în trecut, ca : *haos, repaos, noian, genuine, etern, profund* etc., sau termeni filozofici și științifici, ca : *fîiță, nefîiță, infinit, atom, univers, natură, planetă, spațiu, problemă* etc., apoi construcții cu dativul, ca : (Stelele) *ce au luminat atît de des / În-duioșării mele, (Stelele) ard depărtărilor, străbătător durerii* sau imperativul invocării (prezentul subjonctiv la pers. III fără particula *să*, vezi

articolul meu în B.L. XV, 1947)¹, ca în exemplele : (*Cumpăna gândirii*) *inclină a ei limbă, / Zboare anul acesta, / Și se cufunde în trecut, (Nimeni) nu-mi plîngă la creștet. (Glasul amintirii) rămîne pururi mut, răs-sar-un stol de corbi,* apoi formele substantivului asociat cu pronumele sau verbul prescurtat, la rimă : *vesel-lesel-l, patemi-singurătate-mi, ga-leși-cale-și, gîndul — luminîndul-, vieții — aduceți* etc. Toate aceste particularități stilistice privind lexicul, formele, construcțiile, se regă-sesc la urmașii lui. Vlahuță va folosi lexicul eminescian, ca, de pildă, în versurile : *Știi tu încă ce-i vieața ? / Ai avut tu cînd pătrunde, / Nu problemele ei vaste, încîlcite și profunde, / Dar un tremurat de suflet, licărirea ta de-o clipă, / Cînd atîtea-ți schimbă vremea c-o bătaie de aripă, / În vertiginosul haos de prîvelîști ce te-nșală, / Sub imensa și eterna armonie generală?... Notez la Vlahuță unele rime eminesciene, făcute din substantivul asociat cu pronumele s-au verbul prescurtat : *sfintei-înainte-i gîndul-aruncîndu-l; luminei-cine-i, Putnii-scut ni-i, iu-bito-citit-o* etc. Cerna a folosit uneori imperativul invocării : *Destra-mă-se a gîndurilor ceață, / În orice colț zimbească veselia.* Întîmpin la St. O. Iosif construcții cu dativul : *Doar soareci în soborul Ungherelor uitate* etc. Există deci serii istorice ale stilului și împrejurarea aceasta permite nu numai studiul stilistic al unui scriitor, ci al literaturii unei perioade întregi.*

Disponînd de un concept al stilului, ca acela analizat la începutul paginilor de față, urmărind problemele semnalate, cu metodele care ni s-au părut cele mai potrivite, cercetătorii stilului vor avea de examinat operele tuturor acelor scriitori români din acest interval de timp, care au adus un progres în arta scrisului, dar și diferitele curente care-i în-globează. Aceste curente se înlănțuiesc în interiorul unei dezvoltări con-tinue, menite să ducă la rezolvarea celei mai de seamă probleme artis-tice a literaturii române în secolul al XIX-lea : crearea unui instru-ment lingvistic, capabil să exprime realitatea în multiplele ei aspecte, adică societatea, natura și viața interioară. S-a pus uneori întrebarea dacă există sau nu progres în domeniul creației artistice. Este evi-dent că, întrucît toți artiștii reflectă cîte un moment din dezvoltarea societății, în împrejurări proprii speciale, fiecare din ei are de rezolvat probleme deosebite, cu mijloace adaptate la felul acestor probleme. Marii artiști sînt deci incomparabili între ei și nu este cu putință a sta-bili un progres, o gradație ascendentă a drumului care-i desparte. Nu se poate spune că Dante este superior lui Virgil și Ariosto lui Dante. Artă — a spus Goethe odată — se găsește în fiecare moment la scopul ei. Acest principiu incontestabil nu se aplică însă dezvoltării artei lite-rare în răstimpul mai scurt al secolului al XIX-lea, deoarece această dezvoltare întovărășește un proces social unic. Pe la începutul secolului

¹ Este vorba de articolul *Pseudo-imperativul la Eminescu*, publicat în acest volum.

al XIX-lea, poporul român își pune din ce în ce mai insistent problema înlăturării vechii orînduirii feudale, prin cucerirea libertăților naționale și sociale. Apariția însăși a literaturii române frumoase, la începutul secolului trecut, se datorește acestei năzuințe politice și sociale. Marea noutate a acestui veac a fost apariția operelor al căror interes nu stă numai în fondul comunicărilor, dar și în felul personal în care ele o fac. Pe Ienăchiță Văcărescu îl distingem încă destul de greu de poetul popular. Nota personală este însă puternică la Grigore Alexandrescu. Nii scriitori sînt artiști individuali, personalități degajate din tradițiile feudale și teologice, atît de puternice mai înainte. O dată cu noii scriitori apar și se înmulțesc valorile stilistice. Arta literară, reflectînd procesul social, își îmbogățește treptat mijloacele. Alecsandri și Eminescu sînt doi poeți de seamă ai literaturii noastre. Fiecare din ei are o individualitate aparte, care apare în mijloacele lor artistice deosebite. Totuși nu este cu puțință a-i alătura, fără a nu băga de seamă că, în trecerea de la unul la celălalt, lexicul s-a îmbogățit, că sectoare ale limbii rămase, înainte de Eminescu, în afară de uzul literar, sînt anexate acum expresiei poetice, că limba poetului mai tînăr este mai mlădioasă, prin formele și construcțiile lui mai numeroase, că metaforele, comparațiile și epitetetele lui sînt expresive. În „Epitetul eminescian“ am arătat că epitetetele *alb*, *blînd*, *dulce* sînt mult întrebuițate de Alecsandri. Dar pe cînd acesta îl introduce în asociații oarecum previzibile, precum *omătul alb*, *lumină blîndă*, *dulcele lumini*, Eminescu găsește *neguri albe*, *blînd cad izvoarele într-una*, *dulcea vecinicie* (a ochilor). În astfel de asociații, vechiul epitet dobîndește virtuți expresive noi și mai puternice. Noutatea singură nu este un criteriu de apreciere a progresului literar. Numai noutatea în serviciul expresivității alcătuiește un criteriu capabil să măsoare progresul în literatură. O astfel de noutate a reprezentat arta lui Caragiale în mișcarea de foi umoristice care încep să apară în București, încă din timpul lui Cuza-vodă. N. I. Orășanu, cu foaia sa „Nichipercea“, încă din 1859, apoi Hasdeu, cu „Asmodeu“, „Aghiută“, „Satyrul“, în fine un Ion A. Gianoglu cu „Sarsailă“, „Nichipercea“ și „Cicala“ ș.a. conduc pînă la „Ghimpele“ lui Toma Stoenescu, în care apar primele scrieri ale lui Caragiale și începe să se precizeze figura lui literară. Este foarte interesant de studiat cum formula umoristică, apărută în condițiile luptelor politice ale vremii, se desăvîrșește trecînd de la uitații umoriști ai foilor citate, la Caragiale. Aprecierea valorilor de stil pe care acesta le aduce nu se poate face decît așezîndu-l în seria literară continuată, perfecționată și înălțată de el. Uitații redactori ai foilor umoristice amintite știau să folosească formele și construcțiile limbii vorbite, lexicul burgheziei în momentul însușirii imperfecte a culturii occidentale, neologismul în forme alterate, jocul de cuvinte și ironia, dar cu o putere expresivă inferioară aceleia care-i reușește lui Caragiale, atunci cînd întrebun-

țează aceleași mijloace. În „Aghiută“ al lui Hasdeu se poate citi epistola amoroasă atribuită unui sergent major : *Angelul meu, Nemaiputînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocirea a te videa* etc. Lexic, construcții, formule ale adresării revin din această scrisoare în declarația lui Rică Venturiano din al doilea act al „Noptii furtunoase“, dar cu ce altă eficiență stilistică în caracterizarea personajului, a epocii lui și a atitudinii scriitorului față de acestea !

Rezultă din aceste exemple că orice cercetare stilistică trebuie făcută în strînsă legătură cu istoria literară și cu cea mai amănunțită cunoaștere a împrejurărilor ei. Dezvoltarea stilistică a literaturii române în epoca marilor ei progrese moderne nu s-a făcut numai prin contribuția scriitorilor de prima mărime, dar și prin aceea a celor mai mărunți, care uneori au pus noile probleme literare și au pregătit creația viitoare. Cercetarea stilului în opera scriitorilor români ai secolului al XIX-lea nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar și al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii și istoria literaturii se întîlnesc.

STATISTICA LEXICALĂ ȘI O PROBLEMĂ A VOCABULARULUI EMINESCIAN

Tendința către exactitatea matematică și, prin urmare, considerarea fenomenelor din punctul de vedere al cantității lor, sînt comune tuturor științelor. Nu numai științele naturii, dar și cele sociale, într-un anumit punct al dezvoltării lor, manifestă tendința de a supune faptele studiate de ele aprecierii cantitative și de a da rezultatelor lor gradul mai înaintat al certitudinii matematice. Lingvistica, cu toate ramurile ei, a ajuns printre cele din urmă pe acest drum. Nu urmăresc nicidecum să aduc o soluție în problema valorii metodelor matematice în studiul fenomenelor de limbă. Este probabil că există încă mari dificultăți în aplicarea unor astfel de metode în domeniul lingvisticii, dar nu pot decide dacă aceste dificultăți pornesc din natura fenomenelor studiate de ele. Mă mulțumesc deocamdată să semnaliez aplicarea punctului de vedere statistic în studiul vocabularului poetic, în două lucrări ale lui P. Guiraud, profesor la Groningen (Olanda) : *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953 și *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954, pe care îmi propun să le înfățișez în rezultatele lor cele mai generale, înainte de a le lega de unele din problemele impuse nouă de lucrările *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*.

Guiraud pornește de la constatarea însemnătății pe care o are frecvența cuvintelor în vorbire asupra caracterelor lor de formă și conți-

nut. Se știe de mult că frecvența unor cuvinte alterează forma lor fonică și le îmbogățește semnificațiile. Deși o astfel de constatare a fost făcută de multă vreme, lingviștii au ținut rareori seama de frecvența întrebuițării cuvintelor, atunci când a fost vorba să studieze fie schimbarea sunetelor, fie derivările lor semantice. Este adevărat că problema frecvenței relative a cuvintelor într-o limbă a fost pusă de multă vreme. Guiraud amintește de gramaticii alexandrini care stabileau așa-zisele *hapax legomena* ale lui Homer, de masoreții ebraici care numărau toate cuvintele Bibliei, de încercările mai noi de a stabili „concordanțe“ în operele marilor autori, încercări întreprinse mai ales de către lingviștii anglo-saxoni. Astfel de lucrări, grupate de Guiraud într-o *Bibliographie de la statistique linguistique*, s-au înmulțit în momentul în care pedagogii au arătat preocuparea de a stabili vocabularul de bază al limbilor vii, în vederea însușirii lor rapide. Studiul statistic al lexicului poate conduce însă și către alte rezultate, printre care unele însemnate pentru stilistică.

Cine face studii statistice asupra vocabularului unui poet poate să-și propună mai întâi, stabilirea cuvintelor mai des întrebuițate de el, așa-zisele *cuvinte-temă*, adică cele care arată direcția oarecum constantă a gândirii sau a sensibilității lui. Dar statistica vocabularelor poetice poate să urmărească și stabilirea așa-numitelor *cuvinte-cheie*, adică acelea care reprezintă, pentru fiecare scriitor, o abatere de la rangul frecvenței lor în limba epocii respective. O dată cu această lucrare, cercetătorul atinge problema stilului, deoarece, ne lămurește Guiraud, ceea ce se numește *stilul* unui scriitor ar reprezenta totdeauna o abatere (*écart*) de la norma întrebuițării comune a limbii. Este evident că o astfel de cercetare nu poate fi întreprinsă decât dacă dispunem de o listă de frecvență a cuvintelor unei limbi într-o anumită epocă, cu indicarea rangului frecvenței acestor cuvinte. O astfel de listă a găsit Guiraud, propunându-și să studieze vocabularul mai multor poeți moderni, în lucrarea lui G. E. Vander Beke, *French Word Book*, 1929. Trebuie să spunem îndată că Vander Beke a stabilit lista sa nu prin observarea limbii vorbite, ci a limbii scrise în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea. Vander Beke a compilat 88 texte de câte 13 000 cuvinte, adică aproximativ 1 200 000 cuvinte, printre care 600 000 cuvinte-pline. Printre aceste texte se găsesc romane, piese de teatru, jurnale și reviste, opere de istorie și critică, de știință și filozofie. Lista lui Vander Beke se întrerupe la rangul de frecvență 6 000 și, prin urmare, nu pătrunde în zonele frecvențelor celor mai rare ale lexicului francez. Pe de altă parte, după cum observă și Guiraud, Vander Beke n-a pornit de la studiul structurii lexicale a textelor compilate, astfel încât rangul frecvenței cuvintelor introduse în lista sa nu ține seama de caracteristicile acestor texte. Diferitele ranguri de frecvență, stabilite de Vander Beke, reprezintă deci medii aritmetice care se depărtează de

rangul real în limbă, pe măsură ce numărul de ordine în frecvența cuvintelor devine mai mare, adică pe măsură ce aceste cuvinte sînt mai rare. Guiraud face, în această privință, observația că dacă admitem că variația întîmplătoare (*aléatoire*) în rangul frecvenței unui cuvînt este egală cu rădăcina pătrată a frecvenței, atunci această variație crește pe măsură ce înaintăm în listele lui Vander Beke. Așa se face că, într-un anumit text, putem să nu găsim nicăieri cuvintele cu rangul 6 000, dar să aflăm cuvinte cu un rang mai depărtat, de pildă rangul 7 000 sau 8 000. Deci, conchide Guiraud, faptul că lista lui Vander Beke cuprinde cu indici de raritate cuvintele *fanatisme și zouave*, în timp ce *resplendir* sau *adorable* nu se găsesc în listă, nu arată de loc că aceste două cuvinte din urmă ar apărea mai rar în limbă decît celelalte două cuvinte amintite mai înainte. Cu toate aceste critici pe care le aduce statisticii Vander Beke, cercetătorul francez îi acordă totuși o relativă încredere, mai ales pentru indicii de frecvență mai mare, și o acceptă ca bază a lucrărilor sale.

Pentru a da îndată un exemplu de folosul pe care-l poate aduce utilizarea listei lui Vander Beke, trebuie să arătăm că, în timp ce în această listă, cuvintele *ange* și *parfum* ocupă un rang foarte îndepărtat și, anume, rangul 2 420 și 1 810, aceleași cuvinte apar la Baudelaire (în *Fleurs du mal*) foarte des, adică la rangul 27 și 44. O astfel de comparație ne arată într-un chip foarte lămurit felul de care dispune un poet simbolist de lexicul limbii, tendința sa de a căuta și de a accentua raritatea vocabularului.

Studiul statistic pune în lumină două tendințe prezente în constituirea unui vocabular. Este vorba de tendința *dispersării* și de tendința *concentrării*. Aceste două tendințe sînt antagoniste și par a se exclude, deoarece ele răspund unor nevoi contrarii ale comunicării. În adevăr, întrucît vorbitorul (prin urmare și scriitorul) tind să economisească efortul lor, ei vor întrebuița numărul cel mai mic posibil de cuvinte. Ascultătorul are însă nevoie să înțeleagă bine comunicarea ce i se face și această exigență a precizunii impune vorbitorului să extindă sfera lui verbală, să înmulțească numărul cuvintelor. Dispersarea și concentrarea vocabularului mai sînt determinate și de alte două nevoi de comunicare, pe care Guiraud ni le lămurește de asemenea. Subiectul vorbitor ni se spune, este solicitat de două nevoi : mai întîi de nevoia de a sublinia *motivul* comunicării sale, ceea ce se poate obține prin repetarea unui mic număr de cuvinte-temă și, ca o consecință, prin concentrarea vocabularului ; apoi de nevoia de a *caracteriza*, adică de a înmulți amănuntele cu privire la motivul comunicării și, prin urmare, de a îmbogăți vocabularul, de a recurge la un vocabular dispersat. Sînt autori, cum este Corneille, la care vorbirea este puternic motivată, prin repetarea unui număr mic de cuvinte-temă, ca *gloire* sau *honneur*. Dimpotrivă, la alți autori, cum este Rimbaud, frecvența cuvintelor mai mult

intrebuințate este foarte redusă, așa încît n-avem ocazia să subliniem *cuvintele* lui *temă*, în timp ce înmulțirea detaliilor caracterizării și deci a cuvintelor corespunzătoare este foarte izbitoare.

Deși cele două tendințe semnalate mai sus în constituirea unui vocabular, al concentrării și al dispersării, al motivării și al caracterizării, par opuse și exclusive, ele pot fi semnalate împreună în vocabularul unora dintre scriitorii studiați de Guiraud. Pentru a dovedi această împrejurare, de mare însemnătate pentru caracterizarea stilului, Guiraud constituie un tablou statistic, pe care îl reproducem într-o formă simplificată și în care r =indicele bogăției vocabularului prin raport cu norma și c =indicele concentrării vocabularului în raport cu norma. Iată acest tablou :

	r	c
Baudelaire	+ 1,53	1,16
Mallarmé	+ 2,10	1,03
Rimbaud	+ 4,10	0,71
Apollinaire	+ 1,60	1,11
Claudé	+ 1,52	1,5
Valéry	- 1,23	1,10

Din examinarea acestui tablou rezultă că la toți autorii studiați de Guiraud, în afară de Valéry, vocabularul este bogat, adică *dispersat* și că, de asemenea, vocabularul tuturor acestor scriitori, în afară de Rimbaud este *concentrat*. Iată deci că atât Baudelaire cît și Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire și Claudé folosesc un vocabular bogat ; numai la Valéry bogăția vocabularului scade sub normă (—1,23). Tot astfel, toți poeții citați mai sus au un vocabular concentrat, adică toți folosesc procedeul repetării cuvintelor-temă, în timp ce numai la Rimbaud concentrarea scade sub normă (0,71). Dacă în ciuda faptului că cele două tendințe semnalate coexistă adeseori, la unii autori se poate constata o predominare a uneia din aceste tendințe, împrejurarea este explicată de Guiraud prin aceea că scriitorii foarte interiorizați înclină spre motivația excesivă și deci spre repetarea obsesivă a acelorași cuvinte, în timp ce scriitorii cu o structură mai intelectuală, mai discriminativă, înmulțesc expresia nuanțelor gândirii și ale sensibilității și îmbogățesc astfel vocabularul lor. Evident, astfel de generalizări sînt prea largi pentru a putea fi aplicate în toate cazurile concrete ; ele trebuie privite mai degrabă ca niște simple ipoteze de lucru.

O altă problemă atinsă de Guiraud în cercetările sale statistice este aceea a frecvenței relative a părților vorbirii la autorii studiați de el în raport cu norma aceleiași frecvențe la ceilalți poeți simbolizști. Instituind această comparație, cercetătorul urmărește să ajungă la o caracterizare

mai precisă a autorilor studiați de el : trăsăturile proprii unui scriitor apar cu un relief mai puternic atunci când se detașează pe fundalul mediului literar apropiat. Înaintăm în cunoașterea lui Hugo atunci când ajungem a-l diferenția lingvistic și stilistic de Corneille și de Racine, dar cunoașterea lui Hugo face mari progrese și ajunge a atinge esențialul, atunci când izbutim să surprindem trăsăturile de limbă și stil care-l deosebesc de contemporanii lui, de pildă de Balzac sau de Michelet. Așadar, metoda statisticii părților de cuvânt în opera poezilor studiați de Guiraud, în comparație cu alți poeți din aceeași epocă, este justă și poate da rezultate interesante, după cum o dovedește următorul tablou statistic (în care norma frecvenței părților de cuvânt în poezia simbolistă este egală cu 1) :

	substantiv	adjectiv	verb	adverb
Baudelaire	1,01	1,15	0,90	0,94
Rimbaud	1,20	0,86	0,75	0,89
Mallarmé	0,99	1,06	0,98	1,00
Apollinaire	1,08	0,72	1,05	1,05
Claudél	1,06	0,70	1,05	1,22
Valéry	0,99	1,02	1,05	0,88

Studierea acestui nou tablou arată că, pe când frecvența substantivului crește prin raport cu norma la Claudel, Apollinaire și mai ales Rimbaud (1,06 ; 1,08 ; 1,20), o creștere asemănătoare a adjectivului se remarcă la Valéry, Mallarmé și Baudelaire (1,62 ; 1,06 ; 1,15) și a verbului la Apollinaire, Claudel și Valéry (1,05). Creșterea mai importantă a adverbului la Claudel (1,22) se explică prin faptul că acest autor scriind în proză, el nu evită, așa cum fac poeții în versuri, adverbele de structură (*si, comme, ainsi que, alors* etc.). Interpretând mai departe tabloul, se arată că accentul frecvenței cade asupra numelui (substantiv și adjectiv), nu asupra verbului, ceea ce corespunde situației generale în poezia lirică, unde cuvintele-temă sînt mai ales substantive și adjective : poeții lirici tratează teme exprimabile prin substantive (*natură, patrie, iubire*) sau prin adjective, atunci când poetul exprimă reacțiile sensibilității lui în fața realității. Verbul apare cu mai multă frecvență atunci când realitatea este prezentată ca proces, ca devenire, ceea ce, evident, se întîmplă mai ales în poezia sau în proza narativă. Studiul statistic al frecvenței părților de cuvânt apare deci ca o metaforă interesantă pentru cunoașterea stilului, adică a atitudinii și chiar a viziunii despre lume a diferiților scriitori.

În legătură cu această din urmă problemă, Guiraud introduce o noțiune nouă, și anume noțiunea : *cuvinte de caracterizare*, adică de

fapt acele cuvinte asupra cărora, într-un context, cade accentul semnificației poetice. Într-un text poetic, cuvintele de caracterizare sînt cele care constituie imagine. Astfel în aceste versuri spicuite din Baudelaire :

„Sois sage o ma douleur et tiens-toi plus tranquille
.....
Quand vers toi mes désirs partent en caravane
.....
Tes yeux sont la citerne ou boivent mes ennuis
.....

nu verbele sînt cuvintele de caracterizare și aceasta, nu numai din pricină că aceste verbe (*sois, tiens-toi, partent, boivent*) sînt dintre cele mai obișnuite în limbă, dar și pentru motivul că ele nu formează imagine. Cuvîntul imagistic în cele trei versuri citate sînt adjectivele *sage, tranquille* sau substantivele *caravane, citerne*. Observația corespunde situației generale în poezie, unde mai totdeauna cuvintele generatoare de imagini și metafore sînt mai ales substantivele și adjectivele. Guiraud ar fi putut face chiar observația că, judecate din punctul de vedere sintactic, imaginile și metaforele împlinesc de obicei funcțiunea unor determinative și ocupă prin urmare locul unui atribut adjectival sau substantival sau al unui complement. Așa, de pildă, metafora *regina moartă a nopții* în versurile lui Eminescu :

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă

Prin care trece albă regina nopții moartă“,
metafora aceasta joacă pe lingă substantivul căruia i se substituie (*luna*) rolul unui determinativ, ca de pildă în această redare prozaică a versurilor eminesciene, în care metafora respectivă apare ca o apozitie : *Luna, regina moartă a nopții, trece prin poarta care pare a se fi deschis printre nori*. Dar dacă mai ales categoria numelui furnizează cele mai multe dintre imaginile și metaforele poeziei, nu este exclus ca uneori acestea să fie generate de verbe, ca în aceste versuri ale lui Valéry, citate de Guiraud :

„Une source complaisante
Ou je bois ce frère bruit“.

Guiraud nu dă o întrebuițare dogmatică metodei statistice în studiul vocabularului poetic. El este conștient de limitele acestei metode ; încă de la începutul cercetării sale a simțit nevoia să precizeze atitudinea sa, scriind : „Studiul de față a avut ca punct de plecare năzuința de a analiza mecanismul distribuției cuvintelor și rădăcinile lui psihosociale. Mi s-a părut în același timp că pe aceeași cale se putea obține un instrument eficace în analiza stilului. Desigur, stilul unui scriitor în ceea ce are el original și concertat, pare a ieși de sub legile abstracte

ale numerelor, încît va persista totdeauna repulsia instinctivă de a reduce operele literare la o numărătoare de forme vide. O astfel de metodă nu poate să nu trezească obiecții și primejdii, dar cine îi simte în chip clar limitele, poate afla în ea un remarcabil aparat critic pentru studiul stilului“.

Metoda statistică în studiul vocabularelor poetice n-are însă numai limite, dar și deficiențe mai grave, la care a trebuit să ne gândim parcurgînd fișierul, devenit destul de bogat, al *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*. În acest fișier fiecare din cuvintele poeziilor și prozei literare a lui Eminescu ocupă cîte o fișă. Cu toate acestea nu se poate spune că fiecare fișă reprezintă o unitate de aceeași însemnătate și aceasta, nu numai pentru că există o diferență de importanță între cuvintele-pline și cuvintele-instrumente gramaticale, dar și pentru că, într-un text poetic oarecare, cuvintele au accente de semnificație poetică deosebită. Astfel, dacă pe baza fișierului constituit în momentul de față, am proceda la statistica părților de cuvînt în poezia lui Eminescu, n-ar fi de loc potrivit să numărăm toate substantivele, adjectivele, verbele și adverbele și să vedem care este raportul dintre ele, deoarece accentul semnificației poetice poate, într-un text anumit, să apese mai puternic asupra unora din aceste părți de cuvînt. Așa, în strofa eminesciană :

„Cu mine zilele-ți adaugi,
Cu ieri viața ta o scazi
Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi“

este inutil să spunem că întîmpinăm trei verbe (*adaugi, scazi, ai*) și trei adverbe substantivate (*mine, ieri, ziua de azi*), deoarece accentul semnificației poetice cade asupra acestora din urmă și nu asupra celorlalte, încît este cu totul nepotrivit să le tratăm ca pe niște unități egale între ele.

De asemenea este imposibil a considera vocabularul unui poet ca o unitate omogenă, adică la fel structurată în toate punctele ei. Statistica vocabularelor poetice, așa cum o preconizează Guiraud, se sprijină pe o asemenea ipoteză. Această ipoteză este însă ușor de înlăturat, dacă studiem limba unui poet în dezvoltarea ei temporală. Este știut că orice poet își culege cuvintele sale dintr-unul sau, mai deseori, din mai multe sectoare ale lexicului general al limbii. Identificarea acestor sectoare este una din metodele cele mai productive pentru caracterizarea stilistică a operelor poetice. Stabilind sectorul sau sectoarele lexicale ale unui poet aflăm lumea în care el se mișcă, impresiile care l-au urmărit mai cu dinadinsul, ideile și tendințele lui, felul culturii sale etc. În ce-l privește pe Eminescu, fișierul limbii lui poetice pune în lumină două sectoare lexicale importante ale creației lui : *sectorul cuvintelor care exprimă realități ale naturii* (de pildă : *cer, stele, grădini, noapte,*

ziuă, primăvară, fagure de miere, cerb, vulpe, furtună, nour, lebedă, munți, brazi, frunză, stincă, deal, cimpie, ploaie, țărături, maluri, flori, mare, sori, țărână, lună, valuri, unde, snop, pustie, deșert, izvor, crîng, trunchi, vînt, nisip, vijelie, pomi etc., etc., tot atîtea cuvinte culesse la întîmplare și care denumesc plante, animale, fenomene meteorologice, corpuri cerești, anotimpuri, forme de relief etc.), apoi sectorul *terminologiei artistice*.

Cineva poate observa că existența unui mare număr de cuvinte din sectorul natural, în poezia lui Eminescu, este un fapt cu totul firesc, deoarece natura este una din temele cele mai însemnate ale oricărei poezii lirice. Nu tot așa stau însă lucrurile cu sectorul terminologiei artistice. Numărul cuvintelor aparținînd acestui sector este cu totul redus la unii poeți, chiar atunci cînd te-ai fi așteptat ca, prin cultura lor întinsă, impresii de artă să li se prezinte adeseori. Astfel, în 1 000 de versuri de G. Coșbuc (numărate în poeziile *El Zorab*, *Un cîntec barbar*, *Romanță*, *Nunta Zamferei*, *Nu te-ai priceput*, *Numai una*, *Moartea lui Fulger*, *Lupta vieții*, *Toamnă*, *Pe lingă boi*) nu există decît 9 cuvinte care exprimă obiecte artistice și anume; *colos*, *cîntec*, *muzică*, *trîmbiță*, *tact*, *icoană*, *tragedie*, *epopee*, *comediant*. Cultura lui Coșbuc era mai ales filologică și nu este de loc de mirare că numărul impresiilor sale provenind din artele plastice, din arhitectură sau din muzică, a rămas atît de sărac, după cum ne arată primul sondaj făcut în vocabularul lui.

Numărul cuvintelor aparținînd sectorului artistic la Coșbuc pare cu atît mai mic, atunci cînd îl comparăm cu numărul termenilor aceleiași sector în 1 000 de versuri ale lui Eminescu, aparținînd fazei următoare poeziilor din „Familia“, de la poezia *Venere și Madonă* pînă la *Dorință*, în *Opere*, I, ed. Perpessicius. Întîmpinăm aici cuvinte din domeniul arhitecturii : *arc*, *arhitectonic*, *castel*, *colonade*, *dom*, *mausoleu*, *Memfis*, *palat*, *piramide*, *temple*, *zidiri*, al artelor plastice : *coloare*, *icoană* (= imagine artistică), *imagine*, *juvaer*, *marmură* (= statuie), *pinză* (= tablou), *Rafael*, *sfinx*, *statuie*, *tablou*, *Veneră* (ca temă plastică), *a zugrăvi* (= a picta), al muzicii : *armonie*, *cînt*, *a cînta*, *cîntare*, *cîntec*, *coarde*, *corn*, *a doini*, *fluier*, *harfă*, *liră*, *simfonie*, *sunet*, al poeziei : *bard*, *basm*, *cronice*, *enigmă*, *epopee*, *frază*, *Homer*, *Byron*, *a heiniza* (= a cînta ca Heine), *mit*, *odă*, *pană* (= putere poetică), *poet*, *poezie*, *poveste*, *proverbe*, *Rege Lear*, *scald*, *scripture*, *stihuri*, la care se adaugă termenii în legătură cu facultățile sau categoriile artei : *fantazie*, *frumos*, *geniu*, *a inspira*, *jocul* (= dansul), *măiestrit*, *romantic*, *simbol*, *tragic*, în fine *Garrick* (actorul), în total 66 de cuvinte din domeniul artelor. Se poate spune, observînd densitatea terminologiei sale artistice, că Eminescu trăia în lumea artei, mai ales în această fază mai veche a activității lui, cînd scriind la Viena sau curînd după părăsirea acestei capitale, poetul trebuie să se fi resimțit de mulțimea impresiilor culesse într-un mediu în care prilejurile artistice erau foarte dese.

Numărul cuvintelor împrumutate terminologiei artistice ar crește încă mai mult dacă am întinde cercetarea noastră asupra întregii creații poetice a lui Eminescu. Dar deși, pînă la sfîrșitul carierei sale, impresiile de artă au continuat să genereze imaginile, comparațiile și metaforele eminesciene, nu putem spune totuși că sectorul terminologiei artistice continuă să-și mențină aceeași importanță. Numărînd cuvintele aparținînd acestui sector în alte 1 000 de versuri ale lui Eminescu, urmărite de data aceasta în poeziile epocii finale, de la *S-a dus amorul* pînă la *Kamadeva* în ediția Perpessicius, numărul termenilor de artă scade la 30, și anume : din domeniul arhitecturii (*portaluri, scări*), al artelor plastice (*daltă, marmură*), al muzicii (*armonie, bucium, vînt, cîntec, cor, a doini, gamă, liră, sunet*), al poeziei (*actor, basm, ghicitori, imagini, piesă, povești, teatru, versuri*), apoi o serie de simboluri artistice împrumutate mitologiei sau altor creații artistice (*Endymion, Hercul, Kamadeva, Nessus, Pasărea Phoenix, O mie și una de nopți, Okeanos, Sybile, San Marco*).

Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedește, poate mai bine decît statistica vocabularului, observația modului cum compune poetul un peisaj cu temă asemănătoare în prima și în cea de-a doua fază studiată aici. Iată, în această privință, alăturarea semnificativă dintre peisajul de noapte în *Melancolie* și *Mai am un singur dor* :

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă.
Prin care trece albă regina nopții moartă. —
O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormînt albastru și-n pînze argintie.

În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc !

.....

„Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet,
Dar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.
Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al serii rece vînt,
Deasupra-mi teiul sfînt
Să-și scuture creanga“.

În *Melancolie*, peisajul apare ca o construcție, ca o întruchipare de artă; în *Mai am un singur dor*, el se compune din impresii culese direct din natură, fără nici o transfigurare a obiectelor naturale prin apropierea lor de plâsmuirile artei. Deosebirea dintre procedeul artistic în zugrăvirea celor două peisaje este evidentă și ea se exprimă în contrastul dintre cele două serii lexicale: *poartă, mormînt, mausoleu, arc* (termeni arhitectonici care dau peisajului de noapte în *Melancolie* caracterul monumental al unei construcții) și *toamnă, frunziș, izvoare, luna, vîrfuri de brad, talanga, vîntul serii, teiul, creanga* (cuvinte din terminologia naturii, care dau peisajului nocturn din *Mai am un singur dor* însușirea unui mediu natural difuz, cu elemente de idilă).

Statistica vocabularului, așa cum o practică Guiraud, nu ține seama nici de intensitatea accentului de semnificație poetică primit de fiecare cuvînt, nici de evoluția vocabularului poetic în opera unui poet. Cuvintele sînt pentru metoda statisticii lexicale unități egale cu ele însele și opera unui poet o totalitate imobilă. Observațiile făcute mai sus, în legătură cu un aspect al poeziei lui Eminescu, ne previn împotriva postulatelor contestabile ale statisticii lexicale, așa cum am văzut-o practică mai sus. Dacă însă printr-un adaos de principii metodice, s-ar putea ajunge la introducerea unor criterii ca cele asupra cărora am atras atenția, statistica lexicală poate da rezultate în lucrarea de caracterizare stilistică a operelor poetice.

II. STILISTICA LIMBII LITERARE

STRUCTURA TIMPULUI ȘI FLEXIUNEA VERBALĂ

Reprezentarea timpului ca o linie dreaptă de-a lungul căreia se mișcă momentul prezent este una din reprezentările cele mai adeseori adoptată de filozofi. Metafora liniară a timpului apare mereu în operele marilor gânditori. Astfel la Descartes (*Regulae ad directionem ingenii*, XIV), timpul, considerat sub raportul măsurării lui, adică a dimensiunii lui, poate fi figurat printr-o linie dreaptă. La Leibnitz (*Nouveaux Essais*, II, XIV, 16), timpul fiind caracterizat prin continuitatea și uniformitatea momentelor sale, acestea pot fi comparate cu punctele unei linii drepte. Kant (*Kritik der reinem Vernunft*, V, I, I, 4), la rîndul său, afirmă că conștiința își reprezintă succesiunea în timp ca o linie care se prelungește la infinit și ale cărei diferite momente formează o serie cu o singură dimensiune.

Dar, construind metafora liniară a timpului, filozofii au omis să spună că această reprezentare nu este posibilă decît dacă ei înșiși se situează în afara timpului. Pentru a ne putea închipui timpul ca o linie dreaptă întinsă între A și B, trebuie ca subiectul acestei reprezentări, adică cel ce observă timpul, să nu se găsească nici în A, nici în B și nici într-un alt punct situat între A și B. Nu ne putem reprezenta timpul ca o linie dreaptă decît plasîndu-ne în fața acesteia și considerînd-o dintr-o perspectivă frontală. Singuri filozofii sînt în stare de aceasta. Omul obișnuit se găsește într-un alt raport față de timp și își face despre el o reprezentare diferită, așa cum ne va dovedi actul lingvistic al flexiunii temporale a verbelor.

Dacă studiem îndeaproape formele flexiunii verbale, sîntem în măsură să ne construim o imagine a timpului deosebită de aceea pe care au făurit-o filozofii clasici. Considerat în lumina actelor lingvistice,

timpul ne prezintă un aspect diferit. Metoda care constă în a rectifica vechi opinii filozofice pornind de la faptele de limbă a fost adesea folosită, și aceasta mai cu seamă în cursul cercetărilor foarte recente. Este metoda pe care o vom folosi și noi, în dorința de a opune unor opinii adânc înrădăcinate, unele sugestii noi în problema cu multiple repercusiuni pe care o constituie structura timpului.

Înainte de a trece la dovezile pe care sperăm să le obținem din studiul flexiunii verbale, o observație independentă de ea se impune. Dacă timpul ar fi pentru conștiința umană o linie dreaptă pe care momentul prezent separă în mod absolut trecutul de viitor, el însuși neapartinând nici unuia, nici celuilalt, unele ecouri stilistice ale limbajului nostru ar rămâne inexplicabil. Astfel, persoana care spune : *j'arrête mes comptes* vrea să ne facă să înțelegem că în momentul prezent se sfârșește un lucru făcut în trecut. Prezentul acestei propoziții privește către trecut ; perspectiva sa este preteritală. Când însă aceeași persoană spune, în alte împrejurări : *je commence un ouvrage*, ne dă de înțeles că începînd din momentul prezent i se deschide un drum către viitor. Perspectiva prezentului în această ultimă propoziție este deci de viitor. Desigur, perspectiva de trecut sau de viitor a expresiilor de mai sus nu provine din forma gramaticală a flexiunii întrebuițate, ci din însuși conținutul pe care vorbitorul îl pune în această formă. Nu este mai puțin adevărat că propozițiile enunțate, cu toate că sînt la prezent, par să deschidă o perspectivă fie către trecut, fie către viitor. Interesul pe care exemplele citate îl au pentru studiul nostru, este de a ne da noțiunea de *perspectivă temporală* pe care nu o întîlnim nici în vechile teorii ale filozofilor, nici — ceea ce este și mai grav — în observațiile lingviștilor, mai ales că, fără sprijinul acestei noțiuni, mai multe chestiuni de limbă nu ar putea fi precizate. S-ar părea deci, în lumina exemplelor citate, că vorbitorul care se exprimă la prezent privește cînd spre trecut, cînd spre viitor. Vom vedea că perspective analoage există în numeroase cazuri ale flexiunii verbale și că acest lucru se dovedește de o importanță decisivă, dacă vrem să stabilim structura empirică a timpului.

După cum există, ca ecouri stilistice, o perspectivă de viitor a prezentului, tot astfel există o perspectivă de trecut a prezentului care ne este dată de flexiunea verbală. Aceasta ne oferă, în plus, perspectiva de prezent și perspectiva preteritală a trecutului, ca și o perspectivă preteritală a viitorului. Departate de a construi pe cale deductivă toate figurile posibile prin combinarea celor trei momente (trecutul, prezentul și viitorul), vom considera numai perspectivele care pot fi con-

statate în mod empiric în limbă, prin intermediul flexiunii temporale a verbului. Să stabilim în mod succesiv diversele perspective menționate :

1) *Perspectiva preteritală a prezentului* este aceea a perfectului compus. Când spun : *am luat parte la război*, se înțelege că faptul de a fi luat parte la război într-un moment oarecare al trecutului este privit din momentul prezent, atunci când activitatea mea războinică poate fi considerată ca definitiv încheiată. Manualele de gramatică ne afirmă că perfectul compus exprimă o acțiune trecută și încheiată. Dar o acțiune nu poate fi considerată ca atare decât dacă, privind-o din momentul prezent, mă conving că ea nu se mai continuă și în momentul de față. Perfectul compus redă tocmai această perspectivă a prezentului către trecut. Nici o altă formă a flexiunii verbale nu poate exprima ceea ce conține trecutul ca iremediabil, așa cum o face perfectul compus. Tot așa, nici o altă formă a trecutului nu desparte mai categoric acest timp de prezent. Perfectul compus ridică în fața trecutului un zid indestructibil, prin care nu este posibilă nici o infiltrare a trecutului către viitor. Între aceste două momente, perfectul compus introduce placa izolatoare a prezentului.

2) *Perspectiva de viitor a prezentului* este aceea pe care ne-o dă viitorul. Când spun : *voi pleca mâine la țară*, aceasta înseamnă că astăzi, în momentul în care vorbesc, îmi propun să plec la țară, sau că sînt sigur de a putea executa mâine acțiunea pe care o proiectez astăzi. Limba nu are, pentru a exprima acțiuni viitoare, aceleași posibilități ca pentru acele acțiuni care s-au îndeplinit în trecut. Ea nu poate decât să deschidă, pornind din momentul prezent, o perspectivă către viitor. Dacă, așa cum susțin filozofii când afirmă că timpul este pentru noi o linie dreaptă ce merge din trecut către viitor, vorbitorul ar considera timpul într-o perspectivă frontală, atunci limba ar putea evoca acțiunile viitoare tot așa cum le exprimă și pe cele ale trecutului. Dacă într-adevăr timpul ar putea fi înfățișat printr-o linie, viitorul ar ocupa o poziție simetrică aceleia timpurilor trecute (perfectul compus și perfectul simplu). Dar viitorul nu este contrapartea simetrică, *perechea (le pendant ; das Gegenstück)*, timpurilor trecute. Este adevărat că acestea din urmă, la fel ca și viitorul, înfățișează lucrurile în perspectiva prezentului, dar în timp ce timpurile trecute reprezintă acțiuni realmente încheiate, viitorul evocă numai acțiuni voite și mai mult sau mai puțin probabile. Diferența care există între viitorul indicativului și formele preteritale ale acestui mod nu poate fi bine sesizată decât dacă considerăm aceste timpuri numai din punctul de vedere al flexiunii temporale. Această diferență este deci *modală*. Un sistem gramatical bine gândit ar trebui să scoată viitorul de la modul indicativ pentru a face un mod aparte, acela al voinței sau al intenției. Dacă lucrul nu s-a făcut și dacă continuăm să vorbim de un viitor al indicativului, este

pentru că nu numai filozofii, dar și lingviștii își închipuie că viitorul este o prelungire a trecutului, un fragment de linie dreaptă coordonat fragmentelor anterioare, și, ca atare, aparținând aceluiași plan. Dar dacă studiem mai îndeaproape semnificația acestui așa-zis viitor al indicativului, descoperim noi rațiuni de a pune la îndoială justetea metaforei liniare a timpului.

3) *Perspectiva de prezent a trecutului* este redată de imperfect, unul dintre timpurile al cărui sens este cel mai greu de precizat. Dar, înainte de a stabili natura perspectivei pe care o exprimă, se impun unele considerații. Filozofii care au abordat problema timpului au fost uneori siliți să admită că există două forme ale prezentului. Unul dintre ei, căruia îi datorăm o pătrunzătoare fenomenologie a expunerii, B. Groethuysen (*Les aspects du temps. Notes pour une phénoménologie du récit*, în : *Recherches philosophiques*, V, 1935—1936) a definit prezentul ca simultaneitatea actului vederii cu obiectul văzut. Trebuie să precizăm că acești termeni sînt luați de Groethuysen într-un sens general, „actul vederii“ însemnînd o percepție oarecare, și „obiectul văzut“ fiind un obiect perceput, în orice fel ar fi. Nu înseamnă că răstălmăcim gîndirea acestui filozof dacă transformăm definiția sa pentru a spune că prezentul este simultaneitatea actului percepției cu obiectul perceput. Dar ce se întîmplă cînd ne amintim să fi perceput un lucru în trecut ? Trebuie să admitem că a avut loc și atunci o simultaneitate între actul percepției și obiectul perceput și că există în consecință un prezent al trecutului, fără de care nu s-ar putea vorbi de o percepție pe care am avut-o la o dată anterioară. Pentru aceasta dar Groethuysen este obligat să deosebească un prezent de *fapt*, care este acela al obiectelor percepute *acum*, și un prezent *esențial*, formă generală a tuturor percepțiilor, chiar și a celor trecute. Acesta din urmă însă este un concept logic și nu psihologic ; el este gîndit, dar nu resimțit ca un act de experiență exprimat printr-una din formele flexiunii temporale. Există totuși un prezent al trecutului, resimțit ca atare, în loc de a fi gîndit ca forma generală a oricărei percepțiuni și care este desemnat printr-unul din timpurile verbului. Acest prezent al trecutului, adică acest trecut considerat într-o perspectivă a prezentului, este redat prin imperfect. Cînd spun : *quand il a commencé à pleuvoir hier, j'étais à la campagne*, mă refer fără nici o îndoială posibilă, la o împrejurare trecută. Dar vreau să stabilesc, în același timp, prin acest fel de exprimare, simultaneitatea stării mele cu evenimentul întîmplat, adică o situație de prezent, ceea ce reușesc să fac folosind imperfectul. Cînd enunț propoziția de mai sus, nu mă reprezintă într-o stare trecută, ci într-una prezentă în raport cu evenimentele relatate. *J'étais à la campagne* nu are, în propoziția de mai sus, o rezonanță de trecut, ci una de prezent. Imperfectul evocă aici prezența mea în trecut, prezența mea în raport cu evenimente încheiate. Reprezintă deci prezentul trecutului sau trecutul considerat în

perspectiva prezentului. Acest fapt a fost remarcat de unii lingviști. Astfel E. Pichon (autor împreună cu V. Damourette a unui *Essai de grammaire de la langue française*), înlocuind termenul de *prezent* prin acela de *actualitate*, face, într-un studiu care rezumă o parte a cercetărilor sale (*Temps et idiome*, în : *Recherches philosophiques*, I. c.), deosebirea între actualitate *nuncală* și actualitate *tuncală*. Prima este redată prin prezentul indicativului și înseamnă o acțiune făcută sau o stare încercată *acum* (*nunc*). Actualitatea *tuncală* este aceea a unei acțiuni făcute sau a unei stări resimțite într-un moment dat al trecutului, atunci (*tunc*), nu ca și cum ar fi avut loc într-un trecut încheiat, ci ca și cum le-am resimți prezente în raport cu noi. Actualitatea ar fi deci un centru de grupare al impresiilor noastre avînd aceeași culoare afectivă fie că ele aparțin momentului *prezent* sau momentului *trecut* (*nunc* sau (*tunc*), fie că ele sînt *nuncale* sau *tuncale* „Il est possible à un locuteur français, scrie Pichon, de se transporter imaginativement hors du présent de façon à constituer un centre actuel pourvu de durée vé-cue et de couleur affective : L'organe de ce transfert, l'organe d'expression de ce centre actuel est... l'imparfait“.¹ Cînd un francez întreabă : *Vous avez dit que j'étais là ?* el se evocă pe el însuși prezent în aceste împrejurări trecute. Imperfectul face posibilă această evocare a prezentului în trecut. Pichon observă că imperfectul poate de asemenea să evoce un prezent al viitorului, ca, de exemplu, în fraza interogativă : *qu 'est-ce qu 'elle a dit qu'on mangeait demain ?* Tradusă în românește această frază nu va putea păstra imperfectul verbului din propoziția subordonată. În limba noastră, imperfectul indică deci numai prezentul trecutului nu și pe acela al viitorului. S-a vorbit mult de puterea evocatoare a imperfectului indicativului, pe care, romancierii naturaliști în special, l-au folosit în largă măsură. Într-un articol anexă al cărții mele *Arta prozatorilor români*, 1941, am rezumat eu însumi dezbaterile la care acest subiect a dat naștere în cercul lingviștilor francezi și germani, adăugînd la fondul observațiilor mai vechi exemple luate din literatura română, pentru a demonstra folosirea de către naratorii români, a imperfectului cu funcții analoage acelorora care au fost observate în alte literaturi. Dacă considerăm valoarea stilistică a imperfectului, trebuie să recunoaștem acestui timp puterea de a evoca acțiunea în desfășurarea ei. N-ar putea însă produce acest efect dacă, atunci cînd povestim sau atunci cînd ne identificăm cu persoana naratorului, nu ne-ar face contemporani cu acțiunea pe care o exprimă, dacă, cu alte cuvinte, ar evoca numai acțiunile în curs, în loc de a le face să se desfășoare sub ochii noștri. Astfel, cînd C. Negruzzi scrie

¹ „Unui locutor francez îi este posibil să se transpună în imaginație în afara prezentului în așa fel încît să-și constituie un centru actual înzestrat cu durată trăită și cu culoare afectivă : organul acestui transfer, organul de expresie al acestui centru actual este... imperfectul“.

în „Alexandru Lăpușneanu“ (episodul masacrării boierilor): „Boierii, neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni *mureau* făcîndu-și cruce; mulți însă din cei mai jûni se *apărau* cu turbare; scaunele, talgerele, tacîmurile mesei, se *făceau* arme în mîna lor; unii, deși răniți, se *încleștau* cu furie de gîtul ucigașilor; și nesocotind ranele ce *primeau*, îi *strîngeau* pînă îi înăbușeau“¹, șîrul lung al acestor imperfecte nu evocă numai desfășurarea acțiunilor respective, el ni le aduce în fața ochilor, înviind astfel prezentul în trecut.

4) *Perspectiva preteritală a viitorului* este redată prin a doua formă a viitorului, sau viitorul anterior. Cînd Eminescu scrie (în „Departé sînt de tine“) *Voi fi bătrîn și singur / Vei fi murit de mult*, el se imaginează în viitor, dar cu privirile întoarse către trecut. Groethuysen a remarcat undeva că a povesti înseamnă a reintroduce viitorul în trecut. Narratorul știe cum s-au desfășurat evenimentele. Le știe chiar și sfîrșitul. Pentru el, aceste lucruri aparțin trecutului. Dar chiar de la începutul relatării lui ca și în fiecare moment care urmează, el se comportă ca și cum faptele s-ar desfășura în timp ce le povestește. El se plasează deci într-un viitor activ, cum spune Groethuysen; el reintregrează viitorul în trecut. Or, examinînd funcțiile viitorului anterior, ne dăm seama că este posibil de asemenea să introducem și trecutul în viitor. În exemplul citat mai sus, poetul se reprezintă el însuși în viitor (*voi fi bătrîn*), amintindu-și în acel moment moarțea iubitei sale, întîmplată înaintea momentului viitor în care se proiectează cu gîndul (*vei fi murit de mult*). Viitorul anterior deschide deci înțelegerii noastre o dublă perspectivă, una a prezentului către viitor, cealaltă a viitorului către trecut. Am arătat mai sus că timpul numit viitor nu este decît o formă a prezentului. S-ar putea spune același lucru despre viitorul anterior. Cînd poetul îl întrebuițează, el nu părăsește prezentul, deoarece el se adresează iubitei care este lîngă el. Plasat însă în prezent, poetul execută un joc complex al minții care constă în a se reprezenta el însuși în viitor, sau mai exact în contemplarea viitoare a trecutului. Am spus că viitorul anterior are o perspectivă preteritală a viitorului. Rezultatele analizei noastre ne permit să completăm acea caracterizare provizorie și să spunem că viitorul anterior deschide într-adevăr o perspectivă de viitor preterital a prezentului. Vom spune dar, folosind o imagine, că dubla perspectivă a viitorului anterior ne face să ne gîndim la două binocluri băgate unul într-altul și așezate în așa fel încît să permită, datorită unui joc al lentilelor, să se observe un obiect oarecare așezat în mijlocul lor, nu pe fața dinspre ochiul observatorului, ci pe cea opusă ei. Nu știu dacă s-a construit vreodată

¹ Din volumul: *Opere alese. Versuri și proză*. Ediție îngrijită de I. Iordan. Buc., 1942, p. 105.

un asemenea aparat optic sau dacă este cumva realizabil în practică ; ori cum ar fi, flexiunea verbală l-a construit, sub forma extrem de ingenioasă a viitorului anterior.

5) *Perspectiva preteritală a trecutului* este redată prin mai mult ca perfectul. Gramaticile ne învață că acest timp indică un trecut anterior altui trecut. Într-adevăr, cînd spun *j'avais quitté la maison lorsqu'il commença à pleuvoir*, acțiunea de a părăsi casa este situată înainte de începutul ploii. Nu incupe nici o îndoială asupra acestui fel de a situa în timp acțiunile indicate de mai mult ca perfect. Întrebarea nu se pune decît în momentul precizării perspectivei din care este considerat trecutul mai mult ca perfectului. Este o perspectivă de prezent, analoagă celei pe care am recunoscut-o perfectului compus ? Cel ce folosește mai mult ca perfectul se reprezintă în prezent, de unde consideră trecutul încheiat, așa cum face vorbitorul care se exprimă la perfectul compus ? Nu. Cînd folosim mai mult ca perfectul, ne reprezentăm pe noi înșine într-un moment oarecare al trecutului, moment în care tocmai a încetat o acțiune de asemenea trecută. Mai mult ca perfectul este deci trecutul în trecut, el reprezintă perspectiva preteritală a trecutului. Acest caracter este scos în evidență de faptul că, în frazele în care apare, mai mult ca perfectul se asociază întotdeauna cu forme ale trecutului, ca perfectul compus, perfectul simplu, sau imperfectul și niciodată cu prezentul. Pentru a relua imaginea folosită mai înainte, dar adaptînd-o noilor condiții, vom spune că mai mult ca perfectul seamănă cu o lunetă, așezată în prelungirea altei lunete și care poate cuprinde imagini pe care aceasta din urmă, singură, nu ar putea să ni le facă vizibile. Tot astfel mai mult ca perfectul alungește raza vederii noastre în trecut. S-a putut spune că mai mult ca perfectul prezintă analogii cu viitorul anterior, căci și unul și celălalt sînt timpuri de relație, și că unul obține pentru trecut rezultatele pe care ni le dă celălalt pentru viitor. Dar această simetrie este departe de a fi perfectă, căci, în timp ce viitorul anterior, după ce a proiectat locutorul din prezent într-un moment oarecare al viitorului, îl face să contemple evenimente trecute în raport cu acest viitor, mai mult ca perfectul nu execută două mișcări, una către trecut și alta din trecut către prezent. Pentru a folosi o altă imagine, vom spune că viitorul anterior execută o mișcare de *ricoseu*, analoagă cu cea a bilei de biliard care atingînd marginea mesei, revine înapoi pe o distanță oarecare. Mai mult ca perfectul nu are această mișcare de *ricoseu*, el se mărginește a prelungi mișcarea către trecut, permițînd astfel să ne reprezentăm o acțiune situată într-o epocă și mai îndepărtată.

*

Este timpul să revenim la problema enunțată la începutul acestei analize. Aprofundînd sensul diferitelor timpuri verbale, am urmărit ca

prin efortul meu să-mi aduc contribuția la cunoașterea structurii empirice a timpului, adică a acelei structuri care corespunde felului în care este în general înțeles. Anticipând asupra rezultatelor acestei analize, am arătat că pentru omul obișnuit, timpul este altceva decât o linie dreaptă în fața căreia se găsește rațiunea care urmărește deplasarea continuă a momentului prezent, din trecut, către viitor. Flexiunea temporală ne dovedește că conștiința noastră nu se situează niciodată în afara timpului, ci în interiorul său, că se mișcă cu prezentul său în trecut, că din viitor privește către trecut sau din trecut către un trecut și mai îndepărtat. Timpul implicat ca reprezentare în folosirea unui verb oarecare, nu este o linie, ci o perspectivă. Nimeni nu resimte acțiunile pe care le exprimă într-un moment oarecare al timpului, în prezent, în trecut sau în viitor ci le resimte întotdeauna fie într-un trecut sau într-un viitor văzut din prezent, fie într-un viitor privind către trecut, fie într-un trecut orientat către un trecut și mai îndepărtat. Structura empirică a timpului este perspectivală. Necesitatea de a revizui sistemul tradițional al gramaticilor apare câteodată în bogata literatură lingvistică. Semnalăm de exemplu interesanta lucrare a lui Gustave Guillaume (*Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*. Paris, 1929). Guillaume pornește și el, de la imaginea liniară a timpului care se găsește la baza tuturor sistematizărilor gramaticale. Dar, pentru a cunoaște timpul, observă autorul, este necesar să pătrunzi chiar în interiorul fenomenului și să urmărești geneza timpului în conștiința umană. Deci, chiar dacă nu o spune, bazele cercetărilor lui Guillaume vor fi acelea ale intuiției bergsoniene. Numim intuiție, spune Bergson, „la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet“¹ (*Introduction à la métaphysique*, în volumul *La pensée et le mouvant*, 1934, p. 205). Și tot el mai scrie : „Penser intuitivement est penser en durée“² (*La pensée et le mouvant*, p. 38). Guillaume își propune deci să urmeze metoda intuiției bergsoniene, când scrie : „Pour le linguiste et les fins qu'il poursuit, cette image optimale du temps (este vorba de imaginea sa liniară) est un instrument insuffisant. Son défaut vient précisément de sa „perfection“. Ce qu'elle offre au regard, c'est du temps déjà construit en pensée, si l'on peut s'exprimer ainsi, alors que l'analyse demanderait qu'en vît du temps en train de se construire dans la pensée. Il est concevable, en effet, que pour s'introduire profondément à la connaissance d'un objet, cet objet fut-il le temps, point ne suffit de le considérer à l'état achevé, mais qu'il faut de plus, et surtout, se représenter les états par lesquels il a passé avant d'atteindre

¹ „Simpatia prin care ne transportăm în interiorul unui obiect“.

² „A gândi intuitiv este a gândi în durată“.

sa forme d'achèvement"¹. Dar dacă ne propunem descrierea genetică a imaginii timp, adică cronogeneza, atingem „un plan profund al morfologiei verbale, pe care gramatica tradițională o ignoră complet”². Pe axa cronogenetică a timpului, Guillaume distinge un timp *in posse*, un altul *in fieri*, în sfârșit un al treilea *in esse*, adică un timp *virtual*, un timp *in devenir* și un timp *real*. În altă lucrare a sa (*Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe*, în volumul colectiv *La psychologie du langage*, 1933, Guillaume reia aceleași idei, dînd unora dintre ele mai multă claritate. Verbul, observă el aici, este un semantem care *implică* și *explicită* timpul. Timpul implicat „este inerent verbului, face parte din substanța sa însăși”³. Astfel este suficient de a pronunța cuvîntul *marcher* (a merge) „pentru a se deștepta în mintea noastră, în același timp cu ideea unei acțiuni, și ideea timpului destinat pentru a obține realizarea ei”⁴. Timpul *explicit* este „timpul divizibil în momente distincte, trecut, prezent, viitor, pe care vorbirea le atribuie verbului”⁵. În profilul său virtual (*in posse*) timpul verbelor este implicat. Atunci cînd pronunțăm infinitivul *marcher* (a merge) ne reprezentăm un timp interior imaginii cuvîntului, un timp *in posse*. În cazul infinitivului, acest timp interior este resimțit ca o stare de tensiune continuă, infinită, virtuală a acțiunii de a merge. Tensiunea este urmată de destindere (detensiune), redată prin participiul trecut *marché* (mers), adică ceea ce rămîne după ce tensiunea a luat sfârșit. Există de asemenea o formă intermediară tensională-detensională sau extensivă, redată prin participiul prezent *marchant* (mergînd), care exprimă nu numai desfășurarea continuă și virtuală a acțiunii, dar și realizarea sa, adică acțiunea în curs. Aceste trei forme ale timpului implicat, ale timpului *in posse*, constituie *aspectele* verbului, care pot fi trecute la toate modurile și la toate timpurile verbale. Dacă luăm în considerare profilul devenirii (*in fieri*), se întîlnesc verbe la conjunctiv, adică exprimînd o acțiune posibilă sau probabilă, dar nereală, ca, de exemplu, în propozițiunea *il est possible qu'il vienne*, unde verbul este situat pe linia cronogenetică între virtualitate și realitate. Din posibilă, acțiunea devine sigură în profilul real al liniei cronogenetice redat prin

¹ „Pentru lingvist și țelurile pe care le urmărește, această imagine optimă a timpului este un instrument insuficient. Defectul său vine tocmai din „perfecțiunea” sa. Ceea ce se oferă privirii, este un timp deja construit în gînd, dacă se poate spune așa, pe cînd analiza ar cere să vedem timpul pe cale de a se construi în minte. Este de înțeles, într-adevăr, că pentru a ne introduce profund în cunoașterea unui obiect, chiar dacă acest obiect este timpul, nu este de ajuns a-l considera în stare desăvîrșită, dar trebuie, mai ales să ne reprezentăm stările prin care a trecut înainte de a atinge forma sa desăvîrșită.”

² „Un plan profund de la morphologie verbale, que la grammaire traditionnelle ignore complètement”.

³ „est inhérent au verbe, il fait partie de sa substance même”.

⁴ „pour que s'éveille en notre esprit en même temps que l'idée d'un processus, celle du temps destiné à en obtenir la réalisation”.

⁵ „le temps divisible en moments distincts, le passé, le présent, le futur, que le langage attribue au verbe”.

timpurile modului indicativ (prezent, trecut, viitor), unde timpul este reprezentat în afara imaginii verbale. Folosită la unul din timpurile modului indicativ, reprezentarea timpului se adaugă verbului, din exterior. Pe de altă parte, imaginea liniară a verbului nu este valabilă decît pentru profilul său real (*in esse*). La conjunctiv (adică *in fieri*) deosebirea între viitor și trecut nu este atît de netă, astfel că în propoziții, ca, de exemplu: *j'attendrai qu'il soit venu* și *je regrette qu'il soit venu*, forma conjunctivală *qu'il soit venu* înseamnă în același timp că cel ce o pronunță așteaptă sosirea cuiva sau că vorbește despre ea ca de un lucru deja trecut. „Modul conjunctiv ar fi deci modul timpului amorf. indivizibil în epoci, pe cînd modul indicativ ar fi cel al timpului format, precis „realizat“, și ca atare, divizibil în epoci”¹. Pînă aici pare că Guillaume ratifică imaginea liniară a timpului, cel puțin pentru indicativ. Dar, în cercetările sale ulterioare, ne arată că segmentul prin care prezentul interceptează linia timpului, separînd trecutul de viitor, cuprinde două parcele de timp dintre care una aparține trecutului și cealaltă viitorului și pe care el le numește *cronotipurile* constitutive ale prezentului: cronotipul ω luat din trecut (pe care Guillaume îl numește și *cronotipul real și decadent*) și cronotipul α luat din viitor (pe care autorul îl mai numește și *cronotip virtual și incidental*). Dacă contopim aceste deosebiri cu acelea date de aspectele verbului, obținem: 1) cronotipurile α și ω juxtapse în aspectul tensional, care ar da prezentul indicativului (*j'aime*); 2) Cronotipurile α și ω juxtapse în aspectul extensiv (perfectul compus=*j'ai aimé*); 3) cronotipul ω în aspectul tensional al trecutului (imperfect=*j'aimais*); 4) cronotipul α în aspectul tensional al trecutului (perfectul simplu=*j'aimai*); 5) cronotipul ω în aspectul extensiv al trecutului (mai mult ca perfectul=*j'avais aimé*); 6) cronotipul α în aspectul extensiv al trecutului (perfectul anterior=*l'eus aimé*); 7) cronotipul α în aspectul tensional al viitorului (viitorul indicativului=*j'aimerai*); 8) cronotipul ω în aspectul tensional al viitorului (condiționalul prezent=*j'aimerais*); 9) cronotipul α în aspectul extensiv al viitorului (viitorul anterior=*j'aurais aimé*); 10) cronotipul ω în aspectul extensiv al viitorului (trecutul I al condiționalului=*j'aurais aimé*). După cum se vede, Guillaume ajunge să arate și el interferența continuă a formelor flexionale ale verbului, adică existența uneia oarecare dintre aceste forme în perspectiva celorlalte. Am încercat să arătăm că raporturile care există între timpuri nu sînt raporturi de exterioritate, adică acestea din urmă nu sînt momente exterioare unele altora pe linia continuă a timpului, așa cum lucrurile sînt prezentate de gramatica tradițională. Analiza lui Guillaume ajunge și ea, la acest rezultat pe care-l susține prin critica adusă sistemelor tradiționale ale gramaticii.

¹ „Le mode subjonctif serait donc le mode du temps amorphe, indivisible en époques, tandis que le mode indicatif serait celui du temps formé, nettement „réalisé“, et comme tel, divisible en époques“.

PSEUDO-IMPERATIVUL LA EMINESCU

Specialiștii în gramatică sînt toți de acord să considere persoana a II-a a singularului ca singura proprie imperativului, care, transmitînd un ordin, trebuie în mod normal să se adreseze unei persoane prezente. Totuși sînt situații în care cineva dă ordine unei persoane prezente, pentru ca aceasta să le transmită unei a treia persoane. În acest caz, imperativul din propoziția principală se asociază, în cea secundară, cu un conjunctiv. Exemple : *spune-i să vină*. Aceeași construcție poate fi folosită pentru indicarea scopului : *bate șeaua să priceapă iapa ; dă-i una să ție mînte ; fugi să nu te mai văd*. Eminescu folosește cîteodată această construcție : *O, închide lungi genele tale/Să pot recunoaște trăsăturile-ți pale (Inger de pază) ; Răsai din umbra vremilor încoace/Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii (Sonete III)*.

Ultimul dintre exemplele citate este identic cu celelalte din punct de vedere formal, dar este diferit, dacă se analizează în context. Aici Eminescu nu se mai adresează unei persoane prezente, ci unei ființe absente pe care o imploră să se reîntoarcă.

Cînd însuși glasul gîndirilor tace,
Mă-ngîină cîntecul unei dulci evlavii.
Atunci te chem : chemarea-mi asculta-vei ?
Din neguri reci plutind te vei desface ?
Puterea nopții blind însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace ?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !

Eminescu își adresează imperativul unei persoane absente prin intermediul imaginii prezente a acesteia ; deci verbul imperativ poate să rămînă la persoana a II-a. Dar este oare posibil să se transmită un ordin sau o dorință unei a III-a persoane, fără intermediul unei persoane prezente sau a imaginii sale ? Specialiștii în gramatică care admit ca persoana a III-a a imperativului să împrumute forma sa persoanei a III-a a conjunctivului, nu țin seama că au de-a face, în acest caz, cu propoziții subordonate, propoziția principală fiind subînțeleasă. În acest caz, verbul se găsește în mod real la persoana a III-a a subjonctivului. Nimeni nu va vedea un imperativ, cînd bătrînul Horațiu exclamă, în tragedia lui Corneille (III, 6) : *qu'il mourût !* Această exclamație este pronunțată ca urmare a cererii Iuliei : *que voulez-vous qu'il fit contre trois ?* Ca să se exprime în mod complet, Horațiu ar fi trebuit să spună : *j'aurais voulu qu'il mourût*. Și ceea ce ni se pare a fi o exclamație imperativă ar deveni o propoziție dependentă la conjunctiv. K. Bühler (*Sprachtheorie*, 1934, p. 506) menționează, după Kretschmer, două cazuri de propoziții imperative care trebuie să fie înțelese ca subordonate conjunctive ale unei hipotaxe. În primul caz este vorba de două propoziții succesive,

în care cea de-a doua este subordonată celei dintii : *timeo. Ne moriatur !* care înlocuiește construcția : *timeo ne moriatur*. În al doilea exemplu, prima propozițiune este subordonată celei de-a doua : *sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones* (Martial, VIII, 56, 5), substituindu-se construcției hipotactice : *Marones Flacce, non deerunt (si) Maecenates sint*. Cf. Schiller : *Sei im Besitze und du wohnst im Recht* pentru *Wenn du im Besitz bist so wohnst du im Recht*.

Eminescu a întrebuințat adeseori aceste conjunctive la persoana a III-a, folosindu-se de imperativ, de fiecare dată cînd voia să exprime cu tărie dorința sau să invoce o ființă absentă. Acesta este unul din aspectele caracteristice ale stilului său. Arta sa constă în aceea că el reușește să modeleze formele conjunctivului pentru a le apropia de acelea ale imperativului. Disting astfel trei cazuri :

1. Folosirea conjunctivului prescurtat (fără particula să) : *Și nime-n urma mea/ Nu-mi plîngă la creștet (Mai am un singur dor); De aceea sboare anu-acesta/ Și se cufunde în trecut (Cu mine zilele-ți adaugi)*. Avem de-a face aici cu propoziții care depind de o propoziție principală subînțeleasă pe care poetul a omis-o (*Doresc ca*) *nime-n urma mea/ (să) nu-mi plîngă la creștet; (Doresc) de-aceea (să) sboare anu-acesta/ și (doresc să) se cufunde în trecut*. Datorită acestei prescurtări, subjunctivul capătă o formă mai asemănătoare cu morfemul imperativului.

2. Folosirea conjunctivului compus prescurtat : a) cu pronume personal, în mod direct, și b) cu pronume reflexiv, în mod direct. Exemple : a) *Traiful lumii, dragă tată/ Cine vor, aceia lese-l (Povestea teiului); b) Fiecine, cum i-e vrerea, despre fete seamă dee-și (Călin)*. Prin prescurtarea conjunctivului pronumele (personal sau reflexiv s-a unit cu verbul (*lese-i, dee-și*), așa cum se face pentru imperative (*mănîncă-l; luptă-te*). Fără această formă prescurtată, pronumele n-ar putea să se unească decît cu particula conjunctivului (*să-l lese, să-și dee*).

3. Folosirea conjunctivului prescurtat ca verb al unei propoziții dependente, urmată de o altă propoziție subordonată, indicînd scopul și avînd verbul la conjunctiv în forma sa completă. Exemple : *O, glusul amintirii rămîne pururi mut/ Să uit pe veci norocul ce-o clipă am avut (De parte sint de tine); Din zare depărtată răsare-un stol de corbi/ Să-n tunece tot cerul pe ochii mei cei orbi (Despărțire)*. Cu toate că conjunctivele din primele propoziții sînt și ele subordonate unei regente subînțelese (*doresc să) rămîie...; (doresc să) răsară*, ele capătă totuși aparența imperativului, nu numai datorită perscurtării lor, dar și prin faptul că sînt urmate de propoziții de scop, ale căror verbe sînt de asemenea la conjunctiv. Or după cum am mai remarcat, în același fel se face și imperativul (cfr. *fugi să nu te mai vîd*).

În toate acestea găsim un exemplu interesant despre felul în care un mare poet acționează pentru a învinge „fatalitățile“ limbajului, modelînd

structurile obiective ale limbii după nevoile sale de exprimare. Negăsind imperativ la persoana a III-a, imperativ pe care îl cerea totuși expresia sa lirică, poetul creează o formă de pseudo-imperativ, prin intermediul persoanei a III-a a conjunctivului, folosită într-o formă prescurtată, care îi dă posibilitatea să se unească când cu un pronume, când cu propoziții de scop, așa cum se face adeseori în adevăratele imperative.

PROBLEMA STILISTICĂ A IMPERFECTULUI

I

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'Impressionisme dans le roman*¹, F. Brunetiére este, după cunoștința noastră, cel dintâi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transpunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendință a romanului contemporan de a rivaliza cu pictura, în năzuința de a evoca aspectele concrete. Enumerînd procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge la următoarele observații: „*Este vorba acum de a compune și de a fixa tabloul. Daudet va pune de cele mai multe ori narațiunea sa la imperfect. La prima vedere, vi se poate părea că aveți de-a face cu o singularitate a stilului, cu o fantezie de scriitor. Dar dacă priviți mai de aproape, vedeți că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul servește a prelungi durata acțiunii exprimate prin verb și a o imobiliza oarecum sub privirile cititorului. „Sans le sou, sans couronne, sans maîtresse, il faisait une singulière figure en redescendant l'escalier“. Schimbați un singur cuvînt și citiți: „Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il fit une singulière figure en redescendant l'escalier“. Prefectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriți personajul în tot intervalul în care descinde scara“.*

Observația lui Brunetiére a fost mai tirziu generalizată. Gustave Lanson în *L'Art de la Prose*, 1909, recunoaște în întrebuițarea imperfectului indicativului un procedeu obștesc al romancierilor naturaliști. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi „*mai multă vivacitate povestirii*“. Intervenția imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abateră. Funcția lui proprie, după cum stabilește C. Ayer, este „*de a*

¹ Articolul lui F. Brunetiére, datat din 15 noiembrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883. V. în special p. 84 și urm.

desemna o acțiune adeseori repetată și prelungită... și, în chipul acesta, de a exprima obișnuința sau calitatea. Prin derogare de la această funcțiune, el devine la povestitorii mai noi un mijloc de a sugera durată și simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acțiunile devin vizibile, întocmai ca pe pînza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, „este timpul pitoresc al limbii noastre“. Chateaubriand a bănuțit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliștii au extras însă toate posibilitățile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmărește în textele lui Zola, printre care și acest pasaj din *La Débâcle*: „Rapidement, on dressait une tente, tandis qu'on débarrassait du fourgon le matériel nécessaire, les quelques outils, les appareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hatifs... Il n'y avait là que des aides. Et c'étaient les brancardiers qui faisaient preuve d'un héroïsme têtue et sans gloire“.

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observații interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust și criticul Albert Thibaudet. Acesta din urmă făcuse afirmația oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis „un mare scriitor de rasă și că deplina măiestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăși“¹. Caracterul foarte laborios al creațiunii flaubertiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mănuașă, relevînd marile merite literare ale lui Flaubert și, printre ele, folosința atît de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefața unei traduceri din Ruskin, republicată de atunci într-unul din volumele sale, Proust notase cu multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului: „Mărturisesc, scrie Proust, că o anumită întrebuințare a imperfectului indicativului — a acestui crud timp care reprezintă viața ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv și care în clipa însăși cînd ne evocă acțiunile, le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității — mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase tristeți“².

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet și la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată de pildă acest pasaj din *L'Éducation sentimentale*: „Il voyagea, il connut la mélancolie des paquebots... il eut d'autres amours encore mais la violence du premier les

¹ Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française* din 1 noiembrie 1919. În aceeași revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întîmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sînt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Reflexions sur la Critique*, 1939.

² M. Proust, *Journées de lecture*, în vol.: *Pastiches et mélanges*, 1919, p. 239.

lui rendait *insipides*“. Intervenția imperfectului, după șirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notația „*Ils habitaient le fond de la Bretagne. C'était une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on découvre la mer*“, apariția finală a prezentului indicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, „*un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*“. În sfinșit, imperfectul indicativului este întrebuințat de Flaubert și în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit „*stilul indirect liber*“, adică acela în care scriitorul topește în textul său propriile cuvinte ale personajelor sale, fără a le încadra în semnele citării și fără a le introduce prin conjuncția *că*, după cum se face în așa-numita vorbire directă și indirectă. Astfel când în *L'Éducation sentimentale*, Flaubert scrie : *L'État devait s'emparer de la Bourse. Bien d'autes mesures étaient bonnes encore. Il fallait que les nourrices et les accoucheurs fussent salariés par l'État. Dix mille citoyennes avec de bons fusils pouvaient faire trembler l'Hotel de Ville...*“ simțim lămurit că nu Flaubert vorbește așa, ci unul din personajele sale, Frederic, Vetnaz sau Sénécal. Pentru a obține acest interesant efect stilistic¹, Flaubert folosește de asemenea imperfectul indicativului.

În răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaște justetea observațiilor celui dintii. Mai târziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adincă a stilului indirect liber, prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior și exterior, între ceea ce apare scriitorului și ceea ce se desfășoară în planul obiectivității. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul și spiritul primei persoane². Cît privește originalitatea absolută a acestor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenția lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul al XVII-lea, în *Fabulele* lui La Fontaine, din care se pot cita versurile :

„L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents ;
Pour nous seuls, il ornait les jardins et les champs.
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire :

¹ Mai înainte de a-l remarca la Flaubert, Proust identificase stilul indirect liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien*, II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du côté de chez Swann*, I, 98 : („Françoise“) articulând les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirect, elle rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dont avais daigné se servir le visiteur : „M. le Curé serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas et pouvait le recevoir“ etc.

² Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. nouv., 1925, p. 286.

Il courbait sous les fruits. Cependant pour salaire
Un rustre l'abattait. C'était là son loyer :
Quoique, pendant tout l'an, libéral, il nous donne
Ou des fleurs au printemps, ou des fruits à l'automne...“

Orice cititor simte limpede că în narațiunea lui La Fontaine se amesteacă vorbirea copacului însuși. Procedeul mai poate fi identificat uneori la Rousseau și la Mérimée. Flaubert i-a dat însă întrebuintărea cea mai largă și este meritul lui Proust de a fi recunoscut faptul cu toată limpezimea.

Din cercurile literare, problema valorii stilistice a imperfectului trece curînd în preocupările lingviștilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră analizei stilistice a imperfectului francez, în comparație cu celelalte forme ale trecutului, un studiu dintre cele mai luminoase încă din anul 1914¹. Îi datorăm lui E. Lorck observația că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului și, în același timp, un trecut resimțit ca un eveniment al subiectivității. Cine pronunță, de pildă, propoziția „j'ai perdu ma bourse“ (mi-am pierdut punga) vrea să spună că n-o mai are „astăzi“ și că pierderea pungii este ceva care s-a întîmplat vorbitorului, într-un înțeles mai adînc decît acela legat în mod general de întrebuintărea persoanei întii a pronumelui personal. Perfectul compus grăiește din propriul sentiment al existenței celui care se exprimă. El înfățișează, așadar, un trecut resimțit ca ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu și imperfectul „je la perdis“ și „je la perdais“, ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului, și anume în două chipuri deosebite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. „Je la perdis“ (o pierdui) constată pur și simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune deci că perfectul simplu exprimă un pur act de gîndire². Între acestea, imperfectul „je la perdais“ (o pierdeam) evocă în chip intuitiv acțiunea pierderii. Imperfectul este deci timpul trecutului resimțit obiectiv și reprezentat prin acte de gîndire ale fanziei (Phantasie-Denkakte).

Reluînd cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în principiu de acord cu rezultatele celui dintîi.³ Lerch face totuși cîteva

¹ E. Lorck, *Passé défini. Imparfait. Passé indéfini*, Heidelberg, 1914. Studiul apare și în *Germanische-Romanische Monatshefte*, VI, p. 43, și urm.

² V. în același sens, observația lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii române*, 1937, p. 169: „Între perfectul simplu și cel compus nu există nici o deosebire obiectivă, amîndouă arată acțiuni săvîrșite în trecut. Deosebirea între el este de natură subiectivă. O acțiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin perfectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice. Dimpotrivă, o acțiune trecută ale cărei ecouri sînt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus“.

³ E. Lerch, *Das Imperfektum ale Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, în: *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 42 (1922), caietul 3—4.

observații terminologice. Formula „Phantasie-Denkakte“, întrebuițată de Lorck, pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale răsfrinte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între „gîndire și fantazie“ există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănuî. Cu atît mai contradictorie este formula unor acte de gîndire ale fantaziei resimțite în chip obiectiv. Căci fantazia plăzmuiește, transformă, inovează și, ca atare, stă la un pol opus față de așa-numita obiectivitate. Eliminînd toate aceste dificultăți, dar păstrînd justele intuiții cuprinse în cercetarea lui Lorck, Lerch crede a fi mai aproape de adevărul lucrurilor caracterizînd „imperfectul“ ca pe expresia reprezentării vivace („lebhaftes Vorstellung“). Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosință numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar și unora dintre textele literaturii mai noi, exprimînd prin imperfect acele verbe care, prin însăși natura lor, exercită îndeosebi puterea reprezentativă a fanteziei, cum sînt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

Interesante observații asupra valorii stilistice a imperfectului apar și la lingvistul și esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teoriei simpatiei estetice (Einfühlung). Referințele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sînt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca și pentru maestrul său, emoția estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conținuturi sufletești în aspectele străine, care par astfel însuflețite cu o viață proprie, deopotrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar și în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuițarea imperfectului¹. Apariția acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mișcării în curs de desfășurare, resimțită cu vivacitate tocmai pentru că povestitorul o trăiește el mai întîi. S-a spus că imperfectul exprimă o acțiune repetată. Și, în adevăr, într-o notație ca a lui Rabelais : „*s'éveillait donc Gargantua environ quatre heures du matin*“, o lectură raționalistă poate înțelege că Gargantua se deștepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuițarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acțiunea de identificare cu deprinderile acestuia.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea acestuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul „silinței“, „de conatu“, pentru care un exemplu printre altele îl poate constitui acest pasaj din scrierile D-nei de Staël : „*Il lutta cependant heureusement contre elles (les vagues), atteignit le viellard, qui périssait un instant plus tard, le saisit et le ramena sur le bord*“. Numai cineva care se găsea în stare de

¹ E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, f.a. (după 1924), p. 50 urm. Cp, și cealaltă lucrare a lui Winkler *Das dichterische Kuntswerk*, 1924, p. 45 și urm.

identificare simpatetică cu bătrînul, observă Winkler, putea să-și dea seama că acesta se află pe cale să se înece. Este tocmai cazul povestitorului care întrebuițează în acest punct un imperfect, printre celelalte perfecte simple ale povestirii sale¹.

II

Are oare imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeași funcțiune stilistică pe care criticii și lingviștii au observat-o la povestitorii francezi? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului? Consultarea textelor ne dovedește că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români. O observație: Formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producții culte, se asociază adesea cu mai-mul-t-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noștri povestitori culti întrebuițează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mul-t-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare narațiunii propriu-zise. Iată câteva exemple: „*Jacob Eraclid, poreclit Despotul, pierise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa... fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești... Intrase în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii... Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia, și Lăpușneanul nu întîlnise nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpină cu bucurie și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui Domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezveli urîtul caracter... Îndată ce sosise Lăpușneanul porunci... De cu seară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte se făcuse mare pregătire pentru ospățul acesta. Vestea se împrăștiase că Domnul se împăcase cu boierii*“ etc. (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, passim), „*Ajungînd în floarea juneței, ea devenise un magnet, care trăgea spre sine toate privirile și toate dorințele tinerilor din București. Poeții timpului secase nesfirșitele ode ale inchi-puirii lor... Locuința în care fanariotul pusese pe amanta sa era situată în strada Galîții... Gelozia, unicul rău ce-l frămîntase cîtva timp, dispăruse cu totul* etc. (N. Filimon, *Ciocoi vechi și noi*, passim). „*Cruzi-*

¹ Winkler atrage atenția și asupra unei alte funcțiuni stilistice a imperfectului, și anume asupra virtuții lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, cînd francezul spune: *Je venais vous prier*, înțelegem că, minat de sfiala proprie solicitorilor, el simte nevoia s-o sustragă timpului prezent, adică al confruntării stingeritoare, reculînd-o în trecut (Asupra antedatării prin imperfect și a „imperfectului modestiei“ în alte limbi romanice, v. și studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen*, Stilstudien I, 1928, p. 109 și urm.) După cum există un imperfect al antedatării, există și un imperfect al proiectării în viitor, în expresii ca: *ils dirent qu'ils allaient* (Cf. E. Winkler, *Das di-chterische Kunstwerk*, p. 46).

mile curcilor trecuseră răbdarea impilațiilor care cereau o răzbunare strălucitoare... Toate aceste avanii ale Turcilor sleise răbdarea poporului și a lui Mihai... Un complot întins atit în Țara Românească cit și Moldova, hotărîse ziua de 13 noiembrie... Porunca domnească ieșise ca toți turcii ce se aflau în București să se adune la casa vistierului Dan... Abia își așezase trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, cînd fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbînzii ale românilor... înspăimîntaseră atit pe turcii din partea locului încît fugiseră mai toți în munții Balcani“ etc. (N. Bălcescu, Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul, passim).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului încît într-un roman ca *Pădurea spînzurațiilor* de Liviu Rebreanu n-am putut-o găsi decît în cazuri destul de rare. Nici în povestirea *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu nu apare mai des.¹ Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. Liviu Rebreanu prefera deci chiar ca elemente de cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să „nareze“ evenimentele care constituie cadrul, scriitorii noi îl „prezintă“ direct. Iată începutul unui capitol din „*Pădurea Spînzurațiilor*“: „*Automobilul opri scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa sări jos, așteptă două clipe pe plutonierul care spunea ceva șoferului, și intrară împreună în vreme ce mașina trecea mai departe...*“ Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere sensibilă de tipul vechilor povestiri; fraza îmbătrînește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină de Filimon sau Costache Negruzzi: „*Automobilul oprise scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa sărise jos, așteptase două clipe pe plutonierul care spusese ceva șoferului, și intraseră împreună în vremea ce mașina trecuse mai departe...*“

Cine analizează, așadar, funcțiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferință în părțile inițiale ale povestirilor, atunci cînd se schițează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. De altfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului, adică una din acelea în care acțiunea trecută este înfățișată în relația ei cu o altă acțiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să

¹ În schimb în *Viața lui Ștefan cel Mare*, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuintare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestiri.

atragă, în unitatea aceleiași expuneri, și alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor români mai vechi. Iată de pildă începutul lui *Alexandru Lăpușneanu* de Costache Negruzzi : „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul, pierise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanu, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pe răpitorul Tomșa și să-i ia scaunul, pe care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vîndut de boieri. Intrase în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strînsură. Însă pe lângă aceste avea porunci împărătești către hanul tătarilor Nogai, ca să-i deie oricît ajutor de oaste va cere. Lăpușneanu mergea alături cu Vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap pînă în picioare*“. Observînd alternanța mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei narațiuni, ne convingem că această alternanță are mai mult o funcțiune gramaticală, decît una stilistică. Ea servește a marca raportul timpurilor, trecerea de la acțiuni mai îndepărtate la acțiuni mai apropiate și în continuare, ca de pildă în propoziția inițială : „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul, pierise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țara*“. Abia în ultima propoziție a pasajului citat întîmpinăm imperfectul în funcțiunea stilistică evocativă despre care am vorbit mai sus : „*Lăpușneanu mergea alături cu Vornicul Bogdan*“. În schimb, în scena măcelării boierilor din *Alexandru Lăpușneanu*, imperfectul indicativului este pus la o largă contribuție și energia descrierii se datorește, fără îndoială acestui mijloc : „*Boierii neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni, muriau făcîndu-și cruce ; mulți însă din cei mai junii se apărau cu turbare ; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se făceau arme în mîna lor ; unii, deși răniți, se încheștau cu furie de gitul ucigașilor, și nesocotînd ranele ce primiau, îi strîngeau pînă îi înădușiau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața*“. O singură înlocuire a unui din aceste imperfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întîmpina folosința întinsă și insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedeele naturaliştilor francezi nu va fi fost aici fără nici o înriurire. Iată de pildă începutul *Pădurii spînzuraților*, unde întreaga povestire este ținută la imperfect și unde toate acțiunile sînt cu adevărat văzute : „*Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supraveghiați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țaran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrîni săpau groapa, scuihindu-și des în palme și hîcînd a osteneală după*

fiecare lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii zvirleau lut galben, lipicios... Caporalul își răsucea mustățile și se uita mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl supăra, deși căuta să nu-și dea pe față nemulțumirea. În dreapta era cimitirul militar, înconjurat cu sîrmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe proaspete, uniforme. În stînga, la cîțiva pași, începea cimitirul satului, îngrădit cu spinii, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zizin, cartierul diviziei de infanterie, se ascundea sub o pînză de fum și de pîclă din care de-abia scoteau capetele, sfioase și resirate, virfuri de pomi desfrunziți, cîteva coperișe țuguiate de paie și turnul bisericii spintecat de un obuz. Spre mieznoapte se iveau ruinele gării și linia ferată ce închidea zarea ca un dig fără început și fără sfîrșit. Șoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe cîmpul mohorit, venia din apus, trecea prin sat și se ducea tocmai pe front“...

Desigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întîi, din pricină că toate amănuntele tabloului sînt fapte, acțiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mișcării lucrează cu adevărată putere evocativă în descrierile poezilor. Imaginea cu care începe *Pădurea spinzuraților* confirma întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon*. Nimic nu stă în această evocare; totul se mișcă: Soldații „săpau“ groapa, groparii „zvirleau“ lutul galben, caporalul își „răsucea“ mustățile. Este drept că acesta din urmă nu face decît să se „uite“ împrejur; dar scriitorul simțind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaugă îndată că se „uita... cercetător și cu dispreț“, precizînd astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sînt împrumutate de asemenea domeniului acțiunii: Spinzurătoarea își „întindea“ brațul, satul se „ascundea“, pomii desfrunziți își „scoteau“ capetele, în sfîrșit, șoseaua „venea“ din apus, „trecea“ prin sat și se „ducea“ tocmai pe front¹. Dacă totuși aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decît imperfectul, reprezentarea mișcării ar fi pălit în consecință. Încercați să citiți: Spinzurătoarea „și-a întins“ brațul... soldații „au săpat“ groapa... caporalul „și-a răsucit“ mustățile și „s-a uitat“ împrejur etc. Tabloul nu s-ar mai constitui. Scriitorul ne-a dat impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata povestire văzută. Literatura cunoaște bine procedeul tehnic constînd din începerea unei povestiri sau descrieri cu perfectul compus,

¹ O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuintarea evocatoare a imperfectului, la I. Slavici: „Drumul de țară vine din oraș, trece pe lingă Valea Seacă și merge mai departe de la Valea Rîpîții“ (*Popa Tandă*, în *Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, p. 23).

după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple spicuite în schițele lui I. A. Bassarabescu, unul din scriitorii care folosesc mai des procedeul amintit și în care prezentul, luînd locul perfectului compus inițial, obține o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu : „*Zăpada s-a dus. Petice de gheață mustesc, din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastîmpărate ca puii de șarpe*“. Al doilea exemplu : „*Chi-ciură de ramuri, ca la Bobotează. S-au prins pe uluci mărgelile sclipitoare, parcă — peste noapte — s-ar fi jucat sute de păianjeni, vioi și meșteri. Gardul din fund s-a șters în fundul ceții ; iar teiul, de-asupra lui, plutește în aer, cu niște brațe îngrijorate, spunînd tovarășilor : „Luați seama ! în urmă se cerne veșnicia, pustiul fără margini“ (Opere complete, I, pag. 19—25).*

Prezentul luînd locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. În schița lui I. A. Bassarabescu, deasupra gardului care „s-a șters“ în ceață, teiul care „plutește“ în aer este o imagine precisă, dar încremenită. Pentru a obține imaginea vie a mișcării, prezentul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, așa cum se întîmplă în următorul exemplu împrumutat schiței lui Em. Girleanu, *Cea dintii durere* : „*Am crescut pe ulița din capătul căreia privirea pătrundea pînă departe, spre șesul întins, în fundul căruia Cetățuia se ridica deodată, ca înălțată de niște brațe uriașe, mindre că pot scâlda în razele soarelui un asemenea juvaier*“. Viziunea Cetățuii ar fi putut rămîne, prin însăși natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul dorește însă să introducă mișcarea în descrierea sa și în acest scop nu numai că folosește imperfectul indicativului, dar îl și sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriașe închipuite că înalță Cetățuia în razele soarelui. Iată și alte exemple pentru același procedeu al substituiri perfectului compus prin imperfect, unde funcțiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare : „*Nu odată am rămas uimit, în poartă, cînd regimentul de linie pornea la paradă cu tamburul major în frunte, un țigan cît un munte, purtînd în cap o căciulă de urs, cît o baniță de mare, haine numai aur, și în mină un buzdugan pe care îl azvirlea în aer de se rotea de două ori, apoi îl prindea în palmă și-l ținea o clipă în sus, pînă ce clocoțea glasul de tunet al tobei mari*“. Apoi : „*M-am uitat și eu : în fund, cerul se rumenise, unde de fum negru se ridicau în văzduh și uneori cite un smoc de scînteii scăpăra ca niște mărgelile împrăștiate*“. În acest din urmă exemplu întîmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasajul începe printr-un perfect compus cu funcțiune de cadru, fără nici o valoare pitorească : *M-am uitat și eu...* Vine la rînd un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atît o imagine, cît fixează momentul povestirii : *cerul se rumenise*. Notăția aceasta aparține tot cadrului. Apare în sfîrșit imperfectul : „*unde de*

fum negru se ridicau în văzduh... Cite un smoc de scintei scăpăra ca niște mărgele imprăștiute... Mișcarea înceată a fumului care se ridică în văzduh, ca și dinamica precipitată, vioiciunea în mișcare a unor scintei care scapără, fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mișcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mișcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata întâmplărilor trecute. Ion Creangă cunoaște procedeul : „*Cum nu se dă scos ursul din birlog... așa nu mă dam eu dus din Humulești, în toamna anului 1855... Și oare de ce nu m-aș fi dus din Humulești?... Iaca de ce nu : drăguliță Doamne, eram și eu acum holtei, din păcate ! Și Iașii, pe care nu-i văzusem nicio-dată, nu erau aproape de Neamț, ca Fălticenii, de unde, toamna târziu și mai ales prin cișlegile de iarnă fiind nopțile mari, mă puteam rezezi din când în când, pășlind-o așa cam pe după toacă și tot înainte, sara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde știam noi, ținând tot o fugă cu telegarii ; și după ce jucam cît jucam, furam cite-un sărutat de la cele copile sprințare, și pînă-n ziuă fiind ieșiți din sat... cam pe la prînzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni“.* (Amintiri, în *Opere complete*, Editura Cartea Românească, p. 74).

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, așa cum se întâmplă în *Singerece* de Tudor Argezi, unde după ce narațiunea este menținută citeva pagini la imperfect, apare prezentul evocator : *Singerece* sare, nu știe, nu pricepe... *Încurcîndu-i-se limba în dinți, gesturile lui vor să vorbească și ochii îi ies din cap, cenușii“.* (Icoane de lemn, pag. 84). Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui ; el nu ne sugerează scurgerea însăși a trecutului, devenirea, durata, așa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă, Astfel, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrășcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obține imagine, dar adaugă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei : „*Îi făceam semn și lui Săvoiu, care știa de ce-i vorba. Și punîndu-mi cărțile în buzunar, dădeam citeva bezele amicilor rămași și-o porneam întii repegior, pînă ieșiam din calea profesorilor, apoi o luam rara-rara pe cele uliți ale Iașului, către grădina de la Copou ori spre Rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mîncate de rugină, cu litere șterse de demult : „Pentru călăreți“, „Pentru pietoni“, mă făceau totdeauna să mă întreb : unde mai sînt călăreții, unde sînt pietonii ? Iar în mîntea mea vedeam Iașul de altădată“.* (Schîțe și Amintiri, ed. a II-a, p. 168). În sfîrșit, amintirea poate fi atribuită unui personaj al narațiunii, ca în

schita *Colonelul* de Em. Gîrleanu, unde imperfectul este folosit cu același efect de a sugera durată, pe care l-am întâmpinat și mai sus : „*Cite-odată își arunca privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. Se vedea acolo, ofițer tânăr, sublocotenent, abia ieșit din școală: sta în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strîns pe pieptul scos afară, cu ochii albaștri, surizători... Pe atunci, își suna pîntenii ca o muzică; își apropia odată călcîiele: țanc! și durîțele zbirnăiau în odăile mari, în care trichelurile jucau pe dușumelele lustruite apele lucii ale luminărilor. Tot așa sclipea și dinsul ca bucățelele de cristal, ce clinchetau, atîrnate, ca niște cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viața îi era o rază de soare! Nu dormea nopțile; pășea, odată cu pragul sălii de joc, pragul zorilor. Nu obosea: în fața escadronului trăgea sabia ca un fulger, din teacă, și, strunindu-și calul, rotea ochii pe cîmpul de mustru“.* (Cea dintîi durere p. 131). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimțea indisolubil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existență?

MAI-MULT-CA-PERFECTUL ȘI TEHNICA NARAȚIUNII

În articolul anterior asupra *Problemei stilistice a imperfectului*, am făcut 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 narațiunilor și că dispariția relativă a procedurii care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare narațiunii propriu-zise, atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeași proporție la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct, decît să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmații citam un pasaj cu funcțiune de încadrare din *Pădurea spinzuraților* a lui Liviu Rebreanu, pasaj menținut la perfectul simplu al indicativului. Trecînd toate verbele acestei scurte narațiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experiență de oarecare interes pentru cine urmărește variația particularităților stilistice: Fraza mi se părea că îmbătrînește deodată și, în loc de a mai avea în față pe Rebreanu puteam crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste constatări n-ar îndreptăți concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabilesc în paginile care urmează, justificînd mai de aproape și întregind observațiile din articolul precedent este: 1) că folosința mai-mult-ca-perfectului

scade la unii din povestitorii mai noi o dată cu transformarea tehnicii narațiunii; 2) că mai-mult-ca-perfectul dobândește în operele unor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui câteva exemple de mai-mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întâi nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținând povestirea cite unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Până a ajunge să povestească episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărui funcțiune este de altfel, după cum remarcă toate gramaticile, să exprime acțiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător acțiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziții în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabilește cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv. Partea I: „*Jacob Eraclid, poreclit Despotul, pierise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cirmuia țara*“. Partea a II-a: „*Tomșa, nesimțindu-se în stare de a se împotrivi, fugise în Valahia, și Lăpușneanul nu întîlnise nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpină cu bucurii și nădejde, aducându-și aminte de întîia lui Domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezvălui uritul caracter*“. Partea a III-a: „*De cu seară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la Mitropolie, unde era să fie și Domnul ca să asculte Liturghia, și apoi să vie să prinzească la curte*“. Partea a IV-a: „*Patru ani trecuseră de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru Vodă, credincios făgăduinței ce dase Domniței Ruxandei, nu mai tăiase nici un boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenеști, născoci feluri de schingiuri*“.

Procedeu acestuia de încadrare trece în mai toate povestirile lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirii: *Iona d'Arc, fecioara din Orléans*. Mai-mult-ca-perfectul nu apare aci în prima frază, ci în cea de-a doua, care evocă de fapt evenimentele de cadru, așa cum după structura lor generală, există narațiuni, în care unei prime părți de evocări directe, îi urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare¹: „*În veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război*

¹ Procedeu poate fi urmărit la Balzac. Criticul și esteticianul Alain (*Avec Balzac*, Gallimard, 1931) observă două procedee de compoziție, una cronologică, a *Illadei*, cealaltă a intervertirii ordinii temporale care este a *Odiseii*, unde „*povestirea lui Ulyse și a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil*“ (p. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal; cel de-al doilea al lui Balzac.

foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care dobîndise printr-o moștenire oarecare drept la tronul Franței, ceru coroana și sceptrul acestei țări“. Iată și începutul povestirii lui Odobescu *Doamna Chiajna*, unde, ca și în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai tirziu, după începutul narațiunii propriuzise : „Clopotele bisericii domnești din tîrguleful Bucureștilor băteau cu glas jalnic și treptat ; iar de sus, de pe colnicea dealului dimpotrivă le răspundea cu răsunset tinguios și depărtat, mica turlă rotunjită a bisericeuței lui Bucur. Era pe la sfîrșitul lui februarie, anul 1560, și de curînd se adusese în oraș trupul Mircii Vodă, cel poreclit Ciobanul, care, la 25 ale lunii, murise pe drum, cînd se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el se-ncercase cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi urziseră cu otrăvuri pieirea, ori că Dumnezeuul milostiv se-ndurase în sfîrșit de nevoile bieților creștini împilați de acest crunt stăpînitor și hotărîse acum ceasul asprei sale judecăți“. Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfectul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat cînd din primul moment al narațiunii, cînd după aceea. Iată începutul lui *Epimeteu și Pandora* : „O mare ceartă se scornise între Zeus și oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, ținea cu aceștia și-i învăța să nu facă pe placul noului zeu...“. Începutul lui *Briareu* : „Mare nemulțumire era în palatele Olimpului, locaș al zeilor nemuritori, de cînd Zeus biruise pe zeii cei bătrîni și se așezase cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos“. Începutul lui *Deucalion* : „De pe scaunul său, nălțat pe muchia înnorată a Olimpului, Zeus privi la fiii oamenilor și-i văzu pretutîndeni dedați cu patimile, fără a purta cîtuși de puțin grija dreptății. În inimile lor răutatea crescuse mereu ; iar, spre a înbuna pe zei, ei închipuise un soi nou de înjungheri și de sacrificii, care mohorise pămîntul cu sînge“. Începutul lui *Poseidon și Atena* : „Un oarecare Erechteu începuse să clădească o cetate pe un loc sterp și pietros de-a lungul apelor Kefisului. El era părintele și căpetenia unui popor de voinici...“ Începutul lui *Apolon în Delos* : „Din țară în țară rătăcea biata zîină Leto sau Latona, plină de temeri și de dureri, pentru că nici o țară nu voia să-i dea un locșor... Din insula Cretei, ea trecuse la Atena, din Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului și ale Atonului... Dar în deșert se rugase ea de toate aceste pămînturi ca să o primească a se așeza în sinul lor. Nicăieri nu cutezase a o primi“. Începutul lui *Admet* : „Masă mare era întinsă în palatele din Teres, căci domnitorul de acolo își adusese acasă ca mireasă pe frumoasa Alcesta, cea mai gîngășă din fetele lui Pelias“. Începutul lui *Narcis* : „Pe malul Kefisului, zîna Echo văzu pe frumosul Narcis și îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis pușin îi păsă de iubirea fecioarei de la munte ; căci el ducea dorul surorii sale, pe care i-o răpise Erones, și o dusese în negrul pămîntului...“.

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea narațiunii prin mai-mult-ca-perfectul este o particularitate a povestirilor istorice sau mitologice, iată câteva exemple spicuite în nuvele sau romane, cu alt conținut decât cel istoric sau mitologic, dar aparținând deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi, în care sînt povestite evenimente contemporane. Începutul fiecăreia din cele patru părți ale nuvelei folosește procedeul descris mai sus. Partea I : „*Aceasta a urmat la 1827. De-abia înserase, ulițele era însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzia pe pod uruițul unei calește... Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragiii, masalagiii, potlogarii, de care gemea orașul... pîneau pe nesocotitul pedestru...*“. Partea a II-a : „*Zoe era fiica unui boiernaș, care prin slujbele sale se ridicase la o treaptă cinstită. Încă în fașă, pierduse pe maică-sa, iar la vîrsta de cincisprezece ani, moartea o lipsise și de tatăl său. De atunci sărmana fată, lăsînd o moșioară... care rămăsese moștenire fraților ei, venise la Iași. Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi*“. Partea a III-a : „*Mai mult de un an acum trecuse de la întîmplarea aceasta. Ilescul aflase chip a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț, ce nu era potrivit cu ușurătatea inimii sale și Zoe începuse a cunoaște că a greșit, judecînd pe oameni după inima sa. Amăgîta în nădejdea sa se lăsă la melancolie ce o făcu mai interesantă...*“ Partea a IV-a : „*În ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii stropiseră podul și la toate rîspîntiile cite un zapciu al Agiei oprea carele...*“ Din cele patru părți ale nuvelei *O alergare de cai* de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I : „*Tot orașul Chișinăului se adunase ca să privească alergarea de cai, ce se prelungise pînă în luna septembrie... Locul alergării este zece minute afară din oraș...*“. Partea a II-a : „*Sînt acum cîțiva ani de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce pierise la Ostrolenco... alții adevărau că bărbatul său... are procesuri care îl țin la Petersburg... Acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită păcătoasă, care venise să se spășească în uritul monotoniei Chișinăului*“. Partea a IV-a : „*Erau citeva luni de cînd mă înturnasem la Iași. Virtețul soțietății, profesuri, intrigile politice mă cuprinseseră într-atît, încît, nefiînd minută de răgaz, am fugit la țară*“. Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi*. Cap. II : „*Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averii stăpînului său... Acest fanariot venise din Constantinopol... și făcuse maseria de Cîohodar... Ca fanariot... el moștenise din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire... își îndreptase toate bateriile intrigilor sale în*

contra femeilor... se înamorasă numai pentru împlinirea acestui scop".

Capitolul IV : „Trecuse două luni de la întrevorbirea dintre Principele Caragea și Banul C... Se observase însă o mare schimbare în felul de viață al Postelnicului : casa lui... devenise în urmă o casă publică...".

Cap. IX : „Trădarea începută cu atîta finețe de Duduca și Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul... părea că renunțase la orice plan de ambițiune".

Cap. XI : „Postelnicul... își petrecea acum viața în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l frămîntase cîțva timp, dispăruse cu totul...".

Cap. XII : „Dinu Păturică, cum se instală în postul de vătaf, pe care îl dorise atît de mult, chemă pe toate slugile curții și le făcu cunoscut că... se făcuse mare risipă în curtea stăpînului său...".

Cap. XIII : „Vestea despre influența ce din zi în zi dobîndea Postelnicul Andronache... se răspîndise atît de mult încît mai toți cei ce voiau să dobîndească vreo funcțiune publică... se îndreptau către casa putintelui fanariot...".

Cap. XV : „Zilele cele frumoase ale anului 1817 își luaseră zborul... iarna se arătase... și vîntul de la miazănoapte începuse din vreme a sufla cu tărie...".

Cap. XVI : „Să părăsim partea de sus a caselor Postelnicului... ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi... pregătise și el o cină la care invitase pe cîțiva din cei mai aproape amici ai săi".

Exemplele s-ar putea înmulți. Procedul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este tot atît de larg întrebuintat de Filimon ca și de Negruzzi și de Odobescu. El reapare cu aceeași frecvență la D. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului Elena. Cap. I : „Era ziua de Mai întii a anului 1859. Mai multe familii de boieri... se adunase la o moșie lîngă Ploiești...".

Cap. XI : „Trecuse o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el scrisese Elenei un bilet de mulțumire. După ce îi mulțumea, se scuza pentru că nu putuse să se întoarcă".

Cap. XVII : „Zoe se aruncase în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste care trecuse un briu de mătase albă... Afară se auzi un tunet".

Cap. XVIII : „Era în ziua de sîmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntașii... veniseră în Fănești cu toate trebuincioasele... Elena din parte-i încă se preparase la aceasta".

Cap. XIX : „A doua zi era duminică, zi de nuntă țărănească... Postelnicul se înturnase de dimineată".

Cap. XXI : „Locașul de la Fănești devenise trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena și Caterina".

Cap. XXIV : „Să ne depărtăm un moment ca să întîlnim pe Postelnicul și țîitoarea lui. Aceasta venise repede în Ploiești. Acolo întîlnise pe Postelnicul, căruia îi repetase acuzarea ce Zoe aruncase Elenei, precum și planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Fănești. Postelnicul se înfurie la asemenea știri...".

Cap. XXV : „Elescu era la București. El chemase pe Georges și-i comunicase toate cîte erau să se petreacă la Fănești. El știu atît de bine să pledeze cauza Elenei, încît atrase pe Georges în ideile lui d-a o răzbună" etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulțimea exemplurilor putea însă dovedi că nu ne găsim în fața unui procedeu întâmplător și izolat, ci în fața unuia foarte răspândit, dacă nu chiar obiștESC, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că acești scriitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în momentele de evocare a antecedentelor povestirii, dar și în cursul acesteia, pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. În definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întâmplare, o devenire de eveniment de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemână decât felul în care se înlănțuiește mai-mult-ca-perfectul cu celelalte forme ale trecutului? În această înlănțuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea *înaintea* celorlalte forme ale trecutului sau *după* ele. Iată câteva exemple: 1 a. Imperfect cu mai-mult-ca-perfect: „Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce pierise la Ostrolenco“. (C. Negruzzi), 1 b. Mai-mult-ca-perfect cu imperfect: „Nu se spovăduise de cînd era, și se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumoșele“ (C. Negruzzi¹). 2 a. Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect: „Apostolul, sugînd un pahar, strigă că încă de la nunta din Cana nu băuse așa vin minunat“. (C. Negruzzi). 2 b. Mai-mult-ca-perfect cu perfect simplu: „Toți boierii Țării Românești, care scăpaseră de la moarte și pribegie și a căror inimă ofta după libertate... începură a se aduna, a se sfătui“. (N. Bălcescu). 3 a. Perfect compus cu mai-mult-ca-perfect: „Domnul nostru s-a dus cu Apostolii în odaia ce li se gătise“ (C. Negruzzi). „Sosind la Tirgul Ocnii, s-a coborît într-o ocnă părăsită, care i-o arătase o babă vrăjitoare!“ (C. Negruzzi). 3. b. Mai-mult-ca-perfect cu perfect compus: „Venise fără să știe pentru ce a venit“. (C. Negruzzi) etc. Atît de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încît într-o nuvelă cum este *Toderică* de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sînt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni ce au premers. Vrea, de pildă, autorul să spuie că *Toderică* „se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumoșele“. el nu uită să previe că „nu se spoveduise de cînd era“. Cînd se amintește că *Toderică* își prăpădi averea, autorul adaugă îndată: „tot ce cîștigase și moștenirea de la tată-său pe deasupra“. Cînd Apostolii intră în casa lui *Toderică*, „acesta de-abia intrase cu torba plină,

¹ O excepție față de regula comună o formează acea înlănțuire dintre imperfect și mai-mult-ca-perfect, în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu: „Pe lîngă datornicii ce, erau în țară sub Alexandru, se mai, adăugîseră și alți turci“ (N. Bălcescu, *Ist. Rom. sub Mihai Viteazul*, Editura Cartea Românească, p. 38). Curioasa derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

căci avusese noroc în ziua aceea“. Cînd sfinții se retrag în camera lor, Toderică începe a bea „ce mai rămăsese din vinul blagoslovit“ etc. Prin această neconținută raportare la evenimentele anterioare, realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi „stilul narațiunii“, adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

Cine străbate textele prozatorilor noștri, cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac un apel mai puțin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relativă, deoarece oricînd pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărînd de cîte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de treizeci pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu și la alți scriitori mai noi, obținem un rezultat de oarecare interes: În nuvela *Doamna Chiajna* de Al. Odobescu, primele 30 pagini conțin 83 de mai-mult-ca-perfect. La C. Negruzzi 20 pagini ale nuvelei *Toderică* + 10 pagini ale nuvelei *Zoe* conțin 45 mai-mult-ca-perfect. La I. Al. Brătescu-Voinești în primele 30 pagini ale nuvelei *Pană Trăznea Sfîntul* 31 mai-mult-ca-perfect. La Gala Galaction în primele 30 pagini ale romanului *Papucii lui Mahmud* 30 mai-mult-ca-perfect. La Camil Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* 27 mai-mult-ca-perfect. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Întunecare* 24 mai-mult-ca-perfect. La T. Argezi în primele 30 pagini ale volumului *Icoane de lemn* 15 mai-mult-ca-perfect. La L. Rebreanu în primele 30 pagini ale romanului *Pădurea spinzuraților* 13 mai-mult-ca-perfect. La I. Vinea în primele 30 pagini ale *Paradisului suspinelor* 10 mai-mult-ca-perfect. Statistica aceasta, nereferindu-se la un număr egal de cuvinte, are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu ușoara ei aproximație ea indică un sens al variațiilor stilistice în alăturarea povestitorilor mai vechi și mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea întrebuintării mai-mult-ca-perfectului la amintii prozatori mai noi (o scădere constatată cu aproximație statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante: 1. Renunțarea la tehnica introducerii în amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2. Înlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe: tablou în locul narațiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut. Numai în romanul lui Camil Petrescu întîmpinăm introduceri de capitole după norma semnalată la povestitorii mai vechi: Cap. I: „*În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat, luasem parte... la fortificarea văii Prahovei... Niște șanțulețe ca pentru scurgere de apă... erau botezate de noi tranșee și apărau un front de vreo 10 kilometri*“. Cap. II: „*Eram însurat de 2 ani și jumătate cu o colegă de la Univer-*

sitate și bănuiam că mă înșală. Din cauza asta nici nu putusem să dau examenele la vreme“. În nici una din diversele lucrări citate, autorii nu mai recurg la același procedeu.

În ce privește cea de-a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tabloul direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoge din nuvela *O alegare de cai* de C. Negruzzi și din *Pădurea spinzuraților* a lui L. Rebreanu. Este de fiecare dată câte un moment în care scriitorul intrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale pentru a nara evenimente mai vechi. Cum procedează Negruzzi? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personajul numit Hipolit este orb. Un alt personaj exclamă: „*Blestemul Olgăi se împlini!...*“, *Ce Olgă, doamna mea și ce blestem?*“ întreabă povestitorul. Narațiunea, pusă în gura personajului feminin care scosese exclamația amintită este făcută după procedeu descris mai sus, cu întrebuințarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini): „*Sint acum cîțiva ani, de cînd trăia în orașul nostru o tinără damă. Nimeni nu o știa de unde și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce pierise la Ostrolenco... Acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită, care venise să spășească în uritul monotoniei Chișinăului. În scurt, aceea ce se aflase mai sigur despre dînsa, era că se numia Olga și era poloneză*“ etc. Cum procedează Rebreanu? Iată-l în romanul *Pădurea spinzuraților* înfățișîndu-l mai întii pe eroul său, Apostol Bologa, luînd parte la execuția prin spînzurătoare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologa și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuție. Cum o va face? Istorisind el însuși sau punînd pe altcineva să istorisească, astfel cum procedează C. Negruzzi? Nici într-un fel, nici într-altul. Rebreanu nu va folosi de loc „istorisirea“, ci va pune pe eroul său să-și „vadă“ trecutul. Înapoiat în camera sa, Apostol Bologa simte trezindu-i-se „*din somn șiraguri de amintiri și strămutîndu-i sufletul pe aripi de vis, acasă, în tirgușorul Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrînă, solidă, chiar peste drum de biserica nouă, strălucitoare. Din cerdacul cu stîlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți, în ziua nașterii lui, se vedea mormîntul tatălui său, aurpodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove aurite, se deosebea din depărtare: Iosif Bologa...*“ Evocarea trecutului, pînă la sfîrșitul celui de-al doilea capitol al romanului, se face cu aceeași precumpănire a elementelor sensibile asupra elementului narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înțelege că, în aceste condițiuni, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui funcțiune este să exprime succesiunea evenimentelor și să nu evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întîmplă la mulți dintre prozatorii mai noi în comparație cu cei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sodoveanu. În primele 30 de pagini ale nuvelei *Dumbrava minunată*, mai-mult-ca-perfectul apare de 10 ori. În același număr de pagini ale romanului *Baltagul* timpul de care ne ocupăm intervine de 37 ori. De unde provine această deosebire? Din aceea că *Dumbrava minunată* este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce *Baltagul* este o povestire. În *Dumbrava minunată* narațiunea înaintează numai prin vorbele și faptele personajelor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenția insistență a povestitorului. Chiar chipul în care sînt intitulate capitolele nuvelei, dovedește intenția scriitorului de a oferi tablouri sau scene: Cap. I: „*Se vede ce soi rău e duduca Lizuca*“. Cap. II: „*Duduia Lizuca plănuiește o expediție îndrăzneată*“. Cap. III: „*Sfat cu Sora-Soarelui*“. Cap. IV: „*Unde s-arată Sfînta Miercuri*“. Cap. V: „*Duduia Lizuca găsește gazdă bună în dumbravă*“. Cap. VI: „*Acî s-arată cine sînt prichindeii*“ etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care le urmează se „vede“ sau se „arată“ ceva. În tot cazul ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuși nu intervine decît foarte puțin. Întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului va scădea deci în măsura în care autorul va nara mai puțin el însuși și va face mai mult să se vadă faptele personajelor și să se audă cuvintele lor¹. Dacă dimpotrivă, în *Baltagul*, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului crește atît de mult, lucru provine din faptul că romanul acesta este o narațiune a scriitorului. Cine istorisește ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor și înlănțuirea mai-mult-ca-perfectului cu celelalte forme ale trecutului, devine pentru acela un procedeu indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi *Icoane de lemn*, care este făcută dintr-o serie de „instantanee“ literare, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult, ea crește în romanele aceluiași autor, de pildă în *Ochii Maicii Domnului* unde în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 ori. Variațiile stilistice ale acestui timp indică, așadar, destul de precis procedeele literare folosite de scriitor.

Observarea textelor literare dovedește nu numai că scriitorii mai noi povestind mai puțin și prezentind mai mult, dau o mai mică întrebuințare mai-mult-ca-perfectului, dar în același timp că îi dau și o întrebuințare deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului anterior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii pare a fi însă făcută pe baza întrebuințării pe

¹ Dialoguri dramatice se găsesc destul de des și în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personajele înseși vorbesc în stilul narațiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare și cu continuări în trecutul mai apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod *Olga* în nuvela *O alergare de cai*.

care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi. În adevăr, dacă examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le întâmpinăm în nulele lui C. Negruzzi, ele nu apar cu alt rost decît cu acela de a fixa momentul anteriorității. Această anterioritate poate să fie despărțită de momentul următor printr-un răstimp foarte scurt („*De-abia* inserase, *ulițele erau însă pustii*“) sau, printr-un răstimp mai lung („*Mai mult de un an* trecuse de la *întîmplarea aceasta*“), funcțiunea timpului în chestiune rămîne însă aceeași. Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifcă însă la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime în el numai anterioritatea cronologică, ci foarte deseori și anterioritatea cauzală. Cînd, de pildă, L. Rebreanu scrie : „*Împrejur întunericul se înăsprise, încît înțeapa ochii*“ (*Pădurea spînzuraților*, p. 20), el nu vrea să spună că „întii“ s-a înăsprit întunericul și „apoi“ ochii s-au simțit înțeapați. Aceste două evenimente sînt mai de grabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva, și anume că din pricina înăspririi întunericului, eroul său a început să simtă că ochii îl înțeapă. Dependența este însă indicată aici prin conjuncția „încît“. Uneori dependența este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu : Caporalul din „*Pădurea spînzuraților*“ îndeamnă cu vorba pe soldații care săpau o groapă : „*Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spînzurătoarei...*“ (op. cit., p. 13). Aici momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spînzurătoarei este fără îndoială anterior momentului în care caporalul încețază de a mai vorbi. Totuși scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănțuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar și dependența lor cauzală : Caporalul tăcu brusc *pentru* că privirea i se oprise asupra spînzurătoarei. Un exemplu de același tip din Th. Scorțescu : „*În aceeași noapte, Sylvia mă primi în camera ei de culcare. George plecase la Cluceni de cîteva zile*“ (*Concina prădată*, p. 22). Înlănțuirea verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întii la Cluceni și apoi Sylvia îl primi în cameră pe personajul care povestește, dar că din pricină că George plecase, Sylvia îl putuse primi în cameră. Un exemplu de același tip la Gala Galaction : „*Călărașii se chitiră pe împuşcături și se risipiră prin toată curtea. Turcul venise tocmai în dreptul meu*“. (*Papucii lui Mahmud*, p. 14). Din pricină că turcul venise în dreptul lor se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu : „*Radu se ridică cu o mare plictiseală. Dan Scheianu fusese colegul lor de școală*“ (*Intunecare I*, p. 43). Radu se ridică plictisit pentru că după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un exemplu din I. Vinea : „*Deodată însă prestigiul lui Willy se înalță și pluti în toate conștiințele. Venise, într-o zi de la gară cu vreo 10 volume împachetate pe care le desfăcu și scrise cîte o dedicație*“. (*Paradisul suspinelor*, p. 39). Prestigiul lui Willy se înalță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atîtea

cîte am dat ajung însă pentru a adăuga tipului îndeobște cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deși deseori întrebuițat de scriitorii mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-perfectului i-ar putea identifica în textele prozatorilor mai noi, și alte funcțiuni decît aceea de antedatate despre care vorbește gramatica. Dar chiar și funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scot la iveală textele consultate de noi, dovedește că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămîne un timp narativ, dar al unei narațiuni în care faptele întretin raporturi mai strînse și mai profunde decît acele ale simplei lor înșiruii pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de față nu evocă numai chipul în care evenimentele se succedă dar și acela în care ele se generează, ajutînd astfel lucrării de adîncire a povestirii.

PREZENTUL ETERN ÎN NARAȚIUNEA ISTORICĂ

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, cele relative la întrebuițarea prezentului indicativului sînt desigur cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de cîte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sînt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuițarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștri, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate, de asemenea, de îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice afirmă : „la șapte ani *întîlnesc* pe omul cu care rămîn prieten toată viața“, se referă fără îndoială la trecutul său, dar o face într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, cînd în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță : „*plec* miine“, el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința și convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaugă, cum prin derogăție de la funcțiunile obișnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogățește cu semnificații noi și cu reflexe ale vieții interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanța dintre gramatică și stilistică află în folosința variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat de altfel și alte abateri stilistice de la funcțiunea obișnuită și cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik*, p. 53, recunoaște în prezentul indicativului și timpul judecăților universal-valabile, de tipul „toți oamenii respiră”. La rîndul lui, Iacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax*, 1926, p. 157 și urm., identifică prezentul general valabil și atemporal al proverbelor, ceea ce s-ar putea numi „prezentul gnomic”. Astfel, în propoziția „o mîină spală pe alta”, prezentul „spală” nu vrea să spună că acțiunea se petrece în momentul de față, ci așa a fost în trecut, așa va fi în viitor și că, prin urmare, avem de-a face cu „ceva general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Întîmpinăm aici nu o folosință prezentică a formei prezentului, ci una pe care, cu toată siguranța, o putem numi atemporală”. O altă formă a prezentului atemporal este aceea a inscripțiilor sau a notițelor intime pro-memoria, așa-numitul „prezent tabular”, unde întîmpinăm comunicări asupra trecutului „la care distanța lor de prezent poate rămînea neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal”. (Wackernagel, *opt, cit.*, p. 165). Ușor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular într-o însemnare ca de pildă „subigit omne Lucanom”, nu vrea să evoce cu vioiciune dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt, al cărui timp rămîne deocamdată indiferent.

Noțiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice; cît privește semnificația lui, avem însă de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobîndește forma „atemporală”, din pricină că în unele propoziții l-am însoți cu sentimentul permanenței lui în timp. Reprezentarea timpului este de fapt absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular și ar fi trebuit s-o recunoască și pentru forma prezentului gnomic. Cine spune „o mîină spală pe alta” sau „apa trece pietrele rămîn” nu însoțește nicidecum formularea sa cu sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în trecut și că se vor petrece în viitor. Acel ce pronunță aceste judecăți, nu vrea decît să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gîndit și receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. În același fel, prezentul copulei logice în judecata „toți oamenii sînt muritori” nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorului că oamenii sînt în prezent, au fost în trecut și vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă „sînt” nu vrea să exprime altceva decît aderența predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecățile „oamenii sînt muritori” și „o mîină spală pe alta” sînt universal valabile în timp; ele sînt însă și universal valabile în spațiu. Putem spune nu numai că o mîină a spălat pe alta totdeauna în trecut și că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeași dreptate că aceeași acțiune

se repetă la toate latitudinile și în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziții nu intră reprezentarea spațială, după cum nu intră nici reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic și copulativ exprimă valabilitatea universală fără nici o subliniere a timpului valabilității, a permanenței ei eterne. O astfel de permanență este totuși exprimată și înregistrată uneori în întrebuintărea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de-a face cu prezentul atemporal al proverbelor, căroră le putem alătura pe cel al definițiilor și legilor științifice, ci cu „prezentul etern“ al povestirilor : un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecții de ordin general, formulată la prezent. Efectul obținut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întâi un exemplu, spicuit în N. Bălcescu, *Istoria Românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, Editura „Cartea Românească“, p. 81. Pasajul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-Vodă prin uneltirile pretendentului Răzvan și ale cardinalului Andrei Bathori : „*Nu se știe, scrie Bălcescu, dacă Aron-Vodă a fost vinovat întru adevăr de trădarea ce a motivat arestarea lui sau dacă a căzut jertfă ambiției lui Răzvan și lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulți analiști contemporani, că fără dreptate a fost el azvirlit de pe tron în temniță ; dar cumplita lui domnie îi meritase o asemenea cădere. El își sfârși viața la maiu 1597, în aceeași temniță. Toată avuția lui cea mare, strinsă prin stoarceri nelegiuite, fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulți din boierii partizani ai lui Aron-Vodă se turburară foarte la această silnică și fără dreptate faptă ; de aceea, mulți din ei fură inchiși, unii pedepsiți cu moartea. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldovia. Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răs-plata unei fapte dintr-însa chiar...*“

Nimănui dintre acei ce ar străbate acest pasaj cu oarecare atenție nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obține Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziții, în contrast cu trecutul referințelor anterioare. Până la această ultimă propoziție, scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecția generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenția caracterul valabilității ei eterne.¹

¹ cf. și studiul *Tehnica basoreliefului la N. Bălcescu* publicat în acest volum (n. ed.).

Afirmația „dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar“... este concluzia în care se precipită înțelesul moral permanent al întâmplărilor narate mai înainte. Presentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricând și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern, atunci când el încheie o povestire, rezumând și extrăgând substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și conclusiv intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la finele ei. Dar după cum aceste cugetări generale își primesc semnatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le tâlmăcesc în semnificația lor permanentă, tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o valoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, când în pasajul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lucrează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rostește o lege morală și se îmbogățesc cu un răsunset pe care nu l-am fi avut simpla lor amintire. În lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuiește ca un mijloc al potențării retorice și corespunde, de fapt, unei anumite concepții a istoriei. H. Taine care în renumitul său *Essai sur Tite Live* (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice și filozofice, arată cum „*istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se oprește decît pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătînd la orizont scopul călătoriei sale*“ (Ed. Hachette, p. 129). Una din modalitățile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuițarea prezentului etern în reflecțiunile generale pe care istoricul retoric și filozof le încorporează narațiunilor lui.

B. P. Hasdeu care aparține în multe privințe curentului retoric și filozofic în istorie, folosește și el prezentul etern. Iată-l analizînd ereditatea lui Ioan-Vodă cel Cumplit : „*Vitejia, agerimea minții și cruzimea trecură ca moștenire paternă în natura lui Ioan. — De la mumă-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naționalitatea mumei, îl numi Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-Vodă fu Lăpușnean, ca fiu al unei Lăpușnence sau precum Petru-Vodă fuse Rareș, după porecla mumei sale : bastardul nu are tată*“ (Ioan-Vodă cel Cumplit, 1865, ed. a II-a, 1894, p. 23). Ultima propoziție cu verbul la prezent subsumează și explică împrejurările pomenite mai înainte. Prin mijlocirea acestei simple propoziții trecem de la faptele particulare în planul reflecțiunii etern-valabile. Iată-l altădată pe B. P. Hasdeu schișînd biografia lui Ștefan-cel-Surd, descendent din spița marelui Ștefan, domn vremelnic

al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească : „*Peste două-zeci-și-cinci de ani Turcia, sigură că natura părinților degenerase cu desăvârșire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Țara-Românească. El domni ceva peste un an, și abia figurează în cronice sub porecla de „cel Surd“. În adevăr surd, surd la vocea măreții sale origini : fiu denaturat al unui tată erou și al unei mame eroine, mai purtînd spre deriziune numele strămoșesc al marelui Ștefan ! — Bruma sclaviei ucide în rădăcină chiar florile cele mai alese*” (Op. cit., p. 177). Ultima propoziție extrage în formă etern-valabilă și cu înflorire metaforică substanța permanentă a faptelor narate mai înainte formulate la prezent și intercalate în narațiunile istorice. Aceeași funcțiune ne-o ilustrează și următorul citat din A. D. Xenopol, *Istoria Românilor*, vol. V, p. 201 : „*Mihai deci se prefăcu a primi propunerile lui Andrei și în douăzeci și șase iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere și vasalitate către noul Domn al Ardealului... Mihai jura cu deplină conștiință că nu se va ținea nici de un cuvînt al jurămîntului său... Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi întotdeauna o prăpastie ! Ceea ce la una se numește trădare, în cealaltă poartă numele de necesitate politică ; înșelăciunea se numește dibăcie, iar despoierea este salutată cu titlul de triumf*”. Pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra valabilității eterne a ultimelor cugetări Xenopol le anticipează prin exclamația : „*Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi totdeauna o prăpastie !*” Ceea ce a fost și va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propozițiile următoare.

Am spus că efectul stilistic legat de intervenția prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecția generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obținute prin întrebuițarea prezentului etern. Un altul este acela prin care prezentul în discuție ne introduce într-o sferă generală de motive omenești. Adeseori în cursul narațiunilor și nu numai a narațiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele cată a fi explicate nu numai prin motive individuale și proprii personajelor care le execută, dar și prin motive generale, ținînd adică de structura permanentă a sufletului omnesc. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu din A. D. Xenopol, op. cit., vol. VII, pag. 226 : „*Gheorghe Ștefan văzîndu-se trădat de acela tocmai pentru care își pusese poziția în cumpănă și părăsit de toți, apucă cu amărăciune calea unei pribegii mult mai îndepărtată decît aceea în care rătăcise pînă acuma, bătînd la porți străine, unde nefiînd nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită, vor pune în picioare armate în sprijinul lui ? Fără îndoială că răsplata faptelor este un vis și o închipuire. Totuși puternicul simțămînt de dreptate ce se mișcă în inima noastră, ne face să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, și de aceea oricît am compătîmi pentru suferințele lui Gheorghe Ștefan,*

totuși pare că le înțelegem și le găsim meritare, când ne gândim cum și el trădase...“ Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referințe asupra pribegiei lui Gheorghe Ștefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silințelor acestuia : „...*nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită, vor pune în picioare armate în sprijinul lui?*“ Urmează o reflecție de ordin general la prezentul etern : „*Fără îndoială că răsplata faptelor este un vis și o închipuire*“. Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfirșește eroul povestirii : „*Totuși puternicul simțămînt de dreptate ce se mișcă în inima noastră, ne face să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale...*“ Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decît prezentul reflecțiunii generale care o preceda. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un exemplu, împrumutat de data aceasta unei nuvele în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasaj extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda, Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, p. 16 : „*Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seama despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Ii plăcea să cînte, să citească evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva, dacă cuprîndea el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi ris poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momente grele le pricepe. Este în firea omului, că după ce mintea pricepe un șir de lucruri mai ascunse, ea pune aceeași măsură pe lumea întreagă și nu mai crede ceea ce nu poate înțelege etc.*“ Era vorba deci de a explica scepticismul momentan al Popei Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism : omul nu crede ceea ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aici nu avem de-a face cu motive individuale ale Popei Tanda, ci cu motive general-omenești. Iată un alt exemplu în același sens cules în I. Creangă, *Amintiri*, în *Opere complete*, Editura „*Cartea Românească*“, p. 34 : „*Dar vremea trecea cu amăgele, eu creșteam pe nesimțite ; și alte gînduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet ; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemărginit : căci sprintar și înșelător este gîndul omului, pe ale cărui aripi te poartă dorul neconținut și nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt. Motivul neliniștii povestitorului din tinerețea sa era însuși felul de a fi al gîndului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.*

Prezentul etern al reflecțiunii generale în narațiunea istorică ne aducea cu gândul la concepția retorică și filozofică a istoriei. Maxima sau sentința strecurată în povestirea faptelor este un efect stilistic care trădează pe filozof și pe orator. Prezentul etern al motivelor generale este, la rîndul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practică în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este o altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.

LOCURI COMUNE, SINONIME ȘI ECHIVOCURI

Scriind altă dată despre obscuritatea în poezie, am subliniat în atitudine orientată împotriva retoricii unul din principalele motive psihologice ale acestei direcții literare. Poeții sînt adeseori obscuri pentru că combat în ei geniul retoric al limbii. Retorica este acel fel al limbajului menit să-i asigure adeziunea cea mai ușoară a ascultătorilor, captarea lor cea mai lesnicioasă. Cînd însă poeții vor să cîștige o expresie cît mai individuală, cît mai adecuată experienței lor strict subiective — ceea ce aparține de altfel năzuinței lor foarte legitime — ei sînt oarecum nevoiți să combată partea socială a limbajului sau, cel puțin forma artistică a acestuia, adică dezvoltarea lui retorică, și ajung astfel la obscuritate. Revin în această privință cu cîteva noi precizări.

Una din formele cele mai caracteristice ale părții sociale a limbii, și nu mai puțin a întrebuițării ei retorice, este locul comun, clișeu, adică acele asociații de cuvinte tipizate printr-o lungă întrebuițare, înzestrate cu o mare putere de circulație și pe care vorbitorii sau scriitorii le folosesc fără un control intelectual deosebit, uneori fără să le realizeze mental cu toată plinătatea. Este drept că se face deosebirea între loc comun și clișeu. „În înțelesul, în care voi utiliza cuvîntul, scrie Remy de Gourmont, (*Esthétique de la langue française*, 1899), clișeu reprezintă materialitatea însăși a frazei ; locul comun mai de grabă banalitatea ideii. Tipul clișeului este proverbul, imuabil rigid, locul comun dobîndește atîtea forme cîte posibilități există într-o limbă pentru a exprima o nevroză sau un adevăr incontestabil“. Clișeu ar fi așadar aspectul material al locului comun ; locul comun, aspectul intelectual al clișeului. Deosebirea dintre ele nu provine deci decît din perspectiva în care le privim, și în tot cazul nu există loc comun al gândirii care să nu fi prilejuit și un clișeu al vorbirii. Iată însă că poeții preocupați de a nota gînduri și emoții individuale recurg uneori la răsturnarea locurilor comune și a clișeeleor limbii, un procedeu care merită a fi pus în lumină. Subliniez un mare număr de astfel de cazuri în poeziile lui Lautréamont, un poet deosebit de obscur, dar foarte caracteristic pentru unele din orientările

mai noi ale literaturii (Întrebuințez excelenta ediție de *Oeuvres complètes, prefată* de André Breton, și apărută în editura G.M.L., în 1938). Cititorul va recunoaște singur ce clișee sînt răsturnate în propoziții ca : *Les grandes pensées viennent de la raison. — Dans le malheur, les amis augmentent. La jeunesse écoute les conseils de l'âge mur. — Vous qui entrez, laissez tout désespoir* (cp. Dante). — *Bonté, ton nom est homme* (cp. Shakespeare). — *L'homme est un chêne. La nature n'en compte pas robuste* (cp. Pascal). André Breton (*op. cit.*, p. 393) a descoperit un procedeu stilistic constant al lui Lautréamont, scoțînd în evidență toate pasajele în care ciudatul autor răstoarnă maximele moralistului francez atît de popular, Vauvenargues. Cînd Vauvenargues scrie : *Le désespoir est la plus grande de nos erreurs*, Lautréamont notează : *Le désespoir est la plus petite de nos erreurs*. Cînd Vauvenargues observă : *On ne peut être juste, si on n'est pas humain*, Lautréamont reflectează : *On peut être juste, si on n'est pas humain* etc. Ar fi interesant de urmărit procedeuul și la alți scriitori, ceea ce bănuiesc că nu ar fi prea greu, dacă ținem seama de acea atitudine de desocializare a limbajului, atît de curentă printre poeții mai noi.

Un alt procedeu social al limbii este aglomerarea sinonimelor sau cel puțin a cuvintelor apropiate ca înțeles pentru luminarea aceleiași noțiuni, un procedeu asemănător cu acela al proiectării unor fascicule de raze, din mai multe direcții, asupra aceluiași obiectiv. Un autor (R. M. Mayer, *Deutsche Stilistik*, 1930) crede că acumularea ar fi un mijloc de a spori reprezentarea sensibilă a unui concept oarecare. Procedeuul nu este însă imaginativ, ci retoric. Scopul lui este să concentreze mintea cititorului și ascultătorului asupra unui lucru, să-l impună atenției lor. Poeții retorici l-au folosit adeseori. Deschid la întîmplare *Les Contemplations* ale lui Victor Hugo și spicuiesc : *Je n'ai fait que rêver de vous toute la nuit, / Et nous nous aimions tant ! Vous me disiez : — Tout fuit, / Tout s'éteint, tout s'en va ; ta seule image reste (Billet du matin)*. Seria *tout fuit, tout s'éteint, tout s'en va* este o acumulare sinonimică cu sens retoric cum nu numai poeții, dar și vorbitorii comuni folosesc adeseori. Același este sensul cuplului sinonimic : *nous fuirions, nous irions* în versurile : *Si nous pouvions quitter ce Paris triste et fou / Nous fuirions, nous irions quelque part, n'importe où (Les Contemplations, XXI)* sau acumularea de adjective în versurile : *... Si c'est un poète, il entend / Ce choeur : Absurde ! faux ! monstrueux ! révoltant !* etc. (*ibid.*, *Mélancholie*). Ca și în cazul răsturnării locurilor comune, există un mijloc de a combate geniul oratoric al limbii, care răstoarnă oarecum sinonimia retorică : este mijlocul speculării echivocurilor, asupra căruia atrage atenția H. Fontenoy, în micul studiu care însoțește prezentarea franceză a cîtorva din scrisorile humoristice ale lui Lewis Carroll (în *La Nouvelle Revue Française*, XIV, 1935). Lewis Carroll, pseudonimul matematicianului oxfordian Ch. L. Dodgson, care s-a făcut cunoscut ca autor de lite-

ratură pentru copii prin cartea sa *Alice în țara minunilor*, a publicat și o serie de scrisori, în care efectele umoristice extrase din echivoc sînt de cel mai mare interes literar. Autorul alege cite o expresie, ca, de exemplu, *a trimite o scrisoare cu poșta* și dîndu-i un alt înțeles decît cel obișnuit, unul favorizat de echivocul expresiei, construiește o mică fabulă înveselitoare: *Mă întrerup aici*, scrie Dodgson, *pentru a-ți explica în ce chip se trimiteau scrisorile pe vremuri. Stilpii cutiilor de scrisori nu stăteau pe loc ca astăzi. Ei străbăteau țara. Deci, pentru a trimite o scrisoare trebuia s-o legi de un stîlp care ți se părea că merge în direcția voită. Din nefericire se întîmpla ca stîlpii să-și schimbe itinerariul, ceea ce devenea foarte supărător. Aceasta se numea: a trimite o scrisoare cu poșta.* Altă dată expresia *voyager par chemin de fer* (care implică alte echivocuri decît românescul *a merge cu trenul*) produce imaginația călătoriei pe niște balustrade de fier, care s-ar găsit de-a lungul drumurilor. Alteori este folosit echivocul cuprins în expresia *a trimite o scrisoare ș.a.* În timp ce prin tehnica acumulării de sinonime se ajungea la o luminare mai intensă a conceptului, prin procedeul speculării echivocului se atinge *non-sensul*. Poetii retorici iubesc sinonimele acumulate. Echivocurile sînt iubite de naturile imaginative și autiste, constructori de sensuri personale, în dezacord cu folosința obștească a cuvintelor, printre care se recrutează atîți humorști.

M-am gîndit la non-sensurile prin echivoc, ale lui Dodgson, cînd, răsfoind antologia recentă a lui Vladimir Streinu, *Literatura română contemporană*, 1943, am dat peste textele extrase din proza ciudatului Urmuz. Autorul, cunoscut pînă la o vreme numai din reproducerea orală a unor actori, G. Ciprian și I. Sărbul, a trăit un început de popularitate, în cercuri literare puțin numeroase, cînd, sinucigîndu-se, numele său, strașnic păzit pînă la o vreme, s-a dezvăluit. Era unul din grefierii Curții de Casație, D. Dem. Demetrescu (1883—1923). O revistă modernistă s-a gîndit mai tîrziu, în 1930, să publice o plachetă de *Opere*. Surpriza nefericitului D. Demetrescu-Urmuz n-ar fi fost mică, vîzîndu-se acum trecut într-o Antologie. Cazul său merită totuși atenție. Din ce provine oare umorul său irezistibil, dar și derutant? Cităm un pasaj de la începutul povestirii: *Pilnia și Stamate: În apartamentul bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu geamlîc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a „lucrului în sine...”. Trebuiește reținut că această cameră, veșnic pătrunsă de întuneric, nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea din afară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori nu iese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimușă... Cine analizează acest pasaj, de care*

boema literară de acum douăzeci de ani, în vremea suprarealismului victorios, făcea mare haz, observă că umorul lui provine din două izvoare. Mai întâi din persiflarea clișeeilor limbii. Când Urmuz scrie, în stilul anunțurilor de închiriat: *În apartamentul bine aerisit, compus din trei încăperi principale* etc. sau când vorbește *despre biblioteca de stejar masiv* etc., el întrebuințează asociațiile de cuvinte tipice, acelea pe care oamenii le folosesc fără să cugete cu dinadinsul la ele, și satirizează astfel gesturile automate ale vorbirii. Când însă Urmuz vorbește despre tubul prin care se vede cum *doi oameni coboară din maimuță*, el speculează echivocul cuprins în cuvântul *coboară* și obține astfel un non-sens asemănător cu cele ale lui Dodgson. Când, în fine, autorul se exprimă despre *o masă bazată pe calcule și probabilități*, el combină echivocul din cuvântul *bazat* cu clișeul *calcule și probabilități*. Cititorul atent găsește astfel în textele bizarului și nefericitului Urmuz un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii, pe care nu odată poeții mai de seamă ca el le-au folosit cu un mare succes. Căci persiflarea clișeeilor limbii este un procedeu foarte general al umorului în proza realistă, iar dezvoltarea echivocurilor stă la originea multora din fabulele și metaforele poeților.

CONTEXTE LEGATE ȘI NELEGATE DIN PUNCT DE VEDERE STILISTIC

Analiza stilistică aplicată asupra unor texte literare are de-a face nu numai cu unități sintactice relativ simple, cu propoziții și fraze, singurele pe care le studiază gramatica, dar și cu legături mai mult sau mai puțin întinse de propoziții și fraze, cu contexte, pe care gramatica le lasă de obicei în afară de preocupările ei. Studiul lingvistic al contextelor este deci în măsură să pună în lumină fapte sintactice mai puțin observate. În cele ce urmează, vom analiza câteva din aceste fapte, considerându-le ca pe niște procedee ale artei literare, adică drept mijloace de a exprima atitudinile scriitorilor față de obiectul comunicării lor.

Un prim tip de contexte este cel în care vorbitorul sau scriitorul exprimă legăturile logice dintre frazele sale. Dau un exemplu de context astfel legat, spicuit din M. Kogălniceanu:

„Proiectul de lege al Comisiunii Centrale este votat de opt membri, căci ceilalți opt membri au votat contra luării în considerațiune a lucrării comitetului, ori au fost absenți. Așadar, o legiuire de o asemenea mare importanță nu a fost votată decît de jumătate din corpul legislativ de la Focșani. Această majoritate deci a votat, însă n-a văzut, însă n-a revăzut nici una din legile actuale. Ba, ce este mai curios, moldovenii n-au cunoscut nimic din legile Țării Românești, și muntenii n-au cunos-

cut nimic din legile Moldovei și, cu toate acestea, și unii și alții au făcut o lege rurală, unică pentru ambele Principate, lege rurală, care astăzi, domnilor, vi se înfățișează ca rezultatul acestei reviziuni cerute de Convențiune și țintitoare de a îmbunătăți soarta a trei milioane de români”.

Contextul este împrumutat discursului pronunțat de Kogălniceanu, în Camera deputaților, la 25 mai 1862, despre *Îmbunătățirea soartei țărănilor*. Autorul lui este un orator, cineva care susține o cauză, vrea să dovedească ceva : netemeinicia și in justiția proiectului de lege votat cu doisprezece ani mai înainte de Comisiunea centrală de la Focșani. În acest scop, el grupează argumentele capabile să dovedească teza sa, făcându-le să se urmeze într-o ordine menită să ducă la o concluzie constrângătoare prin evidența ei logică. Frazele acestui context se leagă deci prin conjuncții sau locuțiuni adverbiale și conjuncționale : *așadar, ba ce este mai curios, cu toate acestea*. Ideile exprimate în diferite unități sintactice care alcătuiesc contextul stau în legături conclusive sau adversative. Oratorul arată, după enunțarea unei stări de fapt în prima frază concluzia care se impune în fraza următoare, introdusă prin *așadar*. Această concluzie indică de fapt și un raport de opoziție, oratorul vrînd să spună că, deși proiectul de lege votat de Comisiunea centrală are o mare însemnătate, el n-a fost votat decît de jumătate din membrii Comisiunii. Expresia acestei opoziții se intensifică în frazele următoare, introduse prin locuțiunile adversative *ba ce este mai curios și cu toate acestea*. Proiectul de lege al Comisiunii centrale apare astfel, pînă la urmă, ca rezultatul unei hotărîri nesusținute de o majoritate importantă, fără temeinică pregătire, necorespunzătoare în toate felurile nădejdilor ce se puseseră într-însa. Contextul reproduce deci dezvoltarea gîndirii logice pînă la punctul în care se impune concluzia urmărită : necesitatea de a reveni asupra hotărîrii Comisiunii centrale. Astfel de contexte legate apar nu numai în operele oratorilor politici sau juridici, dar și în expunerile științifice. Ele manifestă o atitudine logică în vorbitorii sau scriitorii care le folosesc.

Nu totdeauna scriitorii adoptă aceeași atitudine față de obiectul comunicării lor și, mai ales, nu o manifestă totdeauna cu aceleași mijloace. Apar atunci alte tipuri de contexte legate. Unul dintre acestea este obținut prin procedeul desemnat în vechile tratate de retorică, cu termenul de *anafora* : Coordonarea obținută prin repetarea aceluiași cuvînt sau a aceleiași legături de cuvinte, la începutul unor fraze succesive. Dau în această privință un exemplu din Tudor Arghezi : *Cuibul rîndunicii* (în volumul *Poarta neagră* f.a. p. 229 și urm.) :

„Cînd omul va îngrămădi atîta știință încît să nu-i mai rămîie inteligenței lui nici un mîster, cum va mai primi el să trăiască, să se supuiie și să aștepte desfășurarea și finalul unei vieți de mai înainte cunoscute ?

Omul are norocul că găsește la ficare veac drumul și după ce-a dat în direcția unei singure erori toată cultura pe care inteligența lui putea să o producă, adoptă cu ușurință alta, croiește un drum nou, după o descoperire, sau se întoarce la altul, părăsit de mult, cu alte speranțe. Omul are norocul că poate greși cât mai des, fără părere de rău, cu neadormitul vis de o perfecțiune actuală și viitoare. Omul are norocul că se distrează... că muncește mai mult decât cercetează și că moare în definitiv la timp, aducând cite foarte puține firimituri, într-o mie de ani, din marele necunoscut“.

Deși contextul acesta este alcătuit în împrejurări și cu un rost atit de felurit față de acel care a dat naștere textului spicuit mai sus în Kogălniceanu, el păstrează totuși un anumit caracter retoric. Contextul cules din scrierile în proză ale lui Tudor Arghezi este articulat dintr-o întrebare și un răspuns, dintr-o întrebare pe care autorul și-o pune și din răspunsul pe care și-l dă. Este deci reproducerea unui moment dintr-o dezbatere intimă, fragmentul unui soliloc. Autorul își pune întrebarea : *Cum va mai primi el (omul) să trăiască?* Răspunsul arată care sînt, după părerea autorului, motivele omului de a trăi. Partea finală a contextului are deci caracterul unei enumerări acumulative, în care fiecare element al enumerării este introdus prin legătura anaforică : *Omul are norocul*. Dar și enumerarea acumulativă și anafora sînt procedee retorice. Autorul nu urmărește să producă în cititorul său o convingere, prin gruparea unor argumente logice, ci s-o impună printr-o metodă retorică de intensificare, adică pe calea acumulării și a repetiției. Legătura dintre diferitele momente ale gândirii sale nu se mai face prin exprimarea raporturilor logice (concluzive, adversative etc.), ci prin repetarea anaforică a aceleiași asociații de cuvinte. Avem deci de-a face cu un alt procedeu de legare a unui context, corespunzător unei alte atitudini scriitoricești.

Este o caracteristică incontestabilă a anumitor opere indicarea cît mai discretă a legăturilor unui context, desigur ca prea greoaie în formele lor conjuncționale. La unii scriitori, legăturile se fac prin adverbe cum este posibil mai ales în proza narativă, ca în următorul context din Mihail Sadoveanu : *Răzbunarea lui Nour (Opera, I, 1954, p. 9)* :

„Stăpînea în Moldova Bogdan Incurișatul, care moștenise de la tatăl său — după cum spun bătrînii — vitejia la război și credința în biserică. Țara, înălțată și întinsă sub Ștefan cel Mare, stătea încă tare. Războinicii albiși în furtunile bătăliilor își odîhneau ciolanele trudite și priveau cum popoare nouă de viteji trec pe pămîntul strămoșesc ducînd foc și sabie la dușman.

Pe atunci dușmanul neîmblînzit era Leahul. Bogdan-Vodă, plecînd în peșit în Polonia, ceruse o prințesă de la curte, să-i fie doamnă. La început purtat cu făgăduinși, apoi respins, pregătirile de nuntă se schimbară în pregătiri de război. Paloșul și focul intrară în țara vrăjmașă.

Atunci, între cele două țări nu mai fu hotar. Singele curse șiroaie și în pământ străin, și pe pământul Moldovei...“.

Pasajul apare, la începutul unei povestiri, când scriitorul stabilește cadrul lui temporal. După prima frază care fixează, în chip cu totul general, momentul, povestitorul înmulțește notele datării, legindu-le de prima frază prin adverbe sau locuțiuni adverbiale temporale: *încă* (în sens temporal), *pe atunci, atunci*. Formele adverbiale *la început, apoi* leagă fraza în care apar cu aceea care o precedă. Legăturile acestui context se fac deci numai prin astfel de mijloace. Este un exemplu de context legat prin expresia relațiilor de timp, normal într-o povestire, adică într-o compunere în care faptele urmează a fi înfățișate în succesiunea și simultaneitatea lor. Povestitorul nu-și propune să argumenteze și să convingă, de aceea se poate restrânge la indicarea singurelor relații temporale pentru a încheia contextul său.

Elementele de legătură sînt încă mai puține într-un text din Odobescu, dar de data aceasta este vorba de o descriere. Iată acest text (*Pseudo-Kinigetikos, Opere, ESPLA, vol. II, p. 152*):

„A fost fără îndoială un vînător inspirat și a știut să minuiască bine arcul și săgețile artistul sub a cărui daltă s-a mlădiat statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră și ușoară, sub creșturile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despîcată la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capul cu perii sumeși la ceașă în corîmb, și pe fruntea coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mîine. Peplul îi înfășoară, ca un brîu, talia zveltă și cutele vestmîntului ascund sinu-i fecioresc; dar brațele-i goale, unul se încovoiaie în sus ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri; celalt se reazimă pe creștetul cornat al ciutei. Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiță să calce așa iute pămîntul sub crepidele-i împletite pe picior ca opincele plăeșilor noștri? Pe cine amenința ea cu darda înpenată ce ea atinge cu degetele-i delicate? Trămite ea oare în cîmpii etolici ai Calidonului pe mistrețul uriaș care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru?... Cugetul ei e o divină taină“.

Descrierea de mai sus este întregită din fraze care se referă la același obiect: Diana de la Luvru. Scriitorul pare a avea tot timpul sub ochi obiectul descrierii, în legătură cu care înmulțește observațiile și reflecțiile lui. Deși numele monumentului descris nu mai apare începînd cu a doua frază, scriitorul exprimă referirea la el prin forma neaccentuată a pronumelui în dativ — *i* (*în capu-i, fruntea-i, sinu-i brațele-i*). Tactul scriitoricesc îi arată lui Odobescu că, la un moment dat, trebuie să improspăteze amintirea obiectului descrierii sale. Procedează atunci la o nouă indicare a obiectului: *zeița* (= Diana de la Luvru), la care vor continua să se refere pronumele folosite, în forme accentuate (*ea, ei*) sau neaccentuate (*-i*). Odobescu făcea parte din rîndul scriitorilor cărora dis-

ciplina clasică a stilului le impune expunerea unei idei complete în fiecare unitate sintactică a contextului lor. În adevăr, dacă analizăm pasajul de mai sus, întâlnim în fiecare din frazele care îl compun câte un tablou relativ complet ; al statuii în general, al mișcării ei, al veșmintelor, al atitudinii ei. Bogatele perioade arborescente, care alcătuiesc una din caracteristicile cele mai izbitoare ale stilului lui Odobescu, au apărut din nevoia de a exprima în fiecare unitate sintactică o idee întregă : o nevoie pe care el o împărtășea cu mulți dintre scriitorii clasici. Totuși Odobescu nu procedează prin notarea unor trăsături succesive fără preocuparea de a stabili legătura acestora. Scriitorul este conștient că, prin descrierea sa, el trebuie să obțină imaginea unui întreg simultan. Între diferitele trăsături notate, el înmulțește deci expresia legăturilor. Și de unde un scriitor mai nou ar fi renunțat poate la ele, ușurînd textul său de o sarcină nu întru totul necesară, Odobescu nu pregetă să exprime relațiile dintre felurile lui unități sintactice, dînd descrierii sale însușirea unui context legat.

Am amintit mai sus substituția unui nume prin altul : *Diana de la Luvru* prin *zeița*. Substituția numelui este un alt procedeu de legătură al contextului. Îl semnalez, din multe locuri în care poate fi întîmpinat, la Mihail Sadoveanu (*ibid.*, p. 10), unde *boierul Pavel Nour* este substituit de două ori, o dată prin *bătrînul*, altă dată prin *omul acesta* : „*În vremea aceea, boierul Pavel Nour, fost hatman al lui Ștefan-Vodă, retras în cuibul lui, aproape de hotar, se trezi împresurat de cetele leșilor. Bătrînul, în calea focului, rămase neclintit ; numai își ceruse de la vodă feciorul : cu el, se simțea în stare să ție piept oricui . . . Omul acesta fusese în tinereță uragan nedomolit. Acuma, deși bătrîn și nins, în trupu-i drept și falnic ardea un suflet de flacără*“. Deși Sadoveanu leagă și el, adeseori, prin referire pronominală (*trupu-i drept*), nu abuzează totuși de acest mijloc, a cărui insistență folosire dă o anumită monotonie a stilului lui Odobescu. Scriitorul găsește în substituția numelui un procedeu de legare a contextului, fără sacrificiul varietății lui.

Interesant este de observat tendința unor scriitori de a elimina legăturile contextului, unitatea acestuia stabilindu-se în mintea cititorului fără ajutorul vreunei sintagme. În *Țara de dincolo de negură* (*Opere*, II, B.P.T., p. 67) G. Topîrceanu scrie : „*Au venit giștele ! Vestea cea mare ne-a umplut de neastîmpăr pe tovarășul meu și pe mine, fiindcă amîndoi avem pasiunea vînatului de baltă. În fiecare an la începutul primăverii o viață nouă și zgomotoasă se abate prin stuhurile bălților mari dispre Ungheni. Un norod nenumărat de giște și gilițe, sosite în lungi stoluri migratoare din ținuturi necunoscute . . . pun stăpinire o dată cu dezghețul pe toată revărsarea apelor și împărăția trestiiilor dintre zăvoaiele Prutului și matca cea înșelătoare a Jijiei. Sus, pe culmea dealului din față, castelul prințului Sturza, alb și ireal ca palatul lui Pa-pură-Vodă, pare un miraj proiectat în văzduh de lumina apelor . . .*“

Pe culmea dealului din fața cui? Scriitorul nu dă complinirea așteptată, dar cititorul înțelege că este vorba de *culmea dealului* din fața peisajului descris mai înainte: *împărăția trestilor dintre zăvoaiele Prutului și matca cea înșelătoare a Jijiei*. Același situație găsim și în contextul (ibid. p. 71): „*Nici tovarășul meu așadar nu-i om ca ceilalți oameni. Pe lingă însușirile vânătoarești care-l deosebesc de muritorul comun, natura a pus în firea și-n făptura lui multe ciudățenii și contraste. Mare la trup, te-ai aștepta să fie din această pricină greoi și stingaci în mișcări. Dar nimeni nu îndură mai ușor truda unei zile de vânătoare. Iar când un iepure sau o prepeliță îi sare la distanță potrivită, pușca parcă face parte din trupul lui; nici nu-ți vine să crezi cu ce vioiciune năpraznică o duce la umăr și, ca un Jupiter în miniatură, trăznește lighioana mărunță din fugă. Simțurile lui sînt tot atît de agere*“. Tot atît de agere ca cine? Se înțelege că *tot atît de agere* ca mișcărilor descrise mai înainte. Complinirea regăsită nu corespunde vreunui cuvînt anumit sau vreunei legături anumite de cuvinte a contextului, ci unei reprezentări globale sugerate de text. Complinirea regăsită corespunde uneori, dacă nu unui cuvînt anumit, unei fraze întregi. Așa se întîmplă cînd Topîrceanu scrie (ibid. p. 69): „*Rostul vînatului de baltă cere ca în fiecare luntre să nu ia loc decît un singur călător cu luntrașul lui. Dacă stau doi pușcași într-o luntre se încurcă unul pe altul și nu fac nici o ispravă. Barnea, care cunoștea bine această rînduială, se legă că ne va găsi el încă un luntraș priceput...*“ În contextul de față, această rînduială nu substituie vreo expresie particulară, ci situația descrisă mai înainte, într-o frază întreagă: „*Rostul vînatului de baltă cere ca în fiecare luntre să nu ia loc decît un singur vînător, cu luntrașul lui*“. Analiza contextelor lui Topîrceanu pune deci în lumină procedeuul nou al eliminării complinirilor, prin care legătura contextelor tinde să se desfacă. Acest nou procedeu, într-o bucată de proză descriptivă, manifestă atitudinea unui scriitor care transcrie impresiile sale, fără preocuparea mereu trează de a introduce expresia lor într-o structură logic-gramaticală riguroasă. Avem în fața noastră un scriitor care nu urmărește decît să nareze și să zugrăvească. Această situație creează particularități sintactice ale contextului cu repercusiuni stilistice evidente.

Pînă a ajunge la formele nelegate ale contextului, o etapă intermediară o constituie acele contexte în care legătura se face numai prin repetarea aceluiași fel al frazelor după înțeles, de pildă, al frazelor interogative sau exclamative. Citim în Odobescu, *Pseudo-Kinigetikos* (ibid. p. 148): „*Pentru ce să nu combatem erorile răspîndite în public de reaua credință sau de fanfaronada unora. De ce, chiar în materie de vînătoare, să nu hotărîm marginile posibilului? Pentru ce să nu arătăm celor ce voiesc a se scrie printre vrednicii ostași ai Sfîntului Hubert la ce punct al orizontului vînătoresc sfințește soarele puținței și începe să*

licurească fonfengerul îndoielnic al fantasticelor plăzmuiri? La ce mîntea și gura să nu fie drepte, tocmai la aceia cari, cu ochiul și cu mîna nu pot să dea greș?” Nici un element sintactic nu leagă aceste felurite fraze între ele, afară de categoria lor unitară, în afară de faptul că toate sînt deopotrivă fraze interogative. Contextul cu coloratură umoristică vrea să întemeieze nevoia de a limita renumita pornire spre lăudăroșenie a vînătorilor și o face prin o serie de întrebări retorice, adică de întrebări care impun răspunsul, de data aceasta afirmativ. Felul frazelor după înțeles este aici singurul element sintactic de legătură al contextului.

Contextul poate fi cu totul dezlegat în descripții, unde unitatea tabloului se poate închea din singura juxtapunere a frazelor, fără nici un element sintactic de legătură, așa cum putem întîlni de pildă la Em. Girleanu, *Din lumea celor care nu cuvîntă* (Opere alese, B.P.T. p. 226) : „*În odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate scîlpîri din sticlăria de pe poliți. În fața inconostasului clipește candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinției sale, un ceaslov vechi, scorojit și unsuros. O musculiță, cît o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bîzîind să caute ceva dulce de gustat. Zboară în colo și-ncoace*” etc. Nu totdeauna descrierile manifestă caracterul unei astfel de juxtapunerii. Odobescu zugrăvește peisajele sale, utilizînd numeroase elemente de legătură, ca în *Pseudo-Kinigetikos*, din care citez încă o dată (*ibid.*, p. 129) : „*De cu zorile, atunci cînd roua sta încă animată pe firele de iarbă, ea (căruța) s-a pornit de la conacul de noapte, de la coliba unchiașului mărunt, căruia-i duce acum dorul Bărăganul, întreg, și tocmai cînd soarele e d-asupra amiazului, ea sosește la locul de întîlnire al vînătorilor. Mai adesea acest loc e o cruce de piatră, strîmbată din piua ei, sau un puț cu furcă, adică o groapă adîncă de unde se scoate apă cu burduful. Trebuie să fii la Paicu în gura Bărăganului, sau la Cornățel, în miezul lui, ca să găsești cîte o mică dumbravă de vechi tufani, sub care se adăpostesc turmele de oi la poale, iar mii și mii de cuiburi de ciori printre crecile copacilor. În orice alt loc al Bărăganului, vînătorul nu află alt adăpost spre a îmbuca sau a dormi ziua, decît sub umbra căruței sale. Dar ce vesele sînt acele întruniri de una sau două ore, în care toți își povestesc cîte izbinzi au făcut sau mai ales erau să facă, cum i-a amăgit pasărea vicleană, cum i-a purtat din loc în loc și cum în sfîrșit s-a făcut nevăzută în zboru-i prelungit*”. Mulțimea termenilor sintagmatici : *mai adesea, iar, în orice alt loc, dar, mai ales, în sfîrșit* arată că absența lor în descrierea lui Girleanu corespunde unui alt stil, unui anumit impresionism, care, în epoca în care scriitorul își compunea schițele sale, se afirma în pictură. După cum, în tehnica acestui curent, rigoarea compoziției, elementul logic, schema geometrică a grupării figurilor devin mai puțin evidente, tot astfel într-un context, ca acel al lui Girleanu, expresia logică a legăturilor dispăre, scriitorul

mulțumindu-se să noteze impresiile sale, în ordinea în care i-au putut apărea.

Contextele dezlegate sînt mai ales folosite în expunerea lirică. Unitățile sintactice se pot urma aici, integrînd ceea ce se numește o *atmosferă*, dar fără preocuparea de a stabili relațiile dintre ele. Totuși, nu trebuie să ne grăbim a recunoaște un context nelegat pretutindeni unde constatăm absența expresiilor sintagmice. Se poate întimpla ca aceste legături să existe de fapt, lipsind numai expresia lor sau fiind înlocuită prin intonație. Așa e cazul, de pildă, în *Noaptea de Mai*, de St. O. Iosif :

„Plăsmuiri de basme
M-au împresurat ?
Aripi de fantasme
Poate-au scuturat

Aur peste ele ?
Cine dete oare
Strai de sărbătoare
Gîndurilor mele ?

Stau încremenit —
Parcă niciodată
N-am mai pomenit
Noapte-așa-nstelată ...”.

Strofele acestea reprezintă un fals context nelegat, pentru că între diferitele lui unități sintactice există de fapt legături, pe care ne este ușor să le așezăm la locul lor, transformînd parataxa într-o hipotaxă. A doua frază a contextului citat poate deveni subordonată cauzală a celei dintîi, dacă, dirijîndu-ne după înțelesul succesiunii lor, introducem un *deoarece* între ele. Între a doua și a treia frază ca și între a patra și a cincea, se poate introduce de asemenea un *deoarece* sau un *căci*. St. O. Iosif aparține unui moment din dezvoltarea artei literare în care era încă vie preocuparea de a compune, adică de a da o ordine logică expunerii, astfel încît între frazele sale pot fi regăsite elementele de legătură sintactică, chiar dacă acestea nu sînt exprimate. Interesant este de constatat faptul că, pentru a afla un context liric cu totul nelegat, trebuie să urcăm în timp pînă la Eminescu, în care putem afla în această privință un exemplu celebru : *Stele-n cer* :

„Stele-n cer
De-asupra mărilor,
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

După un semn,
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn :

Niște cetăți
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietăți.

Stoli de cocori
Apucă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori“.

Frazele cuprinse în aceste strofe și în altele următoare nu sînt legate prin nici un element sintactic și nici nu putem introduce un astfel de element de legătură între ele. Din punct de vedere stilistic, ele posedă totuși o convergență și strofa care ne spune, în continuarea poeziei :

„Floare de crîng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se sting“.

ne face să înțelegem că toate imaginile exprimate în frazele anterioare ale contextului nu erau decît „exemple“, menite să sprijine această concluzie lirică.

Problema lipsei elementelor sintactice de legătură în anumite contexte a fost de mult pusă. În vechile tratate de retorică și poetică un astfel de context nelegat lua numele de *asyndeton*. Stilistica modernă a văzut în asindetism o caracteristică a stilului liric. Se poate reconstitui, grupînd mărturii mai vechi sau mai noi, un interesant capitol din istoria stilisticii în legătură cu această problemă. Încă de pe la mijlocul veacului trecut, esteticianul Fr. Th. Vischer, un elev al lui Hegel, scria în *Estetica sa (Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 1846, VI, ed. a II-a, 1923, p. 211)* : „*Stilul liric, spre deosebire de cel epic, urmărește a-l face pe cititor mai mult să ghicească decît să exprime ceva cu claritate . . . și de aceea el nu se dezvoltă cu o liniște egală, ci progresează cu rapiditate și într-un chip întrerupt. Compoziția nu leagă reprezentările după ordinea lor obiectivă, ci preferă salturile, obținînd legătura acelor reprezentări prin unitatea subiectivă a sentimentului*“. Aceeași observație, făcută însă în termeni lingvistici și cu sporul de precizare adus totdeauna de tratarea lingvistică a problemelor literare, apare la unii cercetători moderni, de pildă, la E. Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft, II, Stilistik*,

1911, p. 263 : „Preferința unui scriitor sau a unui poet pentru unul sau altul dintre felurile parataxei conjunctive are mare importanță stilistică : conjuncțiile spațiale și temporale sînt mai puțin abstracte decît cele logice și, printre acestea, trebuie făcută deosebirea între conjuncțiile adversative (dar, totuși, numai) și conjuncțiile care exprimă cauza, finalitatea sau concesiunea ; acestea din urmă sînt cele mai abstracte și de aceea ele nu sînt la locul lor în poezie“. E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, 1923, p. 317, afirmă la rîndu-i că forma sintactică proprie poeziei lirice este „coordonarea, nu subordonarea“, dar admite și unele forme ale subordonării, ca cele obținute prin adverbe de timp și loc. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, pp. 38—39, observă de asemenea : „Limba în genul liric pare să renunțe la ceea ce a cîștigat în direcția clarității logice prin trecerea de la parataxă la hipotaxă, de la adverbe la conjuncții, de la conjuncțiile temporale la cele cauzale“. Nu este totuși sigur că expresia legăturilor logice ale contextului este o particularitate a stilului liric, deoarece procedee asemănătoare am întîmpinat și în proza descriptivă. De asemenea nu este totdeauna adevărat că lirica renunță la expresia legăturilor logice. Eminescu scrie : „S-a dus amorul, un amic Supus amîndurora. Deci cînturile mele zic Adio tuturor“ și „Cu ochii sării cei de-ntîiu Eu n-o voi mai privi-o . . . De-aceia-n urma mea rămîi — Adio !“.

Cercetările relative la structura contextelor a fost în genere neglijată. Ele se impun totuși.

În contribuția de față am încercat să stabilesc o serie de procedee a contextelor legate (legăturile conjuncționale, anaforice, prin adverbe și pronume, prin substituția substantivului prin repetarea frazelor interogative) și a contextelor în desfacere sau nelegate (prin eliminarea complinirilor, prin juxtapunere, prin raporturi neexprimate, pînă la asindetismul total), caracterizîndu-le pe toate din punctul de vedere stilistic. Cîmpul de cercetări care se deschide astfel în fața noastră merită să fie parcurs și adîncit în toate direcțiile.

ETAPE DIN DEZVOLTAREA ARTISTICĂ A LIMBII ROMÂNE

Într-o cercetare publicată cu cîțiva ani în urmă, am încercat să arătăm că, în jurul anului 1840, limba literară română ajunge la formele ei durabile, adică la acelea folosite de toți scriitorii epocii următoare și la acelea care continuă să fie întrebuițate de scriitorii și omenii culți de astăzi. Am arătat astfel cum, pornind de la limba română a secolului al XVIII-lea, scriitorii primei jumătăți a veacului următor au eliminat treptat turcismele și grecismele, ca expresie a feudalismului înaintaș, au introdus neologismele, mai ales romanice, corespunzătoare noilor noțiuni

ale unei culturi superioare, au fixat formele, adică au asigurat nivelul corectitudinii în vorbire, au apropiat limba literară de limba poporului, dînd astfel satisfacție aspirației către forme naționale de viață. Grupînd exemple din jurul anului 1840, împrumutate din operele unor scriitori ca C. Negruzzi, I. Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, V. Alecsandri, doveditoare deopotrivă a nivelului atins prin lucrarea de purificare, fixare, îmbogățire și înălțare a limbii, credeam să putem ajunge la următoarea concluzie : „Din momentul în care s-a fixat, și bunele exemple ale scriitorilor din jurul anului 1840 s-au impus peste rătăcirile arătate, limba noastră literară a intrat în faza unei evoluții precumpănitor estetice“¹.

Această concluzie voia să sugereze ideea că, pentru fazele mai noi ale evoluției noastre lingvistice, problemele cele mai importante ale cercetării nu sînt acelea ale dezvoltării limbii literare, ci acelea ale stilului scriitorilor și al școlilor literare. Deși limba literară română n-a rămas nemișcată în răstimpul unui secol și mai bine de cînd a dobîndit trăsăturile ei moderne, transformările limbii literare, mai ales întrucît privește vocabularul, sînt destul de notabile și merită să fie studiate cu toată atenția, se poate spune totuși că temelia lingvistică a exprimării culte în românește a rămas astfel precum a fixat-o secolul al XIX-lea. Dar faptul că scriitorii au putut dispune la un moment dat de un instrument lingvistic ferm, suplu și bogat, le-a îngăduit acestor scriitori să se consacre expresiei originale a tendințelor sociale reprezentate de ei, ca și sentimentului și fanteziei lor individuale. Este interesant, în această privință, a compara între ele două texte provenite din reflecția scriitorilor asupra artei lor. Unul este al pașoptistului A. Russo, care scrie în ale sale *Cugetări* : „*Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură, spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat : la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă și formele și stilul ; și de aș fi poet, aș culege mitologia română . . . de aș fi istoric, aș strebate prin toate bordeele să descopăr o amintire sau o rugină de armă ; de aș fi gramatic, aș călători pe toate malurile românești și aș culege limba*“¹. După o jumătate de secol, Tudor Arghezi, pe-atunci la începuturile lui, scrie în articolul programatic din revista „Linia dreaptă“ : „*Lumea întregă simte și gîndește, dar nu fiecare om poate formula gîndirea și simțirea. Acțiunea artistului și fredonarea unei doine improvizate, printre lacrimi, la gura căminului, au un același principiu, numai că poetul formulează în linii exacte. Dar trecînd peste durerile și bucuriile tale nu gîndești și pe ale — mai ales durerile — vecinului ? Să admitem că poetul nu avu atîtea dureri cite ni le spune ! Le-am avut noi și le găsim perfect chintesenate în limba matematică a*

¹ Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea, în vol. : *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 197.

*versului*¹. Problema expresiei se pune ambilor scriitori ; dar unul îi vede soluția în fixarea unei limbi literare prin alimentarea ei din izvorul popular, în timp ce celălalt preconizează soluția estetică, prin găsirea formulării exacte pentru durerile și bucuriile tuturor. Comparația celor două texte arată schimbarea produsă în preocupările scriitorilor români în jumătatea de secol și mai bine care îl desparte pe Russo de Argezi. În momentul literar al apariției acestuia din urmă nu se mai pune nici problema formelor și a vocabularului, nici aceea a combaterii purismului romantic, nici a găririi mijloacelor pentru asigurarea gândirii celei mai înalte. Toate aceste probleme își dobândiseră de mult soluția : scriitorii se aflau acum în situația de a reflecta numai la posibilitățile lor artistice. Aceeași va rămâne situația și de aci înainte. În paginile care urmează ne propunem deci să înfățișăm singurele probleme artistice ale limbii, în epoca următoare stabilirii formelor ei literare.

În acest scop vom alătura texte provenind din momente deosebite ale timpului, dar alese din cadrul aceluiași forme literare. Vom încerca a arăta astfel uneori progresul, alteori numai deosebirile care s-au introdus în expresia marilor scriitori. Formele literare vor fi : 1) dialogul 2) descrierea mediului natural, 3) descrierea mediului domestic, 4) portretul, 5) analiza psihologică, 6) analiza stărilor de societate.

DIALOGUL

Dialogul introdus în narațiune este un procedeu literar folosit de timpuriu de către scriitorii români ai secolului al XIX-lea. Progresele dialogului, adică ale transcrierii limbii vorbite, ar putea fi dovedite cu mai multă evidență, dacă le-am urmări în literatura dramatică. În acest domeniu, lipsa unui teatru național pînă la jumătatea secolului trecut a frînat creația ; dar aceasta a luat o dezvoltare rapidă, cu mari rezultate, o dată cu apariția unei scene naționale. Pentru a nu ne face deci sarcina prea ușoară, spicuiind exemple dintr-un domeniu în care progresele dialogului sînt prea evidente, vom cita mai întîi un pasaj dialogat din nuvela lui C. Negruzzi, *Zoe* (1829), apoi tot dintr-o povestire, publicată după peste șase decenii.

În narațiunea lui Negruzzi, *Zoe* pătrunde în camera lui Iancu și descarcă asupra acestuia un foc de revolver, fără a-l atinge. Între cele două personaje se produce atunci un dialog, din care reproduc numai două replice : --- *Doamne sfînte, strigă tînărul cunoscînd-o, tu ești Zoe, cine ar fi putut crede ! Tu ești care vrei să mă omori ! Aceasta e răsplata dragostei mele ? Vrei să mă omori ! Și pentru ce ? --- Pentru că ești un nelegiuit, strigă fata cu un glas precurmat de suspinuri, pentru că mă*

¹ „Linia dreaptă” I, nr. 3, 1904, p. 42—43.

vinzi, pentru că disprețuiești amorul meu, și pentru că ai gândit că vei putea, după ce m-ai învățat dragostea, după ce mi-ai arătat dulceața vieții, să mă lepezi ca pe o jucărie ce nu-ți place! nesocotitul! pesemne că nu știi că pe noi femeile dacă un paing ne sparie, moartea nici cum nu ne îngrozește? Eată dovada vînzării tale, și îi întinse un bilet scris pe o hîrtie roză. Cetește, ticălosule! sau mai bine las' să ți-l cetesc eu. Ascultă“.

Examinarea acestui text arată că autorul ei nu este încă stăpîn pe mijloacele stilului oral. Deși textul cuprinde, în prima replică, fraze exclamative, cum pot apărea în limba vorbită și în focul dialogului, firescul acestor fraze este alterat prin calculi francezi, de pildă *tu ești care vrei să mă omori*, unde întrebuițarea pronumelui relativ fără antecedent (*care* în loc de *aceea care*) reproduce o construcție franceză; de asemenea, conjuncția *și*, folosită nu pentru a exprima un raport de coordonare, ci cu valoare de adverb și pentru a exprima indignarea, este o construcție franceză. În această din urmă privință *Gramatica Larousse* (1936, p. 393) citează o frază din Racine: *Et vous prononcieriez un arrêt si cruel?* Dar afară de aceste infiltrații sintactice străine, textul lui Negruzzi dă impresia nefirescului și prin faptul că are un caracter retoric, dar nu oral. Retorismul acestui text, influențat de procedeele narative romantice și chiar ale realismului la începuturile lui, de pildă ale lui Balzac, pe care eroinele lui Negruzzi, ca și acesta însuși, îl citesc, rezultă din mai multe caracteristici. Remarc, mai întii, repetarea anaforică a aceluiași cuvînt pentru introducerea unor propoziții succesive: *pentru că ești un nelegiuit... pentru că disprețuiești amorul meu... pentru că ai gândit că vei putea* etc. Stilul oral întrebuițează paratasa; eroii lui Negruzzi întrebuițează însă hipotaxa, ca în următorul pasaj, unde fraza este întreruptă pentru a intercala în ea un cuplu de propoziții determinative, introduse prin *după ce*: *ai gândit că vei putea, după ce m-ai învățat dragostea, după ce mi-ai arătat dulceața vieții, să mă lepezi ca pe o jucărie* etc. Prezența acestor procedee arată că Negruzzi, la începuturile lui, nu era încă stăpîn pe mijloacele stilului oral și că dialogul lui este nefiresc. Negruzzi a depășit, în scrieri ulterioare, dialogul retoric și convențional al începuturilor sale. Progresul acesta devine mai vizibil la scriitorii care i-au urmat.

Aleg, pentru a sublinia contrastul cu fragmentul spicuit din C. Negruzzi, un text de I. L. Caragiale. Nu-l aleg însă din schițele alcătuite aproape în întregime din dialog, cum procedează acest autor atît de des și cu un succes care a permis prelucrarea lor pentru scenă. Culeg textul din nuvela *Păcat* (1892), acela în care primarul Cușitei povestește preotului Niță idila dintre tinerii Mitu și Ileana, o idilă menită să producă alarma cea mai teribilă în sufletul preotului: „*Eu știam de la-nceput că o să fie-ncurcătură, zise Cușitei cu zîmbetul obișnuit... Nici că se putea altfel... Întii numai bănuiam — acu mi-aș pune capul... Stăi să*

vezi... Duminecă vreo două săptămîni, nu știu ce roboteam pin grădină... Numai ce să-i vezi veneau amîndoi dinspre gîrlă, trecea pe lîngă gard încet și vorbea șoptit... N-am putut auzi mai nimic... Atîta doară mi s-a părut că zicea ea : „Nu te crez !“ da el zice : „O să vezi !“ Am sărit repede din grădină și pînă s-ajungă ei pe linie, cum umblau domol și se tot opreau pe loc, le-am ieșit înainte la poartă... Se legăna alături, parcă mergea pe o apă... Era să treacă pe lîngă mine făr' să mă vadă. „Bună dimineața, fină“ zic ; zice : „Sărut mîna nașule. — Da'ncotro ? — Mergeam și noi la biserică... Ne-am întilnit mai colea cu neica Mitu...“ — I-am tras cu ochiul, și zic : „Cale bună, fină“. — El a trecut și s-a făcut roșu ca ardeul ; dar ea, diavoloaica, a-nceput să riză ; zice : „Sărut mîna, nășicule !“ și-a plecat amîndoi înainte. Avem deci de-a face cu o povestire prin reproducerea unui dialog. Procedeu este el însuși oral, deoarece mulți povestitori, dinafară de sfera literară, obișnuiesc să nareze evenimentele prin reproducerea limbajului dintre personajele care propulsează evenimentele. Povestitorul apare cu rolul de a comenta evenimentele sau cu acela de a lua el însuși parte la acele evenimente, introducînd propria lui replică sau pe aceea a unui personaj al povestirii, așa cum se obișnuiește în astfel de împrejurări, prin verbele *zic*, *zice*. Orale mai sînt, în pasajul citat, variante regionale ca *pin* (pentru *prin*), unele eliziuni ca *da* (pentru *dar*), *da'ncotro*, *făr'să mă vadă* ; forme iotacizate ale verbului, caracteristice graiului muntenesc, ca *crez*, *riză* ; lipsa acordului pentru verbele la imperfect sau perfectul compus pers. a III-a plural, de asemenea proprii graiului din Muntenia : (ei) *trecea*, (ei) *vorbea*, (ei) *se legăna*, *și-a plecat amîndoi* ; locuțiuni, ca aceea cu rol introductiv : *stăi să vezi* ; expresii ca : *parcă mergea pe o apă* ; fraze eliptice, precum : *asa mîndri !* Contextul este construit prin simplă juxtapunere, fără indicarea raportului dintre fraze. Întreaga manifestare verbală a personajului lui Caragiale se caracterizează prin felul ei absolut firesc, rareori atins de povestitorii ceva mai vechi. În timp ce Caragiale ajungea să noteze cu atîta fidelitate oralitatea, mai ales a orășenilor, Creangă obținea același rezultat în transcrierea vorbirii țăranilor moldoveni. Exemplul lor a stabilit procedee, adeseori reluate de naratorii ulteriori, astfel încît firescul în redarea limbii vorbite este una dintre particularitățile cele mai remarcabile ale artei prozatorilor români la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în secolul al XX-lea.

DESCRIEREA NATURII

Pentru a urmări dezvoltarea artei peisajului în literatura română, citez mai întii un pasaj din *Călătoria în Africa* (1855) de V. Alecsandri. Mai înainte de a atinge teritoriul Spaniei, pentru a trece apoi în Africa, Alecsandri călătorește cu diligența în sudul Franței, unde notează următoarea

impresie de natură : „Acum umbrele nopții acoperiseră pământul, și copacii se zăriau ca fantasmе din altă lume ce se alungau pe cîmpii, pînă ce se perdeau în întunericul depărtării. Mii de stele străluciau pe bolta cerească ; unele cădeau de-a lungul cerului, lăsînd o urmă argintie după dinsele altele se oglindeau în apa Adurului ; altele păreau că alunecă ca niște mari brilianturi pe omătul din vârful Pirenelor. — Tot era în lume tainic și adînc-pătrunzător ; iar în tăcerea cumplită a naturii, în nemișcarea obștească ce ne încongiura, răpegiunea malpostei sămăna îndoită, protopul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic. Fanarele trăsुरei aruncau înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăriau călcînd în picioare umbrele lor ce se incolăceau sub dinșii ca niște balauri negri. — Îmi închipuiam că mă aflam în împărăția fantasmelor, răpit de carul unui geniu de noapte și urmărit de hîriitul grozav a unor balauri nevăzuți. Însă luna se ridică încet pe marginea orizontului, și, la gîngașa sa lumină, fantasmagoria peri într-o clipă“.

Textul acesta aparține unei epoci în care scriitorii moldoveni foloseau încă variante regionale, ca *până*, a *încongiura*, *răpegiunea*, a *ridica*, sau neologisme care nu s-au impus, ca *malposta* (după fr. *malle-poste*). Peisajul descris de Alecsandri n-are în narațiunea lui, decît un rol de cadru ; este un decor care nu participă în nici un fel la întîmplările povestite de scriitor. Acest decor este stilizat fantastic, ceea ce aduce cuvintele din aceeași familie ; *fantastic*, *fantasme*, *fantasmagorie*, o serie urmată de cuvinte dintr-un sector lexical înrudit, aduse de comparațiile scriitorului, ca *geniu de noapte*, *balauri* (de două ori). Retorismul, pe care l-am văzut apărînd în dialogul folosit de scriitorii aceleiași epoci, se introduce și în descrierea naturii, ca de pildă în construcția enumerativă : *mii de stele străluciau... unele cădeau... altele se oglindeau... altele păreau că lunecă*. Caracteristic pentru arta descriptivă a lui Alecsandri este și felul în care se succedă, într-o alternanță aproape regulată, frazele obiective și cele subiective, adică acelea în care verbul predicativ exprimă cînd un proces exterior, cînd un mod al simțirii sau al reprezentării povestitorului. Astfel, umbrele *acoperiseră* pământul, dar copacii se *zăriau* ; *stelele străluciau, cădeau, se oglindeau*, dar unele *păreau că lunecă* ; răpegiunea malpostei *semăna îndoită* (adică *părea îndoit de mare*) ; fanarele trăsुरii *aruncau lumină*, dar caii se *zăriau* cum calcă în picioare umbrele lor ; în fine, în timp ce scriitorul *își închipuia* că se află în împărăția fantasmelor, luna *se ridică* încet. Acest amestec al constatării obiective cu notarea impresiei subiective este un procedeu general în arta descriptivă a romanticilor. Subiectivitatea impresiei se introduce, de altfel, în descripție și prin epitet, care, adaptîndu-se la caracterul fantastic al întregii descrieri, este ales din sectorul terifiant, fioros. Scriitorul respectă însă legea contrastelor reparatoare și, astfel, dacă tăcerea este *cumplită*, sunetul zurgălăilor *fantastic*, hîriitul *grozav*, lumina lunii este *gîngașă*. Trebuie să adăugăm că stilizarea fantastică și unele comparații

și epitete sînt, pentru Alecsandri, mijloace generale de descriere, apărute scriitorului și în alte împrejurări. Astfel, cînd în timpul aceleiași călătorii, părăsește Franța și se îndreaptă cu vaporul către țărnicurile Africii, stelele i se arată, din nou, ca o *ninsoare de diamanturi*, razele soarelui la apus i se par ca niște *lungi șerpi de aur*, marea este *îngrozitoare* și întreaga natură se *acopere cu o haină fantastică*. Folosirea aceluiași mijloace în zugrăvirea unor peisaje atît de deosebite pune în lumină, nu numai relația sărăcie a artei descriptive a lui Alecsandri, dar și caracterul ei convențional. Înapoiindu-ne la prima descriere citată vom adăuga, în fine, că sentimentul care o susține este mai mult o atitudine jucată. Scriitorul ne-a vrăjit un aspect *fantastic* al naturii, pe care îl denunță îndată ca o simplă iluzie, atunci cînd notează : „*Umbrele fioroase se făcură nevăzute, balaurii intrară în pămînt, și cruntul lor hîrîit se prefăcu în nevinovatul horăit al englezului ce dormea cît șapte la spatele meu*“. Procedul degradării sublimului terifiant în comic, după formula antică *parturiunt montes nascitur ridiculus mus*, este folosit de Alecsandri de mai multe ori și pune în lumină o anumită atitudine ironică, proprie în mod mai general artei literare a lui Alecsandri.

Ne găsim în fața unei arte peisagiste cu totul deosebite atunci cînd, înaintînd în timp cu o jumătate de secol, reținem în *Crîșma lui Moș Precu* (1904) a lui Mihail Sadoveanu, următoarea descriere de natură, în care o inundație la începutul primăverii este evocată prin mijloace cu totul deosebite de cele ale înaintașului V. Alecsandri : „*Zilele cu soare fierbinte veniră dintr-odată. Zăpada se muie ca ceara, scăzu și dădu drumul izvoarelor de apă. — Pămînt bătînd în verde prinse a se arăta ici-colo, pe costișe. Apoi prin hîrtoape se năpustiră șuvoaiele săltînd ca pe niște trepte, frămîntîndu-se și spumegînd. Iazul se umflă și ieși din matcă. Bătrînul și Zaharia ridicară toate stavilele de la opust. Valuri tulburi creșteau amestecate cu pale de fin, cu strujeni și cu găteje. Se roteau fierbînd la gura larg deschisă, apoi odată se cufundau sunînd într-o cădere uriașă, într-un freamăt asurzitor, în nenumărate raze scinteițoare, într-o vultură de spumă. — În ziua întăia, spre sară, apele suîndu-se pînă la o palmă de drum, moșneagul începu a se îngrija. Noaptea, tatăl și feciorul nu putură să închidă ochii. Umblau ca niște umbre, cu finarele, vîrsînd dungi mari de sînge pe valurile negre. — Dimineața, nu mai era chip. Zaharia încălecă și intră în Broșteni ca să caute oameni de ajutor, apoi, printre sătenii grămădiți în toate părțile și deșteptați de zvonul primejdiei, își rupse cale pînă la casa Anicăi. Într-un tîrziu, cînd cobori cu oamenii la zăgazuri, găsi pe bătrîn scoțîndu-și baba din moară. Pe ici, pe colo, pînza de apă se înălțase în șosea și se strecura în șerpi, furișîndu-se, spre clinul de dîncolo. — Și deodată crăpă o parte din iezătura de lîngă opust. Apa clipoti într-un talaz mare, urni îngrămădirea de pămînt, sălcile se clătînară, se lăsară într-o parte, se cufundară încet, iar undele, sfredelîndu-se în surpături, horcăînd în goluri, se adunară*

ca pentru o luptă, se înălțară într-o izbire ca un grumaz încordat, — și, scurt, malul și opustul se prăbușiră. Apele răzbiră în urmă într-un șuier de furtună, și duseră la vale grinzi și scinduri, și sălcii învăluite care se zbăteau în viltori cu rădăcinile în sus ca niște capete îngrozite cu pletele vilvoi“.

Cititorul care parcurge această pagină de la începuturile lui Mihail Sadoveanu nu poate să nu remarce adevărul și exactitatea notațiilor ei. Este o pagină de maestru. Nici o urmă de convenție literară, de rețetă experimentată înainte și moștenită dintr-o fază anterioară a creației. Retorismul în descripție a dispărut. Scriitorul se exprimă totuși prin largi construcții, îmbogățite prin grupuri de predicate : *zăpada se muie, scăzu, dădu drumul izvoarelor* ; (valurile) *se roteau, se cufundau, apa clipoti, urni îngrămădirea de pământ, sălcioile se clătinară, se lăsară într-o parte, se cufundară, undele se adunară, se înălțară* sau prin grupuri de complemente : *șuvoaiele se năpustiră săltînd, frămîntîndu-se, spumegînd* ; valurile creșteau amestecate *cu pale de fin, cu strujeni, cu găteje* ; valurile se cufundau *sunînd într-o cădere uriașă, într-un freamăt asurzitor, în nenumărate raze scinteietoare, într-o volbură de spumă* etc. Grupurile relativ egale de predicate sau de determinări introduc număr și cadență în construcție ; totuși simțim lămurit că acest fel al construcției n-are un simplu rol ornamental, ci este provocat de nevoia scriitorului de a introduce precizie în descrierea sa. Nu mai simțim succesiunea propozițiilor sau a elementelor lor determinative ca pe o enumerare retorică, ci ca pe aspectele sau fazele unui proces, evocat cu cea mai mare exactitate. Scriitorul observă cu toate simțurile, vede, aude, își reprezintă mișcarea. Vede *razele scinteietoare* ale valurilor, le aude *freamătul, șuierul de furtună* și își reprezintă *lupta, prăbușirea, izbirea*, pentru care găsește o comparație în intuiția corporală a *grumazului încordat*. Nu cred că vreun alt scriitor, înaintea lui Sadoveanu, să fi primit de la natură un număr tot atît de mare de impresii, exprimate cu același adevăr. Scriitorul renunță la procedeul tradițional al alternării frazelor obiective și subiective, dar introduce totuși omul în peisaj, pentru a învia descripția naturii prin răsfrîngerea acesteia într-o sensibilitate omenească. Fantasticul aparenței deține un rol și în această pagină descriptivă, dar ea nu mai este simțită acum ca produsul unei atitudini jucate, ci ca o viziune de al cărei adevăr subiectiv nu ne îndoim, atunci cînd scriitorul vede rădăcinile smulse de șuvoi *ca niște capete îngrozite cu pletele vilvoi*. Comparată cu faza atinsă de Alecsandri, descrierea naturii la Sadoveanu reprezintă un mare progres în utilizarea limbii noastre ca instrument al evocării poetice.

După marile succese ale artei peisagiste a lui Sadoveanu, descrierea naturii devine o categorie literară deseori cultivată de scriitorii români. Atingem însă o nouă fază a procedeelor de artă în această direcție, o dată cu Geo Bogza în cărți ca *Țări de piatră, de foc și de pământ* (1939),

Cartea Oltului (1945). Ceea ce aduce nou Geo Bogza în arta peisajului literar este expresia percepției științifice a realității, apoi a aspectelor ei legate de civilizația modernă și de viața celor mai largi colectivități omenești. Geo Bogza este un artist socialist și, ca atare, modul propriu al concepției sale despre lume se vestește pretutindeni, la orice pagină am deschide vreuna din cărțile sale, prin variatele mijloace ale vocabularului și ale imaginilor lui. În *Cartea Oltului*, unde scriitorul urmărește acest riu de la obârșii pînă la vărsarea lui în Dunăre, împreună cu peisajele pe care le străbate și cu înfățișările vieții sociale ale oamenilor din acele locuri, Bogza și-a împărțit cartea în mai multe capitole mari, pe care le numește „trepte“: *treapta minerală, vegetală, biologică, spirituală, a istoriei, a reîntoarcerii în cosmos*. A pus deci la baza evocărilor sale o adevărată ontologie științifică, o concepție relativă la dezvoltarea materiei în lume. Paginile de față sînt consacrate însă caracterizării procedeelelor de artă ale scriitorilor, așa cum ele se arată în exemple limitate. Astfel de exemple sînt ușor de extras din orice punct al cărților lui Bogza. Iată, de pildă, întreaga atitudine și unele din procedeele cele mai caracteristice ale scriitorului, ivindu-se încă din prima pagină a *Cărții Oltului*. Este vorba de descrierea panoramică a unui peisaj tipic din Ardeal: „*Presărat cu cetăți vechi, în ruină, și cu turlle de biserici, ascuțite, Ardealul își desfășoară peisajele pînă la mari depărtări, sub semnul acestor străvechi și elocvente construcții. Durabile rezultate de piatră ale unor îndelungi eforturi unanime; totdeauna deasupra a tot ce le este în jur, din orice parte a pămîntului văzute, ziua ele îl domină, iar noaptea îl împinzesc de mistere și îi dau un sens. Sînt seri în care turllele ascuțite ale bisericilor par vechi și primare antene, cu care oamenii acestor locuri au încercat, tot timpul veacurilor trecute, să prinză în auz ecoul adevărat al Universului, secreta și via lui rezonanță*“.

Ceea ce izbește mai întîi, parcurgînd această scurtă pagină descriptivă, este faptul că scriitorul nu pornește de la o singură impresie, de la un act unic al observației, ci de la mai multe impresii, pe care le leagă între ele, pentru a obține nu numai descrierea unui peisaj, dar și reflecția asupra lui. Scriitorul vede peisajul lui *ziua, noaptea și seara*. Actele particulare ale fiecărei contemplații au rămas în urmă, și scriitorul le însușmează acum pentru a extrage sensul general desprins din cele văzute. Atitudinea spectaculară întregită prin cea reflexivă este caracteristică pentru toată arta descriptivă a lui Geo Bogza. Scriitorul care are, în atîtea împrejurări, un puternic simț al forțelor elementare, evocate cu prilejul fiecăreia din descrierile lui, zugrăvește de data aceasta un peisaj construit, cu *cetăți vechi, cu turlle de biserici*; termenul *construcții* le subsumează pe toate și pe acest termen îl asociază cu un epitet neobișnuit, vorbind despre *elocvente construcții*. Prezența construcției în peisaj îi îngăduie să-și reprezinte munca umană colectivă, *eforturile unanime* căroră li se datoresc cetățile și turllele. Peisajul nu este de altfel văzut numai

în singura clipă a observării lui, ci este reprezentat construindu-se în tot timpul veacurilor trecute; este perceput deci printr-o categorie istorică, adică drept un lucru care s-a format treptat și a jucat un rol permanent vreme de multe secole. În legătură cu rolul jucat în trecut de turlele bisericilor în viața *colectivităților umane*, altă expresie care se va ivi numaidecât apare și o imagine împrumutată din tehnica modernă: turlele ascuțite îi apar ca niște *antene* radiofonice, prin care închinătorii timpurilor vechi *prind*, ca la un post de radiorecepție, *ecoul adevărat al Universului, secreta și via lui rezonanță*. *Secreta rezonanță*, ca și *elocvente construcții*, sînt asocieri destul de neobișnuite de cuvinte, în care epitetul surprinde nu numai prin raritatea lui, dar și prin faptul că este luat într-un sens nou, metaforic, impus poate de modele franceze. Influența franceză se arată, de altfel, nu numai în această folosire oarecum neașteptată dată unor cuvinte destul de răspîndite, dar și în unele forme ale construcției, ca, de pildă, în construcția partitivă *noaptea îl împinzesc de mistere* sau în *sînt seri* (adică există *unele seri*). Abateri sintactice caracteristice, decurgînd de data aceasta dintr-un izvor intern, din proza lui T. Arghezi, remarcăm și în separarea atributului de substantivul lui, ca în *turle de biserici, ascuțite*, un procedeu de dislocare sintactică prin care expresia dobîndește mai mult relief. Prozator modern, cu atitudini reflexive, lucrînd cu categorii istorice și filozofice (*universul*), mișcîndu-se în lumea de reprezentări a civilizației, a muncii, a tehnicii moderne, prin care sînt anexate artei literare sectoare noi ale vocabularului și o imagistică inedită, Geo Bogza a creat o etapă nouă a descrierii literare.

MEDIUL DOMESTIC

Pictura interioarelor, a lucrurilor grupate de oameni în jurul lor și care îi determină și îi exprimă, adică ceea ce obișnuit se numește o „natură moartă“, este o categorie literară apărută relativ tîrziu la scriitorii români. Cu tot marele rol pe care evocarea mediului domestic îl deține în realism, începînd cu Balzac, scriitorii noștri s-au oprit, abia în faze mai noi, în fața acestei teme. Al. Macedonski este unul dintre cei dintîi care au cultivat-o, de pildă în *Casa cu No. 10*¹, descrierea unei case oare, indicată numai prin această simplă și incompletă determinare, sugerează cititorului că este vorba de o casă oarecare, cum vor fi fost desigur nenumărate în epoca scriitorului, deci o casă a cărei specială expresivitate provine tocmai din faptul că n-are nimic deosebit în alcătuirea ei externă și internă. Macedonski va evoca deci poezia aspectelor umile, cotidiene și banale, cum scriitorii realiști făceau de cîteva decenii. După ce ni se descrie înfățișarea exterioară a *Căsei cu No. 10*, de pe o stradă oarecare,

¹ „*Literatorul*“, 5, 1883.

aparținând unor locatari rămași necunoscuți, ni se înfățișează și una din camerele ei : „Peșchire, frumos lucrata cu borangic și cu flori de mătase în față, atîrnate în piroane, dau ocol odăilor, perdelele de la fiece fereastră sînt de tibet cu o parte albastră și cu alta conabie sau roșie, marea modă de pe la 1816 pînă la 1830. Iar pe mescioara lucrată în sîdefuri, alături cu Vestitorul Țerei românesci, se mai află pe o tăviță verde, înfățișînd în poleieli și în fețe, ducerea la geamie a Sultanului Mahmud, o mică ceașcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi“.

Avem deci de-a face cu descrierea unui interior, așa cum l-a format influența turcă în epoca feudalității noastre, evidentă prin atîtea detalii ale decorului, dar și prin moravurile oamenilor care locuiesc în cadrul lui, mărturisite prin prezența ceștii de cafea, a ciubucului amintit în continuarea pasajului. Scriitorul susține sugestia mediului domestic oriental, prin cuvintele de origine turcească grupate de el, dintre care numai *borangic* s-a menținut în limbă, în timp ce *peșchir*, *zarf*, *conabiu* deveniseră învechite chiar în epoca lui ; cuvinte cărora li se alătură însă și unele cu vechi accepții, menite să sprijine arhaismul impresiei, ca *față*, *fețe*, probabil în înțelesul de *culoare*. Este evidentă prezența omului în acest mediu domestic, a liniștii patriarhale de care se bucura, a onora din deprinderile lui, a regimului politic din care descindeau înaintășii lui, oameni trăind în cadrul împărăției lui Mahmud, dar și a timpurilor noi de deșteptare națională, despre care vorbește foaia „Vestitorul Țerei românesci“, lăsată din mîna de cititorul care a ieșit tocmai pe ușă. Această prezență nevăzută a proprietarului *Căsei cu No. 10* alcătuiește adevăratul interes al pasajului, compus în restul lui cu o preocupare mai mult istorică sau etnografică, prin descrierea exactă a obiectelor, ca într-un catalog de muzeu, sau prin considerația generalizatoare : *marea modă de pe la 1816 pînă la 1830*, prin care scriitorul iese de fapt din cîmpul evocării literare propriu-zise și pătrunde într-un domeniu al științei. La fel notația *aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi* sparge cadrul impresiei momentane, singura care ar fi trebuit reținută, și introduce o referință la împrejurări trecute, deci o atitudine propriuzis istorică, însoțită de scriitor prin expresia, de altfel discretă, a preferinței acordate de el trecutului. Cu toată alunecarea spre decorația muzeală și etnografică și spre istorism, scurta descripție a lui Macedonski este o pagină de maestru prin interesul ei lexical, prin alegerea și alăturarea imaginilor, dar mai ales prin expresia prezenței umane, cu toate implicațiile ei sociale, prin care mediul domestic descris dobindește suflet și viață.

Macedonski a dat de multe ori evocări de naturi moarte, „nuvele fără oameni“, cum le numește într-un rînd. Stabilind modelul, determină o serie întregă de pictori literari ai naturilor moarte, printre care amintesc

pe I. A. Bassarabescu. În *Cît ține liturghia* (din *Nuwele*, 1903), cucoana care a plecat să asculte slujba la biserică și-a lăsat pustiu interiorul, unde lucrurile continuă să vorbească despre deprinderile ei. Este indicată mai întâi atmosfera generală, cu o sensibilitate ascuțită care percepe temperatura, starea atmosferică, tăcerea, lucrurile eterogene cărora li se atribuie prin personificare, simțiri umane : „*Răcoare că într-o chilie ; și nici o muscă, abia una mai innegrește într-un punct olanul vărui al sobei : toate în casă tac de frica furtunii*“. Pasajul începe prin fraze nominale : *răcoare ca într-o chilie ; și nici o muscă, apoi o rețușare* care aduce un verb, fiindcă de data aceasta e vorba de a nota o mișcare, a muștei care *innegrește* olanul sobei, creînd un contrast indicat prin relevarea *olanului vărui al sobei*. Se adaugă notațiile atmosferice, după care urmează un șir lung de fraze nominale, unde eliminarea verbului trebuie să susție impresia de imobilitate a unei vechi existențe, fără evenimente, supraviețuind cu umilitate neantului ei. „*Ce de lucruri pe scrin ! Un nesseser cu oglinda spartă ; parcă l-a furat somnul lîngă pernița cu nisip ce-i stă de straje, albăstrue, ieșită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muște. La rînd, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit ; lîngă el, un mototol de păr castaniu, strîns, innodat ; apoi un borcan cu alifie vinătă, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete*“ etc. Toate aceste obiecte sînt indicate fără expresia vreunei relații dintre ele, fără verbe și fără compliniri, pînă la ultima frază care, prin singurul ei verb (*păstrează*), aduce mărturia îndeletnicirii atît de vane a cochetei bătrîne care-și îngrijește tenul, în lumea ei de nimicuri, unde ostilitatea generală a vieții, așa cum o poate simți o ființă eșuată, este figurată simbolic prin pernița de ace, *gata să muște*. Mulțimea și concentrarea notațiilor, puterea lor sugestivă, felul atît de meșteșugit ales al construcțiilor mărturisesc despre progresele obținute douăzeci de ani după Macedonski, în direcția evocărilor de interior.

Tudor Arghezi le va cultiva și el în epoca următoare, și este interesant a spicui, din paginile lui în proză, una din aceste evocări, pentru a constata ce s-a putut adăuga, ca sensibilitate și forme de expresie, peste ce obținuseră scriitorii anteriori. Alegem o pagină dintr-una din bucățile adunate în volumul *Ce-ai cu mine, vîntule ?* (1937) : „*În odăi, pulberea electrică a singurătății se urzește punct cu punct cu praful umbrei cernut prin lumină, și fărîna timpului, dulce la gust și nesimțită la pipăit, le tîrăște neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jîlțurile și cărțile ard fără văpaie și cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate ușile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune și prin geamurile lor, în odăi, se zărește mișcîndu-se vâlul moale al uitării*“. Macedonski dăduse, împreună cu zugrăvirea unui interior, în acompaniamentul ei asociativ, ceva ca o viziune a dezvoltării țării în secolul trecut. I. A. Bassarabescu

restrînge perspectiva evocării sale, făcînd ca lucrurile să vorbească despre o existență particulară, față de care socialul apare totuși ca ostilitate declarată existențelor care nu știu să se lupte, dar mai ales ca indiferență a mediului unde lucrurile se adună fără noimă și oamenii îmbătrînesc. Perspectiva se deschide foarte larg în descrierea lui Arghezi, unde răsună ceva ca sentimentul foarte generalizat al neantului universal și invincibil, fiindcă atinge materialele cele mai tari, stejarul și piatra. Pentru a vrăji procesul aneantizării unui interior închis, izolat de viață, scriitorul folosește epitete contradictorii cu numele pe care le determină, ca *focul rece* sau *arderea fără văpaie*, apoi o bogată sinonimie : *praf, țărîna, scrumuri, topire de sine, cărbune*, asociate cu nume pe care nimeni nu le mai legase cu ele, în metafore inedite, ca *praful umbrei, țărîna timpului, scrumuri mobile* (ale combustiei lucrurilor îmbătrînite). Dezvoltarea metaforică și, am spune, excesul acestei dezvoltări sînt o caracteristică prin care Arghezi se diferențiază atît de izbitor de scriitorii premergători. De asemenea, acuitatea lui senzorială, la fel de neobișnuită dacă o comparăm cu tot ce s-a produs mai înainte, leagă abstractul cu concretul, ca atunci cînd ni se vorbește de *țărîna timpului, dulce la gust și nesimțită la pipăit*, obținînd nu numai imagini greu de reprezentat, dar și abstruzitate în construcție, mai ales în prima frază unde predicatul le *tîrăște* nu apare destul de limpede la cine se referă. Artist modern, hipersensibil, el cere limbii să exprime mai mult decît putuse da înainte, o disociază de graiul vorbit și obține un stil scriptic, cu mijloace rafinate ale evocării, dar pîndit de primejdia artificiuului și obscurității.

PORTRETUL¹

Portretul literar este cultivat încă de primii scriitori ai secolului al XIX-lea. Costache Negruzzi dă în *Fiziologia provincialului* (1840) un portret generalizator, în felul *Caracterelor* lui La Bruyère. Scriitorul zugrăvește o categorie socială generală, prin trăsături văzute, prin care învie deopotrivă figura ca și moravurile modelului său : „*Provincialul* *îmblă încoșmănat 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 a boierului ținutaș ; fără ele nu se vede nicăiri. Figura lui e lesne de cunoscut ; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pre lingă aceste firești podoabe, natura, ca o mîloasă mamă, a răspîndit asupra-i și un nu știu ce care vorbește mai tare ochilor ispitivi*

¹ cf. și paragraful despre portret din *Observații asupra limbii și stilului lui Al. Odobescu*, publicat în acest volum, ca și studiul *Fazele portretului*, din *Figuri și forme literare*, 1946 (n. ed.).

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 zărești⁴. Negruzzi folosește deci asociații tipizate de cuvinte ca față înflorită, musteți răsucite, mîloasă mumă, cuplul de adjective-adverbe gros și gras, foarte răspîdit în limba franceză, de unde împrumută și locuțiunea substantivată un nu știu ce (un je ne sais quoi), prin care P. Bouhours, în secolul al XVII-lea, denumea, împotriva raționalismului clasic al lui Boileau, impresia greu de definit a frumuseții. Negruzzi cere deci mijloacele sale limbii vorbite și expunerea sa, în *Fiziologia provincialului* ca și în *Un poet necunoscut* (1838), unde portretul individual al lui Daniel Scavinschi este topit în narațiunea despre viața și moartea acestuia, se desfășoară în stilul unei pălăvrăgeli amabile, în care figurează deopotrivă ironia, calamburul, digresiunea.

Pe la 1880, Ion Ghica răspîndește, în *Correspondența* sa cu V. Alecsandri, sumedenie de portrete, mai ales ale unor originali ai vremurilor mai vechi, despre care povestește. Poate fi extrasă din *Correspondența* lui Ion Ghica o galerie întregă de caricaturi, desenate în maniera lui Daumier, prin felul în care evocarea figurilor, reduse la puține trăsături, se asociază cu aceea a pitorescului vestimentar, pentru care găsește termeni potriviți în terminologia merceologică a începutului de veac. Iată, în acest sens, portretul așa-zisului *Prințipul Zamfir*, maniac, aciuat pe lângă boierimea bucureșteană : „Era un om între două vîrste, mai mult bătrîn decît tînăr ; gros la burtă, alb și rumen la față și cu mustățile rase ; purta pantaloni de nanchin galben cu capac, băgați în cizme ungurești cu pînteni, jiletcă vîrgată, frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de pambriu, în care intra bărbia cu totul, pînă la gură, lăsînd să iasă de-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobît. Din buzunarele jiletcei atirna de o parte și de alta, zornăînd, două lanțuri groase cu chei și peceți mulțime. Era „prințipul Zamfir“, amicul intim și nedeslîpit al banului Pană Filipescu“. Descrierea procedează deci prin acumularea enumerativă de trăsături în construcții juxtapuse, completînd în mod succesiv portretul, căruia scriitorul îi dă în cele din urmă un nume, dezlegînd astfel enigma ciudatei arătări evocate mai înainte.

Pentru a depăși simțul pitoresc și portretul obținut prin însumarea treptată a trăsăturilor, înlocuite mai tîrziu prin formula caracterizatoare sintetică și o viziune a omului moral, trebuie să ajungem după 1900, la portretele lui N. Iorga, întrunite în seria volumelor *Oameni cari au fost*. Alegem, din nenumăratele care ar putea fi citate, pe cel al lui Ovid Densusianu, scris la moartea acestuia, în 1938. Scriitorul pornește de la ceea ce îi pare a fi trăsătura esențială a modelului său, ceva deopotrivă cu ceea ce H. Taine numea „la faculté maîtresse“. Această trăsătură ar fi fost, la Densusianu, neadaptabilitatea lui. Iorga o explică prin date ereditare, introducînd în portret caracterizarea succintă a înaintașilor lui

Ovid, erudiții Aron și Nicolae Densușianu. Definește apoi firea neadaptabilă a modelului și termină printr-o frază nominală, prin care ni se deschide o perspectivă asupra trecutului neguros, greu parcă de determinismul unui neam întreg. Este o pagină de artă, vrednică a fi studiată în toate amănunțele ei : „*Ovid Densușianu, care a plecat ca pe furiș din viața pe care n-a vrut s-o primească așa cum era și n-a putut s-o domine așa cum el ar fi vrut, a fost, în societatea românească preocupată de atâtea probleme și frământată de atâtea patimi, un neadaptabil. — Aducea aplecarea către aceasta de la părinții săi înșiși, oameni de mare discreție, plini de inteligență și chiar de talent, dar înainte de toate, feriți de lume. Ce splendid exemplar de romanitate ardeleană, și în corp, în figură, era tatăl său, dacul cu părul și barba colilie, care a fost neînduplecatul și cu toată lumea îndușmănitul, nu din ură, ci dintr-o necesitate sufletească specială, Aron Densușianu ! Ce călăreț singuratec, îmbătat de vîntul culmilor propriiei închipuiri, i-a fost unchiul, Nicolae Densușianu, care găsisse în Bucegi leagănul zeilor elenici ! — De o precocitate extraordinară, erudit înainte de douăzeci de ani, de o stăruință fără păreche la lucrul metodic, fiind nepotul acelora, păstra aierul de familie. O mare voință de a se afirma, de a crea și a schimba, fără nimic din mijloacele, pe lângă inteligența pe care o avea din belșug, necesare pentru a se atinge scopul. Menirea acestui nobil și tenace ambițios a fost să fie neconținut învins, și pentru aceasta i-a ținut necaz vieții, îndepărtîndu-se de dînsa, ca și cum subț nici un raport n-ar fi fost vrednică de el. — Filolog, s-a vrut poet ; om de cabinet, a visat de un amestec în viața politică ; și, neconținut, cu picătura de sînge a înfrîngerii, se întorcea la el însuși. — O operă senină lîngă un om torturat prin sentințe mai vechi decît însăși ființa sa*”.

Ceea ce îl interesează deci pe N. Iorga în portretul contemporanului său O. Densușianu este firea adîncă, realitatea morală a acestuia. În acest scop, portretistul întrebuintează termeni denumind însușiri sufletești, observate în modelul său sau în înaintașii din care proveneau felurile de a fi ale acestuia. Terminologia psihologică și morală era cu totul absentă în portretele anterioare, acelea zugrăvite de C. Negruzzi și Ion Ghica. Această terminologie este însă larg folosită de Iorga, prin substantive ca *discreție, inteligentă, talent, închipuire, precocitate, stăruință, voință de a se afirma*, sau prin adjective ca *ambițios, învins* (în sens moral) etc. Pentru a exprima asemănarea dintre model și predecesorii lui, scriitorul folosește expresia *aer de familie*, folosită în genere pentru a denumi identitatea trăsăturilor fizice ale membrilor aceleiași familii, dar care este luată aci în sensul moral, mai rar întilnit. Expresia realității morale a omului adînc folosește uneori metafora cu mari rezonanțe poetice, ca aceea aplicată lui Nicolae Densușianu : *Călăreț singuratec, îmbătat de vîntul culmilor propriiei închipuiri* sau ca *picătura de sînge a înfrîngerii*. Iorga dorește să ne înfățișeze portretul unui *neadaptabil*,

după cum ne-o spune el însuși în primul paragraf al portretului, în acela în care stabilește tema compunerii lui. Relevând în firea modelului o trăsătură negativă, refuzul de a accepta viața așa cum i se înfățișa, neadaptabilitatea lui, scriitorul construiește portretul prin numeroase forme ale negației, ca verbul predicativ negativ : *n-a vrut, n-a putut, n-a fost vrednică* sau ca determinări adjectivale sau adverbiale negative, precum *neadaptabil, neînduplecat, nimic, sub nici un raport*. Când n-avem de-a face cu expresiile directe ale negației întâmpinăm cel puțin pe acelea ale opoziției, ale absenței sau ale diminuției, precum *îndușmănit, pe furis, învins*. Omogenitatea sferei verbale a scriitorului este deci remarcabilă ; ea reprezintă o mare îndeminare în concentrarea și convergența mijloacelor de vocabular folosite de scriitor. Nu mai puțin vrednice a fi subliniate sînt construcțiile utilizate. Fiind vorba de a crea portretul unui om neadaptabil, în opoziție cu mediul său, scriitorul întrebuițează construcții adversative sau concesive, precum : „*oameni... plini de inteligență și chiar de talent, dar... ferți de lume ; dacul... cu toată lumea îndușmănitul, nu din ură, ci dintr-o necesitate sufletească... ; voință de a se afirma... fără nimic din mijloacele... necesare ; deși filolog, s-a vrut poet ; (deși) om de cabinet, a visat de un amestec în viața politică*“. Întreg portretul este susținut de reacția emotivă a pictorului lui, vizibilă în frazele exclamative : „*Ce splendid exemplar... ! Ce călăreț singuratec... !*” pînă la fraza nominală și exclamativă finală : *O operă senină lîngă un om torturat prin sentințe, mai vechi decît însăși ființa sa*“. Opera lîngă om, deci alături de el, fără legături organice cu acesta, disociată de firea autorului și oarecum inexplicabilă prin această fire ; simpla prepoziție lîngă sugerează ceea ce, în viziunea portretistului, alcătuieste paradoxul existenței lui Ovid Densusianu. Scriitorul nu exprimă în întregime conținuturile lui mentale ; pe unele dintre ele se mulțumește să le sugereze, declanșînd în cititorul lui bogate asociații printr-o însemnare parcimonioasă, ca simpla expresie a unei relații în textul citat ; modernitatea procedurii nu poate scăpa nimănui. Comparată cu portretele zugrăvite de scriitorii mai vechi, trebuie să remarcăm, în arta portretistică a lui N. Iorga, cucerirea propriu-zisă a domeniului intern, adîncimea morală a descripției, susținută de o emoție gravă și înaltă, arta atît de rafinată prin complexitatea procedurilor, așa de bine dominată prin introducerea mai multor factori de unificare, pe alocuri caracterul atît de modern al mijloacelor. Vechile portrete erau numai pitorești. Pătrunderea spre uman este caracteristica cea mai de seamă a artei portretistice a lui N. Iorga.

ANALIZA PROCESULUI PSIHOLIC

Descrierea stărilor interne în narațiune apare o dată cu primii romanieri ai secolului al XIX-lea. Bolintineanu în *Elena* (1862) introduce astfel de descrieri, precedîndu-le de semnul dialogului, reproducînd adică vor-

birea interioară a personajului : — „Doamne, zise el (Alexandru). Ce este această femeie? Nu sînt un copil ce intră în lume pentru prima oară... Azi am voit să plec; și cînd eram să pornesc, puterile mi-au lipsit... Nu este un simțămînt trecător ce se stinge îndată ce încetăm a vedea obiectul iubit... Eu sufer... este o patimă puternică... Am trăit... am fost în relații cu tot felul de femei frumoase, spirituale... niciodată nu am simțit atîta; ceea ce simt acum este un lucru straniu...” Autorul reproduce deci gîndurile intime ale lui Alexandru, îndrăgostit de Elena, monologul lui interior, și o face imitînd desfășurarea vorbirii interne, prin fraze juxtapuse separate prin puncte de suspensie care trebuie să înlocuiască expresia raporturilor logice și gramaticale. În realitate, monologul interior al lui Alexandru are o structură logică, fiindcă exprimă pe rînd motivele care-l fac pe erou să conchidă că simțămîntul său e un lucru straniu. Ultima frază a textului citat este o concluzie și vădește, prin prezența ei, caracterul logic al întregului. Printre argumentele înșirate de personaj, pentru a ajunge la încheierea sa, există și unul care are un caracter generalizator și se apropie de tipul maximelor: (un simțămînt) *se stinge îndată ce încetăm a vedea obiectul iubit*. Personajul reflectează deci ca un filozof, ca un moralist, și expresia *obiectul iubit*, pentru femeia îndrăgită de el, o expresie destul de nefirească în monologul interior al unui amant, pune în lumină propria tendință a autorului către reflexia generalizatoare morală, ca, de pildă, în pasajul : „Rezerva, ce natura le-a dat (femeilor) mai mult decît bărbaților, și pe care o practică prin instinct, le-a dovedit că niciodată un amor nu devine mai pasionat decît atunci cînd află stavile. Omul, ursit să dorească neîncetat, facultate necesară existenței sale fizice și intelectuale, se înțelege că îndată ce vede că i se realizează o dorință, trebuie să se înturne către alta, și prin aceasta chiar să nu mai fie la cele realizate”. Raționamentul psihologic generalizator se realizează prin fraze care prin verbul predicativ la timpul perfect par a rezuma un șir de observații particulare anterioare, apoi prin construcții sintactice întinse care folosesc determinări apoziționale succesive : „omul, ursit să dorească neîncetat, facultate necesară existenței sale fizice și intelectuale” sau prin alt șir de determinări ca în restul frazei finale citate. În lanțul termenilor filozofici sau psihologici utilizați de Bolintineanu (*rezervă, instinct, pasionat, existență fizică și intelectuală, dorință*) notăm cuvîntul *facultate*, mult întrebuițat de psihologia timpului. Uneori analizele psihologice ale lui Bolintineanu sînt obținute prin însumarea expresiei unor însușiri generale, adevărate facultăți ale vieții morale, ca în pasajul : „Elena, grație spiritului său natural de femeie, grație educației sale, grație încă curățeniei și inocenței sufletului său, printr-o rezervă demnă ce inspire stima și respectul, nu avea să se teamă a fi învinsă cu atîta înlesnire”. Psihologia Elenei se întregeste deci din însușiri generale : *spirit de femeie, curățenie, inocență, rezervă* și reprezintă, ca atare, o structură statică, din care derivă atitudinile ei

particulare : o împrejurare care se vedește prin construcțiile cauzale introduse anaforic prin prepoziția *grație* (= *din cauza*), un neologism de origine franceză, introdus atunci de curînd în limbă.

Este interesant de observat că procedeele lui Bolintineanu rămîn multă vreme acelea ale descrierii procesului psihologic în operele romancierilor și nuveliștilor români. Către sfîrșitul veacului, B. Delavrancea utilizează la rîndu-i monologul interior al personajelor, dar cu o abilitate care lasă în urmă modelul stabilit de Bolintineanu. Iată, de pildă în *Paraziții* (1893), monologul interior al lui Iorgu Cosmin, boem bucureștean, căzut în abjecție și mizerie : „*Ce curios l-au privit doi domni ! Desigur e descompus. Nu s-a uitat în oglindă. E și ridicul. Mai bine rămînea la Candian. Dacă s-ar întoarce ?... Iar acolo ? Să-i spuie că n-a mâncat, că n-are unde dormi, că nu se mai poate duce la... Imposibil... Nici o mină curată care să-l susție, nici un cuvînt amical. Să scrie lui tat-său. Se caută prin buzunare. Nimic. Parcă i-a dat un rest de la birt ? Unde l-a pus. După o noapte ca aceea, cum să-și mai aducă amînte ? Se uită la ceasornic. Unu. Ceasornicul i l-a dat tat-său. Cît o fi scris bătrînul grăfier pentru acel ceasornic ! Să-l amaneteze*“ etc. Deosebirea dintre felul în care Bolintineanu și Delavrancea transcriu monologul interior este evidentă. Bolintineanu menține însemnările lui la persoana I, acestea reproduc deci întocmai vorbirea personajului, pe cînd Delavrancea pune relatarea sa la persoana a III-a și adoptă, de fapt, stilul indirect liber, mult folosit de scriitorii naturaliști ai epocii. Însemnarea lui Delavrancea nu are apoi structura logică remarcată în pasajul citat din înaintașul lui ; scriitorul mai nou imită deci mai bine felul descusut, neorganizat, al vorbirii interioare ; totuși raporturile logice sînt uneori presupuse, dar nu sînt exprimate decît prin gruparea frazelor în context. Astfel, după fraza : *nici o mină curată care să-l susție, nici un cuvînt amical*, fraza următoare : *să scrie lui tat-său* este o concluzie, dar raportul conclusiv nu este în nici un fel indicat. Interesant este la Delavrancea și felul în care amestecă reflecțiile personajului cu notația gesturilor acestuia (*Se uită la ceasornic*). Din alternarea reflecției cu gesticulația, menținută apoi în tot pasajul, întregul dobîndește un adevăr, pe care trebuie să-l înregistrăm ca pe unul din progresele realismului în literatura epocii.

Delavrancea a perfecționat, dar n-a inovat. Pentru a găsi inovații propriu-zise în analiza procesului psihologic, trebuie să ajungem la scriitorii dintre cele două războaie. Iată-l pe Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* (1930) descriînd cum sublocotenentul Gheorghidiu, gelos pe tînăra lui soție, cere un concediu pe care un superior i-l refuză cu brutalitate. Gheorghidiu simte o revulsie afectivă, expusă la persoana I : „*Am devenit livid și am suris ca un ciine lovit, cerînd parcă scuze că înghît puneri la punct atît de grave. Dar peste cîteva clipe m-a cuprîns o ură amară și seacă împotriva tuturor. Prostia*

pe care o vedeam mi-a devenit insuportabilă, pripit, ca o încălzire, și o iritație a pielii pe tot corpul. Nu așteptam decât să izbucnesc... Pindeam un prilej, o cotitură de frază sau un gest, ca să intervin cu o aruncătură de granată. Totdeauna, insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greșeli, ca un jucător la ruletă, care, încercând să se refacă, mizează mereu în contratimp; de două-trei ori pe rînd roșu, și trece apoi pe negru, tocmai cînd acesta nu mai iese, revine, și așa la nesfîrșit, cu îndirjire. Sînt în stare să fac față, cu un singe rece neobîcînuit, chiar întîmplărilor extraordinare, pot transforma însă mici incidente în adevărate catastrofe, din cauza unui singur moment contradictoriu. Eram acum destul de lucid ca să-mi dau seama că sînt aproape în pragul unei nenorociri... mă simțeam evadat din mine însumi, căzut ca pe un povîrniș prăpăstios“.

Citind această remarcabilă pagină de analiză, observăm că scriitorul nu mai descrie sentimente și facultăți generale, ci emoții, adică stări afective puternice și scurte, însoțite de modificări organice. Prin evocarea stărilor eruptive ale emotivității, pagina citată dobîndește mișcare și dramatism, o mare putere și influență asupra cititorului care își reprezintă stările descrise. Deși narațiunea se referă la împrejurări trecute, întrebuintarea consecventă a imperfectului (*vedeam, pîndeam, așteptam, eram, mă simțeam*) evocă stările în desfășurarea lor și face, ca atare, pe povestitor și pe cititorul lui să și le reprezinte mai viu. Însemnarea emoției se însoțește de aceea a modificării organice respective, al cărei răsunset în conștiință este, după o cunoscută teorie psihologică, emoția însăși. Astfel, revolta care îl cuprinde pe Gheorghidiu îl face *livid*, apoi el simte o *încălzire și o iritație a pielii pe tot corpul*. Epitete rare vin să se asocieze cu expresia emoției, și aceste epitete sînt culese tot din sectorul expresiv al sensoriului organic; astfel, ura este *amară și seacă*. Ceea ce este caracteristic apoi este starea de dedublare a povestitorului-erou. Acesta trăiește emoțiile lui și, în același timp, le observă. Scriitorul este deci, cum spune el însuși, un *lucid*: cuvînt care apare aici, ca și în alte multe locuri ale operelor lui Camil Petrescu, și alcătuiește, de fapt, unul din cuvintele-cheie ale acestui scriitor. Tendința de a se înțelege pe sine îl face să pună în legătură reacțiile lui momentane cu feluri mai generale de a fi ale alcătuirii lui psihologice și morale; dar pentru a le exprima pe acestea el nu recurge, cum făceau înaintașii lui, la expresia unor facultăți, la terminologia abstractă a eticii și psihologiei, ci la imagini, la metafore și comparații, prin care stilul lui analitic dobîndește un caracter concret și sensibil, care constituie marca cea mai izbitoare a felului său de a scrie. Astfel, în momentul de erupție a miniei lui, el se compară cu cineva care este gata să intervină *cu o aruncătură de granată*; el dobîndește atunci impresia unui *jucător la ruletă* care mizează în contratimp și, pentru a exprima faptul că reacțiile lui scapă

atunci de sub controlul rațiunii, scriitorul notează că se simțea *evadat din mine însumi* (*evadat* adică eliberat într-un mod oarecare legitim și primejdios), *căzut ca pe un povîrniș prăpăstios*. Imagismul în serviciul analizei psihologice este contribuția stilistică cea mai de seamă a lui Camil Petrescu în domeniul descrierii procesului intern.

DESCRIEREA STĂRILOR DE SOCIETATE

Încă de la începuturile romanului românesc descrierea societății apare ca o parte însemnată a povestirii. *Ciocoi vechi și noi* (1863) de N. Filimon este un roman istoric, fiindcă se referă la împrejurări de la începutul secolului din vremea domniei lui Caragea, dar pătrunzătorul scriitor izbuteste să depășească simplul pitoresc istoric și să se orienteze către înțelegerea societății descrise de el. Iată un text în care ni se narează procedeele de exploatare ale arivistului Dinu Păturică, devenit omul de încredere al unui notabil al zilei, postelnicul Andronache, cu care împreună jefuia pe postulanții la funcțiuni publice, punând temeliiile puterii și prosperității unei noi categorii sociale, politicienii cu atîta influență în tot timpul orînduirii burgheze care începea atunci: „*Vestea despre influența ce din zi în zi dobîndea postelnicul Andronache la curtea lui Caragea se răspîndise atît de mult, încît mai toți cei ce voiau să dobîndească vre funcțiune publică nemeritată sau vreun alt favor de la domnie se îndreptau către casa atotputintelui fanariot și prin dare de bani își împlineau dorința. Cată să spunem că în timpii aceia, ca în toți timpii, jafurile și mîncătorile nu se făceau așa d-a dreptul. De la domn pînă la zapciu, toți pe atunci furau cu mijloace delicate și cu o iscusință atît de mare, încît hoțul își asigura inviolabilitatea și nu se expunea la umilire. Ca să ajungă aici, toți slujbașii mari și mici își aveau prepelicarii lor, care căutau vînatul și-l aduceau înaintea vîntorului ca să-l jumulească. Postelnicul Andronache care făcea totul pentru interes nu crezu de cuviință a lăsa o asemenea frumoasă ocaziune fără a se folosi de dînsa; el, dar, iniție pe Păturică în acest nou fel de hoție și, din acea zi, nimeni nu mai dobîndi favorile curții decît prin mijlocirea postelnicului său, mai bine, printr-a lui Păturică, care le cîștiga de la fiecare treabă împlinită de două ori mai mult decît stăpînu-său“.*

După aceste considerații generale asupra unuia din aspectele societății din epoca evocată de el, urmează povestirea unei scene menite să ilustreze considerațiile precedente: Un postulant se prezintă la Dinu Păturică și, după ce amîtește nenorocirile lui, solicită ajutorul care devine obiectul unei tranzacții fără nici o rușine. Scriitorul, care se slujește de narațiune și de dialog, se substituie astfel istoricului și gînditorului social întîmpinat în pasajul citat. Restrîngînd analiza numai la acest text, întîmpinăm, mai întîi, un interesant document de limbă, prin cu-

vinte ale epocii (*domn, zapciu*), prin forme ale neologismelor care nu s-au menținut (*influență* singular *favor* și plural *favori* pentru *favoare, favoruri*, acceptate mai târziu), compuneri și derivații părăsite azi (*atotputintelui*), apoi alte neologisme și expresii, ajunse încă de atunci la forma lor durabilă, aparținând terminologiei morale și juridice (*funcțiuni publice, mijloace delicate, inviolabilitate*), verbul a *inițiat* (pentru „a introduce pe cineva într-o știință sau a-l înzestra cu deprinderile unei arte sau ale unui meșteșug“). Privită în general, limba lui N. Filimon ni se pare deci destul de sigură, ajunsă aproape de toate formele ei moderne, cum este a tuturor bunilor scriitori ai epocii. Considerat în concepția pe care o mărturisește și în mijloacele lui de stil, textul citat vădește în autorul ei înțelegerea stării de societate evocate prin categorii morale. Filimon descrie procesul de formare a unei burghezii funcționărești mai înalte în vremea fanarioților, ca pe rezultatul unor vicii, al unor însușiri sau al unor practice reprobabile din punct de vedere etic. Noii notabili erau niște *hoți*, puși pe *jafuri și mîncătorii*, însuflețiți numai de *interes*, nu lipsiți totuși de însușiri de inteligență și finețe: *mijloacele delicate și iscusință mare*.

Progresele realismului critic vor aduce la noii scriitori o altă concepție și alte mijloace. L. Rebreanu în *Ion* (1920) prezintă, ca pe unul din firele principale ale povestirii sale, aspirația către stăpînirea pămîntului a țărănimii sărace, deposedate prin practicile variate ale exploatării ei. Astfel, Ion fiul Glanetașului, care a pierdut pe rînd părți din moșioara lui, simte chemarea pămîntului într-un elan al cărui substrat economic nu este contestabil: „*Sub sărutarea zorilor tot pămîntul, crescat în mii de frînturi, după toanele atîtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grîu și de ovăz, cînepiștile, grădinile, casele, pădurile toate zumzeau, șusoteau, fișiau, vorbind un grai aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cit un vierme pe care-l calci sub picioare, sau ca pe o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului: — Cit pămînt, Doamne!... Totuși în fundul inimii lui rodea ca un cariu pîrerea de rău că din atîta hotar el nu stăpînește decît două-trei cîmpeie, pe cînd toată ființa lui arde de dorul de a avea pămînt mult, cit mai mult... Iubirea pămîntului l-a stăpînit de mic copil. Veșnic a pizmuț pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărîre pătimașă: trebuie să aibă pămînt mult, trebuie!*“

Rebreanu renunță deci la considerațiile generale de felul acelor pe care ni le-a scos în față pasajul din Filimon. Povestirea nu mai este pentru Rebreanu *ilustrarea* unor considerații generale anterioare. Con-

cepția sa socială se încorporează în povestirea însăși, încît nu-l mai întimpinăm pe scriitor în dubla ipostază de istoric și gînditor pe de o parte, de narator pe de alta. Ficțiunea literară a absorbit la el, în întregime, înțelegerea societății. Această înțelegere este călăuzită de categorii economice, atunci cînd înfățișează peisajul în care se va desfășura drama lui Ion: *crestat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii*, adică împărțit în loturi mici în regimul micii proprietăți țărănești. Într-un astfel de regim există posibilitatea creșterii dorinței aprige de proprietate. Contradicțiile sociale, conflictele de clasă sînt cunoscute eroului care *veșnic a pîzmit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărîre pătimașă: trebuie să aibă mult pămînt, trebuie!* Scriitorul înfățișează relația lui cu pămîntul rîvnit ca pe o relație mitică: pămîntul este pentru el un *uriaș*, în fața căruia se simte *umilit și înfricoșat*. Această ființă uriașă *trăiește*, holdele lui *zumzeau, şușoteau, fișiau*, vorbea un *grai aspru*, *înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se*. Personificarea este mijlocul stilistic prin care scriitorul arată ce anume este pămîntul, zeul, pentru eroul lui. Rebreanu vrea să învie deci realitatea ca imagine. El nu se mai mulțumește cu considerații generale asupra societății și nici cu montarea unei scene ilustrative a unei anumite concepții sociale, ca Filimon. El dorește să învie realitatea, cadrul social al destinului lui Ion, ca imagine. Imaginația în serviciul înțelegerii societății îl apropie pe Rebreanu de Camil Petrescu, ca pe reprezentanții aceleiași epoci literare. Remarcabil, ca mijloc de stil, este repetarea cuvîntului *pămînt* aproape în fiecare din sintagmele textului analizat (*pămîntul... părea că respiră; glasul pămîntului pătrundea în sufletul flăcăului; Cît pămînt, Doamne!; ființa lui ardea de dorul de a avea pămînt, trebuie să aibă pămînt*). Revenirea insistență a aceluiași cuvînt, a cuvîntului-temă al întregului roman, introducerea lui în sintagme succesive, pe care le leagă între ele, creează un efect muzical și este, în același timp, expresia obsesiei sub care trăiește eroul. Descrierea stărilor obsesive, a stărilor de subconștient, este o trăsătură mai generală a artei scriitoricești a lui Rebreanu. În serviciul acestei tematici, scriitorul înmlădiază instrumentul lui stilistic, prin reluarea în refren a cuvîntului-temă. Mijloacele de stil, cum n-am mai întimpinat în textele anterioare, apar astfel, indicînd o modernizare a procedeelor de artă.

Este necesar, pentru a stabili o nouă etapă, să comparăm cu arta scriitoricească a lui Rebreanu pe aceea a unui scriitor *din generația mai nouă*, pe a lui Marin Preda în Desfășurarea.¹ Reproducem, în acest scop, pasajul în care țăranul Ilie Barbu, hotărît să intre într-o cooperativă agricolă de producție, prilejuiește autorului această pagină de analiză: „*Ilie Barbu nu știa mai mult decît alții, ba chiar îi scăpau*

¹ Marin Preda, *Desfășurarea*, ed. a III-a, ESPLA, Buc., 1958.

unele lucruri, cum era, de pildă, alegerea președintelui cooperativei. Pentru el, principalul era că aveau să înceapă o viață cum nu mai fusese vreodată: să are, să semene și să culeagă bucatele la un loc, apoi să le împartă după munca fiecăruia. Dar cum se vor petrece toate acestea, cine să aibă grijă ca lucrurile să iasă bine, cine să fie tras la răspundere dacă ceva are să iasă prost, toate acestea nu i se păreau lui Ilie niște lucruri la care să se gândească în mod deosebit. Principalul era că viața cea veche era lovită acum chiar în temelia ei. De-aci înainte oamenii se vor băga în seamă și se vor împrieteni nu după cite pogoane are fiecare, după ciți cai, boi sau porci are fiecare, ci după cum au să muncească și să se poarte în viața cea nouă care începea⁴. Ilie Barbu, țăran sărac, nu mai este stăpînit deci de nevoia posesiunii individuale a pămîntului, de exaltarea acestei nevoi, prin care pămîntul devine pentru el un zeu, un *uriaș* cu o viață proprie, imensă. Realitatea economică nu mai este pentru el o relație mitică, ci una pur socială, umană. Această relație produce forme de organizație și activități corespunzătoare, prin care limba scriitorului se îmbogățește cu termeni noi (*președintele cooperativei*, apoi în continuarea pasajului: *cooperativă agricolă de producție* etc.), sau cu expresii caracteristice, surprinse în graiul zilelor noastre (*a începe o viață nouă, a avea grijă ca lucrurile să iasă bine, a fi tras la răspundere*, oamenii se vor împrieteni după cum au să muncească). Noua orînduire apare, cu formele ei constitutive, chiar numai din examinarea limbii pasajului citat, redat în stil indirect liber, după cum o arată printre altele, folosința, atât de generalizată astăzi, a adjectivului substantivizat *principalul*, pentru „lucrul principal“, adică „faptul care atîrnă mai greu într-o anumită împrejurare“. Scriitorul evocă deci situația socială a țării, reproducînd gândurile eroului său, pe alocuri chiar în formele zicerii acestuia, și înfățișînd, prin toate amănuntele descrierii sale, un om care trăiește într-o realitate socială și gîndește prin categoriile și cu expresiile rezultate din formele de organizare ale orînduirii. Textul spicuit din narațiunea lui Marin Preda este deci caracteristic pentru așezarea socialistă a țării.



Alăturînd texte din epoci deosebite, alesc începînd din momentul în care limba literară română a ajuns la formele ei moderne, și grupîndu-le după afinitatea lor tematică, astfel încît comparația să devină posibilă, am putut înfățișa nu numai cum ele oglindesc, prin particularitățile limbii, împrejurări sociale diferite și concepțiile legate de ele, dar și transformarea și, în genere, perfecționarea procedeelelor de artă. În faza evoluției ei estetice, limba română a devenit un instrument din ce în ce mai perfect al reproducerii graiului viu în dialog, al descrierii

naturii și interiorului domestic, al zugrăvirii omului moral, al analizei psihologice și al înțelegerii societății, adică un instrument suplu și ingenios al exprimării realității. Comparat cu puterea de expresie a scriitorilor români cu un secol și jumătate sau două secole mai înainte, nu este posibil să nu constați creșterea extraordinară a posibilităților graiului nostru de a povesti, de a evoca, de a analiza. Aceste mari progrese le datorăm scriitorilor, și trebuie adăugat că ceea ce aceștia au cîștigat pentru arta lor a trecut și în deprinderile lingvistice ale tuturor românilor culți, înzestrînd limba lor cu precizie și mlădiere în exprimare. Astăzi, cînd răspîndirea formelor literare ale limbii face mari progrese, cercetarea contribuției scriitorilor în dezvoltarea limbii literare, mai cu seamă în faza evoluției ei propriu-zis artistice, alcătuiește una dintre temele cele mai însemnate ale științei noastre lingvistice și literare.

III. STILISTICA AUTORILOR

A. SCRITORII ROMÂNI

EPITETUL EMINESCIAN

A. INSEMNĂTATEA EPITETULUI

Printre felurile mijloace stilistice ale unei opere literare, epitetul este unul din cele mai potrivite pentru a pune în lumină puterea de observație și de reprezentare a scriitorului, direcția gândirii și a imaginației lui, sentimentele și impulsurile care îl stăpinesc mai cu dinadinsul și care precizează atitudinea lui față de lume și societate. Autorul unei opere literare obține, prin epitele sale, reliefurile obiectelor pe care dorește să le evoce în fantezia cititorului și, prin alegerea unora anumite din câte ar fi fost posibile, exprimă care anume din trăsăturile realității a vorbit mai puternic închipuirii și sensibilității lui. Studiul epitetelor folosite de un scriitor este deci una din căile cele mai indicate pentru cunoașterea lui.

Începem, așadar, seria studiilor consacrate stilului lui M. Eminescu, prin acela al epitetelor sale. Materialul ni-l va da grupul poeziilor tipărite în timpul vieții poetului, adăugit pe alocuri, pentru comparație, cu acela al postumelor¹.

B. DEFINIȚIA EPITETULUI

Vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este întotdeauna un adjectiv în funcție de atribut. Definiția aceasta este însă incompletă și prea strîmtă. Dacă atributul adjectival are, fără îndoială, puterea de a

¹ M. Eminescu, *Opere*, ediție critică îngrijită de Perpesscius, vol. I (1939) și IV (1953).

exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca și sentimentele cu care le întâmpinăm pe acestea, nu este mai puțin adevărat că limba stăpânește mijlocul de a înfățișa și caracteristicile acțiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă. Epitetele pot determina un substantiv, dar și un verb. Din rîndul epitetelor fac deci parte nu numai adjectivele, dar și toate acele părți de cuvînt sau de frază care determină substantivele și verbele prin însușiri înregistrate de fantezia și de sensibilitatea cititorului, adică prin însușiri estetice. Nu sînt, prin urmare, epitete, determinările lipsite de valoare estetică. În versurile lui Eminescu : *Calu-i alb, un bun tovarăș, / Înșeuat așteap-afară (Povestea teiului)*, *înșeuat* nu este un epitet, pentru că el exprimă numai o determinare necesară pentru înțelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul *alb* are valoarea unui epitet, deoarece adaugă o precizare de care înțelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea și-o reprezintă. Există deci un mijloc de a distinge, printre feluritele determinări ale unui substantiv sau verb, pe acelea care au o valoare epitetă, întrebîndu-ne de fiecare dată dacă ele comunică numai o stare de fapt sau dacă ele adaugă o trăsătură capabilă să vorbească fanteziei și sensibilității noastre. Impresia estetică decide asupra însușirii de epitet a onora dintre determinările unui substantiv sau ale unui verb.

O limitare este încă necesară. Nu sînt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unități indisolubile, ca în exemplele : *cușme frigiene, salcie plîngătoare, covor persan, pînză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc. Îndepărtarea oricăreia din determinările care însoțesc aceste substantive, împuținează sau chiar modifică noțiunea exprimată prin acestea din urmă. O *cușmă* este ceva mai general decît o *cușmă frigiană* și o *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*. Nu putem considera deci drept epitete determinările care constituie o unitate împreună cu termenii însoțiți de ele.

De asemenea, nu sînt epitete acele determinări asupra cărora cade accentul semnificației, așa încît nu pot fi înlăturate fără ca înțelesul întregului să nu sufere, ca în următoarele exemple spicuite în Eminescu : *picături de smoală (Înger și Demon)*, *bulgăr de granit (Memento mori)*, *zidiri de țintirim (O, mamă...)*, *diademă de stele (Venere și Madonă)* etc. Legătura dintre substantiv și atributul lui este mai slabă aici decît în cazurile citate mai înainte. O *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*, dar o *picătură de smoală* este tot o *picătură*. Determinările *de smoală, de granit, de țintirim, de stele* completează substantivele lor mai mult pentru înțelegerea decît pentru închipuirea și sensibilitatea noastră și, din această pricină, nu li se poate recunoaște însușirea unor epitete.

Ținînd seama de toate aceste limitări se poate spune că epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însușirile lor estetice, adică

acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunset în fantezia și sensibilitatea cititorului.

Am spus că pot împlini funcțiunea de epitet părți felurite de vorbire sau de frază. Este necesar deci să stabilim categoriile gramaticale ale epitetului. Dar pentru că epitele scot în evidență particularitățile închipuirii și sensibilității poetului, este de trebuință să distingem și categoriile lor estetice. Prin aceste din urmă însușiri ale lor, epitele au valori felurite, se apropie de alte figuri de stil și întrețin anumite legături între ele. Se cuvine a sistematiza epitele și din aceste ultime puncte de vedere. O vom face folosind materialul poeziilor lui Eminescu și obținând astfel o primă orientare în modul în care ele folosesc mijlocul stilistic din unghiul căruia înțelegem a studia aici creația eminesciană.

C. CATEGORIILE EPITETULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

I. CATEGORIILE GRAMATICALE

Pentru a determina un substantiv sau un verb, epitele folosesc mijloace felurite. Vom analiza mai întâi categoriile gramaticale ale epitetului care însoțește un substantiv, apoi pe ale aceluia care însoțește un verb, în fine epitele în raport cu părțile frazei.

1. Epitele substantivelor

a. Atributul adjectival este unul dintre cele mai răspândite printre epitele substantivului. Adjectivele lui Eminescu sînt cele ale limbii comune, cu puține deosebiri față de acestea. Ca unii din poeții epocii de după 1848, în primul rînd ca D. Bolintineanu, Eminescu folosește, mai ales în grupa poeziilor din 1866—1869, adjectivul gerunzial provenit din influența franceză : *turbarea lui* (a leului) *fugindă* (*Amorul unei marmure*), *rizindul tău delir* (*ib.*); *vibrînda jale* (*La mormîntul lui Aron Pumnul*); *cînturi răsunînde* (*ib.*); *lira vibrîndă* (*La Heliade*); *notele murînde* (*La o artistă*); *umbre suspînînde* (*Misterele nopții*); *silfe șopotînde* (*ib.*); *fața mea palidă* (*Noaptea*); *rizindele zori* (*Ondina*)¹. După 1869, epitele din această categorie dispar, ca unele care sînt nepotrivite cu legile structurii limbii noastre, cînd aceste epitete se acordă în gen și număr cu substantivele lor, adică atunci cînd sînt folosite ca adjective (nu ca adverbe).

¹ Pentru influența lui Bolintineanu, cp. epitele gerunziale în poeziile acestuia : *vise surîzînde* (*Nu mai voi consolațiune*, în *Revertii*); *viața fugîndă* (*Timpul*, *ib.*); *rizindă cunună* (a lunii) (*La un amic sărac*, *ib.*); *Cînd vesele, uitînde*, în *unde tăcute*, *Fecioarele se joc* (*La băile Cleopatrei*, *ib.*); *arzîndu-i sîn* (*Esmé*, în *Florile Bosforului*); *flori rizînde* (*Mehrupe*, *ib.*); *arzînda ei cătare* (*Fata de la Candili*, *ib.*); [*Sclava*] *cea mai rizîndă* (*Sclavele în vînzare*, *ib.*) etc.

Altă particularitate vrednică de semnalat, mai ales în prima perioadă de creație a poetului, este întrebuițarea unui substantiv ca adjectiv. Astfel se formează adjectivul *copil*, -ă din substantivul respectiv, prin analogie cu *june*, -ă sau *virgin*, -ă, ca în exemplele : *copila-mi murmurare (Din străinătate)*, *fruntea-i copilă [a pruncului] (Speranța)*, *basmele copile (Memento mori)*¹. Într-un rînd încearcă compunerea cu un prefix, puțin întrebuițată : *mîna înscetrată*. În prima perioadă apar și adjectivale atributive precedate de articolul adjectival, foarte obișnuite în poezia epocii : *Cununa cea de laur (La Heliade)*, *lacul cel verde (Frumoasă-i)*, *norii cei albi (ib.)*, *dumbrava cea verde (ib.)* etc. Procedoul, menit să pună epitetul într-o lumină mai vie, și uneori cerut de necesități metrice, se păstrează și în perioadele ulterioare ale creației poetului : *zidirea cea antică (Egiptul)*, *flamingo cel roșu (ib.)*, *bolta cea senină (Floare albastră)*, *mîna cea veche (Epigonii)*, *firea cea întoarsă (ib.)*, *fața cea pală (Mortua est)*, *ochii lui cei negri (Inger și Demon)*, *fruntea mea cea tristă (Noaptea)* etc. Deși procedoul devine ceva mai rar după 1874, îl vom mai întâlni pînă în poeziile ultimei perioade, ca de pildă în frumosul vers din „S-a dus amorul..“ : *mîna ei [a uitării] cea rece*, ba chiar cu articolul adjectival la genitiv în forma regională scurtă : *lumii cei antice (Scrisoarea V; cp. dorul țării cei străbune, Epigonii)*, formă întrebuițată de asemenea în epoca literară anterioară. O altă particularitate a epitetelor adjectivale din prima perioadă a poetului este antepunerea lor, în formă nearticulată, față de substantiv : *trist mormîntul tău (La mormîntul lui A. P.)*, *dulce chipul său (Care-o fi în lume...)*, *lungi genele-ți plînse (Cînd...)*, *apostat-inima mea (Venere și Madonă)* etc. Cîteva adjective neologice, părăsite mai în urmă, sînt *ebenin (păr ebenin, O călărare în zori)*, *A murilor marmuri lucind ebenine*, *Povestea magului călător în stele* ; cp. D. Bolintineanu : *părul de ebin, Esmé, în Florile Bosforului)*, *gentil (flutur ușor și gentil, Frumoasă-i)* și, mai tîrziu, ironic : *petrecere gentilă [a ploșnițelor], Cugețările sărmanului Dionis)*, *tremurînd (tremîndul picior, Speranța etc.)*, alături de forma populară *sînt* pentru *sînt* (*icoane sînte, Care-o fi în lume..., [femeie] sîntă și frumoasă, ib., focul sînt, Odin și poetul etc.*), toate dispărute după 1870. Se menține mai mult forma italianizantă și eliadistă a adjectivelor plurale feminine (și neutre) terminate în *i* : *tainici oftări (O călărare în zori)*, *dulci și timizi șoapte (Inger și Demon)*, *gîndiri arhitectonici (Egiptul)*, *pasuri melancolici (Cugetările sărmanului Dionis)*, *gigantici piramide (Împărat și proletar)*, dar și formele arhaice : *mese lunge (ib.)*, *salele pustie (Strigoi)*, *adînce cinturi (ib.)*, *umbre străvezie (ib.)*, *picioarele lui vechie (ib.)*, *pustie gînduri (Făt-frumos din tei)*, *pînze argintie (Melancolie)*, *large uliți (Scrisoarea III)*, *mîneci lunge (ib.)*, *temniți large (ib.)*.

¹ Cp. și tîrziu : Tot ce a fost în cintu-mi mai pur și mai copil (Povestea magului călător în stele).

b. Altă categorie gramaticală a epitetului este aceea a epitetului substantiv în cazul prepozițional. *Ochi de lumină* echivalează cu *ochi luminoși*, cu deosebirea că în cea dintâi dintre aceste expresii, epitetul se apropie de tipul stilistic al metaforei. Introducerea substantivului-epitet se poate face prin prepozițiile *în*, *cu*, *de*. Procedeu acesta poate fi semnalat în toată opera lui Eminescu, dar apare mai frecvent în primele ei perioade. Exemplele epitetului introdus prin *în* sînt ceva mai rare : *riuri în soare* (*Floare albastră*), *biserica-n ruină* (*Melancolie*), *ochi-n lacrimi* (*Călin*). Mai dese sînt epitele introduse prin *cu* : *Și plînge-l cu jale și plînge-l cu dor* (*Care-o fi în lume*), *flori cu miros* (*Frumoasă-i*), *demon cu ochi mari* (*Venere și Madonă*), *înger palid cu priviri curate* (*Epigonii*), *înger cu fața cea pală* (*Mortua est*), *păreți cu colb* (*Cugetările sărmanului Dionis*), *cărări cu cotituri* (*Lasă-ți lumea...*) etc. Cele mai numeroase dintre epitele acestei categorii sînt cele introduse prin *de* : *boltă de-azur* (*Frumoasă-i*), *sinu-i de crin* (*Speranța*), *ochi de dulce lumină* (*Ondina*), *înger de dulce amor* (*Care-i fi în lume...*), *candelă de aur* (*Epigonii*), *oglindea lui* [a Nilului] *de aur* (*Egiptul*), *haina-i de granit* (*Împărat și proletar*), *prispa cea de brazde* (*Dorința*), *păr de aur* (*Călin*), *pădurea de argint* (*ib.*), *brațe de zăpadă* (*Strigoii*), *oceanul cel de gheață* (*De cîte ori iubit...*), *zidiri de țintirim* (*O, mamă...*), *fruntea ta de fier* (*Scrisoarea III*), *luceferi de foc* (*Iar cînd voi fi pămînt*). Deși epitele-substantiv în cazul prepozițional se pot culege din toată opera lui Eminescu, ele par mai rare în perioada lui finală. În *Luceafărul* întîmpinăm numai *mort frumos cu ochii vii*, unde atît substantivul determinat cît și epitetul lui primesc un alt epitet adjectival, așa cum am văzut și în cîteva exemple anterioare. În general, în perioada din jurul lui 1880, Eminescu întrebunțează cu mare economie epitelele din această categorie, preferînd forma mai simplă a epitetului adjectival.

c. Epitetul poate fi exprimat și printr-un substantiv în cazul genitiv. Intrucît exprimă ideea posesiunii, genitivul substantivelor poate determina alt substantiv, deoarece punînd în lumină într-un obiect legătura lui de apartenență cu altul sau existența lui în sfera altuia, îl determină în același fel ca prin mijlocirea unui adjectiv. Împrejurarea devine limpede atunci cînd constatăm că genitivele posesiunii pot fi transformate în adjective. Așa, de pildă, la Eminescu : *a răsăritului averi* (*În căutarea Șeherezadei*) poate fi înlocuit prin *averi răsăritene*. Tot astfel în *batalioane a plebei* [proletare] (*Împărat și proletar*), substantivul în genitiv poate fi înlocuit cu un adjectiv : *batalioane plebeiene*. Dar tocmai intrucît exprimă ideea posesiunii, genitivele oferă terenul favorabil ivirii unei alte figuri de stil, ca în următoarele exemple, în care determinarea substantivelor se prelungește într-o personificare sau o metaforă : *a-ntristării neagră aripă* (*La moartea prințului Știrbey*), *a iubirii primăvară* (*Epigonii*), *ale vieții valuri* (*Melancolie*), *al nopții palid domn* (*Strigoii*), *oceanele-nfinării*

(*Memento mori*) etc. În toate exemplele citate, genitivele exprimă o idee în vederea determinării substantivelor pe care le însoțesc și pot fi considerate, ca atare, drept niște epitete. Ele sînt însă mai mult decît atît, prin faptul că între termenul determinat și determinantul lui, genitivul stabilește o legătură deopotrivă cu aceea dintre un subiect animat și posesiunile lui. În *a răsăritului averi*, *răsăritul* ne apare nu numai ca locul, dar și ca stăpînitorul însufletit al averilor. Epitetele substantivale în cazul genitiv se găsesc deci la limita domeniului întreg. Eminescu nu le dă o folosință foarte întinsă.

2. Epitetul verbului : adverbul și locuțiunile adverbiale

Epitetele adverbiale sînt foarte numeroase în toată opera poetică a lui Eminescu: *se-ncovoiaie tainic* (*O călărire în zori*), [*Îngerii*]-*ntonă tainic* (*La mormîntul lui A. P.*), *silfele vin jalnic* (*la Heliade*), *desmiardă duios* (*Ondina*), *cîntînd vesel și ușor* (*De-aș avea...*), [*Horia*] *falnic stă călare* (*Horia*), și *plînge-l cu jale și plînge-l cu dor* (*Care-o fi în lume*), *clopote de-alarmă răsună răgușit* (*Împărat și proletar*), *privește trist* (*Scrisoarea III*), *se-ntînde falnic armia română* (*ib.*), [*virtuoșii*] *aplaudă frenetic* (*ib.*), și *cît de viu s-aprinde el* [*luceafărul*] (*Luceafărul*), *a urma adînc în vis* [*pe Cătălina*] (*ib.*), *el* [*luceafărul*] *vine trist și gînditor* (*ib.*), *ochii... lucesc adînc himeric* (*ib.*), *să ne privim nesățios și dulce* (*ib.*), *răsare luna liniștit și tremurînd din ape* (*ib.*). Mult folosite sînt și locuțiunile adverbiale, prin care stilul vorbit dobîndește un loc atît de mare în poezia lui Eminescu : *caut cu dispreț* (*Venere și Madonă*), *se mișcă riuri-riuri* (*Scrisoarea III*), *în genunchi cădeau pedestrii* (*ib.*), [*Cătălina*] *oftînd din greu suspină* (*Luceafărul*), [*Luceafărul*] *se stîNSE cu durere* (*ib.*), *vorbești pe înțeles* (*ib.*), *stai cu binișorul* (*ib.*), etc. Uneori apare substantivul ca adverb : *un vînat giulgiu se-ncheie nod* (*ib.*), sau derivarea adverbului din substantiv prin adăugirea unui sufix : *visul... se întinde vulturește* (*Scrisoarea III*). Aceste două din urmă procedee sînt însă mai rar întrebuintate. Epitetul adverbial îndeplinește funcția sintactică a complementului de mod.

3. Epitetul în frază

a. Eminescu simte adeseori nevoia să determine substantivele sale, folosind apozitia. Aceste elemente ale frazei trebuie și ele considerate ca niște epitete, atunci cînd îndeplinesc condițiile estetice cerute. Se cuvine a arăta însă că, în apozitiile lui Eminescu, substantivul este totdeauna determinat la rîndu-i de un adjectiv și că, de cele mai multe ori, apozitiile astfel construite dobîndesc valoarea unor metafore. Cîteva exemple : *Se mișc în line pasuri/ Monahi, cunoscătorii vieții pămîntene* (*Strigoii*),

Ochii, stele negre, întunecați sclipeau (Povestea magului călător în stele), O stea din cer coboară,/ O stea, vultur de aur (ib.), luna, o cloșcă rotundă și grasă,/ Merge pe-a cerului aer moale... (Mitologice), Sare-un greer, crainic sprinten (Călin), Calu-i alb, un bun tovarăș, / Înșeuat aștept-afară (Povestea teiului), luna iese-ntrăagă... ea, copila cea de aur, visul negurei eterne (Scrisoarea IV), O găină-mbătrânită venerabilă matroană... îi spune-ale ei taine. (Antropomorfism), S-a dus amorul, un amic,/ Supus amîndurora... (S-a dus amorul...) etc. Apozitia fiind un procedeu intelectual și retoric apare mai mult în poemele de mare compoziție ale lui Eminescu și mai rar în cîntecele lui de dragoste, unde nici măsura mai restrînsă a versului nu favorizează adaosul ei explicativ. Mai trebuie spus că apozitia eminesciană determină de obicei substantivul-subiect și, mai rar, substantivul în alte funcțiuni sintactice, ca, de pildă, în *Cînd aștepți pe amant, scriitor la subprefectură* (Mitologice), *Codrul pare tot mai mare, pînă vine mai aproape/ Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape* (Scrisoarea IV).

b. Predicatul nominal poate avea de asemenea valoare de epitet. În adevăr, numele predicativ exprimă acțiunea subiectului, iar verbul copulativ n-are decît rostul de a mijloci legătura dintre el și acestea din urmă. Există chiar limbi, ca rusa sau maghiara, în care copula dispare astfel încît succesiunea subiect-nume predicativ nu se deosebește întru nimic de aceea dintre subiect și atributul lui. Pentru *floarea este parfumată* rusa și maghiara întrebuițează legătura de cuvinte : *floarea parfumată*. În limbile care folosesc verbul copulativ, cum este a noastră, situația rămîne în esență aceeași, numele predicativ fiind simțit tot ca un atribut al subiectului și, în anumite condiții, ca un epitet al lui. Cînd numele predicativ este un adjectiv, acesta oferă o caracterizare a subiectului, în-tocmai ca orice adjectiv care l-ar însoți nemijlocit pe acesta : *Spusa voastră era sîntă și frumoasă* (Epigonii), *Nici o scînteie-ntr-însul nu-i candidă și plină* (Împărat și proletar), *De e sens într-asta, e-n-tors și ateu* (Mortua est), *A lui scări de stînci înalte sînt crăpate și cărunte* (Memento mori), *Atît de albă fața-i ș-atît de nemișcată* (Strigoii), *Vom fi cumînți, vom fi voioși și teferi* (Lucaefărul), *zilele îmi sînt pustii* (ib.). Cînd însă numele predicativ este tot un substantiv, ca și subiectul, copula exprimă identitatea dintre cei doi termeni principali ai frazei, adică apar condițiile necesare identificării metaforice. Așa se explică faptul că multe dintre metaforele lui Eminescu sînt predicate nominale : *Puternica lui ură era secol de urgie* (Memento mori), *O, moartea-i un chaos... viața-i o baltă de vise rebele... moartea-i un secol cu sori înflorit... viața-i un basmu pustiu și urît* (Mortua est), *Ea un înger este* (Înger și demon). *Punctu-acela... e stăpînul fără margini peste marginile lumii* (Scrisoarea I), *e vis al nefîinței universul cel himeric* (ib.), *Tufele cele de roze sînt dumbrave-ntunecoase* (Memento mori) etc.

c. Epitetul poate apărea în legătură cu orice parte a frazei. În primele lui poezii, Eminescu a folosit din plin această posibilitate. Există în strofele primei perioade eminesciene construcții sintactice în care un epitet se anină de aproape fiecare dintre elementele ei. Iată strofa de început a poeziei *O călărire în zori*: *A nopții gigantică umbră ușoară purtată de vînt/ Se-ncovoiaie tainic, se leagănă, zboară/ Din aripi bătînd*. Subiectul acestei fraze posedă patru determinări atributive, iar dintre predicatele ei numai *se leagănă* este lipsit de determinări, în timp ce celelalte două sînt asociate cu cîte un complement de mod cu valoare de epitet. La fel se întîmplă cu primele patru versuri din poezia postumă *Frumoasă-i*: *În lacul cel verde și lin/ Resfrînge-se cerul senin,/ Cu norii cei albi de argint,/ Cu soarele nori sfișiiînd*. Epitetele însoțesc aici deopotrivă subiectul și complementul frazei. Observăm, în fine, în aceeași frază, elemente determinative care primesc la rîndu-le determinări. Procedeu! poate fi destul de deseori întîlnit.

Dar mai este un aspect asupra căruia trebuie să ne oprim. Asociația epitetivă de cuvinte *nori sfișiiînd* înlocuiește, prin gerunziul ei, o propoziție atributiv-relativă. Tehnica poetică a vremii folosea din plin construcțiile gerunziale apreciate desigur pentru concizia lor. Adjectivele gerunziale cu valoare de epitet, despre care a fost vorba mai sus (C I 1, a), înlocuiau ele înseși o construcție relativă (introdusă prin *ce* sau *care*). Eminescu, ca mulți dintre poeții vremii¹, folosește construcția gerunzială și cînd este vorba de a evita o propoziție secundară atributivă. În grupul poeziilor din 1866—1869, întîlnim construcții gerunziale la fiecare pas: *De-aș avea o florică.../ Cîntînd vesel și ușor,/ Șoptînd șoapte de amor (De-aș avea...), A nopții... umbră.../ Din aripi bătînd (O călărire în zori), Aș fi frunză aș fi floare, aș zburare/ Pe-al tău sîn gemînd de dor (ib.), Precum călătorul, prin munți rătăcind (Speranța). Așa marinarii pe mare îmbîlînd (ib.), Așa virtușii murînd nu desper (ib.), Visul tău de glorie falnic triumfînd (ib.), Marte... cînd cu lampa-i zboară lumea luminînd (ib.), Tu cîntare intrupată! / De-al aplauzelor fior dispărînd divinizată, / Răpiși sufletu-mi în dor (La o artistă), națiunea cea română/ Care are-n mii de inimi sufletul ei tremurînd (La moartea Prințelului Știrbey). Mai tîrziu, cînd poetul renunță la construcțiile gerunziale, ca și la adjectivele derivate din gerunziu, pune în locul lor prepoziția atributiv-relativă cu valoare de epitet: *Privirea-i ce citește în suflete-omenești (Împărat și pro-**

¹ Cîteva exemple numai din *Mărgăritarele* de V. Alecsandri [Fericit acel care vede-n a lui țară libertatea revîind (Deșteptarea României [Satan... vede] flăcări cu negre plete, coborînd cu lungă oaste, Pe-ale dealurilor coaste, Răzbătînd codrii pustii, Trecînd peste ape vii, Șerpoind prin văi adînci, Săriînd peste 'nalte stînci etc. (Biserica risipită), Omul trist privînd la ele [la stele], varsă-o lacrimă de dor (Păsărica mării), Iar o păsărică vine / Prevestind fărîmuri vecine (ib.), Pe o noapte-nseninată și-nstelată, / Eram singur, admirînd / Peste malurile dalbe / Raze albe / Din luceferi lunecînd (O noapte la Alhambra), Iară umbrele ușoare zimbitoare, / Privînd floarea ce cădea... / Se pleca, se ogîlîdea (ib.) etc.

letar). Pe frunți ce grămădise a anilor ninsoare (Povestea magului călător în st'ele), Clădire înaltă / De stînci ce grămădă stau una pe altă (Diamantul Nordului), părul... ce-mi ajunge la călcîie (Făt-frumos din tei), Ale riurilor ape, ce scîlpesc fugînd în ropot (Călin), Stelele ce vecinic pe ceruri colîndează (Strigoi), Un vis deșert și fără noimă ce merit-un suris (Icoană și privaz), Mii de fire viorie ce cu raza încetează (Scrisoarea I), Astfel, într-a vecinicii noapte pururea adîncă./ Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă (ib.), gînduri/ Ce-au cuprins tot unîversul (ib.), arbori ce se scutură de floare (ib.), Acel soi ciudat de brazil/ Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi (Scrisoarea II), dragostea? Un lanț ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți (ib.), Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă./ Ce cu-a turmelor pășune a ei patrie și-o schimbă (Scrisoarea III), un copac.../ Care crește într-o clipă ca în veacuri (ib.). Exemplele sînt nenumărate. Pînă acum întîmpinasem numai epitete exprimate printr-un singur cuvînt. Iată însă că epitetul poate fi format și dintr-o propoziție întreagă. Se poate pune însă întrebarea ce l-a făcut pe Eminescu să înlocuiască cu timpul construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative. Răspunsul este că punînd în locul formei concise, dar cam strîmte, a gerunziului, construcțiile relative mai întinse, poetul obține un spațiu larg, care putea fi umplut printr-o nouă dezvoltare a gîndirii și imaginației. Astfel, în loc de a scrie, cum ar fi făcut înainte de 1870, *apele scîlpinde*, Eminescu dezvoltă acum epitetul, în forma propoziției relative, și în noul spațiu obținut pe această cale, are prilejul să introducă notația plastică atît de precis văzută : *ape ce scîlpesc fugînd în ropot*. Apelul mai puțin insistent la construcțiile gerunziale, în perioadele mai noi ale creației eminesciene, era deci un rezultat al dezvoltării cugetării și fanteziei poetului, care își găsește noi și potrivite cadre gramaticale.

Am încercat o sistematizare a categoriilor gramaticale ale epitetului, pentru a găsi mijlocul de a-l recunoaște ori de cîte ori îl vom întîlni în opera poetică a lui Eminescu. Ilustrînd acele categorii prin exemple pe care poezia lui Eminescu ni le pune la dispoziție, s-au degajat și cîteva concluzii, pe care dorim a le strînge laolaltă : Eminescu folosește toate categoriile formal-gramaticale ale epitetului. Totuși, în dezvoltarea poeziei lui, se poate observa o renunțare la unele forme ca, de exemplu, la aceea a epitetului gerunzial, formă de epocă, învechită cu timpul. Pe de altă parte, cum s-a văzut din ultimele considerații, înlocuind construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative, Eminescu își crea un cadru propriu creșterii puterilor lui poetice. Epitetele-apoziții apar la Eminescu, cum e și firesc, mai cu seamă în poemele de largă compoziție, cu caracter filozofic sau retoric. În fine, epitetul eminescian sparge adeseori cadrele lui, dezvoltîndu-se în alte figuri de stil, cum ar fi personificarea și metafora : ceea ce se întîmplă în special cu epitetul substantival în cazul

genitiv și cu epitetul-predicat nominal. Studiul gramatical al epitetului eminescian ne arată astfel că limba poetului este plastică și vie, capabilă să răspundă tuturor nevoilor gândirii și închipuirii sale și să le urmeze neconținut în dezvoltarea lor.

II. CATEGORIILE ESTETICE ALE EPITETULUI

Este necesar să grupăm epitele nu numai după forma lor gramaticală, dar și după obiectul, sfera și frecvența lor, după relațiile dintre ele, adică după felul în care se sprijină când apar mai multe împreună și după raportul lor cu alte figuri. Este necesar adică să stabilim categoriile estetice ale epitetului. Vom dobîndi astfel criteriile pentru o mai bună cunoaștere a creației eminesciene și a dezvoltării ei în timp.

1. Obiectul epitetului

Am spus (B) că epitetul determină în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însușirile lor estetice, adică cele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul. Epitetul exprimă deci felul viziunii sau al sensibilității scriitorului, trăsăturile senzoriale care îl izbesc mai puternic în obiectivele realității sau reacțiunea sentimentului sau voinței sale față de ele, adică felul în care poetul apreciază realitatea. Există deci epitete *evocative* și *apreciative*. Când poetul dorește să evoce un aspect oarecare al realității externe sau interne, el o poate face legînd un epitet moral de un cuvînt care exprimă o realitate morală, un epitet moral de cuvîntul corespunzător unei realități fizice, un epitet fizic de o noțiune morală și de cuvîntul care o reprezintă, un epitet fizic de un cuvînt care oglindește o noțiune fizică. Cu acestea avem, grupate după obiectul lor, categoriile estetice ale epitetului, pe care le vom urmări acum la Eminescu.

a) Epitetul apreciativ

Epitetul apreciativ este produsul unei judecăți de valoare, adică al celui fel de judecată prin care se leagă de subiect o noțiune predicativă oglindind valoarea subiectului, adică faptul de a-l dori sau respinge, de a-l socoti folositor sau dăunător, într-un acord oarecare cu sentimentele și aspirațiile noastre sau contrariu lor. Asociații epitetice de cuvinte, ca, de exemplu, *un om bun, rău, josnic*; *o cugetare înaltă, plată, banală*; *o acțiune folositoare, primejdioasă*; *o marfă de bună calitate, inferioară, proastă* etc., exprimă în chip limpede aprecierea noastră față de valoarea

subiectului cu care epitetul respectiv se leagă. Am arătat însă (A) că orice epitet înfățișează sentimentele și impulsurile, atitudinea față de lume și societate a celui care îl întrebuințează. În orice epitet există în chip latent atitudinea apreciativă a subiectului vorbitor. Când vorbim de *o zi senină* exprimăm nu numai calitatea obiectivă a zilei, dar, în împrejurări normale, și valoarea pozitivă, plăcerea cu care o considerăm. Dar deși toate epitele sînt într-un anumit fel de apreciative, noi vom rezerva această denumire numai aceluia care exprimă în chip direct aprecierea vorbitorului. Chiar cu această precizare, epitele apreciative sînt totuși destul de greu de distins. Noțiunile apreciative sînt noțiuni morale, exprimă reacțiuni ale sentimentului sau voinței noastre și, din această pricină, epitele apreciative pot fi ușor confundate cu epitele morale, despre care vom vorbi mai jos. Când Eminescu scrie *tristă lăcrimare (La moartea lui A. P.)*, epitetul *tristă* exprimă deopotrivă starea celui care lăcrimează, dar și atitudinea sentimentală a celui care-l privește. Limita dintre epitele apreciative și cele morale este atît de curgătoare, încît cercetarea trebuie să procedeze cu cea mai mare precauție, reținînd numai acele epite în care accentul aprecierii precumpănește în chip hotărît asupra aceluia evocativ.

Epitele apreciative sînt foarte numeroase la Eminescu. În grupa poeziilor din 1866—1869 și 1870—1874 le întîlnim în mare cantitate : *umbra măreață (La moartea lui Aron Pumnul)*, *floare Mîndră, răpitoare (De-aș avea)*, *balsamu-i divin (O călărire în zori)*, *june frumos (ib.)*, *visuri ferice (Din străinătate)*, *cumplita mea durere (Amorul unei marmure)*, *nebunul meu amor (ib.)*, *[Femeia] sîntă și frumoasă, vergină curată (ib.)*, *glasul plăcerii iubit (Phylosophia copilei)*, *blîndă magie (Ondina)*, *liră gîngășă (ib.)*, *inimi bătrîne, urite (Epigonii)*, *Inimi mari, tinere (ib.)*, *vis searbăd (Mortua est)*, *țări ferice (Egiptul)*, *semnele rele (ib.)*, *faptele bune (ib.)*, *aer bolnav (Inger și demon)* etc. După 1874, numărul epitelor apreciative scade în cîntecele de dragoste și în pasteluri, dar crește în forma aprecierii drastice în *Scrisori* : *notă prizărită sub o pagină neroadă (Scrisoarea I)*, *prostatecele nări (ib.)*, *uriciunea fără suflet, fără cuget... lacom, un izvor de șiretlicuri [la tovarășii lui spune] veninoasele-i nimicuri (Scrisoarea III)*, *monedă calpă (ib.)*, *[tot ce e] zmintit și stîrpi-tură... perfid și lacom... zmintitele lor guri (ib.)*, *ridicula-ți simțire (Scrisoarea IV)*, *pătimaș și îndărătnic [s-o iubești] (ib.)*, *ea-i rece și cochetă (ib.)*, *sărmana noastră viață (ib.)*, *capul arde pustiit (ib.)*. 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 naturii. Asupra acestei transformări a mijloacelor poetice eminesciene vom mai reveni.

b. Epitetul evocativ

. Epitetul moral al unui substantiv sau verb care exprimă o realitate morală are rolul s-o caracterizeze pe aceasta din urmă, scoțind cu energie în evidență una din trăsăturile ei. Din această pricină epitetul moral al unor cuvinte cu înțeles moral se cuvine a fi trecut în grupa epitetelor evocative. Epitetul moral de care ne ocupăm aici apare deseori în poeziile lui Eminescu și în toate perioadele lui de creație, după cum arată exemplele: *visări misterioase (Din strănătate)*, *poetice simțiri (ib.)*, *suflet voios (Frumoasă-i)*, *blestemul mizantropic (Junii corupți)*, *gânduri uimite (Care-o fi în lume, privea uimit (Memento mori)*, *uimăta omenire (ib.)*, *posomoritul basm (ib.)*, *mintea beată (Cînd privești oglinda mării)*, *gîndiri rebele (Andrei Mureșanu)*, *veselul Alecsandri (Epigonii)*, *basme mitice (ib.)*, *sînte firi vizionare (ib.)*, *regilor pătați de crime (Egnetul)*, *gînte efeminate (ib.)*, *preoțime desfrînată (ib.)*, *viața-i inocentă (Inger și demon)*, *idei reci, îndrăznețe (ib.)*, *amoroasă spaimă (ib.)*, *mulțumire adîncă, nemaisimțită (ib.)*, *copii... sceptici ai plebei proletare (Împărat si proletar)*, *Cesarul trece... în gînduri adîncit (ib.)*, *Privirea-i [a Cezarului] ce citește în suflete-omenești (ib.)*, *suflet tînăr, vesel (Făt-frumos din tei)*, *cuvinte ne-nțelese însă pline de-nțeleș (Călin)*, *mistica religie (Strigoii)*, *plăcerile șirete (Povestea magului călător în stele)*, *viața-mi lipsită de noroc (Departate sînt de tine...)*, *firul duioaselor povești (ib.)*, *[Cupidon e] darnic și zgîrcit (Pajul Cupidon)*, *gînduri ne-nțelese (ib.)*, *[Cupidon] în destul e de hain (ib.)*, *ura cea mai crudă (Rugăciunea unui dac)*, *viața de durere (Sonet II)*, *tăinică simțire (Scrisoarea II)*, *tăinuitele dureri (Scrisoarea III)*, *El [Luceafărul] vine trist și gînditor (Luceafărul)*, *Ea-l asculta pe copilaș uimită și distrasă (ib.)*, *[Cătălin] e guraliv și de nimic (ib.)*, *vom fi cumînți (ib.)*, *vis misterios (S-a dus amorul)*, *[Ochii tăi] se uită... galeși (Cînd amintirile...)*, *lumea-i veselă și tristă (Glossă)*, *nepăsare tristă (Oadă)*, *duioasele dureri (Din valurile vremii)*, *duiosul vis (Nu mă înțelegi)* etc. După cum arată exemplele, Eminescu a atașat adeseori cite un epitet moral cuvintelor care exprimă o realitate morală, fie persoane individuale și colective (Alecsandri, Cezarul, rege, preoțime, gînte, lume, omenire etc.), fie manifestări ale omului (a se ruga, blestem), fie produse spirituale (cuvînt, povești, basme, religie), dar mai cu seamă stări, acte și facultăți sufletești (ură, durere, nepăsare, gînd, minte, spaimă, mulțumire, vis, iubire, idei, dor, simțire, suflet). Prin epitetele aparținînd acestui sector, Eminescu ni se arată ca un observator al vieții sufletești, atent la multele ei reacții și înfățișări.

Eminescu întrebuintează și procedeul epitetelor fizice pentru termeni morali: *Adînc, amar, dulce, rece, crud, copt, fin, obscur, candid, plin, lîn, greu, molatec, încremenit, stîns, curat* etc. sînt, în sensul lor propriu, adjective-adverbe care denumesc însușiri ale lumii fizice. Stabilind comparația între ele și unele calități ale fenomenelor sufletești,

și găsind asemănări între unele și altele, limba leagă adeseori de numele fenomenelor sufletești epitete care, la origine, se dădeau numai fenomenelor și lucrurilor fizice. Eminescu folosește pretutindeni astfel de asociații epitetice, vorbind despre : *dulce liniștire (O călărare în zori)*, *plinge amar (Speranța)*, *amara mângiere (Amorul unei marmure)*, *nici-o scînteie-ntr-însul [în om] nu-i candidă și plină (Împărat și proletar)*, *simțirea crudă (Despărțire)*, *basme... adînce (Epigonii)*, *mulțumire adîncă (Inger și demon)*, *evlavie adîncă (Scrisoarea II)*, *[ochii] lucesc adînc himeric (Lucaefărul)¹*, *un gînd fin și obscur (Melancolie)*, *vîrstă crudă și necoaptă (Pajul Cupidon)*, *simțirea crudă (Despărțire)*, *fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-i (Scrisoarea IV)*, *mă simt nemuritor și rece (Lucaefărul)*, *[ochii tăi] se uită dulci și galeși (Cînd amintirile...)*, *a mea iubire e-atîta de curată (Nu mă-nțelegi)* etc. Din asociația îndelungă a termenilor morali cu epitetele lor fizice, s-a produs o contaminare care ne face să ne reprezentăm, atunci cînd le găsim pe acestea din urmă într-un context, numai nuanța lor morală. Îți trebuie un moment de reflecție pentru a înțelege, atunci cînd întîmpini legătura de cuvinte *vîrstă crudă* sau *plîns amar*, că epitetul lor este împrumutat lumii fizice. De asemenea, unele dintre aceste epitete fizice conțin în ele și o nuanță de apreciere, încît este destul de greu să le deosebești de epitetele apreciative. Procedeeul asocierii unor epitete fizice cu termeni morali este atît de obișnuit în limbă, încît Eminescu simte nevoia să-l învie, sprijinind epitetul fizic prin alt epitet, ca atunci cînd vorbește despre un *gînd fin și obscur*, *ochi dulci și galeși*, *basme mistice*, *adînce* etc.

Procedeeul invers celui descris mai înainte, adică asocierea unui epitet moral cu un termen care exprimă o realitate fizică, este unul dintre cele mai frecvente și mai fericit întrebuițate de Eminescu. Îl găsim pretutindeni în creația eminesciană. Evident, cînd dorim să identificăm acest tip de asociație epitetice, nu putem să înregistrăm și epitetele morale ale aspectelor figurii omenești, căci ceea ce numim *expresie* într-o figură este totdeauna desemnat prin epitete morale (*ochii triști*, *veseli*, *privirea crudă*, *frunte gînditoare* etc.). Nu vom trece deci în categoria epitetelor de care ne ocupăm aici pe acelea care caracterizează expresia figurii, oricît de fericite ar fi ele, precum : *ochii cuvioși (Făt-frumos din tei)*, *un zîmbet înneecat fermecător (ib.)*, *ochii plini d-eres (Călin)*, *un zîmbet trist și sfînt (Strigoii)*, *flăminzii ochi (ib.)*, *frunte plină de gînduri (Scrisoarea I)*, *gene ostenite (ib.)*, *zîmbetul fătarnic (Kamadeva)*. În schimb, alegem din mulțimea epitetelor morale ale unor termeni fizici, legături de cuvinte, precum : *poetic murmur (O călărare în zori)*, *poetic labirint [al codrului] (Din străinătate)*, *pasuri melancolici [ai curcanilor] (Cugetările sărmanului Dionis)*, *murmur duios de ape (Făt-frumos din tei)*,

¹ Asupra epitetului *adînc*, v. și mai jos D III.

[Cornul începu să sune] *fermecat și dureros (ib.)*, *conture triste* [ale unei ruini] (*Melancolie*), *singuratic* *izvoare (Dorința)*, *blinda batere de vînt (ib.)*, *armonia codrului bătut de vînturi (ib.)*, *castelul singuratic (Călin)*, *iristă-î firea (ib.)*, *vîntul sperios (ib.)*, *apa sună somnoroasă (Freamăt de codru)*, *cornul plin de jale (ib.)*, *ii răspunde codrul verde, fermecat și dureros (Lasă-ți lumea ta...)*, *tinguiosul buciium (ib.)*, *istovit și trist izvor (Te duci...)*. Valoarea poeziei eminesciene stă în mare măsură în întrebuițarea acestui procedeu. Grație lui, natura dobîndește o viață întericară, sunetele și priveliștile se însuflețesc, tot ce este văzut și auzit se îmbogățește cu o expresie, cum n-o mai realizase nici unul dintre poeții români, mai vechi sau contemporani. Epitetul astfel ales este însă și o personificare. Simțim că pentru a lega un epitet moral de înfățișările lumii fizice, poetul a dat o personalitate acestora din urmă și a constrîns și pe cititorul său să facă la fel. Dar asupra legăturii dintre epitet și personificare vom reveni cînd vom studia raportul dintre figurile de stil.

Epitetele fizice ale unor cuvinte care exprimă realități fizice, adică acele epitețe care notează sunetul și culoarea acestor realități, efectele lor de lumină, calitățile lor de gust, miros, de temperatură, cele tactile, formale, dimensiunile și mișcarea lor, alcătuiesc cea din urmă categorie a epitetelor considerate după obiectul lor. Epitetele fizice ale unor termeni fizici sînt cele care manifestă mai bine puterea de observație și de reprezentare senzorială a poetului. Dacă în împrejurarea tuturor celorlalte categorii estetice de epitețe, poetul ne apăsărea mai degrabă cufundat în sine, atent la propriile lui fenomene sufletești, în care găsea putința de a le înțelege, pe ale altora sau pe care le atribuia priveliștilor naturii, de data aceasla el iese din sine însuși și înregistrează ceea ce se arată și se petrece în afară de el. Eminescu a realizat unele dintre cele mai de seamă efecte poetice ale sale prin întrebuițarea epitetului fizic al unor termeni fizici. Împrejurarea ne apare lîmpede mai ales atunci cînd comparăm între ele epitețele primei sale perioade de creație cu acelea ale perioadelor ulterioare. În cele dintîi poezii ale sale, epitetul nu face altceva decît să exprime o calitate pe care o cuprinde în sine noțiunea cu care se leagă, de pildă, *voal subțire (O călărîre în zori)*, sau însușiri pe care le vede oricine : *cipru verde (La moartea lui A. P.)*, *narcisele albe (O călărîre în zori)*, *capul tău cel blond (De ce să mori tu?)*, *buclele-ți de aur (Locul aripelor)*, sau nuanțe ale aparenței de mult și adeseori observate : *steluțe tremurătoare (Nu e steluță)*. Cu timpul însă aspectele lumii sensibile, notate de poet prin epitețele sale, se diferențiază, adică ajung să noteze acele trăsături care dau măsura întregii lui puteri de observație și reprezentare, precum : *ogînda-i [a Nilului] galben clară (Egiptul)*, *nisipuri argintoase (ib.)*, *fum vînat de tămîie (Făt-frumos din tei)*, *bogată-n întinderi stă lumea-n promoroacă (Melancolie)*, *răgușit tomnatec vrăjește trist un greer (ib.)*, *Neguri albe, strălucite/ Naște luna argintie (Crăiasa*

din povești), izvorul care tremură pe prund (Dorința), mocnitul întunec (Călin), miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun (Scrisoarea IV) etc. Uneori poetul întrebuițează câte un epitet care aparține altei regiuni decît aceea a obiectului cu care se asociază. Procedeu este izbitor mai ales atunci cînd regiunea senzorială a obiectului caracterizat și aceea a epitetului său nu sînt prea apropiate. Astfel, gustul și mirosul stau într-o strînsă legătură, senzațiile gustative și olfactive se prezintă mai totdeauna în unități greu de analizat, încît mirosul dulce (Mitologicele) și mi-reasma piperată (Călin), întrunesc expresia a două senzații destul de apropiate și efectul asocierii lor nu este prea surprinzător. Luna este însă un obiect văzut și poetul ne surprinde prin adevărul neașteptat al notației sale, atunci cînd îi atașează un epitet tactil, vorbind despre luna moale (Călin). La fel se întîmplă cu molatice valuri (Diamantul Nordului), briliante umezi (Rîme alegorice), miros răcoros (ib.), o lumină aromată (Mira-doniz), uscat foșni mătasea (Scrisoarea IV ; cp. uscata foșnire/ A poalelor lungi de mătase subțire, Diamantul Nordului), umbra umedă (Scrisoa-rea V). Prin toate aceste mijloace ajunge Eminescu să înfățișeze realitatea în toată bogăția și variația ei.

2. Sfera și frecvența epitetului

Epitetul caracterizează un obiect prin reacțiile apreciative pe care le trezește sau prin una din însușirile lui morale sau fizice. Dar caracterele obiectelor notate de epitet pot aparține clasei întregi a acelor obiecte (genului, speței), sau numai unora dintre ele. Vorbim în primul caz de epitetul *ornant* și, în cel de-al doilea, de epitetul individual. Uneori epite-tul ornant se impune prin tradiție literară. Întîmpinăm atunci epitetul *stereotip*. Dimpotrivă, alteori epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină și asociația lor este foarte rară. Avem de-a face cu epitetul *rar*. Raritatea provine din faptul că epitetul și cuvîntul pe care îl determină provin din regiuni deosebite și mai mult sau mai puțin îndepărtate ale realității. Cînd aceste regiuni sînt nu numai îndepărtate, dar și opuse, întîlnim epitetul *antitetice*, căruia vechile tratate de retorică îi dădeau numele de *oxymoron*. Toate aceste specii de epitete pot fi apreciative sau evocative (morale sau fizice). Să le urmărim la Eminescu.

a. Epitetul ornant a fost unul dintre cele mai folosite de poezia clasică. Progresele realismului în literatură au eliminat însă în mare măsură epitetul ornant, noua tehnică literară cerînd mai degrabă caracteristica obiectelor individuale asupra căroră observația scriitorilor s-a îndreptat din ce în ce mai insistent, decît caracterizarea genului sau a speciei lor. Scriitorii începători, a căror putere de observație și reprezentare nu este pe deplin formată, se achită adeseori prin simplul epitet ornant. În pri-

mele poezii ale lui Emienscu îl întâlnim adeseori : *umbră măreață* (La mormîntului lui A. P.), *frumoasă Bucovină* (ib.), *visuri fericite* (Din străinătate), *fiii mîndri* (ib.), *falnică cunună* (La Heliade), *icoane sînte* (Care-o fi în lume), *marea turbată* (Cînd marea...), *Cîmpii rizători* (Din străinătate), *umedul val* (Frumoasă-i), *ale mării unde reci* (Cine-i), *o frunte albă* (Phylosophia copilei) etc. Epitetul ornant s-a menținut și în perioadele mai noi ale creației eminesciene, ba chiar și în cea din urmă dintre ele, dar cu altă funcțiune stilistică. Ori de cite ori poetul a dorit să mențină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice sau cînd a exprimat chiar simțirile sale cele mai intime, considerîndu-le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieții, epitetul ornant a reapărut și multe din poeziile lui își datoresc frumusețea lor înaltă și pură tocmai întrebuintării epitetului ornant. Iată, de pildă, poezia *Glossă* alcătuită dintr-o serie de maxime filozofice. Poezia conține puține epitete, dar toate au un caracter generalizator ornant : *zgomote deșarte* [ale lumii], *recea cumpăn-a gîndirii*, *lumea-i veselă și tristă*. În *Scrisoarea II*, unde poetul ne apare în atitudinea superiorității față de micimi și josnicii, epitetul se menține de asemenea la nivelul generalizator de *limbă veche și-nfeleaptă*, *tainică simțire*, *cărările vieții fiind grele și înguste*, *evlavie adîncă*, sau următoarele patru versuri în care nimic nu exprimă o imagine individuală și concretă, ci totul este redat prin substantive și epitete abstracte, generalizatoare și ornante : *Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă. / Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință. / Azi abia vedem ce stearpă și ce aspră cale este/ Cea ce poate să convie unei inime oneste*. De asemenea, în elegia filozofică *Cu mine zilele-ți adaogi*, puținele epitete au toate un caracter ornant : *dulcea dimineată*, *vecia-ntreagă*, *Priveliștile sclipitoare...*, *Repaosă nestrămutate*, *Sub raza gîndului etern*. Iată și poezia de lirică intimistă *Nu mă înțelegi*. Epitetele ei sînt mai numeroase, dar nici unul nu evocă un aspect particular, ci toate se mențin în regiunea abstracțiunii : *cugetări senine*, *pieritorul sunet* [al cuvintelor], *duiosul vis*, *umbră-i* [a visului] *dulce*, *ochiul tău cel mîndru*, [a mea iubire e] *atît de curată*, *setea cea eternă* [a luminii de-ntuneric], *dorul meu e atîta de adînc și-atît de sfînt*. Prin astfel de epitete se afirmă atitudinea de superioritate filozofică a poetului față de femeia care nu l-a înțeles. Elegia *Mai am un singur dor*, una din cele mai perfecte realizări literare ale limbii noastre, nu folosește decît epitete generalizatoare și ornante : *somnul lîn*, *cer senin*, *frunzișul veșted*, *teiul sfînt*, (*Aduceri amînte*), *m-or troieni cu drag*, *al mării aspru cînt*. Seninătatea înaltă și resemnată a acestei elegii se datorește, în mare măsură, felului epitetelor sale. Dînd această funcțiune stilistică epitetului ornant, Eminescu a atins simplitatea sublimă a clasicismului. Se înțelege atunci că și în poeziile care folosesc simboluri sau forme ale clasicismului, ca *Odă în metru antic*, sau *Diana*, epitetele nu coboară niciodată sub nivelul generalizării celei

mai înalte : [poetul e] *pururi tânăr*, [el arde] *jalnic* [dar va reinvia] *luminos* [ca pasărea Phoenix], [deci] *piară-mi ochii turburători din cale* [poetul aspiră către] *nepăsare tristă* etc., (*Odă*). În *Diana*, o poezie de dragoste cu elemente de pastel, toate epitetele sînt generalizatoare și ornante : *glas ciripitor* [al păsărilor], *ogîndă mișcătoare* [a izvorului], *apă vecinic călătoare*, *glasul tainic de izvor*, *verdele covor*, *ochii mari*, *umeri goi*, *un trup înalt și mlădiat*, *ea trece mîndră la vinat*. Imaginea femeii, pe care o aseamănă cu *Diana*, are simplitatea și grația marmurelor antice, care joacă de altfel un rol atît de însemnat în comparațiile și metaforele poetului. Clasicismul lui Eminescu, în perioada finală a creației sale, se datorește în mare parte sferei generale a epitetului folosit.

b. În cele dintîi poezii ale sale, Eminescu a folosit un număr relativ mic de epitete, care reveneau cu mare frecvență și care proveneau din tradiția literară. Întîlnim deci destul de des, în prima perioadă a creației eminesciene, epitete stereotipe. Vom înșira mai jos cîteva din ele, comparîndu-le cu locuri paralele din unii poeți înaintași, ca Alecsandri și Bolintineanu. Interesant va fi a vedea ce devine uneori epitetul stereotip la Eminescu, ce valori noi îi dă mai ales în perioadele ulterioare ale creației sale :

Alb (d al b) : *dalbă stea* (*La mormîntul lui A. P.*), *narcisele albe* (*O călărare în zori*), *norii cei albi de argint* (*Frumoasă-i*), *o frunte albă* (*Philosophia copilei*), *albe zine* (*Ondina*), etc. Locuri paralele la Alecsandri : *albă lună* (*Noaptea Sfîntului Andrei*, în *Mărgăritărele*), *urme albe pe omătul alb* (*Întoarcerea în țară*, în *Suvenire*), *năframa albă* (*Crai nou*, în *Doine*), *cal alb* (*Andrii Popa*, în *Doine*, *Groza*, *ib.*, *Strigoiful*, *ib.*), *albe lăcrămioare* (*Ceasul rău*, *ib.*), *a zilei albă rază* (*Visul lui Petru Rareș*, în *Mărgăritărele*) etc. Comparînd epitetul *alb* la Eminescu și la înaintașul său, observăm îndată că pe cînd Alecsandri îl întrebuița ca epitet fizic al unor termeni fizici, la Eminescu el apare și ca epitet fizic al unui termen moral : *îngerul cu risul d-albă veselie* (*Care-o fi în lume...*), apoi ca epitet fizic al unui termen fizic dintr-o regiune senzorială deosebită : *dalbe cîntări* (*O călărare în zori*). Eminescu acordă deci acestui epitet o valoare nouă. *Alb* va apărea și mai tirziu la Eminescu, dar cu o putere de evocare superioară : *neguri albe*, *strălucite* (*Crăiasa din povești*), *cercuri albe* [ale lacului] (*Lacul*), *albele izvoare* (*Povestea codrului*).

Blînd : *lumină blîndă* (*O călărare în zori*), *șoapta-mi blîndă de amor* (*ib.*), *notele murinde*, *Blînd...* zbor (*La o artistă*), *blîndă magie* (*Ondina*) etc. Locuri paralele la Alecsandri : *Ca o șoaptă blîndă*, *ca un blînd suspin* (*Visul*, în *Suvenire*), *În blîndul luceafăr am un înger blînd* (*Întoarcerea în țară*, *ib.*), *o ființă blîndă* (*Umbrei lui Nicu Ghica*, *ib.*), *sufletelor blînde cerul e deschis* (*ib.*), *blînde glasuri* (*Bosforul*, *ib.*), *blînde șoapte* (*Crai nou*, în *Doine*, *8 mart*, în *Lăcrămioare*), *Blînzi erau ochii*, *blîndă era fața*, *Blînd era glasul celui străin* (*Crai nou*, în *Doine*), *Era blînda oră...*

(8 mart, în *Lăcrimioare*). *Blind* este un epitet moral, dar ambii poeții îl asociază și cu termeni fizici : *oră blindă* (Alecsandri), *lumină blindă* (Eminescu). Pe această linie, Eminescu va găsi, mai târziu, versul cu mare putere evocativă : *S-aud cum blinde cad Izvoarele-ntr-una (Iar cînd voi fi pămînt...), sau blinda batere de vînt (Dorința)*.

Dulce apare de nenumărate ori la Eminescu, Alecsandri și Bolintineanu. Este unul dintre epitetele de care epoca nu numai a uzat, dar a și abuzat. Am putea transcrie pagini întregi reproducînd locurile în care apare la Eminescu: *înger de dulce amor (Care-o fi în lume...)* floare *mîndră, dulce, răpitoare (De-aș avea)*, *Să-ți cînt dulce, dulce tainic (O călărire în zori)*, *dulci plaiuri (Din străinătate)*, *dulce liniștire (ib.)*, *(Speranța mîngîie dulce (Speranța), o flamă dulce (Amicului F. I.), geamătul dulce (Frumoasă-i) etc.* La Alecsandri: *taină dulce (Visul, în Suvenire)*, *Cînd iubirea dulce inima-mpresoară (ib.)*, *glasul dulce (ib.)*, *dulci poeți (Odă la Bahlui, ib.)*, *dulce-i glasul tău (Frumoasă copilă, ib.)*, *suvenirul dulce (Pe un album, ib.)*, *în țara mea dulce (Intoarcerea în țară, ib.)*, *dulcele lumîne (La moartea lui P. Cazimir)*, *dulci sărutări (Dridri, ib.)*, *dulce veselie (ib.)*, *dulcele amor (ib.) etc., etc.* La Bolintineanu : *soarele dulce (Cîntec din exil, în Reverie)*, *imaginea ta dulce (ib.)*, *dulci șoapte (Îngerii la rugăciune, ib.)*, *speranță dulce (ib.)*, *parfumul dulce (ib.)*, *o cugetare dulce (O cugetare ib.)*, *dulcea ei cătare (Mireasa mormîntului, ib.)*, *dulci vederi (Robie), în Florile Bosforului) etc., etc.* Față de o întrebuintare atît de insistentă, s-ar fi părut că epitetul este compromis, dar Eminescu îl introduce în asociații noi, cu intensă putere evocativă : *dulce vecinicie [a ochilor] (Călin)*, *Dulce noaptea lor se stînge [a ochilor] (ib.)*, *ochi-ți ucizători de dulci (Strigoii)*, *dulci evlavii (Sonet III)*, *durerea mea cea dulce (Scrisoarea III)*, *dulce și fermecătoare jale (Scrisoarea V)*, *Culmea dulcii muzice de sferă (ib.)*, *dureros de dulce (Odă)*.

Jalnic (de jale), *tînguios* (tînguitor). *Jalnic*, la Alecsandri, apare mai ales în legătură cu moartea. *Ai tăi vechi și dragi tovarăși... La lăcașul tău de moarte te duc jalnic suspinînd (Maiorului Iancu Bran, în Suvenire)*, *Vom șopti jalnic dragul tău nume (La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.)*, *Umbra-i e-ngînată jalnic, lîn ușor,/ De-al codrului freamăt și de-al nostru dor (Umbrei lui Nicu Ghica, ib.)*, *Cu durere jalnic geme (Strigoii, în Doine)*, dar și în alte împrejurări lugubre : *[Călătorul] aude un glas jalnic (Baba Cloanța, ib.)*, *șipăt jalnic (Crai nou, ib.)*. Eminescu va lega acest epitet de expresia unor situații sau aspecte care n-au nimic funebru sau lugubru, în prima perioadă sau în cele următoare : *Silfele vin jalnic prin liliile să se culce (La Heliade)*, *Cîntul jalnic (O călărire în zori)*, *buciumul sună cu jale (Sara pe deal)*, *[el îi] grăi cu grai de jale etc.* *Jalnic* devine astfel epitetul melancoliei. Cu aceeași accepțiune apare și *tînguitor*, *tînguios* : *cîntări tînguitoare (Despărțire)*, *ar vorbi tînguitor (Scrisoarea V)*, *tînguiosul bucium (Lasă-ți lumea)*, *tînguiosul glas de clopot (Călin)*.

Lin e deseori întrebuițat de Eminescu: *lacul... lîn (Frumoasă-i)* [apace] *tremură lîn (ib.)*, *o flamă, lînă (Amicului F. I.)*, *glas... lîn (La o artistă)*, *visul ce-se-mbină... lîn (ib.)*, etc., ca și de Alecsandri: *Sau nu curge lînă apă la pirău (Păsărica, în Suenire)*, *Apa-i lînă, frate!*, *Frunza lîn se bate (ib.)*, *Plutind în valuri lîne (Adio Moldovei, ib.)*, [pasărea] *adoarme lîn (Crai nou, în Doine)*, *O, dragă, lînă stea (Steluța, în Lăcrimioare)*, *viața curge lîn (O noapte la țară, ib.)*, *văpaie lînă (ib.)*, *lucii lîn al mării (Veneția, ib.)*, de Bolintineanu: *traiul lîn (O fată tinără, în Reverii)*, *zile lîne (Cîntec din exil, ib.)*, *ascunzîndu-ți fața lînă (La... ib.)*, *Luat-ai zborul lîn către cer (La o nălucire iubită, ib.)*, *umbră lînă (Ghiaura, în Florile Bosforului)*, *lînul Bosfor (id., ib.)*, *horă lînă (Leili, ib.)*. Epitetul trece și în poeziile de mai târziu ale lui Eminescu, fără o deosebită improspătare a lui: [luna] *lîn pătruns-a prin ferești (Scrisoarea IV)*, *apa-ntunecoasă lîn se scutură de vînt (Scrisoarea IV)*, *somnul lîn (Mai am un singur dor)* etc.

Ușor apare destul de des în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu: [Speranța] *alînă ușor (Speranța)*, *umbră ușoară (O călărire în zori)*, *ființe ușoare (ib.)*, *Cîntînd vesel și ușor (De-aș avea...)*, *flutur ușor (Frumoasă-i)* etc. Epitetul făcea parte din vocabularul poetic al vremii. Îl întrebuițează Alecsandri: *În veselă horă ușoare sălta (Visul, în Suenire)*, *Unde curg, șoptesc ușor (Adio Moldovei, ib.)*, *vis ușor (La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.)*, *Pe muchi de prăpăstii lunecînd ușor (Întoarcerea în țară, ib.)*, *pasărea ușoară (Maghiara, în Doine)*, *lebede ușoare (Strofe, în Suenire)* etc., și Bolintineanu: *umbrele ușoare (Călătorul și sufletul, în Reverii)*, *căii ușori (La Piramide, ib.)*, *o umbră ușoară (Leili, în Florile Bosforului)*, *Ioana, în Macedonele*, *pășește-ușor (Peștera Muștelor, în Basme)* etc. Mai târziu, epitetul acesta, cu funcțiune ornantă, apare mai rar la Eminescu (totuși: *Ușor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestei (Luceafărul)*). Interesant este cum îl înlocuiește printr-o notație mai expresivă în *Diana*: *Ea trece mîndră la vînat/ Și peste frunze fără număr/ Abia o urmă a lăsat.*

Tainic (în taină) exprimă calitatea a ceea ce este misterios, ascuns, secret. Eminescu l-a întrebuițat de nenumărate ori, începînd din primele lui poezii. [Ingerii] *'ntonă tainic (La mormîntul lui A. P.)*, [umbră] *se-ncovoaiet tainic (O călărire în zori)*, [Ale sorții plîngerii] *îngîinate... tainic (La Bucovina)*, *doru-mi tainic, glas tainic (La o artistă)*, *o flamă tainică (Amicului F. I.)*. Epitetul acesta este deseori folosit și de Alecsandri: *lună... tainică (Bosforul, în Suenire)*, *Era la ceasul tainic (ib.)*, *tainicul ei zbor (al gîndirii) (Strofe, ib.)*, *doruri tainice (Crai nou, în Doine)*, *un pirău ce curge tainic (Maghiara, ib.)*, *Mii de flăcări albăstrele/ Se văd tainic fluturînd (Strigoiiul, în Doine)*, *tainică lumînă (Steluța, în Lăcrimioare)*, *tainice plăceri (8 mart, ib.)*, *tainica uimire (De crezi în poezie, ib.)*. Tainic revine adesea și în perioadele de mai târziu ale lui Eminescu, dar deodată se produce întrebuițarea lui cu o mare putere evocatoare: [Vorbește

Cătălina] *Și tainic genele le plec/ Căci mi le împlie plinsul/ Cînd ale apei
valuri trec/ Călătorînd spre dînsul (Lucașfărul).*

Verde e culoarea naturii, la Eminescu ca și la mulți dintre contemporanii și înaintașii lui. Eminescu scrie : *iarbă verde (De-aș avea), lacul cel verde (Frumoasă-i), dumbrava cea verde (ib.), verde covor (metaforic ib.), fărături verzi (Cînd privești oglinda mării), noianul mării verde (ib.), verzi dumbrăvi (Epigonii)* etc. Alecsandri scrie : *a Asiei verzi maluri (Bosforul, în Suvenire), culme verde (Ceasul rău, în Doine), verzi maluri (Ce gîndești, o ! Margarită ? în Mărgăritărele)* etc. Stereotipismul acestui epitet provine din poezia populară. Eminescu l-a întrebuițat și mai tîrziu, dar o dată într-o asociație mai neobișnuită : [luna] *pătează umbra verde cu misterioase dungii (Scrisoarea V)*. Epitetul nu mai pare aici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar ele n-ar arăta altceva decît că primind adeseori epitele stereotipe impuse prin tradiție și convenție literară, Eminescu ajunge în multe cazuri să le dea înțelesuri și valori noi.

c. Epitetul individual nu evocă o trăsătură caracteristică pentru întreaga clasă a obiectului, adică pentru genul sau specia lui, așa cum face epitetul ornant, ci o trăsătură proprie și individuală a obiectului însuși. În fața mîinii unui bătrîn, poetul care se mulțumește cu epitetul ornant sau îl folosește pentru alte scopuri va vorbi despre *bătrîna mină*, despre *mîna vlăguită*, sau cum face Eminescu însuși, alegînd epitetul cel mai general, despre *mîna cea veche a-nvățașilor mireni (Epigonii)*. Dar cînd poetul a văzut această mină și ajunge să și-o reprezinte limpede, el va nota : *mîna lui [a împăratului bătrîn] zbîrcită, uscată, însă tare (Diamantul Nordului)*. La baza epitetelor individuale stă un act autentic de observație. Prin epitele individuale pătrunde realismul, ca tehnică literară, în poezia lui Eminescu. Multe din imaginile cele mai evocatoare ale poetului sînt obținute prin notarea unui epitet individual, o operație care dă naștere uneori și altei figuri de stil. Epitele individuale apar mai ales în poezia de maturitate a lui Eminescu. Dăm cîteva exemple : *colțuroasa coroană (Mitologice, Memento mori ; Diamantul Nordului : coroană în colțuri)*, [Lebedele pe o apă] *Cu aripi întinse o scutur și-o taie în cercuri murinde și braze bălaie (Diamantul Nordului), vînața umbră a serei (ib.), Subșirile neguri păreau pînzarie de brum-argintoasă, lucînd viorie (ib.), o lampă-ntinde limb-avară și subșire/Sfirînd în aer bolnav (Inger și demon), părul ce-mi ajunge la călcîie (Făt-frumos din tei), [pînza de păianjen] tremurînd ea licurește (Călin), ușoara-nvinețire a subșirilor mătăsuri (ib.), tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie (ib.), ale ei buze... vînete și supte (ib.), mișcarea creață [a apei] (ib.), Hirîută, noduroasă, stă în colb rîșnița veche (ib.), [o fereastră prin care trece] o dungă mohorîță și gălbuie (ib.), Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet (ib.), Lacul care-n tremur somnoros și lin se bate (ib.), [monahi] cu ochii stinși sub gene [preoți bă-*

trîni] cu gîngavele glasuri (Strigoii), cucoşul răguşit (ib.), [şoareci] Cu uşor măruntul mers (Singurătate), mîni subţiri şi reci (Departate sint de tine, Sonet I), îmbrăţişări de braţe reci (Atît de fragedă...), ochii tăi fierbinţi (ib.), grele picuri [de ploaie] (Sonet I), roase plicuri (ib.), un moale pas abia atins de scînduri (ib.), ochi mari şi mînă rece (Sonet II), privirea-mpăroşată şi la fâlci umflat şi buged (Scrisoarea III), cercuri tremurînde [ale apei] (Scrisoarea IV), ochii mari, bătînd închişi (Lucefărul), Răsare luna liniştit/Şi tremurînd din apă; peste arbori răsfiraşi [răsare luna] (Cînd amîntirile...), un cuvînt şoptit pe jumătate (Ce e amorul?), un pas făcut alene (ib.), cărări cu cotituri (Lasă-ţi lumea...), mînă friguroasă (Din valurile vremii...) etc. Prin epitetetele ei individuale, poezia lui Eminescu evocă cu o forţă pe care n-o mai atinsese nici unul dintre poeţii înaintaşi, lumea înregistrată prin simţuri. Toate organele senzoriale ale poetului sînt treze: urechea aude *mersul uşor şi mărunt al şoarecilor*, cum sună *cuvîntul rostit pe jumătate* al cuiva sufocat de emoţie, *pasul moale, abia atins de scînduri* al iubitei care se apropie în taină, *picurii grei ai ploii* de toamnă; simţul temperaturii înregistrează *mina rece, friguroasă*, a femeii iubite, îmbrăţişările ei de *braţe reci*; mirosul percepe *văzduhul tămîiet*; dar mai cu seamă simţul vederii are o acuitate neobişnuită în perceperea formelor, a culorilor, a mişcărilor naturii, nuanţele cele mai fine şi mai greu de înregistrat ale expresiei omeneşti: *ochii care bat închişi, umbra viorie a tîmplei care bate liniştită*. Poetul se dovedeşte, prin întrebuiţarea atît de fericită a epitetului individual, un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual. Desigur, toate înfăţişările notate de el sînt expresive; ele nu sînt simple modificări ale suprafeţei aparente a lucrurilor şi fiinţelor, ci manifestări ale unei vieţi lăuntrice care ne vorbeşte cu forţă şi căldură.

d. Epitetetele individuale leagă de numele unor fiinţe, ale unor lucruri sau acţiuni, expresia unor însuşiri rareori notate, graţie unor facultăţi deosebite a observaţiei şi reprezentării. Din acest punct de vedere toate epitetetele individuale sînt şi epitete rare; ele stîrnesc în mintea cititorului efectul unei surprize care întregeşte interesul şi plăcerea cu care străbatem paginile unui scriitor de seamă. Cînd întîlnim la Eminescu legătura de cuvinte *zăpada viorie* [a obrazilor], ne bucurăm nu numai de adevărul, dar şi de noutatea acestei împerecheri, deoarece *zăpada*, adeseori asociată cu adjectivele *albă, curată, afinată* etc., nu fusese niciodată legată cu *viorie*. De asemenea *înalţă* în versul: *Zgomotul creştea ca marea turburată şi înaltă* (Scrisoarea III), vrea să indice o mare atît de agitată încît valurile ei furtunoase ating puncte foarte înalte: o situaţie pentru care poetul foloseşte un epitet niciodată pus lîngă *mare*. Pentru unităţile prozodice: *iambi şi dactili*, se găsesc epitetetele *iambii suitori, săltăreşle dactile* (Scrisoarea II), indicînd atît de fericit chipul în care se succedă înlăuntrul lor silabele

neaccentuate și cele accentuate și producînd o alăturare inedită. *Mucuri* [de luminare] *ostenite* înseamnă „care abia mai ard“, „care sînt gata să se stingă“; nimeni nu mai pusese aceste cuvinte unul lîngă altul. M. Sadoveanu a observat odată, în legătură cu Eminescu : *vorbele care, despărțite și izolate de la începutul limbii, dintr-o dată se cunosc și se logodesc într-o bucurie tainică*¹. Dar pentru a putea vorbi de *epitete rare*, în înțelesul special și mai restrîns pe care îl dăm acestei expresii, determinantul unui substantiv sau verb trebuie să prezinte o noutate nu numai prin conținutul, dar și prin forma lui, trebuie adică să prezinte însușirea nouității sau a rarității lexicale. Astfel, simțim ca un epitet rar pe *prostatec* în *prostatelece nări*, care, la prima vedere, nu înseamnă altceva decît *nările unui prost*. *Prostatec* este un derivat de la *prost* cu sufixul *-atec*, obținut prin analogie cu *îndemînatec* și păstrînd ceva din răsunetul acestei analogii. Cînd deci Eminescu scrie : *Și prostatecele nări/Și le umflă orșicine* [ca un semn că se simte măgulit] *în savante adunări/Cînd de tine se vorbește (Scrisoarea I)*, ni se sugerează ideea că, ascultînd biografia coboritoare a poetului și aprobînd-o, speculantul de mai tîrziu al gloriei poetului își închipuie că dovedește o îndemînare, o abilitate specială în acțiunea de a se scuza pe sine însuși. În *prostatecele nări*, poetul satiric izbutește deci să exprime nuanța diferențială a indignării sale, și o face printr-un cuvînt puțin obișnuit și care ne reține². Tot astfel, împerecherea de cuvinte *privirea împăroșată* ne oprește prin raritatea epitetului. Această raritate provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprîncene prea stufoase, animalice), dar și din frecvența cu totul rară a cuvîntului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la *păros*. Acest din urmă cuvînt, derivat el însuși cu sufixul *-os* de la *păr*, nu produce altă derivație, în afară de acest *împăroșat* care ne reține în poezia lui Eminescu. Alt epitet rar ne izbește în *pasuri melancolici* [ai curcanilor] (*Cugetările sărmanului Dionis*), unde *melancolic* redă mișcarea gravă și înceată a pașilor acestor păsări de curte, stăpînite parcă de o tristețe dulce, dar care, aplicat aici, obține un voit efect umoristic. *Microscopice popoare (Scrisoarea I)* sînt nu numai niște popoare *mici*, dar și unele atît de mici încît nu le poți vedea decît cu instrumente speciale de mărire, cu microscopae, dacă le privești din unghiul filozofic al originilor și scopurilor finale ale lumii. Alegînd acest epitet, Eminescu exprimă compătimirea sa umană într-o formă amar-ironică. În unele împrejurări însă epitetele rare sînt mai puțin expresive, calitatea lor provenind fie din faptul că sînt formații personale sau de epocă, de exemplu *neguri mormîntare (Ondina, Cîntecul lăutarului)*, format prin analogie cu *funerare*, sau *auros, auree*, datorite lui Bolinti-

¹ M. Sadoveanu, în „Prefața“ la M. Eminescu, „Poezii“ (Biblioteca pentru toți).

² Totuși epitetul nu mai este simțit ca rar în *amoru-i prostatec (Diamantul Nordului)*, unde lipsește intenția evocatoare din *Scrisoarea I*.

neanu¹, în *Cind din stele auroase Noaptea vine-ncetișor (Misterele nopții), stele auroase (Povestea magului călător în stele), părul de auree mătase (Memento mori)*; fie că sînt neologisme cu unele derivații formate în limba noastră, ca, de exemplu : *lumini opalici (Rîme alegorice), ape oceanice (Memento mori), cîrduri beduine (ib.), oglindă diamantină (ib.), zimbiri aeriene* (adică ușoare ca aerul. În căutarea *Seherzadei*), *ființa-i aeriană (Inger și demon), Ileana Cosînzeana... ușoară aeriană (Cind Crivățul cu iarna, odorante roade (Dacă treci cîmpurile azure),* uneori neologisme care n-au rămas în limbă : *inîma maratră (Mureșanu, fragment din 1869), ochiul vil (Împărat și proletar)* sau latinismele *audace* (de la *audax*), *alumn* (de la *alumnus*=copil în epoca de formație, elev, școlar) în versurile : *caicele audace (Memento mori), ochii lui audaci (ib.), Diac tomnatec și alumn* (adică și bătrîn și tînăr, cf. *Umbra lui Istrate Dabița-Vodă*). Eminescu n-a abuzat însă de raritatea pur lexicală a epitetului, preferînd totdeauna, dar mai ales în epoca maturității sale, o limbă simplă și firească.

e. Uneori însușirea pe care poetul o adaugă unui nume nu este numai puțin observată, ea nu este numai căutată și găsită într-o sferă de reprezentări rareori asociată cu acel nume, dar însușirea poate părea de-a dreptul opusă calităților pe care i le acordăm în genere. Avem, în acest caz, *epitetul antitetic* (oxymoron). Un bulgăr, de pildă, este o bucată de pămînt cu formă neregulată, așa cum se desprinde cînd ari pămîntul cu plugul sau îl răscolești cu sapa. Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. *bulgăr de granit, Împărat și proletar*), dar poetul leagă de acest cuvînt un epitet antitetic, cînd vorbește de *bulgări fluizi* [ai izvoarelor] (*Călin*). Tot astfel noțiunea de *farmec* se leagă îndeobște cu reprezentarea unor sentimente plăcute : poetul îi atribuie însă un epitet antitetic, atunci cînd vorbește de *farmec dureros (Povestea teiului)*. Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, așa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pentru exprimarea sentimentului iubirii sau a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului, o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii și a voluptății, fie că asocierea aceasta se produce între un nume și determinantul lui, fie că antiteza există între cele două epitete ale unui al treilea termen : *amoroasă-dulce jale (Strigoii), dulce jale (Călin), A privirei ei tiranică dulceață (Rîme alegorice), Suferință tu, dureros de dulce*

¹ Cp. Bolintineanu (*Reverii*) : *aurele zori (Călătorul și sufletul), aripi auroase (ale fluturilor) (La Patrie), aurele-i bucle (Fecioara), Palatul acesta d-aure cîntări (Cîntece și sărutări), genele lungi aurele (Ioana, în Macedonele), d-aure cîntări etc.* Nu trebuie confundat acest adjectiv cu subst. *aurea (pl. aurele)* care, la Bolintineanu, pare să însemne vînt ușor, adiere : *Aurele line (Leili, în Florile Bosforului), aureea adie (Călătorul și sufletul, în Reverii), 'Nalțe-se o melodie / P-aure ce-n noapte zbor (Ingerii la rugăciune), D-aurele legănată / În eterul înflorit (La o rîndunică, ib.), Coșița-i voluptoasă, în aurea scintete (Cleopatra, ib.)*.

(*Odă*), *ochi-ți ucizători de dulci (Strigoii)*, *dulce și fermecătoare jale (Scri-soarea V)*, *li răspunde codrul verde, Fermecat și dureros (Lasă-ți lumea...)* [Cornul începu să sune] *fermecat și dureros (Făt-frumos din tei)*, *ucigătoare visuri de plăcere (Iubind în taină...)*. Frecvența destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii pune în lumină una din emoțiile tipice ale poetului.

3. Relația dintre epitete

Epitetele eminesciene apar singure sau în grupuri de două, trei sau mai multe, adică perechi sau în lanț. Între epitetele astfel înșirate există relații de juxtapunere, coordonare sau subordonare. Ne vom opri un moment în fața acestor construcții :

a. Epitetele perechi sînt juxtapuse sau coordonate, adică nelegate sau legate printr-o conjuncție. Nelegate : *zină tristă, rece (Lidia)*, *lumină blîndă, lină (O călărîre în zori)*, *ochiul ei [al lunei] mîndru, triumfal (Împărat și proletar)*, *basme mitice, adînce (Epigonii)*, *noaptea-i clară, luminoasă (Egiptul)*, *ochii ei cei mari albaștri (Inger și demon)*, *surisul blînd, vergîn (Venere și Madonă)*, *un zîmbet/Înnecat, fermecător (Făt-frumos din tei)*, [amintirile] *cad grele, mîngîioase (Singurătate)* etc. Legate : *cîntînd vesel și ușor (De-aș avea...)*, [femeia] *dulce și iubită (Care-o fi în lume...)*, *amoru-mi trist și rece (Venere și Madonă)*, *visări dulci și senine (ib.)*, *Daniil cel trist și mic (Epigonii)*, *haină de umbre și raze (Inger și demon)*, *păr bogat și negru (Împărat și proletar)*, *orînduiala cea crudă și nedreaptă (ib.)*, *ochi adînci și desperați (ib.)*, *teiul vechi și sfînt (Povestea teiului)*, *sînuri albe și rotunde (Pajul Cupidon)* etc. Deși juxtapunerea sau coordonarea perechilor de epitete este adeseori determinată de necesitățile măsurii versului și ale ritmului, se poate observa pe alocuri și o intenție stilistică în folosirea uneia sau alteia dintre aceste două forme ale construcției. În *noaptea-i clară luminoasă*, cele două epitete au aceeași încărcătură afectivă, pentru că ele notează de fapt același aspect al nopții sau, în tot cazul, aspecte foarte asemănătoare. În *ochii mari, albaștri*, sînt notate două însușiri, între care poetul nu poate stabili nici o gradație. Succesiunea epitetelor are deci, în aceste exemple, caracterul unei enumerări care întregește caracterizarea unui obiect. Uneori însă al doilea epitet explică pe cel dintîi : *basme mitice, adînce*, sau cel dintîi este fizic și al doilea moral, adică acesta din urmă aduce concluzia morală și oarecum apreciativă a poetului : [zîmbetul e] *înnecat, fermecător*, [amintirile] *cad grele, mîngîioase*. În epitetele coordonate din *teiul vechiu și sfînt, ochi adînci și desperați*, este apoi limpede că al doilea epitet e mai puternic decît cel dintîi, e subliniat de un sentiment mai energic al poetului. Formele construcțiilor de relație vădesc deci din cînd în cînd cite o semnificație stilistică.

b. O categorie specială a perechilor de epitete, reprezentată mai ales în postume, este aceea în care primul epitet apare ca determinativ adverbial (fără flexiune după număr, gen și caz) al celui de-al doilea. Exemple: *fata noastră sceptic-rece* (*Scrisoarea III*), *palid dulce soare* (*Memento mori*), *cer... adînc-albastru* (*ib.*), *fete... nalt-mlădioase* (*ib.*), *aspru-arcate boltiri de fereastră* (*Diamantul Nordului*), *zilele alb stînse* (*Povestea magului călător în stele*), *șapăn mort eram și fără vrere* (*Rîme alegorice*), [un glas de corn] *melancolic blînd* (*ib.*), unda [unui rîu] *cea visător-bolnavă* (*Stăm în fereastra susă*) etc. Astfel de construcții îngăduie poetului să nuanțeze caracterizările sale în forma cea mai concisă cu putință. Dar determinarea adverbială a unui adjectiv este un procedeu al limbii germane (*hässlich grün*=urît-verde, *anmutig schön*=grațios-frumos, *gewisslich-wahr*=sigur adevărat, *freundlich ernst*=prietenos-sever etc.) și reprezintă la Eminescu o înfriurare provenind din această limbă. Poetul a renunțat cu timpul la aceste forme, pe care le-a judecat, desigur, nepotrivite cu spiritul limbii noastre.

c. Lanțurile de epitete apar în poeziile de început și de tinerete ale lui Eminescu, ca și în postumele lui : *o flamă dulce, tainică, lină* (*Amicului F. I.*), *femeie stearpă, fără suflet, fără foc* (*Venere și Madonă*), *glas blînd, dulce, încet* (*Epiqonii*), *brațe albe, moi, rotunde, parfumate* (*Noapte*), (flori) *albe, nalte, fragezi* (*Egiptul*), *tufele ce cresc verzi, adînce, dese* (*ib.*), *zimbîrea lui deșteaptă, adîncă și tăcută* (*Impărat și proletar*), *Cer frumos, adînc-a'bastru, străveziu, nemărqinit* (*Memento mori*), *fața slabă, tristă, adîncită* (*Rîme alegorice*), *perdele albastre, înfoiate și cu stele* (*ib.*), *O vecinicie de-amor, de viață și de nebunie* (*ib.*), *lebezi mari, albe unduioase*, (*Povestea magului călător în stele*), *pasuri modeste, line, rare* (*ib.*) etc., sau acest lanț, poate cel mai lung : *o viață-obscură, demonic-dulce, amoroasă, spasmotică, febrilă* (*Gazel*). Numai rareori lanțurile de epitete manifestă un sens ascendent. Ele au mai mult un caracter enumerativ sau sînt un procedeu al limbii vorbite, al aceluși mod de a te exprima care încearcă mai multe cuvinte pînă nimereste pe cel just. În poeziile de maturitate, lanțul de epitete apare mai rar.

4. Epitetul, personificarea și metafora

Am arătat în mai multe locuri ale paginilor de față cum epitetele pot avea și o altă funcțiune stilistică. Astfel, substantivul în genitiv (*a răsăritului averi*) și substantivul în cazul prepozițional (*ochi de lumină*), deși sînt niște epitete, deoarece aduc o determinare stilistică a numelui cu care se însoțesc, pot fi socotite și ca alte figuri de stil, ca niște metafore. În fine, epitetele morale ale unor termeni fizici (*istovît și trist izvor*) sînt proasul unor personificări. Observăm deci că limita dintre epitete și alte

figuri de stil este curgătoare și că, în multe cazuri, trebuie să recunoaștem determinărilor estetice ale numelor o funcțiune estetică multiplă. Revenim acum asupra acestei probleme pentru a aduce câteva noi precizări în problema relațiilor dintre epitet și celelalte figuri de stil.

Spunem că epitelele personificatoare sînt printre cele mai caracteristice în poezia lui Eminescu. Poetul n-a ajuns din primul moment la ele. În poeziile tinereții, personificarea naturii se face prin mijlocirea simbolurilor mitologice. În loc de a anima direct natura, prin epitetul personificator, poetul o populează cu *genii, silfi, ondine, Eol, Eros, Chloris* etc. În *Misterele nopții*, un peisaj de noapte este redat prin intermediul unor ființe mitice: *Cînd din stele auroase/Noaptea vine-ncetîșor/Cu-a ei umbre suspinînde,/Cu-a ei silfe șopotînde,/Cu-a ei vise de amor* etc. Epitelele nu sînt deci legate direct de obiectele peisajului nocturn, ci de geniile mitice pe care poetul le folosește ca pe niște personificări intermediare ale naturii. Nu noaptea este *suspînîndă* sau *șopotîndă*, ci *umbrele și silfi ei*. Numai cu timpul apare epitetul personificator și produce unele din accentele cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene: *lumina blîndeii lune (Lacul), Iar în păr înfiorate Or să-ți cadă flori de tei (Dorința), Adormînd de armonia Codrului bătut de gînduri (ib.), tîngușul glas de clopot (Călin), luna mode. sfîcioasă și smerită (ib.), Tristă-i firea iară vîntul sperios v-o creangă farmă (ib.), Ele [izvoarele] trec cu harnici unde (ib.). Apa sună somnoroasă (Freamăt de codru), văile pline de somn (Memento mori), noaptea bătrîndă, ursuză, voinică (Povestea magului călător în stele)* etc.

Am avut prilejul să indicăm mai mult epitelele cu valoare metaforică. Nu putem dezvolta aici teoria generală a metaforei, dar reținînd esențialul ei, se poate spune că metafora este figura de stil care identifică două obiecte, în scopul de a mijloci reprezentarea și simțirea mai vie a unuia din ele. La baza metaforei stă deci comparația dintre cele două obiecte a căror sinteză o obține metafora. S-a spus, cu drept cuvînt, că o metaforă este o comparație din care lipsește elementul gramatical care mijlocește apropierea dintre cei doi termeni ai ei: *ca, precum, întocmai ca, asemenea cu* etc. Dacă însă metafora apropie expresia a două obiecte diferite, se înțelege atunci că unul dintre ele poate apărea ca atributul celui alt și că, prin urmare, limita dintre metaforă și epitet este uneori destul de imprecisă. Aceasta nu înseamnă însă că toate metaforele sînt și epitete, deoarece există metafore care se realizează, după cum ne propunem s-o arătăm altă dată, prin alte mijloace gramaticale decît cele ale complinirii atributive sau modale. Există metafore care sînt fraze întregi și nu numai compliniri într-o frază.

Dacă însă metaforele presupun comparația, nu se cuvine oare a trece în rîndul lor și epitelele personificatoare? Personificarea presupune de asemenea o comparație în procesul mental al celui care o formează. Cine spune *istovit și trist izvor* sau *vîntul sperios a stabilit o comparație între*

izvor (sau *vint*) și o ființă animată, capabilă de emoții și sentimente, apoi le-a atribuit pe acestea din urmă vîntului sau izvorului. Menționăm cu toate acestea deosebirea dintre epitete-personificatoare și epitete-metafore, deoarece în primul caz atribuim obiectelor fizice o calitate morală, pe cînd în cel de-al doilea stabilim identitatea dintre două obiecte (dintre care unul poate fi fizic și celălalt moral). Din această pricină, epitetele-metafore sînt substantive ca și numele pe care le determină : *cugetările regine* (*Epigonii*), *stelele proroace* (*Scrisoarea IV*), *flori virgine* (*Memento mori*), *zile copile* (*ib.*), *lumina* [lunei] *fecioară* (*Scrisoarea I*) etc. Se întimplă însă că substantivul determinant să treacă în locul numelui determinant și acesta să ia locul atributului, așa de pildă în *popoare de gînduri* (*Memento mori*). Poetul a vrut să spună că mulțimea gîndurilor e atît de mare, încît ele ar putea fi asemănate cu un popor întreg. *Popoare* a fost deci, la început, un atribut, dar trecînd acest cuvînt în locul substantivului, poetul a suprimat urma acțiunii inițiale de atribuire și a creat o unitate sintetică nouă, adică nu ne-a dat un epitet-metaforă, ci o metaforă propriu-zisă sau plină. Căci există o deosebire între aceste două categorii: în epitetul-metaforă simțim actul atribuirii unei calități la un obiect, în metafora plină atribuirea și semnul ei gramatical dispar, poetul punîndu-ne în față un obiect sintetic nou, produsul fanteziei sale. Legătura dintre determinant și numele său e mai slabă în epitetul-metaforă, mai puternică în metafora plină. Epitetul-metaforă stabilește o relație între două realități, metafora plină produce identificarea lor. Eminescu a utilizat foarte deseori și aceste din urmă mijloace, dar studiul lor necesită o expunere specială.

D. EMINESCU ÎN TIMP

Stabilirea categoriilor gramaticale și estetice ale epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în față unele deosebiri dintre creațiile de început și de tinerete și cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm și să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului : Eminescu în timp.

I. SCUTURAREA PODOABELOR

Am arătat (C I 3 c) că în cele dintîi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator*. Mai tîrziu, poetul renunță la prea marea abundență a epitetelor și, uneori, le înlătură aproape cu totul. Constatarea poate fi precizată. Am ales, în acest scop, cinci poezii ale începuturilor : *Misterele nopții*, *Frumoasă-i, Din*

străinătate, *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Horia*. Iată începutul *Misterelor nopții*: *Cînd din stele auroase/Noaptea vine-ncetîșor/Cu-a ei umbre suspinînde,/ Cu-a ei silfe șopotinde,/ Cu-a ei vise de amor ;/ Cîte inimi în plăcere/li resaltă ușure! /Dar pe cîte dureroase/Cîntu-i mistic le apasă,/ Cîntu-i blind, încetinel etc.* Iată și începutul poeziei *Frumoasă-i*: *În lacul cel verde și lin/Resfrînge-se cerul senin,/Cu norii cei albi de argint,/Cu soarele nori sfișîind,/Dumbrava cea verde pe mal/S-ogîndă în umedul val,/ O stîncă stîrpită de ger/Înalț-a ei frunte spre cer./ Pe stîncă sfărîmată mă sui/Gîndirilor aripi le pui :/De-acolo cu ochiul uimît/Eu caut colo-n răsarit/Și caut cu suflul dus/La cerul pierdut în apus etc.* După cum se vede, aproape fiecare din cuvintele determinabile ale acestor strofe este însoțit de cîte un determinant estetic, adică de cîte un epitet. În *Misterele nopții* am numărat 35 de substantive și verbe determinate (prin atribute sau complemente epitetice) și 7 cuvinte nominale nedeterminate. Procentul cuvintelor care primesc un epitet este deci de 83% din numărul cuvintelor determinabile (35+7). În *Frumoasă-i* găsim 35 de cuvinte determinate estetic și 11 nedeterminate, adică 76% cuvinte însoțite de un epitet. În *Din străinătate* 46 de cuvinte cu epitet și 19 fără, deci 70,7% determinate estetic. În *Horia*, din 48 de cuvinte determinabile, 24 au epitete, deci 50%. Procentul epitetelor variază, prin urmare, în poeziile cercetate, între 83% și 50%. Numărul epitetelor rămîne destul de mare în toată această grupă de poezii. Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare. Desigur, atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în *Scrisoarea III*) sau un pastel (ca într-o parte a poemului *Călin*), epitetele se înmulțesc, în acord cu genul abordat. Dar printre poeziile maturității, în special în cele ulterioare *Lucașfărului*, există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoge celor mai încărcate cu epitete din epoca începuturilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape cu totul. În *Cînd amintirile...* poetul intervine numai de patru ori cu epitetele sale: *drumul lung și cunoscut, arbori răsfirați, blînda lună, ochii dulci și galeși*; de trei ori în *Ce e amorul?*: *un cuvînt șoptit pe jumătate, o dulce stringere de mîni, un pas făcut alene*; o singură dată în *Și dacă...*: *încet să te apropii*; două epitete, ca nume predicative în *De-or trece anii*: *al ei glas e armonie, În taina farmecelor sale/E-un „nu știu ce“ s-un „nu știu cum“*; o intervenție epitetică, în lanț, în doina: *Ce te legeni... „Trec în stoluri rîndunele.../Și mă lasă pustiit,/Vestejit și amorțit/Și cu doru-mi singurel*; un singur epitet, generalizator, în *La mijloc de codru des...*: *trestia înaltă*. În loc ca poetul să lege cîte un epitet de aproape fiecare din cuvintele determinabile, așa cum ar fi făcut la începuturile sale, Eminescu intervine cu caracterizările epitetului numai din cînd în cînd, dar cu atît mai multă eficiență poetică. Strofe întregi cu puternic cuprins emoțional, situații sentimentale și evocări de natură vorbesc prin ele însele, fără intervenția caracterizatoare a poetului prin epitet: *Putut-au oare-atîta dor/În noapte să se stîngă,/*

Cînd valurile de izvor/N-au încetat să plîngă? (Cînd amintirile...) Și dacă luna bate-n lunci/Și tremură pe lacuri,/Totuși îmi pare că de-atunci/Sînt veacuri (Adio), Și dacă stele bat în lac/Adîncu-i luminîndu-l/E ca durerea mea s-o-mpac/Inseninîndu-mi gîndul (Și dacă...) etc. Dar cînd în aceste evocări pline de sobrietate apare epitetul, el răsună ca un prelung ecou. Relativa lor raritate în poeziile maturității acordă epitelor eminesciene o valoare și o greutate deosebită. E caracteristic faptul că în grupa acestor poezii, epitetul apare, deseori, la sfîrșitul strofelor sau al poeziei, ca și cum în el s-ar concentra esența și oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare. În locul epitetului obligator întîmpinăm astfel epitetul necesar : *Și poate că nici este loc/Pe-o lume de mizerii,/ Pentru-un atît de sfînt noroc,/Străbătător durerii (S-a dus amorul...), Putut-au oare-atîta dor/În noapte să se stingă,/Cînd valurile... Cînd luna... Cînd ochii tăi, tot încă mari,/Se uită dulci și galeși? (Cînd amintirile...), Căci astăzi dacă mai ascult/Nimăcurile-aceste,/Îmi pare-o veche, de demult poveste (Adio), Căci azi le semeni tuturor/La umblet și la port,/Și te privesc nepăsător,/ C-un rece ochi de mort (Pe lîngă plopii fără soț...), Luceferi de foc/Privi-vor din cetini/Mormînt făr' de noroc/Și fără prieteni (Iar cînd voi fi pămînt).*

Într-o lungă epocă a trecutului ei, poezia a întrebuițat epitetul ca pe o podoabă. Expunerea poetică a fost pentru lunga tradiție retorică a clasicismului vorbirea ornată, bogată în epitete. Eminescu ajunge să scuture podoabele. Rezerva maturității lui în folosirea epitetului amintește vorba lui Goethe : *după cum știe să se limiteze se cunoaște meșterul*¹.

II. DESCHIDERA CĂTRE LUME

Am amintit mai sus (C II 1 a) faptul că, înaintînd în timp, Eminescu renunță în mare măsură la epitetul apreciativ. Primele lui poezii folosesc adeseori, epitetele apreciative : *geniul mare, aeniul nalt și mare, umbra mărețată, falnica sburare (La mormîntul lui A. P.), zile fără nori, dulce liniștire, visuri fericite (Din străinătate), femeia stearpă, fără suflet, fără foc, bolnavă beție, ochirile-ți murdare, învinuirea a fost crudă și nedreaptă (Venere și Madonă)* etc. Desigur, poetul nu folosește acum numai epitetul apreciativ. Dar cînd dorește să evoce un aspect exterior, el îi atășează mai ales un epitet moral. Dăm numai cîteva exemple : *-ntonă tainic, lacrimă duioasă, cînturi tinguoase (La mormîntul lui A. P.), poetic labirînt, [colibele] cu un aer de pace, poetice șoptiri, zilele-mi copile și albe (Din străinătate), cîntu-i mistic, cîntu-i blind (Misterele nopții)* etc. Există în această grupă de poezii și epitete fizice, dar cu o slabă putere de evocare și aparținînd fondului de epitete stereotipe ale epocii : *suspine armonioase*

¹ „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ (*Natur und Kunst*).

(*La mormîntul lui A. P.*; cp. Alecsandri : *armonioase șoapte*¹, *O noapte la țară*, în *Lăcrimioare*), [*cristalul*] *pirăului de-argint* (*Din străinătate*; cp. Bolintineanu : *riuri argintii*, *La țară*, în *Reverii*), *melodica șoptire* (*Din străinătate*; cp. Alecsandri : *cîntec melodios*, *Barcarola venețiană*, în *Lăcrimioare*), *noaptea vine-ncetișor* (*Misterele nopții*, cp. Alecsandri *adormind încetișor*, *Dulce inger*, în *Lăcrimioare*), *Stele aurie* în *Misterele nopții*; cp. Alecsandri : *rază aurită*, *O noapte la Alhambra*, în *Mărgăritărele și Bolintineanu* : *o rază, dulce-aurită*, *Fecioara dimineții*, în *Reverii*, *sînu-i de crîn* (*id.*, *ib.*; cp. Alecsandri : *picioarul ei de crîn*, *Dulce inger*, în *Lăcrimioare*), *zori de rubin* (*id.*, *ib.*; cp. Bolintineanu : *Soarele se culcă în aburi de rubin*, *Peștera muștelor*, în *Basme*), *buza-ți purpurie* (*Amorul unei marmure*; cp. Bolintineanu : *chip purpurat*, *Fata din dafin*, în *Basme*) etc.

După 1870 începe procesul de constituire al epitetului tipic eminescian. Epitetele stereotipe dobîndesc valori noi (cp. C II 2 c). Numărul epitetelor apreciative scade, deși nu dispăre niciodată cu totul. În epoca de maturitate a poetului, el lipsește dintr-o lungă serie de poezii. Nu-l mai întîlnim nici în *Lacul*, nici în *Povestea codrului*, nici în *Singurătate*, nici în *O rămii*, *Pe aceeași ulicioară*, *De cite ori, iubito*, *Sonet I*, *Freamăt de codru*. Abia dacă aflăm un epitet al aprecierii în *Dorința (vis ferice)* și în *Departate sînt de tine (viața-mi lipsită de noroc)*. Dacă studiem epitetele acestor bucăți găsim mai ales speța lor evocatoare și varietatea fizică și individuală a acesteia (cf. C II 2 c): *lacul cel albastru/Încărcat cu flori de nufăr (Lacul)*, *izvorul ce răsare sub un tei, albele izvoare, cerbi cu coarne rămuroase (Povestea codrului)*, *umblă șoarecii furiș* [prin cărțile în vrafuri], *șoareci, cu ușor măruntul mers (Singurătate)*, *Ah, subțire și gingașe/Tu pășeai încet, încet (Pe aceeași ulicioară...)*, *grele picuri, roase picuri, un moale pas abia atins de scînduri, mîni subțiri și reci (Sonet I)*, [*Apa se azvîrlă*] *în valuri sperioase* etc. Acest epitet din urmă are un caracter moral-personificator, ca și *singuratece izvoare, blînda batere de vînt din Dorința*, unde însă *izvorul care tremură pe prund*, ca și *Fruntea albă-n părul galben/Pe-al meu braț încet să-l culci*, conțin epitete fizice și individuale, deopotrivă cu toate celelalte pe care le-am notat mai înainte. Viziunea lumii exterioare în *Călin* obține cele mai multe succese ale ei. De atunci încolo, oricare ar fi revenirea la celelalte spețe ale epitetului, varietatea lor fizică și cu putere de caracterizare individuală va fi mereu prezentă în poezia lui Eminescu, dovedind neconținut atenția și agerimea simțurilor, deschiderea lor către lume.

Interesant este de urmărit în ce chip e redată aceeași impresie de natură în poeziile tinereții și mai tîrziu. Astfel, pentru un efect de lună poetul găsește în *Misterele nopții* versul *Cînd pe bolta brună tremură Se-*

¹ Dăm pentru fiecare apropiere, cite un singur exemplu din multele care s-ar putea cita.

lene, în timp ce în *Lucașfăru* efectul va fi evocat prin *Răsare luna liniștit și tremurînd din apă*. Pentru sunetele apei se poate compara *melodica șoptire a riului (Din străinătate)* cu *Apa sună somnoroasă (Freamăt de codru)*, pentru lucirea apei *crystalul pîrăului de argint (Din străinătate)* cu *izvoare zdrumicate peste pietre licurînd (Călin)*, o adiere produce mai întii *zefiri cu aripi de flori (Frumoasă-i)*, apoi *vîntul sperios v-o creangă farmă (Călin)*. Individualizarea viziunii ca și rolul pe care îl joacă în general epitetul evocator și varietatea lui fizică, apar lîmpede din astfel de alcătuirii. Aceași concluzie se impune aceluia ce urmărește munca de atelier a lui Eminescu, așa cum rezultă din variantele stabilite de Perpessicius în ediția lui critică. Astfel, într-o variantă a baladei lirice *Făt-frumos din tei*, anterioară formei definitive, există strofa : [luna] *Zugrăvește umbre negre/Pe cîmp alb ca de zăpadă/ Și mereu ea le lunguște/Și suînd în cer le mută,/Parcă fața-i cuvioasă e cu ceară învăscută*. Varianta definitivă păstrează imagini din primele versuri, susținute de epitetul fizic, dar renunță la versurile care cuprind epitetul moral și apreciativ din *viața cuvioasă*. Tot astfel, în *Melancolie*, forma mai veche a poemului conținea distihul : *Și prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori,/Trece-o suflare sfîntă cu aripe recori¹*. *Suflare sfîntă* dispare din *Melancolia* pe care o citim azi. În prima redacție a *Dorinței* există, în evocarea pădurii, amănuntul *cuvioase viorele*, eliminat mai tirziu. De asemenea, tot acolo, *Capul tău bălai și tinăr* devine *Fruntea albă-n părul galben*. În *Strigoii*, poetul înlătură multe dintre aprecierile și caracterizările morale ale primelor versiuni. Astfel, n-au mai rămas versurile *Acum o melodie de-amor și voluptate,/Acuma la ureche-i un cîntec vechi străbate,/Cuvinte ne-nțelese și jale de mormînt*. Din cele două versuri : *Arald ce însemnează pe tine negrul port? Arald, de ce îți place, ce altora li-i chin*, poetul suprimă pe cel din urmă, desigur din pricina caracterului său abstract-moral. În a treia parte a *Strigoilor*, strofa a șasea, care începe cu versul evocator : *Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun'* lipsește din prima variantă, dar apare în cea de-a doua, cu deosebirea că versul *Prin frunze el [vîntul] șoptește cîntări aeriene* devine în varianta ultimă și definitivă : *Prin vînturi aiurează șoptirile-i alene*, o schimbare obținută nu numai prin înlocuirea verbului, dar și prin a legăturii de cuvinte *cîntări aeriene cu șoptirile-i alene*, unde epitetul este mai precis și mai corect. Studiul complet al variantelor eminesciene, care așteaptă încă a fi întreprins, ar putea da rezultatele cele mai instructive în legătură cu tendințele estetice ale poetului. Alăturarea variantelor ar înfățișa, în fiecare moment, lupta dintre vechea și noua lui tehnică poetică, dintre aceea care îi pune la îndemîină prima și cea mai lesnicioasă soluție și

¹ Pentru *răcori* ca adjectiv, v. și *Și în urmă din izvoare timpri răcori și clari răsăr (Memento mori)*, *Cînd valuri lovesc țărni cu spumele răcori (Povestea magului)*.

aceea care îl constrânge să caute valori poetice noi. Dialectica creației eminesciene ar apărea cu multă claritate din comparația variantelor. Din puținele exemple pe care le-am spicuit din munca de atelier a lui Eminescu, ca și din tot ce precedă, se impune o încheiere : Deschiderea către lume, atenția pentru realitatea fizică și materială, pentru toate nuanțele lumii percepute prin simțuri, exprimă una din tendințele dezvoltării în timp a liricii eminesciene.

III. EPITETE FRECVENTE ȘI CARACTERISTICE

Expunerea de față a înfățișat multe dintre epitetele poeziei eminesciene, sistematizându-le după categoriile lor gramaticale și estetice și după fazele acestei poezii. Am arătat (C II 2 b și C II) că unele din aceste epitete proveneau din tradiția literară ; ele se găsesc în lirica înaintașilor, dar poetul le-a îmbogățit cu valori noi. Am amintit numai câteva dintre aceste epitete ale epocii : cele coloristice : *alb* și *verde*, apoi epitetele morale sau cu întrebuintare metaforică morală : *blind*, *dulce*, *jalnic*, *lin*, *ușor*, *tainic*. În afară de faptul că poetul înnoiește aceste epitete stereotipe, mai trebuie amintită împrejurarea că marea lor frecvență contribuie să creeze atmosfera particulară a poeziei eminesciene. Când încercăm să ne reprezentăm această atmosferă, reprezentarea noastră nu se poate exprima altfel decât recurgind la epitetele mai sus-amintite. Dar pe lângă acestea, se pot semnala, în poezia lui Eminescu, o serie de alte epitete, a căror frecvență completează atmosfera și impresia generală care se desprinde din această poezie, precum : *amar* (*amara mângâiere*¹ *Amorul unei marmure* ; *plinge amar*, *Speranța* ; *glas... amar*, *La o artistă* ; *lira mea amară*, *Când privești oglinda mării* ; *Un plîns amar mă-nneacă*, *Strigoii* ; *Vîntul geme prin codri cu amar*, *ib.* etc.), *duios* (*lacrimă duioasă*, *La mormîntul lui A. P.*, *desmiardă-duios*, *Ondina* ; *murmur duios de ape*, *Făt-frumos din tei* ; *Ochi mari... duioși*, *ib.* ; *viers duios de foc*, *Călin* ; *piept duios de mire*, *ib.* ; *glas duios și slab*, *Strigoii* ; *fiul duioaselor povești*, *Departa sînt de tine...* ; *duioasele mistere*, *Iubind în taină* ; *umbra duioaselor dureri*, *Din valurile vremii...* ; *duiosu-i vers*, *Rugăciunea unui dac* ; *duiosu-i vis*, *Nu mă înțelegei* etc.), *falnic* (*falnica zburare* [a umbrei lui Aron Pumnul], *La mormîntul lui A. P.* ; *falnică cunună*, *La Heliade* [Horia] *falnic stă călare*, *Horia* ; *în urma lor* [a dușmanilor] *se-ntinde falnic armia română*, *Scrisoarea III* ; *umbra arborelui falnic* *ib.*, *umbra falnicelor bolți*, *Luceafărul* etc.), *fantastic*, *feeric*, *himeric*, *misterios*, cu magie (*fantastic purpur*, *O călărire în zori* ; *visări misterioase*, *Din străinătate*, *un murmur feeric*, *Ondina* ; *raze...*

¹ Exemplele care urmează aici, ca și în diferitele paragrafe anterioare, au o simplă valoare ilustrativă, și nu aceea a unor statistici complete.

ce-nconjoară cu magie, Venere și Madonă ; Fantastic pare-a crește [bătrî-nul] Strigoii ; poveștile feerici, Melancolie ; universul cel himeric, Scrisoarea I ; fantasticele-i dungi [ale umbrei], Scrisoarea V ; misterioase dungi, ib. ; vis misterios, S-a dus amorul... etc.), fermecat, de farmec, fermecător (izvorul fermecat, Făt-frumos din tei ; un zîmbet inecat, fermecător, ib. ; [Cornul începu să sune] fermecat și dureros, ib. ; Să plutim cuprinși de farmec, Lacul ; unda fermecată, Crăiasa din povești ; sărutul fermecat, Călin ; [Codrul răspunde] fermecat și dureros, Lasă-ți lumea etc.), încet (Netezești încet și leneș fruntea mea cea liniștită, Noaptea ; glas blind, duios, încet, Epigonii ; încet, adinc răsună cîntările de clerici, Strigoii ; [Cornul sună] mai încet, tot mai încet. Peste virfuri ; Și-ncet să te apropii, Și dacă ramuri... etc.), luciu, lucind, lucitor, (apele lucitoare, La Bucovina ; lucii picături de smoală, Inger și demon ; arme lucitoare, Împărat și proletar ; un luciu vâl, Melancolie ; zale lucii, Scrisoarea III ; coîfuri lucitoare, ib. ; lucii geamuri, Scrisoarea IV), mîndru (floare mîndră, La mormîntul lui A. P. ; mîndru diadem de stele, Epigonii ; ochiul ei [al lunei] mîndru, triumfal, Împărat și proletar ; mîndra coamă [a calului], Făt-frumos din tei ; mauzoleul mîndru, Melancolie ; mîndru idol, Călin ; mîndrul întuneric, ib. ; mîndrul soare, ib. ; mîndre nopți cu lună, Strigoii ; anii mîndri, Despărțire ; umbre mîndre din povești, Scrisoarea V ; visu-i mîndru, ib. ; mîndră-n toate cele, Luceafărul ; un mîndru tînăr, ib. ; un mîndru chip, ib. ; Să răsai [Cătălina] mai mîndră decît ele [stelele], ib. ; Dar ce frumoasă se făcu și mîndră, ib. ; mîndra lună, Somnoroase păsărele ; Ea trece mîndră la vînat, Diana ; ochiul tău cel mîndru. Nu mă înțelegi etc.), rece (ale mării unde reci, Cine-i ; luna rece, prin nopți tăcute ; ceața... rece, Ondina ; zîna tristă, rece, Lida ; zîmbetu-vă rece [al mulțimilor] Împărat și proletar ; îmbrățișări de brațe reci, Atît de fragedă... ; mîni subțiri și reci, Departe sînt de tine, Sonet I ; mîna rece, Sonet II ; mîna ei cea rece, S-a dus amorul... neguri reci, Sonet III ; zidurile reci, Despărțire ; fața noastră sceptic-rece, Scrisoarea III ; luceferii ce tremur-așa reci prin negre cetenî, Scrisoarea IV ; ea-i rece și cu toane, Scrisoarea IV ; rece și cochetă, ib. ; Aspru, rece, sună cîntul, ib. ; raza ochilor ei reci, Scrisoarea V ; rece scînteii [ale Luceafărului], Luceafărul ; farmecul luminii reci, ib. ; în lumea mea mă simt Nemuritor și rece, ib. ; brațe reci, Pe lîngă plopii fără soț ; [un] rece ochi de mort, ib. ; recea cumpăn-a gîndirii, Glossă etc.) ; senin (pleiada senină, La mormîntul lui A. P. ; lumea senină, Cînd privești oglînda mării ; tăcere senină, Ondina ; ochiul tău senin, ib. ; cerul senin, Frumoasă-i ; fața ta senină, Amorul unei marmure ; aripi senine [ale unui inger], Care-o fi în lume... ; visări dulci și senine, Epigonii ; bolta cea senină, Floare albastră ; razele senine [ale Luceafărului], Luceafărul ; raza ochiului senin, ib. ; ochiul tău senin, Mai am un singur dor etc.), sfînt (sînt) (Mînăstirea cu icoane sînte, Care-o fi în lume... ; femeie sîntă și frumoasă, ib. ; sfinte firi vizionare, Epigonii ; un zîmbet trist și

sfînt, Strigoii ; chip frumos și sfînt [al crăiesei], *ib.* ; ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm, *Sonet II* ; sfîntul mormînt, *O mamă...* ; teiul sfînt și dulce, *ib.* ; farmec sfînt, *Lucașfărul* ; Pe lîngă plopii ; sfînt noroc al iubirii, *S-a dus amorul...* ; teiul sfînt, *Mai am un singur dor* ; [Luna trece] sfîntă și clară, *Sara pe deal* ; Doru meu e-atîta de sfînt, *Nu mă înțelegi etc.*), tînăr, june, copil (*copila-mi murmurare, Din străinătate ; jocurile-mi june, ib.* ; fruntea-i copilă [a pruncului], *Speranța ; tinere flori, Frumoasă-i ; inimi mari, tinere, Epigonii ; trandafiri aruncă tineri, Crăiasa din povești ; suflet tînăr, Călin ; ochii tineri, ib.* ; Scrisoarea V ; tinere ramuri, *Mai am un singur dor etc.*), trist (*tristă lăcrimare, La mormîntul lui A. P. ; trist mormîntul tău, ib.* ; zîna tristă, *Lida ; inima mea tristă, Din străinătate ; fruntea mea cea tristă, Noaptea ; fruntea tristă, Inger și demon ; conture triste [ale unei ruini], Melancolie ; triștii ochi, Călin ; tristă-i firea, ib.* ; privește trist, *ib.* ; Pătrunde trist cu raze reci, *Lucașfărul* ; [Lucașfărul] vine trist și gînditor, *Lucașfărul ; nepăsare tristă, Odă ; triste ziduri de țintirim, O mamă...* ; ochi-mi triști, *Te duci ; un izvoit și trist izvor, ib.*, etc.). Cromatica eminesciană, pentru care am amintit atunci cînd a fost vorba de epitele stereotipe doar pe alb și verde, mai prezintă cu mare frecvență și pe albastru (*fluturi albaștri, Frumoasă-i ; flori... albastre, Egiptul ; ochii ei cei mari, albaștri, Inger și demon ; ochii ei albaștri, Crăiasa din povești ; Se naltă-n sus albastră [o flacăară], Strigoii ; fluturi mici albaștri, Călin ; flori albastre, ib.* ; noaptea lor albastră, *ib.*, seninul cer albastru, *ib.* ; mormînt albastru, *Melancolie ; lacul codrilor albaștri, Lacul ; lacul cel albastru, ib.* ; izvoarele albastre, *Scrisoarea IV ; înălțimile albastre, Lasă-ți lumea ; depărtări albastre, La steaua etc.*), argintiu, argintos, de argint (*morii cei albi de argint, Frumoasă-i ; umbră de-argint strălucită, Mortua est ; poduri de-argint, ib.* ; a pădurii de argint, *Călin ; nisipuri argintoase Egiptul ; pînze argintie, Melancolie ; luna argintie, Crăiasa din povești ; pulbere-argintoasă, Scrisoarea IV ; florile-argintii, Lucașfărul etc.*), galben, gălbui, îngălbenit (*galbena ei față [a lunii], Horia ; [Mănăstirea] cu icoane... îngălbenite, Care-o fi în lume ; maluri gălbi, Egiptul ; oglinda-i [a Nilului] galben-clară, ib.* ; lumini îngălbenite, *Inger și demon ; galbenele file, Scrisoarea I ; Scrisoarea II ; păru-i galben, Crăiasa din povești ; părul galben, Dorința, nuferi galbeni, Lacul etc.*), de marmură, marmoreu¹ (*marmoreele brațe, Lucașfărul ; cu brațele de marmur, Din valurile vremii ; Apari să dai lumină ; Pe murii albi, marmurei, s-urc pilastre, În căutarea Șeherezadei ; Cu marmura cea albă și nu te mai asemeni, Nu mă înțelegi etc.*), negru (*talazurile negre, La Heliade ; ochi negri, Veneră și Madonă ; păr bogat și negru, Impărat și proletar ; oglinzi de marmuri negre, Strigoii ; zid de marmur negru, ib.* ; dom de

¹ Am reținut epitetul de marmură, marmoreu, numai atunci cînd pare a indica culoarea. Epitetul acesta joacă un rol important în comparațiile și metaforele eminesciene.

marmur negru, ib.; negrul port, ib.; cal negru, *Făt-frumos din tei*; umbre negre, ib.; plete negre, *Călin*; negrele-i corăbii (ale mării), *Scrisoarea I*; Corăbii negre, *Luceafărul*; munții negri, *Scrisoarea III*; codrul negru, *Somnoroase păsărele*; negrul castel, *Luceafărul*; negru giulgiu, ib.; negre, vechi ziduri, *Singurătate*; neagră umbră, *Despărțire*; cripta neagră, *O, Mamă... etc.*), sur (piatră sură, *Inger și Demon*; cenușă sură, *Strigoii*; pietre sure, *Călin*; apa sură, ib.; sure văi de chaos, *Scrisoarea I etc.*), vinăt, învinețit, vioriu (buza învinețită, *Venere și Madonă*; buzele-i lipite, ce vinete îi sint, *Strigoii*; ușoara-nvinețire, *Călin*; fum vinăt de tămăie, *Făt-frumos din tei*; zăpada viorie din obrajii tăi subțiri, *Călin*; un vinăt giulgiu, *Luceafărul*; vioriul glob al lampei, *Scrisoarea IV etc.*). În lunga listă a epitetelor eminesciene cu mare frecvență, există epitete apreciative și evocatoare, morale și fizice. Toate se leagă între ele și întregesc atmosfera proprie a liricii eminesciene. Printre aceste epitete, poezia și graiul popular dau pe „mîndru“, cu înțelesul de „frumos“, „arătos“, „atrăgător“. Influența basmului popular și viziunea feerică a realității impun pe „fantastic“, „feerie“, „himeric“, „misterios“, „taimnic“. Admirația pentru ceea ce este eroid provoacă pe „falnic“. Poetul e sensibil la sentimentele și emoțiile iubirii, pentru tot ce cucerește sufletul său prin calități ca „blînd“, „duios“, „dulce“, „sfînt“, „senin“. Marea lui sensibilitate îl deschide emoțiilor depresive, provocate de ceea ce este „jalnic“, „amar“, „rece“, „trist“. În viziunea realității feerice, selectează mai cu seamă impresiile care se opun materialității greoaie, ceea ce este grațios și pur, adică ceea ce este „ușor“, „lin“, „luciu“, „încet“, „tînăr“. „Albul“ și „negrul“ introduc un contrast puternic. Dar între ele, preferă culorile reci sau stinse, „verde“, „albastru“, „argintiu“, „sur“ „vinăt“. „Galbenul“ el însuși este mai mult ceea ce e „îngălbenit“. Realitatea văzută și simțită de Eminescu se constituie din toate aceste însușiri. Poetul a dat epitetelor sale o putere de sugestie și caracterizare atît de mare, încît ele continuă a suna „eminescian“ atunci cînd le întîmpinăm la unii dintre urmașii săi.

Printre epitelele frecvente ale poeziei lui Eminescu, amintite mai sus, am omis trei epitete de o importanță deosebită, și anume „adînc“, „vechi“, „etern“. Importanța lor provine din mai multe motive: 1) pentru că apar printre cele mai dese, 2) pentru că aparțin mai cu seamă epocii de maturitate a poetului, 3) pentru că prezintă o anumită asemănare de înțeles între ele, 4) pentru că exprimă un aspect de seamă din concepția de viață a poetului și precizează locul lui în dezvoltarea mai nouă a societății românești.

Adînc, profund (adîncit) este la Eminescu un epitet care caracterizează fie 1) dimensiunile fizice ale naturii, fie 2) expresia figurii omenești sau ale altor manifestări expresive ale omului, de pildă glasul lui, fie 3) o anumită calitate a sentimentelor umane. Iată exemplele: 1) *adîncile ape*, *De-oi dormi*, *adîncă mare*, *Adîncă mare*; *genunea cea*

adincă, *Scrisoarea IV* ; adincul mormint, *Auzi prin frunze uscate* ; unde... profunde, *Cind crivăful cu iarna*; *Riu [1] în adinc suspină, Memento mori*; adincile dumbrave, *ib.*; [ale] codrului adinci cîntări, *ib.*; codri adinci și intunecoși, *ib.*; [vulcani] reped adinc în cer [lava], *ib.*; 2) zimbirea lui [a împăratului] deșteaptă, adincă și tăcută, *Împărat și proletar* ; *Cesarul یره palid, în gînduri adîncit, ib.*; adîncii ochi, *Călin*; ochii lucesc adinc, *himeric, Luceafărul*; noaptea lui adincă [a ochiului] *ib.*; [Te asemăn unui prinț] *Ce se uit-adînc în ape, O râmii*; raza lor adincă, *Memento mori* ; chipuri mohorite cu-adînci și slabe fețe, *Ta twam asi* ; metaforic : cu glas adinc, *Veneția* ; adincul glas de aramă, *Strigoii* ; glasul de tunet adinc, *Povestea magului călător în stele* ; Al despărțirii ceas Adinc vibră, *Eu număr, ah ! plîngînd*; 3) mulțumire adincă, *Înger și Demon*; *Jalea mea adincă, S-a dus amorul...* ; *Dorul meu e-atît de adinc, Nu mă înțelegi* ; *Nu știi a ta apropiere Cum inima-mi de-adînc o liniștește, Sonet II* ; [Inima] *Tresare-adînc la întristarea ta, Iubitei* ; *Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni, Gemenii etc.*

Vechi (învechit, antic) este ceea ce e bătrîn, ce are o vîrstă mare, ce datează din timpuri imemorabile, din străbuni. Eminescu aplică acest epitet oamenilor și manifestărilor lor, naturii și lucrurilor: antică fruntea ta, *La mormîntul lui A. P.* ; zidurile antice, *Egipetul* ; antica lor trufie [a zidurilor], *ib.* ; mina cea veche a-nvățaților mireni, *Epigonii* ; piramidele-nvechite, *Floare albastră* ; corăbii învechite, *Împărat și proletar* ; turnul nalt și vechi, *Făt-frumos din tei* ; străvechii codri, *Călin* ; Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici, *Strigoii* ; codri vechi de brad, *ib.*; sfetnici vechi de zile, *ib.*; picioarele lui vechie... cîrja lui cea vechie [a împăratului bătrîn] *ib.* ; vechii ei ușori [ai porții], *ib.* ; vechii munți, *ib.*; vechiul salcîm, *Sara pe deal* ; clopotul vechi, *ib.* ; streșine vechi, *ib.* ; glasul vechilor păduri, *Lasă-ți lumea...* ; limba veche și-nțeleaptă, *Scrisoarea II*; cîntec vechi, *Scrisoarea IV* ; ochiul lumii cei antice, *Scrisoarea V* ; basmul vechi al zînei Dochii, *Sonet I* ; timpurile vechi, *Pe lîngă plopii* ; o cîntare veche, *ib.* ; cartea cea veche [a magului], *Povestea magului călător în stele* ; *antica mare, Adîncă mare... antica navă, ib.* ; teiul nalt și vechi, *Sboar-al nopții negru flutur etc.*

Etern (vecinic), de veci este ceea ce n-are limită în timp, ce n-are început și sfîrșit, ce datează de totdeauna, de cînd lumea, ce nu se sfîrșește niciodată. Eminescu aplică acest epitet ființelor, înfățișărilor naturii, unor concepte abstracte : O mag, de zile vecinic, *Strigoii* ; setea cea eternă [ce-o au după olaltă lumina de-ntuneric și marmura de daltă], *Nu mă înțelegi* ; noaptea vecinicii uitări, *Din noaptea...* ; O apă vecinic călătoare, *Diana* ; Stelele ce vecinic pe ceruri colindează, *Strigoii* ; codrii vecinici, *ib.* ; Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos, *Rugăciunea unui dac* ; Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă, *ib.* ; Pierdută vecinic pentru mine [iubita], *Atît de fragedă* ; raza gîndului etern, *Cu mine zilele-ți adaogi* ; liniște de veci, *Luceafărul* ; sinul vecinicului ieri, *ib.* ; ne-

gura eternă, Scrisoarea I; eterna pace, Scrisoarea I; cîntul cel etern neisprăvit, Scrisoarea IV; setea liniștei eterne, ib.; vecinic este numai riul, ib.; visul negurii eterne, ib.; piedica eternă ce-o punem la adevăr, Departe sînt de tine; zarea eternei dimineți, De cite ori iubito...; Sîntem copii-etern nefericiți, Demonism; codrii vecinici, Povestea magului călător în stele; vecinica pădure, În căutarea Șeherezadei; eterna lavă [a vulcanului], ib.; amor etern și visuri peritoare, Gîndind la tine; eterna neodihnă [a mării], Sarmis etc.

„Adînc“, „vechi“, „etern“ sînt epitete caracteristic eminesciene. Poeții înaintași nu le-au întrebuițat, în tot cazul nu cu aceeași frecvență și semnificație. Aceste epitete nu apar apoi în poeziile lui Eminescu de tinerete, ci mai tîrziu, cînd concepția de viață a poetului se cristalizează. Între aceste epitete există o apropiere de sens, care nu poate scăpa nimănui. „Adînc“ este, în adevăr, un epitet care desemnează vastitatea, depărtarea mare în spațiu și, prin întrebuițarea metaforică, expresiile și sentimentele care se opun superficialității, care urcă din temeliiile ființei omenești, care îl angajează total pe om, care sînt hotărîtoare. Dacă „adînc“ desemnează depărtarea în spațiu, „vechi“ indică depărtarea în timp, „ceea ce durează de mult“. „Etern“ (sau vecinic) este, pînă la un punct, creșterea pînă la nelimitat a ceea ce este vechi și, de fapt, Eminescu dă uneori acestui epitet accepțiunea de „foarte vechi“: *vecinică pădure, eternă lavă*. Dar „etern“ are și înțelesul de ceea ce aparține legilor care domină fenomenele naturii: *stelele ce vecinic colindează, eterna neodihnă a mării* etc. Prin folosirea acestor epitete și prin ideile sau reprezentările fan-teziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei românești dimensiunile care îi lipseau mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminescu este o lume de o mare vastitate în spațiu și timp și în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai tainuite ale sufletului omenesc și pînă la concepțiile cele mai înalte ale rațiunii.

Prin aceste caractere ale poeziei sale, așa cum le luminează epitetele ei cele mai caracteristice, Eminescu este unul din reprezentanții cei mai străluciți ai epocii deschise o dată cu anul 1848, printre ai cărui scriitori el a recunoscut, în *Epigonii*, pe înaintașii săi. O dată cu revoluția din 1848, societatea românească a voit să se smulgă de sub opresiunea străină și din lanțurile feudalismului și să se angajeze pe drumurile libertății. Poporul românesc, încercînd să scuture cătușele robiei seculare, a găsit condițiile unei dezvoltări necunoscute pînă atunci a simțirii și a gîndirii. Lumea se extinde, se adîncește și se înalță pentru spiritele care se bucură de primele roade ale mișcării de eliberare națională și socială a generației revoluționare. Strămutînd departe limitele lumii sale, poporul român ia mai întii o cunoștință mai limpede despre vechimea trecutului său. Bălcescu și Kogălniceanu sînt interpreții istoriei sale. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu și alții devin poeții trecutului, în care descoperă vrednicia pilduitoare a prezentului. Eminescu li se alătură,

în generația următoare, nu numai prin poetizarea trecutului generos, a basmelor, legendelor și tradițiilor populare, dar și prin acea sensibilitate pentru vechimea înfățișărilor din jurul său, despre care ne vorbește unul dintre epitetele sale cele mai caracteristice. Gîndirea eliberată vrea să pătrundă pînă în adîncimea sufletului omenesc, să sondeze misterele naturii și să se ridice pînă la concepțiile cele mai generale ale inteligenței, pînă la cunoașterea legilor eterne ale naturii. Epitetele caracteristice ale poeziei eminesciene, „adînc“, „vechi“, „etern“, exprimă aceste atitudini.

Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginației și sensibilității poetului, ca și ale mijloacelor lui artistice considerate în dezvoltarea lor, pînă cînd poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelșugatelor podoabe stilistice ale tinereții, pînă cînd se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare și pînă cînd se întregeste concepția lui de viață. Cunoașterea lui Eminescu cere însă și studiul celorlalte mijloace artistice ale lui și, în primul rînd, ale acelor care s-au încrucișat din cînd în cînd cu studiul epitetului.

EXPRESIA NEGAȚIEI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Un nou contact cu materialul eminescian, prilejuit de lucrările *Dictionarului limbii lui Eminescu*, mi-a scos în față o particularitate neobservată mai înainte nici de mine, nici de alții : mulțimea și varietatea formelor negației în opera marelui poet. Am parcurs îndată textele altor scriitori și n-am găsit nicăieri nici numărul, nici felurimea expresiilor negației la Eminescu. Comparațiile lingvistice-stilistice sînt mai convîngătoare, atunci cînd sînt făcute între texte cu temă înrudită. Aleg deci tema liric-filozofică a definiției iubirii în cunoscuta poezie a lui A. Vla-huță:

„Iubirea, sete de viață,
Tu ești puterea creatoare,
Sub care inimile noastre
Renasce ca florile în soare,
Și, îmbătate de-al tău farmec
Ce peste lume se așterne,
În tremurarea lor de-o clipă
Visează fericiri eterne.

Întreaga expunere lirică este menținută în formele afirmației. Nimănui nu-i pot scăpa formulările negative în *Ce e amorul?* de Eminescu :

„Ce e amorul? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung

Și tot mai multe cere.
De-un semn în treacăt de la ea
El sufletul ți-l leagă,
Încit să n-o mai poți uita
Viața ta întregă.

Dispar și ceruri și pământ
Și pieptul tău se bate,
Și totu-atîrnă de-un cuvînt
Șoptit pe jumătate

.
Căci scris a fost ca viața ta
De doru-i să nu-ncapă,
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă.“

Examinarea sub raport lingvistic a acestor spicuiuri arată nu numai negarea predicatului în mai multe rînduri : *nu-i ajung, n-o mai poți uita, să nu-ncapă*, dar și cuvinte cu înțeles negativ: *dispare* (=nu mai este, nu mai există), *leagă* (=împiedică mișcarea, suprimă libertatea), semanteme cu înțeles înrudit : *prilej pentru durere*, pentru a nu mai vorbi de figura care exprimă imobilitatea, privațiunea de mișcare : [dorul care] *te-a cuprins asemenea lianelor din apă*. Iubirea sau, mai degrabă, intensitatea acestui sentiment este exprimată de Al. Vlahuță în forme afirmative, de Eminescu prin numeroase mijloace ale negației. Cineva ar putea face observația că este vorba în cele două exemple de două feluri deosebite de a simți și de a înțelege aceeași împrejurare, dintre care cel din urmă face necesare formele negației ; dar tocmai de acesta este vorba aici, de identificarea unei sfere de gînduri și de simțiri, așa cum apar ele în mijloacele lor lingvistice.

Prilejul pentru a folosi expresiile negației revine aproape în toate punctele teritoriului poetic al lui Eminescu: mai întîi în poeziile de revoltă ale tinereții ; apoi în satirele lui ; apoi ori de cîte ori formulează gînduri cu privire la originile lumii, înainte de ciclul creației sau la termenele ei cele mai îndepărtate în viitor, după încheierea acestui ciclu ; apoi acolo unde poetul exprimă reflecția lui amară asupra vieții ; în fine, acolo unde își cîntă iubirea, simțită ca suferință, ca privațiune, ca decepție. Propunem o clasificare a temelor negației în poezia lui Eminescu, în care distingem : 1) tăgăduirea meritului moral în societatea vremii lui ; 2) evocarea vacuității spațiale înainte de începuturile lumii și după dispariția ei ; 3) evocarea imobilității temporale în ambele aceste situații extreme ; 4) tema filozofică a zădărniceii ; 5) iubirea ca suferință. O astfel de clasificare, ca orice cercetare exclusiv tematică, ar avea neajunsul că ar acoperi faptele de limbă. Preferăm deci de a porni de la

aceste fapte pentru a regăsi temele și conținuturilor : o metodă mai exactă, mai puțin expusă riscurilor interpretării subiective, mai sigură prin însăși utilizarea mijloacelor lingvistice.

Este evident că mijloacele negației în poezia lui Eminescu nu pot fi altele decât acelea ale limbii în general, mai întâi negarea predicatului prin adverbele *nu*, *nicăieri*, *nici* (uneori și ca conjuncție), *niciodată*, *nimic*, *nici unul* (uneori și ca pronume), apoi compunerile cu prefixul negativ *ne-*, în fine termenii echivalenți ai negației, aceștia putând fi introduși în comparații sau în metafore. Vom examina pe rând toate aceste mijloace, căutând să surprindem ce este propriu eminescian în întrebuințarea pe care le-o dă poetul. Nu vom da de altfel toate exemplele, ci numai vom spicui între ele.

NEGAREA PRIN ADVERBUL NU

Adverbul negației *nu* este unul din cuvintele mai des întrebuințate de poet. Nu vom transcrie aici toate fișele *Dicționarului* care-l cuprind, ci numai pe acelea care, într-un fel oarecare, sînt caracteristice. Este izbitor, de pildă, procedeul afirmației prin negație. Astfel, pentru a exprima ideea unei stele care luminează totdeauna, Eminescu preferă forma negativă : [Palida înțelepciune] *ca o stea ce nu apune* (I, 35/26). Aceluiași procedeu îi aparțin : *Silful, ce n-adoarme-n pace* (I, 10/1), *Inima îmi bate, bate și nu tace* (I, 10/2), *Să vezi... Că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune* (I, 52/32), *Simți că nimica nu ești* (I, 53/4), *Și acele gânduri negre mai nici a muri nu-l lasă* (I, 53/5), *Cu umbre, care nu sînt [bogatul] v-a-ntunecat vederea* (I, 59/11). Aleg aceste din urmă exemple din *Împărat și proletar*, unde situația celor două personaje și a acelora pe care ele le reprezintă este definită în formele tăgăduirii : *Cel ce în astă lume a dus numai durerea/ Nimic n-are dincolo* (I, 59/14-5), *Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin* (I, 59/17), [Stăpînii] *n-au timp nici de-a muri* (I, 59/25), *Nu le mai faceți ziduri unde să închid' avere* (I, 59/28), *De lege n-au nevoie* (I, 60/6), *Nu-i iertat nici brațul teribilei nevoi* (I, 60/10), *După moarte răsplătat nu v-așteaptă* (I, 60/13), *Chiar clopotul n-a plînge cu limba lui de spijă* (I, 61/13), *Nimeni de-a plînge n-are, el traiul și-a trăit* (I, 61/15), *Nu ! nu ești tu de vină ci cei te-au vindut* (I, 63/5) etc. Afirmația prin negație este un procedeu retoric, caracteristic primei epoci a poeziei lui Eminescu, aceleia căreia îi aparțin bucățile din *Familia*. Critica și istoria literară au afirmat uneori că, o dată cu primele poezii publicate în *Convorbiri literare*, Eminescu intră într-o nouă fază a creației lui. Iată însă că identificarea aceleiași procedeu în *Împărat și proletar*, *Epigonii*, ca și în *Amorul unei marmore* sau *Junii corupți*, arată că prima epocă stilistică a lui Eminescu se întinde pînă dincolo de apariția lui la *Convorbiri*. În *Amorul unei marmore* poetul definește o năzuință a sa,

constatînd o lipsă : *De ce nu sînt un rege să sfarm cu-a mea durere,/ De ce nu sînt Satana, de ce nu-s Dumnezeu./ Să fac să rump'o lume ce sfîșie-n tăcere,/ Zdrobit sufletul meu* (I, 28/5-8). Poetul ajunge să se înțelegea ca o ființă solitară, lipsită de orice relație cu lumea : *Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,/ Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor* (I, 20/13-14). În *Junii corupți*, dreptatea și libertatea care păreau a fi devenit o realitate în luptele pentru unitate ale Italiei sînt definite prin negația, *Dreptatea, Libertatea nu sînt numai un nume* (I. 24/17). Felul moral al junilor corupți apare în incapacitatea lor de-a se aprinde, într-o absență : *Virtutea despletită și patria-ne zeie/ Nu pot ca să aprindă o singură scînteie/ În sufletu-nghetăt* (I, 25/7-8). Poetul le tăgăduiește un drept, combate în ei o veleitate : *Dar cel puțin nu spuneți că aveți simțiminte, / Că-n veci nu se îmbracă în veștede veștîminte Misteriul cel sînt /* (I, 25/17-19). În *Venere și Madonă*, lumea antică din care coboară figura ideală a Venerei este definită, conform procedeului obișnuit în aceeași epocă eminesciană, prin negație : *Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este* (I, 29/1). În *Epigonii*, situația morală a noii generații este definită tot printr-o negație : *Noi în noi n-avem nimica* (I, 35/18) Oamenii acestei generații constată alternarea vieții cu moartea și socotesc că *Alt sens n-are lumea asta* (I, 36/5); deci acești oameni *Numesc sînt, frumos și bine ce nimic nu însemnează* (I, 36/7).

Un alt procedeu interesant al lui Eminescu este acel al negației care introduce o afirmație. Astfel, pentru a arăta ce ghirlandă și ce liră i-ar trebui poetului pentru a încununa și pentru a cînta pe Heliade, el începe prin a arăta pe acelea pe care le respinge : *De mi-ar permite-Apolon s-aleg dintre cunune,/ 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 îmi cîntă de mărire,/ Cu focul albei veste aprinde al meu sîn* (I, 17/1-6). Introducerea afirmației printr-o negație ne întîmpină pînă mai tîrziu în poezia lui Eminescu, de pildă în *Inger și demon* : *O nu-i umbra ei aceea — este ingeru-i de pază* (I, 51/13), *Nu spre-amor — spre-nchinăciune el genunchi-și încovoae* (I, 51/23), în *Împărat și proletar* : *Nu ! nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut* (I, 63/5). Termenul negativ poate trece în partea a doua construcției sintactice și atunci negația nu mai introduce o afirmație, ca în exemplele de mai sus, dar continuă să marcheze un contrast. Postpunerea negației pentru crearea unui contrast este unul din procedeele mai des folosite de Eminescu și acela care a dat în atîtea rînduri stilului eminescian tensiunea lui dramatică : *Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de rîu Nu-i ca noaptea cea mocnită și pustie din sicriu* (I, 82/37-38), *Danțul, muzica, pădurea/ Pe acestea le-ndrăgii, nu chiliile pustii* (I, 102/13-15). *Eu caut a răspunde, nu știu ce să răspund* (I, 71/17). *El ar răcni ca zeii dar vai ! nu poate plînge* (I, 88/14), *Șterge-ți ochii, nu mai plînge* (I, 30/21), *Ar striga... și nu se-ndură* (I, 104/9), *Nici rău, nu-i pare-acuma, nici bine nu* (I, 114/10), *Te-aș cere doar pe tine,*

dar nu mai ești a ta (I, 127/2), Din cât ești de copilă să-ntinerești mereu,/ Și nu mai știi de mine (I, 128/10), Sînt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară (I, 155/33), Ei... multe și-ar spune și nu știu de-und' să-nceapă (I, 82/15), Toți [nuntașii] se uită cu mirare și nu știu de unde vine [zgomotul] (I, 87/2), Ea se uită, se tot uită, un cuvînt măcar nu spune (I, 84/33) etc.

Tot în legătură cu nu mai notez un procedeu de limbă eminescian : motivarea negativă, prin propoziții subordonate (mai ales finale, cauzale și consecutive) cum rezultă din exemplele : Dar nu-l mai vrei pe Arald, căci nu mai vrei nimică (I, 92/10), Deși-mi stau atît de triste/ Că nu pot muri de loc (I, 125/20), Să cer un semn iubit, spre-a nu te mai uita ? (I, 127/1), Și nu mai ști de mine, că nu m-oi ști nici eu (I, 128/10), Tîmpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,/ Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie (I, 133/18), Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei,/ Ca să nu s-arate-odată ce sînteți — Niște mișei (I, 151/26), Dă-mi-i mie, ochii negri... nu privi cu ei în laturi./ Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n-o să mă mai sature (I, 155/6), Se înalță tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge (I, 175/24), Ca să nu-ndrăgești nimica, / Tu rămii la toate rece (I, 198/11) etc.

Rezum. Negarea predicatului se produce la Eminescu într-un foarte mare număr de cazuri, printre care mi s-au părut mai caracteristice : afirmarea prin negație, introducerea unei afirmații prin negație, stabilirea unui contrast, motivarea negativă. Toate aceste procedee lingvistic-stilistice dovedesc la poet o dezvoltare dialectică a gândirii sale.

NEGAREA CU ADVERBELE : NICI, NICIODATĂ

Nevoia de a preciza negația sau de a o întări aduce în dese rînduri la Eminescu folosința cuvintelor înscrise în fruntea acestui paragraf. *Nici, niciodată* apar de obicei în legătură cu *nu*, pentru că slujesc ca determinative ale unei propoziții negative sau, în ce-l privește pe *nici*, ca element de legătură, ca conjuncție, între două coordonate exclusive. Eminescu n-a putut da cuvintelor de care ne ocupăm aici o altă întrebuințare decît aceea generală a limbii. Caracteristice pentru el nu sînt decît unele forme ale construcției, ca de pildă, *nici* care nu însoțește un *nu*, mai întii un *nici* conjuncțional : *Nici știu cum aș începe* (I, 173/2), *Nici îi merge, nici se-ndeamnă* (I, 182/19), *Nici îi este toamna, toamnă* (I, 182/20) etc., apoi un *nici* adverbial, mai frecvent : *Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafenele* (I, 150/9), *Și nici prin gînd mi-ar trece* (I, 184/8), *Și nici știi ce pierde lumea* (I, 83/10),... *alt amar/ mai crud nici e cu puțință* (I, 53/4), *Și poate că nici este loc/ Pe-o lume de mizerii/ Pentr-un atît de sfînt noroc* (I, 185/21), *Nici înclîne a ei limbă/ Recea cumpăn-a gîndirii* (I, 194/17), *Azi nici măcar îmi pare rău/ Că trec cu mult mai rar* (I, 192/9), *Ea nici poate să-nțelegă, cu nu tu o vrei* (I, 160/23).

Observ în legătură cu *niciodată* o diferențiere de sens pe care DLRC nu o remarcă — *niciodată* în trecut : *Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit,/ Ca și când niciodată noi nu ne-am fi găsit* (I, 127/18) ; *niciodată* în viitor : *Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri/ Și niciodată n-or să vie iară* (I, 201/2), *Dară pe calea ce-ai deschis N-oi merge niciodată* (I, 172/24). Cred că în formula introductivă a basmelor, folosită de Eminescu în *Lu-ceafărul* : *A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată,/ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă față* (I, 167/1-4) n-avem de-a face nici cu un *niciodată* al trecutului, nici cu unul al viitorului, ci cu un *niciodată* al ficțiunii ; formula amintită vrea să spună că întâmplarea narată aparține închipuirii, nu lumii, este etero-cosmică. Tot astfel, în versurile *Scrisorii I* : *Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată* (I, 115/5-6), nu cred că Eminescu vrea să spună că, în acel moment îndepărtat al originilor, pământul, cerul, văzduhul, întreaga lume nu existaseră *niciodată* în trecut, deoarece trecutul și viitorul sînt momente ale timpului, ale succesiunii fenomenelor și, prin urmare, presupun apariția lor. Evocarea versurilor amintite se referă la o stare anterioară creației și *niciodată* acolo are sensul unui *niciodată* al *increatului*.

Cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-*

Negațiunea, în toate înțelesurile ei, ca lipsă de mișcare, de evenimente, ca stare anterioară creației, ca ceva care n-a fost gândit sau nu poate fi gândit, ca ceva fictiv și deci opus realității, ca ceva care se opune normelor pozitive ale moralei, ca dispariție și moarte, ca ceva opus legilor firii etc. este exprimată de Eminescu prin numeroase cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-*. Nu iau în considerație aici acele cuvinte compuse cu *ne-*, care nu mai sînt simțite ca negative, precum *nebun*, *nebulnie*, *nemurire*, *nemuritor*, *nenorocit*, *nenumărat*, *nepăsare*, *nepăsător*, *nepătruns* etc. Din celelalte dau o scurtă listă :

neclintit : *Ci cumpăna gîndirii și azi nu se mai schimbă,/ Căci între amîndouă stă neclintita limbă* (I, 203/6).

necunoscut, ca adj. și subst. : *Și apa unde-au fost căzut în cercuri se rotește/ Și din adînc necunoscut un mîndru tînăr crește* (I, 170/3), *De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute* (I, 132/30).

necuprins : *Stol de cocori Apucă-ntinsele/ Și necuprinsele drumuri de nori* (I, 378/15).

nedezlegat : *În zadar caut-al vieții înțeles nedezlegat* (I, 14/3).

nedrept : *A fost crudă-nvinuirea,/ A fost crudă și nedreaptă* (I, 30/21-22), *Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă* (I, 60/119).

neexistent : *Combinație măiestrită/ Unor lucruri n-existente* (I, 36/10-11.)

neexplicit : *Stă și aci în fața lumii o enigmă n-esplicată* (I, 31/23).

nefast : *De ce să fiți voi sclavii milioanelor nefaste...?* (I, 59/21).

nefăcut : Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface (I, 132/21).
neferice : Ele [tablourile] stîrnesc în suflet ideea neferice/ A perfecției umane și ele fac să pice în ghiarele uzurii copile din popor (I, 60/18).
nefericire : Virtutea ? e o nerozie, Geniul : o nefericire (I, 151/28).
neființă : La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă (I, 132/13). Cum s-o stînge, totul piere, ca o umbră-n întuneric./ Căci e vis al neființei universul cel himeric (I, 133/8). Și în noaptea neființei totul cade, totul tace./ Căci în sine împăcate reîncep eterna pace (I, 133/19).
nefiresc : Mizeria și-averea nefirească (I, 61/16).
nefinit : Cîntarea sferelor, Ce eternă, nefinită, Ingerii o cîntă-n cor (I, 19/2-4).
neîndurat : Unde ai judecătorii, Neîndurații ochi de ghiță (I, 226/20).
neîndurător : Pină-n fund băui voluptatea morții. Ne-ndurătoare (I, 199/7-8).
neîmpăcat : Cu o ură ne-mpăcată mi-am șoptit atunci în barbă (I, 147/8).
neîndurător : Pină-n fund băui voluptatea morții. Ne-ndurătoare (I, 199/7-8).
neînțeles ca adv. și adj. : Ne-nțeleș rămîne gîndul/ Ce-ți străbate cînturile (IV, 396/13-14), O șoptește-mi.../ Dulci cuvinte nențeleșe (I, 84/2), El [Amorul] dă gînduri ne-nțeleșe (I, 108/17).
nemaisîmțit : C-o mulțumire... nemaisîmțită/ El în ochii ei se uită (I, 53/13).

nemărginire : Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul, în acea nemărginire ne-nvirtim uitînd cu totul... (I, 132/38).

nemărginit : Colonii de lumi pierdute... izvorînd din înfinit/ Sint atrase în viață de un dor nemărginit (I, 132/32), E sufletu-mi ce arde de dor nemărginit (I, 6/8); Dorinți nemărginite plutînd într-un atom (I, 64/20), Un luceafăr... dă orizont nemărginit/ Singurătății mării (I, 175/16) etc.

Trebuie notat că unele compuse cu *ne-*, nu numai că nu trezesc o reprezentare negativă, ci ca adjective sau substantive, exprimă o idee afirmativă, ba chiar un grad mare al intensității, treapta superlativă a comparației, ca în *O vin odorul meu nespus/Și lumea ta o lasă* (I, 172/12-13), *Lucește cu-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge* (I, 175/21), *O, vino iar în al meu braț,/Să te privesc cu mult nesaț* (I, 235/6), *Și pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu* (I, 162/1), *Să ne privim nesățios/Și dulce toată viața* (I, 174/30-31), *O, lasă-mi capul meu pe sîn,/Iubito, să se culce,/Sub raza ochiului senin/Și negrăit de dulce* (I, 179/12). Mai observ formația personificată neuzitată — nedreptul : *Nedreptul și minciuna al lumii dulce friu* (I, 63/3).

Marele număr al compuselor cu *ne-* în limba lui Eminescu arată fie tendința combativă a poetului în luptă cu non-valorile lumii, fie direcția filozofică a gîndirii lui orientată către generalizările cele mai întinse, acelea care scad în numărul determinărilor lor, fie viziunea lui cosmică, aceea care se îndreaptă spre infinitul lumii, fie intensitatea simțirii lui.

Termeni echivalenți ai negației.

În afară de formele negației exprimate prin cuvinte proprii sau prin compuneri negative, mai există în limba lui Eminescu numeroase cuvinte echivalente ale negației, întrebuințate în comparații sau ca metafore. Aceste cuvinte alcătuiesc una din seriile semantice cele mai caracteristice în lexicul eminescian. Amintesc aici pe acelea care mi s-au părut mai însemnate, fiindcă ele aplică pecetea lor stilistică asupra întregii creații eminesciene :

Întunecime

=întuneric, noapte, lipsă de lumină : *Vom vorbi-n întunecime* (I, 55/22).

Întunecos

=obscur, nedeslușit, greu de explicat, mîhnit, posomorît, neant, moarte: *De ați lipsi din lume, voi cauza-ntunecoasă. De răsturnări mărețe, mărirea-i radioasă. Cezarul, chiar Cezarul de mult ar fi căzut* (I, 62/8-10), *Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă* (I, 148/2), *Soarele... se-nchide ca o rană printre nori întunecoși* (I, 133/12), *Întunecoasa renunțare* (I, 117/23), *O duc cîntînd prin tainiți/Și pe sub negre bolți,/A misticii religii întunecoase cete* (I, 92/21-22), *Busuioc și mînt-uscată/Implu casa-ntunecoasă de-o mireasmă pipărată* (I, 84/15-16), *Cu ochiul plutitor și-ntunecos/Stai cu buze disclestate* (I, 82/29-30), *Cu fețe-ntunecoase, o ceată pribegită* (I, 56/4), *Bolta-n fundul Domei stă-ntunecoasă* (I, 50/3) etc.

Întuneric

=lipsa de lumină, obscuritate, beznă, neființă, enigmă, mister, neant, moarte : [Castelul] *Se înalță în tăcere.../Dînd atîta întuneric rotitorului talaz* (I, 152/4), *Cu setea cea eternă ce-o au după olaltă Lumina de-ntuneric și marmura de daltă* (I, 232/18), *Să-mpiedec umbra-i dulcea de-a merge-n întuneric* (=a pieri în neființă, I, 232/8), *Dar ochii mari și luminași Lucesc adînc himeric,/Ca două patimi fără saț Și pline de-ntuneric* (=enigmatici, misterioși (I, 172/7-8), *Cum s-o stinge [soarele], totul piere, ca o umbră-n întuneric* (I, 133/7), *în acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul/Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/Că-ndărătu-i și înainte-i întuneric* (=neant, moarte) se arată (I, 133/2), *În al umbrei întuneric Te asemăn zdrucînd prinț* (I, 110/5), *Iar prin mîndrul întuneric al pădurii.../Vezi izvoare undrucinate* (I, 85/7-8), *Ca a nopții poezie,/Cu-ntunericul talar* (I, 18/1-2) etc.

Haos

=prăpastie, abis, starea de dezorganizare a materiei înainte de constituirea universului, depărtarea fără fund a lumii, ceea ce este nedeslușit, confuz, vag, absurditate, infinit, nemărginire : *Și, în chaosul uitării, oricum orele alerge* (I, 160/11), *De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute* (I, 132/29-30), *Dar deodată-un punct se mișcă... cel întâi și singur/Întă-l Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...* (I, 132/24), *Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos,/Cum ușor, ca din cutie, scoate lumile din chaos* (I, 140/23-24), *Din chaos Doamne-am apărut/Și m-aș întoarce-n chaos* (I, 177/14) *Și din a chaosului văi,/Jur împrejur de sine,/Vedea, ca-n ziua cea de-ntii, Cum izvorau lumine* (I, 176/17), *Nu mai prin haos* (=nedeslușit confuz, vag) *tu îmi apari* (I, 27/5) *Fericesc/O rază fugită din chaos lumesc* (=din ceea ce este confuz, absurd în lume ; I, 38/27-28) *O, moartea e un chaos* (=o nemărginire) etc.

Noapte

Nu voi da aici citatele în care *noapte* înseamnă intervalul de timp dintre seară și dimineață, deși marele lor număr este caracteristic pentru poezia lui Eminescu, ci acelea în care cuvîntul ia înțelesul figurat de cuget întunecat, taină, uitare, mister, neant, neființă etc. sau intră ca element al unei alte comparații sau metafore : *Părul său negru ca noaptea* (I, 50/18), *Din noaptea pădurii* (I, 11/10), *Două suflete de flori/Le desparte-al nopții mire* (I, 14/2-3), *Apoi noaptea lor albastră* (=culoarea albastru-închis a ochilor) *Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie* (I, 83/5-6), *Dulce noaptea lor [a ochilor] se stinge* (I, 23/9), *Astfel eu, pierdut în noaptea* (=meditația tristă) *unei vieți de poezie* (I, 29/17-18), *Ideal pierdut în noaptea* (=uitarea) *unei lumi ce nu mai este* (I, 29/1), *Pe veci pieriră-n noaptea* (=întunericul adînc) *mărețului mormînt* (I, 98/27), *A tu zîmbire/Mi-arată... Cît poți cu-a farmecului noapte* (=mister, taină ; I, 117/17), *Noaptea lor [a ochilor] cea dulce* (=privirea tulburătoare a unor ochi negri ; I, 155/6), *Noaptea* (=misterul greu de pătruns) *adînc-a vecinicii el în șiruri o dezleagă* (I, 132/8) [*Luna*] *din noaptea amintirii* (=lumea trecutului) *o vecie-ntreagă scoate* *De dureri* (I, 130/5-6), *A vecinicii noapte* (=taina veșniciei) *pururea adîncă* (I, 133/5), *Și noaptea neființei* (=neantul) *totul cade, totul tace* (I, 133/19), *Cu farmecul luminii reci,/Gîndirile străbate-mi, Revarsă liniște de veci/Pe noaptea de patimi* (=patimile sustrase controlului rațiunii, (I, 179/13-16), *Putut-au oare atîta dor în noapte* (=uitare, neființă) *să se stingă* (I, 186/18), *Tot astfel cînd al nostru dor/Pieri în noaptea-adîncă* (=veșnicie), *Lumina stînsului amor/Ne urmărește încă* (I, 234/14) etc.

Negru

în sens metaforic=sumbru, funest, nepătruns, apăsător, plin de ură, de nepătruns, misterios, întristat, mizerabil, cumplit ; sau în comparație. *Vis de răzbunare negru ca mormîntul* (I, 15/9), *Și acele gânduri negre mai mici a muri nu-l lasă* (I, 53/5), *Fruntea-i.../Părea ca o noapte neagră* (I, 52/18-19), *Părul său negru ca noaptea* (I, 50/18), *Lacrimi pe o neagră pine* (I, 60/3), *La neagra-i durere îi pune hotar* (I, 11/18), *Prin neagra noapte* (I, 27/8), *Dar noaptea se trezește și ține judecată/Și-n negru-mbracă toate al nopții palid domn* (I, 96/19-20), *A-ntristării neagră-aripă peste lume se întinde* (I, 28/9), *De blesteme mi-e neagră gura* (I, 26/20), *În privazul negru-al vieți-mi/E-o icoană de lumină* (I, 106/11-12), *Trezindu-te iubito, cu anii înapoi./Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit* (I, 127/17), *De greul negrei vecinicii, Părinte, mă dezleagă* (I, 177/1), *În toată neagra vecinicie/O clipă-n brațe te-am ținut* (I, 212/16), *întind ale lor aripi spre negre depărtări* (IV, 432/29), *Să simt plutind de-asupra-mi geniul morții/Cu aripi negre* (IV, 338/14), *Ochiul înghețat i-l umplu gânduri negre de amor* (I, 164/1) etc.

Negură

în sens metaforic=trecut uitat, îndepărtat, partea încă necunoscută a lumii, întunecime cosmică : *Ea, copila cea de aur visul negurii eterne* (=luna, I, 154/26), *Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos* (I, 140/23), *Și umbra ta se pierde în negurile reci* (I, 213/16), *Cum oare din noianul de neguri să te rump,/ Să te ridic la sinu-mi* (I, 312/9-10), *O mamă, dulce mamă, din negură de vremi, Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi* (I, 139/1) etc.

Umbra

în sens metaforic=taină, imagine poetică, fantasmă, viziune imaginară, iluzie. *Să mi se pară cum că crești... În umbra dulcilor povești* (I, 185/7), *Dar vai, un chip aveau nu ești, astfel de treci Și umbra ta se pierde în negurile reci* (I, 213/16), *În zadar în ochi avea-vei umbre mîndre din povești* (I, 160/19), *Măgulite toate sînt De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt* (I, 162/20), *O, umbră dulce, vino mai aproape* (IV, 338/12), *Căci este umbra brînd-a iubirii cei de veci* (IV, 434/11), *În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec, / Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întunec* (I, 232/8), *Zadarnic după umbra ta dulce le [brațele] întind* (I, 213/19), *Și fața străvezie ca fața albei ceri/ Slăbită e de umbra duioaselor dureri* (I, 213/4), *Ochii ei sînt plini de umbra tănuitelor dureri* (I, 142/8), *Rămîneți în umbră sfîntă, Basarabi și voi Mușatini* (I, 149/31), *Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare* (I, 148/12), *Iar umbra feței străvezii/E albă ca de ceară* (I, 170/13-14),

[Luna] ridică mii de umbre după stinsul luminării (I, 136/110), Sub a numelui tău umbră (= protecție, sprijin, adăpost ; I, 134/23), [Ții minte] Prea puțin./De ici, de colo de imagine-o fășie, vreo umbră de gândire (I, 134/6), Umbra (= reflexul prototipurilor platonice) celor nefăcute nu-cepuse-a se desface (I, 132/21), Prin această lume să trecem ne e scris Ca visul unei umbre (= aparență ; I, 127/10), Trezindu-te iubito, cu anii înapoi să fie neagră umbra în care-oi fi pierit (I, 127/17), E umbra dulcilor dorinți (I, 117/24) etc.

Am numit cuvintele întunecime, întunecos, întuneric, haos, noapte, negru, negură, umbră termeni echivalenți ai negației, deoarece în întrebuințarea proprie, metaforică sau în comparațiile în care le introduce poetul, ele desemnează o absență sau un număr mai mic de însușiri, un grad mai atenuat al realității sau chiar vacuitatea spațială și temporală de la începutul și de la sfârșitul procesului lumii. Faptul că Eminescu folosește aceste cuvinte cu o frecvență atât de mare acordă lexicului său una din caracteristicile ei cele mai izbitoare. Eminescu a fost sensibil la aspectele nocturne ale lumii, la ceea ce romanticii germani au numit *die Nachtseite der Natur* și felul propriu al viziunii sale și-a ales, pentru a se exprima, acea parte a lexicului pe care am studiat-o aici.

Expresia negației în poezia lui Eminescu este deci foarte întinsă și această împrejurare pornește din natura luptătoare a sufletului lui, din amărăciunea experiențelor lui și din energie satirică, din înlănțuirea dramatică a stărilor lui sufletești în cupluri contrastante, din profunzimea cugetării lui ațintite către ultimele probleme, către problema finalității, dar mai ales către acea a originilor lumii, din felul special în care se constituie pentru el viziunea lumii.

Studiul lexicului unui poet este unul din mijloacele cele mai sigure pentru a pătrunde în lumea de gânduri, de simțiri, de imagini.

EXPRESIA JUVENILULUI LA EMINESCU

Lectura *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*, în curs de definitivare la Institutul de lingvistică al Academiei Republicii Socialiste România, mi-a atras atenția asupra statorniciei cu care poetul a fost urmărit de impresia juvenilului. Deși n-a fost stabilit încă un indice de frecvență a diferitelor cuvinte folosite de Eminescu, lucrare care va deveni mai ușor de realizat după publicarea dicționarului, se poate spune că termenii *june*, dar mai cu seamă *copil* și *tinăr*, ca și acei derivați din aceștia, sînt printre cei mai frecvenți iviți sub pana poetului. Aspectul tineresc al lumii este unul din cele care l-au atras mai puternic și pe care Eminescu l-a exprimat mai frecvent, în toate fazele creației lui, cu o insistență în adevăr caracteristică. Mi se pare că lucrările de critică literară n-au făcut încă această observație ; dar ea se impune cercetătorului limbii eminesciene. Notez deci, aici, cîteva din concluziile dicționarului emines-

cian, prin care studierea poeziei lui Eminescu cu mijloace lingvistice devine mai lesnicioasă.

În ceea ce privește familia de cuvinte : *june, junie, junime, junețe*, ea aparține, mai ales, primei faze a creației eminesciene, atunci când Eminescu stătea sub influențele latiniste și eliadiste, care au dat și alte consecințe în limba tinărului poet. Interesant este de observat că *june,-ă*, s. și adj., m. și f., deși apare destul de des, nu se asociază niciodată cu valori stilistice, de pildă, cu subtonul de ironie pe care același cuvânt îl dobîndește la alți scriitori, într-o vreme nu cu mult ulterioară aceleia în care Eminescu îl întrebuițează cu destulă insistență. Astfel, când Caragiale pune, în *O noapte furtunoasă* (1879), I, 2, în gura lui Rică Venturiano declarația : *Sînt un june tînăr și nefericit, care suferă peste poate și iubește la nemurire*, cuvîntul *june* n-are acompaniamentul ironic în gura lui Rică, dar are sigur un astfel de acompaniament în notația lui Caragiale. Niciodată nu percepem însă o asemenea notă stilistică la Eminescu, cînd întrebuițează subst. *june, -ă* : *O dalbă fecioară adoarme pe sînul/De-un june frumos* (I, 4/6)¹/*Căci junele astfel din pieptu-i oftează* (I, 4/19),... *lacrima duiosă,/Ce junii toți o varsă pe trist mormîntul tău* (I, 1/22), *Puterea leșinată/A junelui cînit* (I, 23/18) sau adj. *june, -ă. După care ea atrage vre un june curtezan* (I, 162/26), *Iar eco își rîde... de junii amanți* (I, 5/22), *O, dezmiardă pîn-estî jună ca lumina cea din soare* (I, 42/18), *Văzu... în mijlocul unui salon strălucit o jună fată muiată într-o haină albă* (P/L 46/4) etc. Am spus că *june, -ă* aparține vocabularului de tinerețe al lui Eminescu, totuși unele exemple, ca, de pildă, cel de la I, 162/26 aparține fazei de maturitate ; dar aici se poate pune întrebarea dacă nu se percepe cumva vreo tonalitate ironică, cum începuse să se audă în epocă, atunci cînd cuvîntul *june* era pronunțat : *june curtezan* ar putea să aibă o asemenea tonalitate. În legătură cu *june, -ă* adj., se mai poate face observația că el nu însoțește numai un substantiv care indică o ființă umană (*june curtezan, jună fată*), dar și aspecte ale naturii sau ale activităților : *flori plăpînde, june* (I, 17/2), *jocurile-mi june* (I, 6/24). Găsim pe *june* ca adj. și într-o comparație : *jună ca lumina cea din soare* (I, 42/18).

În rezumat se poate spune că deși *june, -ă* ne apare ca un cuvînt caracteristic al vocabularului de tinerețe al lui Eminescu, el este întrebuițat totdeauna în înțelesul lui propriu („tînăr“), nu produce derivații semantice și nu este introdus decît o singură dată într-o asociație cu o valoare expresivă de artă, și anume în comparația notată mai sus. Același este cazul și pentru derivatele *junime* („tineret“), *junețe*, („tinerete“), *junie* („tinerete“), semnalabile tot în poeziile tinereții : *În inîma junimii* (I, 25/11), *Și junimei generoase, domnișoarelor ce scapăr, Le arăt că lumea vis e*

¹ Citatele sînt reproduse din *Opere*. ed. Perpessicius, vol. I. IV, și *Proză literară*. ed. I. Scurtu.

(I, 48/19), *Vă văd lungiți pe patul junetii ce-ați spurcat-o* (I, 24/1), *Visările juniei* (I, 8/8), *Repedea junie* (I, 21/1).

Mult mai numeroase sînt observațiile ce se impun în legătură cu familia de cuvinte : *copil-ă*, s. m. și f. ; *copil-ă*, adj. m. și f. ; *copilandru*, *copilaș*, *copilărește*, adv. ; *copilărie*, *copilăresc*, -*ească* adj. ; *copilăros*, *oasă*, adj. Numărul acestor cuvinte în poeziile publicate de Eminescu și în proza lui literară însumează cifra de 122. Aceste cuvinte sînt deci, cum spunem mai sus, printre cele mai întrebuițate de Eminescu. Pe de altă parte, exemplele care le atestă sînt culese mai ales din producția de maturitate a poetului, o împrejurare care ne permite a spune că termenul *copil* și derivatele lui au înlocuit, la un moment dat, pe *june*, *junime*, *junete*, *junie* din vocabularul producției de tinerețe. Faptul acesta este explicabil prin evoluția limbii literare în epoca străbătută de Eminescu, o evoluție care a eliminat treptat pe *june* și derivatele lui. Dar același fapt mai stă în legătură și cu un anumit fel al viziunii eminesciene, de care mă voi ocupa îndată.

Cuvîntul *copil* este la Eminescu unul din cele mai productive, mai întii pentru că poetul folosește aproape toate derivațiile lui. Printre acestea, *copil*, -*ă* ca adjectiv nu este atestat de DL decît la Eminescu, de altfel într-o poezie de tinerețe : *Să mai privesc odată cîmpia-nfloritoare, Ce zilele-mi copile și albe le-a țesut* (1,6/22). *Copil-ă*, adj., este deci o particularitate a limbii lui Eminescu, semnalabilă de mai multe ori, fiindcă în afară de exemplul din DL, se mai poate cita : ...*cîmpia-nfloritoare*,... *Ce auzi odată copila-mi murmurare* (I, 6/23), *Un bărbat... și mai copil decît ea* (P. L. 105/16), *Pe fruntea-i copilă* (I, 11/24) și, dubitabil, *Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu* (I, 128/9). Dacă Eminescu a preferat, uneori, adj. *copil*, -*ă*, cînd îi stăteau la îndemină dubletul *copilăros*, -*oasă*, este explicabil nu numai prin necesitățile ritmului, dar și prin aceea că acest cuvînt rar avea, pentru el, un relief poetic pe care dubletul lui nu-l poseda.

Productivitatea lui *copil* apare și în faptul că le determină nu numai o întregă familie de cuvinte, dar și multe derivații semantice, exprimă adică înțelesuri foarte fin diferențiate de Eminescu. Voi da, în această privință, cîteva exemple, dar nu pe toate cite pot fi spicuite. *Copil-ă* (adj. și subst.) înseamnă, așadar, la Eminescu :

1. Băiat sau fată în primii ani ai vieții (*copilul cu bobocii era chiar copilul lui*, I, 84, 6). Diferențierea e vizibilă în întrebuițarea cu sens deosebit a cuvîntului care are mai întii sensul 1, apoi sensul 3. *Cum te cheamă, măi copile ?* I, 84/2, *Și pe cîmpul gol el vede un copil umblînd desculț*, I, 83/33, *Hai și noi la craiul, dragă, Și să fim din nou copii* I, 100/18, *Cu copii se hirjonește*, I, 108/3, *E sfios ca și copiii*, I, 109/1, *Ca copiii are haz*, I, 159/15, *Mîinile ei spînzurau în jos ca la un copil vinovat*, P. L., 7/21, *Povești și doine, ghicitori, eresuri, Ce fruntea-mi de copil o-nseninară* I, 201/5 etc. etc. De semnalat mai este faptul că subst. *copil* apare la genul feminin cu o insistență mai mare decît aceea care poate fi remar-

cată la alți autori. Femininul *copilă* alcătuiește deci o altă particularitate a limbii lui Eminescu, cum o arată exemplele (unde *copilă* ar fi putut să fie înlocuită prin *fată* și unde cuvântul este mai apropiat de sensul 2 ; *I-o romantică copilă*, I, 46/24, *În biserica pustie... stă pe trepte o copilă*, I, 50/6, *După grații de fereastră o copilă el zări*, I, 144/22, *E-a Șeihului copilă*, I, 141/24, *Azi n-ai chip în toată voia... pe copilă s-o dezmierzi*, I, 155/22, *Dindu-și trestia-ntr-o parte, Stă copila lin plecată*, I, 72/14, *Dintre flori copila ride și se-nclină peste grații*, I, 154/11, *Cînd cochetă de-al tău umăr și se razimă copila, Dac-ai inimă și mințe, te gîndește la Dalila*, I, 159/13, *Și cînd în pat se-ntinde drept copila să se culce, I-atinge mîinile pe piept, I-nchide geana dulce*, I, 168/10, *Intr-o zi copila moare*, IV, 366/1, *Pinze moi în care se țesură zile, Vederea și somnul sărmanei copile*, IV, 365/12, *Ș-a copilei rugăciune tainic șoptit murmură* I, 50/12 etc. etc. Cred că întrebuițarea s.f. *copilă* este, în Eminescu, o particularitate regională moldovenească ; dar dacă poetul recurge atît de deseori la acest cuvînt, este un fapt care provine și din felul viziunii sale, potrivit căreia poetul vede în ființele tinere de sex feminin, nu atît feminitatea aptă pentru procreație, cît copilăria, inocența, înflorirea încă plîpîndă și castă a acestei feminități.

2. Cu observațiile de mai sus am atins al doilea sens : *tinăr, adolescent*, ca în exemplele : *Arald, copilul rege, uitat-a universul*, I, 91/33, *Miroase florile-argintii Și cad, o dulce ploaie, Pe creștetele-a doi copii, Cu plete lungi, bălaie*, I, 179/27, *El (Kamadeva) veni, copilul mîndru, Călărînd pe-un papagal*, I, 236, 5 *Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil*, I, 157/27, *Afară de ochii negri, care erau ai ei, era el întreg, el copilul din portret*, P. L., 39/4, *Era atît de însetată de amor, ca copilul cel tinăr*, P. L., 134/30, *Era aninat într-un cui bustul în mărime naturală a unui copil ca de vro-optsprezece ani*, P. L., 37/3 etc. Și aici, ca și în cazul precedent, adolescentul văzut ca copil manifestă o particularitate a viziunii poetului, mișcată în special de juvenilitate, de grația și delicatețea primelor înfloriri ale vieții.

3. Fiu sau fiică, indiferent de vîrstă sau de sex : *Copilul cu bobocii era chiar copilul lui*. I, 84/6, *Căci născută ești, copilă, din nevrednică iubire*, I, 65/3, *Dau ca bir tot al zecelea din copiii supușilor mei*, P. L., 5/29, *Ea nu mai avea dureri, nici bucurii decît acele ale copilului ei*, P. L., 39/8, *Nu te călugări, copilul meu*, P. L., 109/6, *Ieronim, adaose bătrînul molcom, copilul meu*, P. L., 127/10.

4. Nevîrstnic : *În jos plecat-am ochii naintea feței tale, stătînd un îndărătnic, un sfîcios copil*, I, 91/15, *Veștejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil*, I, 151/13, *Ar plînge și ar rîde de fericire, ca un copil*, P. L., 74/29, *Se uita... cu o expresie indecisă, încată de dorința de a plînge ca un copil vinovat*, P. L., 75/29.

5. Fig. Ființă (de cele mai multe ori tinără), naivă, fără experiență, neștiutoare, nevinovată : (San Marc) *Rostește lin în clipe cadențate : „Nu-nvie morții, e-n zadar, copile !“* I, 202/14, *Tu ești copilă, asta e,*

I, 176/1, *În fine începur-a rîde — doi copii — rîdeau cu lacrimile-n ochi*, P. L., 91/12, *Eu nu sînt copil, Elis...* P. L., 91/21, — *D-ta Venus, el Adonis.* — *Ei ! asta-i prea tare.. Ești copilă... și de ce nu ?* P. L., 101/4, *Asta nu-i traî, asta-i chin ; Dar biata copilă... să fiu drept... ce știe ea că mă chinuie*, P. L., 122/4.

6. Fig. Creatură, progenitură : *Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici, Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici*, I, 132/33, *În sunetele din urmă pătrunde-n fire cînt, Jelînd... Pe-Arald, copilul rege al codrilor de brad*, I, 98/30.

7. Fig. Apartenență la o clasă socială : *Copii săraci și sceptici ai plebei proletare*, I, 56/5, *Copile din popor*, I, 60/20.

Productivitatea, dar mai cu seamă frecvența și statornicia impresiilor pe care le exprimă *copil-ă*, s. și adj., m., și f. și derivatele sînt vizibile și în mulțimea locuțiunilor, expresiilor, epitetelor, comparațiilor, asociațiilor expresive de cuvinte și imaginilor în care se ivește acest cuvînt. Grupez întregul material în aceste cîteva puncte :

1. Loc. adj. : *Ci tu rămîi în floare ca luna lui April, cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil*, P. L., 128/8, *Seriozitatea contrastează totdeauna plăcut cu fața de copil*, P. L., 33/220 ; loc. adv. : *De copil încă, el admira ochii cei frumoși ai portretului*, P. L., 38/20.

2. În expresiile : *Copil de suflet*=fiu adoptiv : *Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah*, I, 146/1 ; *Copil de casă*=paj : *În vremea asta Cătălin, Viclean copil de casă... Se furișează pînditor Privînd la Cătălina*, I, 173/22.

3. Epitete. Am arătat, mai sus, *copilă-e*, adj. și, adaug acum, în funcție de epitet : *copila-mi murmurare, zilele copile, fruntea copilă*. Mai deseori apar, ca epitete, derivatele : *copilăros-copilăroasă*, adj. ; *copilăresc-copilărească*, adj. ; *copilărește*, adv. ; cum arată exemplele : *Florile împrăspătate ridicau în soare cochetele capete copilăroase*, P. L., 70/24, *Tu regină a sufletelor — nu ești... copilăroasă ca un canar ?* P. L., 124/8, *Capul ei se ridică c-un fel de copilăroasă mîndrie*, P. L., 102/13, *Rîdea c-un fel de copilăroasă nebulie*, P. L., 83/6, *Uscăciunea neagră... a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului*, P. L., 33/17, *După fiecare perdea se ivea zîmbînd cu o speriată și copilărească șireție, capul ei*, P. L., 75/4, *Vezi tu, Ermil ? zise ea c-o seriozitate copilărească*, P. L., 92/33, *Iar cînd te vîd zîmbînd copilărește, Se stinge-atunci o viață de durere*, I, 120/12, *El se da tot mai aproape Și cerșea copilărește*, I, 104/2. *Copilăros, -oasă, copilăresc, -ească* sînt deci epitete pentru ființe : *regină a sufletelor... copilăroasă*, pentru expresia lor : *fața... copilărească a băietanului*, pentru atitudinile și sentimentele manifestate de expresia figurii : *copilăroasă mîndrie, copilăroasă nebulie, copilărească șireție, seriozitate copilărească* ; tot astfel adv. *copilărește* : *zîmbînd copilărește, cerșea copilărește*. Insistența acestor notații arată destul felul aspectelor umane selectate de viziunea poetului.

4. Metafore și comparații : Numărul metaforelor în care *copil* este *tertium comparationis* e redus : [Cărarea de văpaie]... *pe-o repede-nmîire*

de mici unde o așterne Ea, copila cea de aur (=luna), visul negurii eterne, I, 154/26, *Vezi tu ce copil (=ființă slabă) supus, umilit este amorul*, P. L., 113/25. Mult mai mare este numărul comparațiilor în care *copil, copilărie* apar ca al doilea termen al comparației: *Doritor ca o femeie și viclean ca un copil*, I, 80/24, [Amorul personificat] *E sfios ca și copiii*, I, 109/1, *E frumoasă, se-nțelege... Ca copiii are haz*, I, 159/15, *Ar plînge și ar ride de fericire, ca un copil*, P. L., 74/29, *Se uita... cu o expresie indecisă, înecat de dorința de a plînge, ca un copil vinovat*, P. L., 75/29, *Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil*, I, 157/27, *Era nebună ca un copil*, P. L., 133/33, *Era atât de însetată de amor, ca copilul cel tânăr*, P. L., 134/29, *Mîinile ei spînzurau în jos ca la un copil vinovat*, P. L., 7/21, *Îi plăcea să asculte de ea, ca un copil de sora sa mai mare*, P. L., 121/8, *Privește la lună, luna miezei-nopții — frumoasă ca un copil de patrușprezece zile*, P. L., 123/23, *Știu eu cum, zise ea, vicleană ca un copil*, P. L., 125/24, *Să te lași iubit... ca un copil*, P. L., 117/3, *Surisul său devenea... sălbatec ca toată copilăria ei*, P. L., 133/2. Examinarea acestor comparații arată, prin epitetul legat de copil sau prin termenul cu care se face comparație, ce anume aspect al copilului (uneori cu înțelesul de tânăr, adolescent) selectează viziunea lui Eminescu. Copilul este deci *supus, umilit, nebul* (=capricios), este *viclean, sfios, are haz, este și plînge de fericire, este vinovat* (în inocența lui), *e însetată de amor, frumos*; copilăria este *sălbatică*. Imaginea eminesciană a copilului (adolescentului, adolescenței) se întregește din toate aceste trăsături în care apar atitudinile, reacțiile, simțirile omului la începutul vieții erotice.

5. Asociații expresive de cuvinte și imagini în care apar *copil, copilă, copilăș, copilărie* sînt, de asemenea numeroase: *Dîndu-și trestia-ntr-o parte, Stă copila lîn plecată*, I, 72/14, *După gratii de fereastră o copilă el zări*, I, 144/22, *Dintre flori copila ride și se-nclină peste gratii*, I, 154/11, *El cerca de a descoperi, dacă nu cumva șireata copilă ar avea vreun amor*, P. L., 121/5, *El nu simțea nimic... asemenea unui copil amețit de somn, pe care mama îl dezmeardă*, P. L., 124/27, *Căci te iubesc, copilă... Cu visul pe-un copil*, I, 22/8, *Copilă cuprinsă de dor și de taină*, I, 41/6, *Ești demon, copilă, că numai c-o zare Din genele-ți lunge, din ochiul tău mare, Făcuși pe-al meu inger cu spaimă să sboare... ?* I, 41/8—10 *Împărat care nu zimbea nici la cîntecul nevinovat al copilului... P. L., 1/15. El auzi... un tânăr și tremurător glas de copilă... P. L., 45/24, Ochii cei albaștri ai copilului erau așa de străluciți... P. L., 37/8, Sufletul ei întreg era o reflectare umbroasă și tristă a sufletului său de copil*, P. L., 39/10, *Ea-l asculta pe copilăș Uimită și distrasă*, I, 175/5. Așa-numitele lor blestemății erau niște copilării, P. L., 99/14, *Dulcea moliciune a copilăriei era întrunită cu frumusețea nobilă... a femeii*, P. L., 132/29, *Copil și derivatele apar în toate aceste exemple, ca instantanee imagistice sau în contexte care pun în evidență alte aspecte ale juvenilității, notate de Eminescu, ca nevinovăția, somnolența, visarea, demonia privirilor, glasul tânăr și tremu-*

rător, ochii albăstriei și străluciți, reflectarea umbroasă și tristă a sufletului, dulcea moliciune etc. Impresia juvenilului la Eminescu se completează prin toate aceste trăsături.

În ce privește pe *tinăr* s. și adj. m. și f. el este mult mai puțin productiv decât *copil*, deoarece nu determină, la Eminescu, decât derivatele : *tinerel-ică, întineri, tinerețe*, s. m. sing. și pl., acesta singur din urmă apărînd în expresii : *floarea tinereții* [El (Okeanos) *numa-n veci e-n floarea tinereții* I, 202/6], *a-și pune tinerețele la stos* (Acolo *v-ați pus averea, tinerețele la stos*, I, 151/9). Poetul întrebuintează cuvintele *tinăr, tinerețe* mult mai rar decît *copil* și derivatele sale (de 42 ori) și le asociază cu mai puține înțelesuri decît pe acestea. *Tinăr* pare a însemna, la Eminescu, uneori adolescent, flăcău, fecior, voinic ; mai deseori determinarea de vîrstă e mai greu de făcut, dar poate semnifica bărbat tinăr, între adolescență și maturitate : *Pe un pat sărac asudă... tinărul*, I, 52/22, *Vede-un tinăr, ce alături Pe-un cal negru stă călare*, I, 66/23, *Tinere, ce plin de visuri urmărești vre o femeie*, I, 159/5, *Și apa unde-a fost căzut în cercuri se rotește, Și din adînc necunoscut Un mîndru tinăr crește*, I, 170/4 *Sub șirul de mîndri tei Ședeau doi tineri singuri*, I, 179/8, *Privește-ți-i acei tineri cu zîmbiri banale, cu simțiri muieratice*, P. L., 115/5, *Ce nobile trăsături are tinărul*, P. L., 100/21, *Vedem o frunte... care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tinărului meu*, P. L., 33/14, *Fond de întuneric... care-l vezi mai în fața tuturor tinerilor*, P. L. 105/25, *O lume de cugetări și analogii în capul tinărului*, P. L., 131/1 etc. Aceeași greutate în posibilitatea determinării mai exacte a vîrstei în adj. *tinăr, -ă; tineri, -e; Frumusețile-ne tineri bătrînii lor distrug*, I, 59/35, *Nu-ți mai scurge ochii tineri*, I, 82/31. *Pe un pat de scînduri goale doarme tinăra neastă*, I, 84/23, *De la ochii ei cei tineri mîntuirea s-o implor*, I, 162/8, [împăratul] *care nu zîmbea... nici la surîsul plin de amor al soției lui tinere*, P. L., 1/16, *Si-n piepturile păstorilor tineri... încolțea un dor... adînc*, P. L. 3/32, *Veselia nestingibilă a fetelor tinere*, P. L., 105/26, *Fetele tinere ivesc fețele rumene ca mărul prin obloanele deschise ale ferestrelor*, P. L., 50/10, *Sta cu capul ei sur... în podalele unei roabe tinere*, P. L., 18/9, *Era un contrast plăcut ; chipul unui tinăr demon lîngă chipul unui înger*, P. L., 84/1, *Știi că tinăra Aurora răpește pe Orion*, P. L., 105/21, *Trist se scula împăratul din patul împărătesc, de lîngă împărăteasa tinăra*, P. L., 1/20 etc. etc. Cît despre *tinerețe* (ă), *tinereți*, s. f., cuvîntul înseamnă mai ales vîrstă dintre adolescență și maturitate, anii de plenitudine ai vieții, ca în exemplele : *Viața, tinerețea, mi-ai prefăcut-o rai*, I, 95/34, *Dară sufletul mi-e vesel, tinerețea luminată*, I, 102/12, *Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința*, IV, 361/12, *N-or să pătrunz-amarul pierdutei tinereți*, IV, 432/15, *Pierdut e totu-n zarea tinereții*, I, 201/12, *Floare de crîng, Astfel viețile și tinerețele Trec și se sting*, IV, 378/23.

Se poate spune că *tinăr* — *tinerel* — *tinerețe* are un potențial lingvistic și poetic mai mic decît *copil* și familia lui de cuvinte, atît prin numărul

mai redus de derivate la care dă naștere cît și prin mai restrînsa lor diferențiere de sens, deși aceste cuvinte intră în asociații epitetice și în comparații, prin care categoria tinereții se extinde asupra naturii și a fenomenelor morale, și valoarea lor poetică se înalță, cum o arată exemplele : *Ca să iasă chipu-n față, Trandafiri aruncă tineri*, I, 72/22, *Ramul tînăr vînt să-și deie*, I, 122/3, *Codrule cu rîuri line, Vreme trece, vreme vine, Tu din tînăr precum ești, Tot mereu întinerești*, I, 123/21, *Ci-mi împletîți un pat din tinere ramuri* I, 221/4, *Tînără și dulce veste*, I, 29/3, *Tînăra delicatețe... era întrunită cu frumusețea nobilă... a femeii*, P. L., 132/28, *Iar boierii... erau frumoși ca zilele tinereței*, P. L., 4/32.

Înglobînd termenii *june, copil, tînăr* și derivatele lor în noțiunea mai largă a „juvenilului“, putem întări, la sfîrșitul acestei scurte interpretări, observația că expresia juvenilului este una din cele mai frecvente în poezia și în proza poetică a lui Eminescu și că impresiile corespunzătoare fac parte din acelea care le-au urmărit mai statornic, stînd mereu în orizontul lui poetic. Prin derivatele de formă și sens ale cuvintelor respective, prin faptul introducerii în asociații epitetice, comparații, imagini și alte înlănțuiri expresive de cuvinte, tema juvenilității apare drept una din cele mai caracteristice ale inspirației lui. Eminescu este un poet al tinereții, observată de el în atitudinile, simțirile, farmecul ei, atît de strîns legat de primele chemări ale iubirii. Scriind el însuși numai în anii săi tineri și sub puterea impresiilor acestei vîrste, poetul s-a ridicat oarecum deasupra ei și, cîștigînd față de juvenilitate distanța contemplativei și a reflecției, a izbutit s-o evoce în multe din formele ei fizice și morale de a fi. Mediația genială a spiritului a făcut dintr-un tînăr poet un poet al tinereții.

Este una din concluziile la care ne conduce observația limbii lui Eminescu.

TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BĂLCESCU

În prefața primei ediții a lui *Ion-Vodă cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionistă a metodologiei istorice, B. P. Hasdeu cere lucrării de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu „*trei scalpeluri de artă*“, după cum le numește el în limbajul său metaforic : „*critica, perspectiva și coloritul*“. Ce se poate numi critica și coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. În ceea ce privește „perspectiva“, Hasdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. „*Perspectiva*, scrie el, *se cuprinde întru a dispune toată părțile întregului așa încît să nu vă întîmpine lacune esențiale alătura cu detalii superflue: nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut ; cele mai importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe pla-*

nul al doilea, cele accesore abia să mijească mai încolo“. Așa-numita „perspectivă“ ar fi deci un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății.

Studiul procedeelor stilistice în narațiunea istorică ne dovedește însă că perspectiva, despre care ne vorbește Hasdeu, nu este numai o normă a compozițiilor întinse, dar și a acelor unități mai limitate, care sînt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se oprește pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea și învălmășeala unor astfel de evenimente cere cu deosebite drepturi operația analizei și valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adîncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sînt criteriile valorificării și care sînt mijloacele capabile să sublinieze importanța superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă? Cum se produce repartizarea accentelor de importanță și cum le selectăm din ceea ce pentru un ochi indiferent ar putea fi o simplă masă amorfă, fără nici un relief?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluția unei astfel de probleme, interesînd estetica prozei într-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu și vom folosi prilejul pentru a aduce noi precizuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare. După tipul său adînc și după necesitățile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el fapta, un episod în luptele naționale și sociale ale timpului. Conduc de o asemenea concepție, intervenția valorificatoare va fi cu atît mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai umbrite personajele secundare sau pe acelea care sînt antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Cîteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sînt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sînt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și sînt împinse, o dată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria Românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, publicată de A. I. Odobescu, ed. 2, 1877, p. 64-65 : „*Mihai sosi a doua zi, luni (23 ianuarie), de cu noapte și își înfipse tabăra în locul părăsit de dușman la Scărpătești, iar în ziua următoare, marți (25 ianuarie), din zi de dimineață porni de la Rusciuk, unde cum aflase, Mustafa-Pașa nedescurajat încă de atîtea învingeri, mai stringea oști și*

voia să mai încerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul se grăbește, trece Dunărea pe ghiață pe la Marotin și își înșiră oștile mai sub porțile Rusciukului. El avea cu dînsul numai 10 000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4 000 oaste aleasă și 10 000 turci adunătură din Bulgaria. El își îndeamnă oștile a se lupta vitejește pentru gloria lui Christos și mîntuirea patriei și cu frunte de leu, bărbătește, mai repede decît a-i gîndi, năvălește asupra turcilor care abia apucaseră să iasă din cetate cînd lupta se încăieră. Bătaia ținu cîtva, fu singeroasă și nu încetă pînă în noapte, cînd turcii, cu toate că erau mai numeroși trebuiră a se pleca furiei românilor; de la vreo 7 000 pînă la 8 000 căzură morți; ceilalți își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopții, fără seamă, îiucid sau îi prind mai pe toți“. Nimănui, din cîți vor citi cu oarecare atenție această povestire nu-i va scăpa procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai și ale armatelor sale la prezentul indicativului, în timp ce acțiunile conexe sînt împinse în penumbra trecutului. Mihai „se grăbește, trece Dunărea, își îndeamnă oștile, care năvălesc asupra turcilor și ucid sau îi prind mai pe toți“. Nici una din celelalte acțiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sînt puse față în față două personaje, eroul și luversarul lui, cu acțiuni respective bine individualizate. În povestirea luptei de la Rusciuk, reprodușă mai sus, deși ni se vorbește deopotrivă despre Mihai și despre Mustafa-Pașa, ne sînt descrise de fapt numai acțiunile celui dintîi, în timp ce acelea ale lui Mustafa sînt comprimate în rîndul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenușiu al întreprinderilor turcești se desprind puternic acțiunile eroului nostru. În renumita descriere a luptei de la Călugăreni sînt individualizate însă atît faptele lui Mihai cît și cele ale dușmanului său, Sinan; dar pe cînd cele dintîi sînt evocate la prezent, celelalte sînt povestite la trecut. Iată interesanta pagină (extrasă din *op. cit.*, p. 128—129): „*Sta să apună soarele după orizont, cînd vestea că ajutorul așteptat a sosit varsă sperarea izbîndei și un curagiu nou în inima acelei mini de voinici români care ca niște smei se luptau, trăgîndu-se în fața nenumăratelor gloate ale unui dușman învingător. Acest ajutor însă ce ai noștri și-l închipuiau tare, nu era decît o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor și de reîmbărbătarea oștilor sale, ca să smulgă biruința de la vrăjmași. El își preumblă privirea pe cîmpul bătăliei, vede mișcările turcilor și după dinsele își pregătește pe ale sale. Sinan-Pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Asan-Pașa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se așează cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, trimite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîția cazaci pedestri ca să ia pe*

vrăjmaș pe la spate și Albert Kiraly așează cele 2 tunuri ce le redobândise de la turci într-o bună poziție și stă gata a trăzni pe vrăjmaș de vor îndrăzni a trece podul. Sfirșind aceste pregătiri Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descurața pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăște atunci a se jertfi ca altădată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinosul domn chiamă în ajutoru-i protecția mintuitoare a zeului armatelor, smulge o secure oștenească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape, doboară pe toți cei ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete din vrăjmași și făcînd minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică înfioară pe turci de spaimă, iar pe creștini îi însuflețește și-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate“.

Alternarea trecutului cu prezentul și semnificația stilistică a acestei alternări sînt absolut evidente în fragmentul de povestire citat. Cînd este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personajele secundare asupra cărora scriitorul nu dorește să arunce o lumină prea vie, întîmpinăm vreuna din formele trecutului : Sinan „luase“ inimă... „vrea“ a-i desface pe români... Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă „alergau“ prin pădure etc. Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezentul indicativului ; el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște, smulge, se aruncă, doboară, izbește și se întoarce“. Prin această alternare a timpurilor și prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obține impresia adîncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl folosește de atîtea ori.

Continuarea pasajului citat aduce o modificare a procedeuului folosit pînă acum. De unde, pînă aici, relatarea faptelor lui Sinan și ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sînt readuse deopotrivă în lumina prezentului. „Sinan, văzînd aceasta — continuă Bălcescu — spre a da curagiu la ai săi, ia ofensiva și trece podul. Dar deodată se vede oprit în față de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea și în coastă trîsnit de tunurile așezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătînd în mulțimea îndesată a Turcilor, le găurește rîndurile și le pustiește toată aripa dreaptă. Îndărătnicul vizir, fără de a-și pierde cumpătul izbutește a-și întocmi ostile în rînduială ; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustuirile furioase ale lui Cocea pe dinapoi, fierbintele și ucigătorul foc al lui Kiraly zdrobesc iară această rînduială ; și turcii, minunați de îndrăzneala cu care românii ce-i priveau ca biruiți, îi izbesc acum, încep a fugi răslățați etc.“ (op. cit., p. 129). Care sînt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite pînă aici la trecut, ajung a fi narate la prezent, deopotrivă cu acele ale românilor și ale lui

Kiraly, ajutorul lui Mihai? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, inițiativa luptei trece în mâinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanței și mișcarea stilistică a povestirii subliniază evenimentul trecând faptele turcului la prezentul indicativului: Sinan „ia“ ofensiva, „trece“ podul. Dar deodată Mihai și ai săi își recâștigă avantajele amenințate un singur moment și povestirea continuă și pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adâncime, tehnica basoreliefului, este suspendată într-o singură împrejurare, și anume atunci când faptele celor doi adversari egalându-se, ele puteau fi comprimate în același prim plan al importanței. Puțini sînt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanțe stilistice toate intențiile gîndului și sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităților expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuos.

NICOLAE BĂLCESCU, ARTIST AL CUVINTULUI

Aniversarea lui Nicolae Bălcescu, marele luptător pentru cauza națională și democratică a românilor, de la a cărui moarte s-a scurs un secol întreg, a produs un șir de manifestări scrise și vorbite, articole și studii, conferințe și comunicări, menite să limpezească atît rolul său în luptele politice, cît și contribuția sa în mișcarea de idei a epocii pe care a străbătut-o, cu o chemare dintre cele mai însemnate. S-au analizat faptele și ideile gînditorului democrat și ale luptătorului revoluționar, acțiunea lui politică și ideologică împotriva iobăgiei și pentru independența națională, împotriva boierimii cosmopolite și în favoarea apropierii popoarelor în lupta lor comună pentru libertate și neațîrnare. S-au pus în lumină elementele materialiste ale concepției sale asupra istoriei, în care a recunoscut însemnătatea claselor sociale și a antagonismului dintre ele, ca și rolul pe care îl joacă masele populare în făurirea evenimentelor istoriei. S-a arătat de asemenea, însemnătatea lui Bălcescu ca editor de izvoare, ca istoric și ca economist.

Prin toate aceste contribuții, cunoașterea operei și a personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregeste în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă legătură cu acestea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic mai prejos de cele care-i întregesc figura de cugetător și luptător și-i sprijină însemnătatea și faima. Printre bărbații care au pregătit și condus mișcarea revoluționară

de la 1848, Bălcescu este unul dintre cei ce au legat acțiunea lui de o operă literară, iar această operă și-a păstrat întreaga prospețime și întregul relief. Motivele acestei tinereți a operei, ca și a desfătării artistice cu care o parcurgem încă, stau mai întâi în adîncimea și vigoarea simțirii ce a inspirat-o, în generozitatea și avîntul acestei simțiri. Frumusețea artistică a operei lui Bălcescu se sprijină pe valoarea morală a omului. Nu este pagină a lui pe care, citind-o, să n-o însoțim cu sentimentul unei aprobări totale, așa cum o facem cu toate mărturiile inspirate de sinceritatea gravă. Ne cucerește și ne mișcă în paginile lui Bălcescu adevărul expresiei, desfășurarea ei, uneori vehementă, alteori largă și măreață, totdeauna însuflețită de o emoție sinceră și adîncă. Scrierile lui Bălcescu nu au numai un conținut de o rară densitate de idei, dar și un cuprins emotiv neobișnuit de cald și vibrant. Înregistrăm în mai toate operele acestui scriitor revărsarea unei plinătați sufletești care ne subjugă. Admirăm atunci pe artist pentru că ajungem să respectăm și să iubim omul și personalitatea lui morală.

Impresia generală trezită de opera lui Bălcescu poate fi legitimată prin analiza mijloacelor și procedeele sale, prin cunoașterea limbii, a stilului și a formelor de artă utilizate de ea. Lingvistica și critica literară își pot deci aduce contribuția lor în direcția întemeierii științifice a unei impresii pe care cititorul o cîștigă de altfel singur și încă de la prima atingere a operei. Desigur, cercetarea mijloacelor lingvistice și artistice ale unui scriitor nu se poate face decît în legătură cu ideile și tendințele lui. Ceea ce este adevărat pentru orice fapt de limbă este și pentru formele ei artistice. Adevărul acestei aserțiuni se vedește încă o dată în cazul lui Bălcescu, ale cărui mijloace stau într-o strînsă legătură cu pozițiile lui de istoric, cugetător și revoluționar. Luptînd pentru apropierea zilei în care, cum spunea el, „*nu va mai fi nici un rob, nici o nație roabă, nici om stăpîn pe altul, nici popor stăpîn pe altul, ci domnirea Dreptății și Frăției*“, luptînd adică pentru independența și libertatea românilor, Bălcescu a folosit argumentele istorice menite să probeze legitimitatea drepturilor și năzuințelor care însuflețeau păturile oprimate ale poporului român, dar în același timp să le și mobilizeze în lupta lor, prin evocarea trecutului plin de măreție. Istoricul a susținut astfel pe revoluționarul Bălcescu și ideile, ca și tendințele lui practice și active, și-au găsit forma lor adecvată în limba și procedeele lui artistice.

Autorizîndu-se de la trecut pentru a susține năzuințe actuale, evocînd luptele și libertățile trecutului pe care dorea să întemeieze aspirațiile noi ale poporului, Bălcescu reflectă această poziție în limbă prin acea îmbinare a termenilor moderni cu termeni și construcții vechi, mai ales cronicărești, oare dă stilului său una din caracteristicile lui cele mai izbitoare. Ca om modern, doritor să facă folositoare claselor oprimate ale poporului său cîștigurile societăților mai înaintate din apusul Europei, Bălcescu a primit, o dată cu ideile noi, cuvintele care le exprimau. Neo-

logisme din izvor francez sau italian sînt destule în operele lui Bălcescu, ca, de pildă: *concuistă, concherant, coopera, confianță, conciliație, a dirige, desperanță, a expia, favorul, a mepriza, monarșic, privat, a suscrie, sujet, suvenir, solemnel, seanță, self* etc., la care se adaugă cuvintele transmise prin influența rusă sau formate după modelul neologismelor ruse, cu derivația lor în *-ie* și cu accentul pe silaba antepenultimă, precum *armie, misie* (pentru *misiune*), *nație, colonizație, asociație, emantipație* etc. Cu toată prezența neologismelor, destul de numeroase, Bălcescu n-a căzut nici în eroarea eliadistă, nici în cea latinistă, atît de răspîndite în epoca lui și mai tîrziu. Pentru a nu corupe caracterul național al limbii, Bălcescu a preferat, atunci cînd a avut nevoie de o expresie nouă, să folosească procedeul calculului lingvistic sau al traducerii, întrebuițînd: *atîrnare* (pentru *dependență*), *omenire* (pentru *umanitate*), *orășenie* (pentru *burghezie*), *simțiment* (pentru *sentiment*), *simțibilitate* (pentru *sensibilitate*), *a inima* și *inimat* (pentru *a anima* și *animat*) etc. Prezența acestor formațiuni în limba lui Bălcescu alcătuiește un interesant document al luptei pe care o dă scriitorul pentru a-și lărgi sfera de exprimare, fără să înmulțească peste măsură numărul cuvintelor de proveniență străină și să se înde-părteze, astfel, de limba poporului.

Mult mai numeroase sînt elementele lexicale, formele și construcțiile pe care Bălcescu le împrumută de la limba veche — elemente, forme și construcții păstrate în parte și în limba populară — și care corespund întru totul poziției sale de istoric revoluționar. Vorbînd în numele trecutului, bogat în lupte și libertăți, evocîndu-l adesea, el vorbește și în limba lui. Elementele vechi, mai cu seamă cronicărești, ale vocabularului, morfologiei și sintaxei lui Bălcescu sînt foarte numeroase și ele ar merita un studiu special. Noi trebuie să ne mulțumim însă cu cîteva exemple.

Ceea ce te izbește cînd străbați lista cuvintelor cu parfum arhaic spicuite în textele lui Bălcescu nu este faptul că ele ar fi dispărute din vocabularul actual, cît împrejurarea că sînt luate în accepțiuni mai vechi, dar uneori păstrate în limba poporului. Să considerăm, de pildă, chiar termenul „cuvînt“. Cine-l întrebuițează astăzi, îi dă, de obicei, înțelesul de „sunet sau legătură de sunete care exprimă o idee“; sinonimul lui este „vorbă“. În limba veche există însă pentru „cuvînt“ și înțelesul de „rațiune“ sau „motiv“. În acest înțeles, o veche legiuire scrie: *Pentru ca să nu aibă muierele cuvînt de îndreptare...* Accepțiunea s-a păstrat și în limba poporului, încît acesta o înțelege cînd o întîmpină în versurile lui Eminescu: *Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt, Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt.* Bălcescu îi dă același sens, cînd scrie: *El [Sigismund Bathory] îi invinovătea [pe Poloni], cu mare cuvînt, că au intrat în această țeară [în Moldova], fără nici un drept. Cap=șef, domnitor, apare la Ureche: unde au socotit ca să nu vie fără cap, și au ridicat Domn, dar și la Bălcescu: supuse... unui cap războinic.* „A îndatora“ în-seamnă astăzi „a aduce servicii cuiva, care din această pricină contrac-

tează obligații față de cel ce i le-a adus“. Există însă și accepțiunea mai veche : „a obliga, a sili (pe cineva) de a face ceva“. Bălcescu dă acest din urmă sens cuvîntului, cînd scrie : *Proprietarul putea să-l îndatoreze [pe rob] a-i munci cît va voi*. „A robi“, pentru sentimentul lingvistic actual, înseamnă : „A face [pe cineva] rob“, „a aduce [pe cineva] în robie“. Limba mai veche folosea însă acest cuvînt cu înțelesul de „a face muncă de rob“. Un vechi text juridic notează : „*Pină la sfîrșitul vieții lui să robească cu nevointă, tot astfel și Bălcescu : o țeară întreagă să robească la cițiva particulari*. *Scump=avar și scumpete=avarție* se găsește în textele vechi. Cronicarul Muste sorie : „*Duca-Vodă, pentru scumpetea lui... n-au primit sfatul lui Racoți*“. Poporul păstrează acest înțeles în proverbul *scumpul mai mult păgubește*, dar și Bălcescu, vorbind despre învinuirile aduse lui Ferhad-Pașa, cum că *oprește pe seamă-i banii cu care trebuie să plătească oștile [astfel că] e de temut ca... scumpetea lui să nu pricinuiască nenorociri... Strimbătate=nedreptate* nu surprinde pe nimeni, cînd îl întîmpină la Neculce : *Viînd Duca-Vodă în scaunul domniei... nu să plîngea nimeni de nici o strimbătate*, dar nici la Bălcescu : *i-au silit cu strimbătate să primească jugul supunerii*. Prezente în vechile texte, dar apropiate de înțelegerea actuală, sînt și alte expresii ale vocabularului lui Bălcescu, precum : *a se oști=a se război, price=ceartă, neînțelegere ; scădere=pagubă, decadență* etc. Exemplele s-ar putea înmulți, dar toate ar dovedi că, deși Bălcescu folosește adeseori elementele vechiului lexic, el le alege totdeauna printre cele păstrate în vorbirea poporului sau care, cel puțin, nu ridică nici o dificultate în fața înțelegerii comune a limbii.

Același este cazul și pentru unele procedee de formare a cuvintelor, pentru formele și construcțiile lui Bălcescu, împrumutate adesea limbii vechi, dar fără nici o lezare a sentimentului lingvistic mai nou. Așa, de pildă, compunerea negativelor cu prefixul *ne* este generală în limba veche, după cum o dovedesc formele spicuite de lingviști încă din textele secolului al XVI-lea, precum : *neavut, nebătrînit, nebeșit, necăit* etc. Compunerea cu *in-* este modernă. Bălcescu va proceda în felul limbii vechi, scriind *neexperiență* și nu *inexperiență*, cum s-ar putea scrie astăzi. S-a discutat mult chestiunea acuzativului cu prepoziția *pe*. S-a observat că, apărut de timpuriu în limbă, acuzativul prepozițional, în funcțiune de complement drept, manifestă tendința de a dispărea, prin înlocuirea lui cu substantivul articulat. Bălcescu se apropie de formele vechi, cînd scrie : *Ungurii... făcură pe lume a crede într-o viitoare Crăie a Daciei* sau : *Ei înșelără lesne pe popor* sau chiar : *Vom vedea pe nația română ieșînd de-abia din vijelia năvălirii barbarilor* etc. Perfectul conjunctivului la verbele active compuse cu *fie* este destul de des în vechile texte. Lingviștii l-au remarcat în Coresi : *să fie auzit, să fie dat, să fie născut, să fie zis*. Îl întrebunțează și Bălcescu : *Cîmpia... pustie trebuie să fi rămas pe seama statului, formînd ceea ce la romani se numea ager publicus*. Gerunziul derivat, nu de la infinitiv, cum se face îndeobște,

ci de la persoana a II-a singular a prezentului indicativului, este adeseori observat în limba veche, de pildă, la Coresi, dar și în graiurile regionale : *fiind, puind, viind*. Aceste forme le întâlnim și la Bălcescu, care mai scrie *rămiind, propuind* etc. S-a observat, de asemenea, tendința limbii vechi de a înlocui formele reflexive ale verbului cu forme non-reflexive și dimpotrivă. Particularitatea aceasta ne întâmpină și la Bălcescu, care substituie activul reflexivului în *Astfel a urmat în toată Europa, astfel a trebuit să urmeze și la noi*, sau substituie reflexivul pasivului, când scrie : *locurile... nu se stăpîneau de nimeni, Constituția politică... se sdrobește, fanarioții și ciocoi prădaseră un veac țara, poporul cere ca puterea să se ia din mâinile lor* etc. Întrebuințarea formei lungi a infinitivului, în locul celei scurte este o caracteristică dintre cele mai des observate la cronicari. Gr. Ureche scrie : *Pină a se stringere oastea toată* și Miron Costin : *S-au gătit a starea cu război... pierduse și el nădejdea de a-i dobîndirea* etc. Bălcescu utilizează și el forma lungă a infinitivului : *frații lui Baltazar, cari apucaseră de-a fugire în Polonia*. Inversiunea, foarte obișnuită la cronicari, este obținută acum prin antepunerea complementului de diferite categorii : *către care mai cu deosebire el adresase plîngerea sa ; întunericul ce din mulțimea fabulelor acoperă începutul istoriei noastre. Istoria lămurit ne spune ; anevoie s-ar putea pricepe* etc. Construcțiile cu verbul la sfîrșitul frazelor sînt și ele cronicărești : *Horia moarte cumplită pe roată suferă*. Din toate aceste particularități de limbă rezultă atmosfera arhaizantă a scrierilor lui Bălcescu, dar și sucul lor popular, deoarece multe din vechile expresii, forme și construcții s-au păstrat în graiul poporului.

Înzestrat cu acest instrument lingvistic, Bălcescu îl pune în serviciul operei sale de istoric și de scriitor revoluționar. Toate operele sale se leagă de una sau de alta din aceste direcții ale activității lui. Ca istoric, Bălcescu a scris *narațiuni*, menite să restabilească faptele trecutului și figurile oamenilor de altădată. Ca scriitor revoluționar, a scris *discursuri*, compuneri capabile să miște și să înflăcăreze. *Narațiunea* și *discursul* sînt principalele forme de artă ale lui Bălcescu. Evident, deosebirea dintre acestea nu este absolută, deoarece în *narațiunile* amintite apar unele din mijloacele *discursului*, unele procedee oratorice, după cum în *discursuri* se ivesc și *pasaje narrative*. Păstrînd totuși deosebirea făcută, care în linii generale rămîne valabilă, să încercăm a desprinde, mai întii, formele *compoziției narrative* la Bălcescu, categoriile și procedeele ei, adică chipul în care se înlănțuiesc evenimentele în povestire, unitățile în care ele se constituie și mijloacele lor de limbă și stil.

Dacă luăm în considerare cea mai întinsă și mai însemnată dintre operele istorice și narrative ale lui Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-Viteazu*, ne izbește *compoziția* ei complexă. Lucrarea este compusă din cinci cărți care duc povestirea domniei lui Mihai pînă la bătălia de la Mirăslău. În interiorul celor cinci cărți, care urmează linia dreaptă a

timpului, de la 1593 la 1601, diferitele capitole nu se înșiră în simplă ordine temporală, ci într-o ordine mai complicată, prin reveniri în durată și prin deplasări în spațiu. Astfel, în prima carte, după evocarea împrejurărilor Țării Românești și ale Moldovei sub Alexandru Ilieș și Aron-Vodă și după povestirea începuturilor lui Mihai pînă la urcarea lui pe tron, narațiunea se deplasează în Turcia lui Murad III și pe scena războiului cu Ungaria, apoi la curtea împăratului Germaniei Rudolf II și la dieta de la Ratisbona, apoi în Polonia, apoi în Ardeal, pentru a înfățișa acțiunea lui Sigismund Bathory. Mihai revine în povestire abia după toate aceste episoade intermediare, dar faptele lui se vor lumina prin complexul politic european care le cuprinde. Neconținut acesta este procedeul de compoziție al lui Bălcescu.

În tot cursul expunerii sale, narațiunea ajunsă la un anumit punct al înaintării ei se dezvoltă într-o multiplicitate de direcții și, oarecum, în forma razelor unei stele, pentru a lumina situația la care expunerea liniară ajunsese sau pentru a ajuta înțelegerea situațiilor următoare. Simpla compoziție liniară este forma cea mai primitivă a povestirii istorice; ea este, în general, aceea a cronicilor. Bălcescu este însă un istoric și un gînditor, atent la complexitatea și interdependența faptelor. Orizontul său este dintre cele mai largi. El știe că orice fapt istoric particular aparține unei totalități și că își primește întreaga semnificație numai din legăturile lui. Această înțelegere a istoriei determină forma compoziției narative a lui Bălcescu.

Scriitorul nu urmărește, de altfel, numai să ne înfățișeze oamenii trecutului și faptele lor așa cum ele s-au petrecut, dar să ne și facă a le vedea. În intermediile narațiunii liniare se introduc deci, în afară de vastele perspective de totalitate și conjunctură pe care le-am amintit, *portretele, tablourile și episoadele* menite să învie povestirea. Arta portretistică a lui Bălcescu alcătuiește unul din aspectele cele mai fericite ale talentului său. Iată portretul lui Mihai-Viteazul: „*În acel timp de chin și de jale străluceau peste Olt, în Craiova, un bărbat ales, vestit și laudat prin frumusețea trupului său, prin virtuțile lui alese și felurite, prin credința cătră dumnezeu, dragostea cătră patrie, îngăduiala cătră cei asemeni, omenia cătră cei mai de jos, dreptatea cătră toți deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia și dărnicia ce împodobeau mult laudatul său caracter. Acesta era Mihai, Banul Craiovei, fiu al lui Pătrașcu Voievod, care pentru blîndețea cu care cîrmui țara de la 1554 se numește cel Bun*“. Descrierea portretistică înaintează deci de la aparența exterioară la ființa sufletească a modelului său, pe care îl recompune din însușiri morale generale: credință, patriotism, toleranță, omenie, dreptate, sinceritate, statornicie. În același fel procedau maestrul portretului clasic, compus din facultăți și nu din însușiri, din substantive și nu din adjective, Într-un fel deosebit este prezentat sultanul Murad II: „*Murad al II-lea, care domnea la 1575, era un duh slab și superstițios: dulce la trai, dar*

tute la minie și adesea atunci și la cruzime ; datat cu totul la misticism, la poezie și voluptate, amator de danș și muzică, de vorbe cu duh, ba încă și de mucalitlicuri el iubea mecanica, ceasornicăria și actele de reprezentafie. El trăia înconjurat de tălmăcitori de vise, astrologi, șeici, femei, pitici și nebuni, lăsînd domnia în mîna femeilor Seraiului. Sub o mîna așa slabă, corupția intră în toate ramurile administrației Impărației“. Modelul este înfățișat prin dispozițiile lui morale și prin ușuraticile lui îndeletniciri, apoi în mediul lui de lucruri și oameni care dau impresia unor concretizări a acelor dispoziții și stau în legătură cu acele îndeletniciri. Procedul a reușit atît de bine, încît scriitorul îl aplică încă o dată în portretul împăratului Rudolf II, la numai o pagină depărtare : „Pe scaunul Cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă, acest prinț era un domnitor nevrednic. El lasă d-oparte trebile statului, spre a se ocupa de științele naturale și de antichități, pentru cari își sleise finanțele, iar mai cu seamă de scrieri astrologice, care umpiură duhul său, din natură posomorît și sfiicios, de o mulțime de superstiții de rîs și funeste. Preocupat de aceste lucrări, nevrednice de poziția lui și neîncetat spăimîntat de proorocii absurde, el se făcu cu totul neapropiat supușilor săi. Inconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de lunete, d-alambicuri, de furnuri, el sta închis în laboratorul său, în timp ce zavistia în lăuntru și războiul din afară amenințau zdrobirea împărației lui“. Cîteștrele portretele citate sînt subliniate de atitudinea autorului față de oamenii pe care-i reprezintă ; judecățile de valoare ocupă un loc destul de întins în ele și, prin urmare, termenii aprobării și dezaprobării. Metoda alcătuirii lor este însă deosebită. În ultimele două portrete, foarte asemănătoare între ele dintr-un anumit punct de vedere, modelul este înconjurat de ființele sau lucrurile lui familiare, prezentate cu o mare animație sau abundență. Aceste înfățișări ale mediului consună cu omul pe care-l împrejmuiesc și-l exprimă. Prin aceste detalii expresive, grupate într-o neorînduială pitorească, în perspectiva portretelor lui Bălcescu, se întru-chiează adevărate tablouri de gen, amintind în unele privințe pe ale maeștrilor flamanzi și olandezi ai veacului al XVII-lea.

Tablourile lui Bălcescu nu sînt mai puțin expresive. Foarte renumit, pentru că a fost adeseori reproduș în antologii, este cel al lui Mihai și-al gîdei : „Sosînd [Mihai] la locul unde trebuia a primi moartea, gîdea, cu satîrul în mîna, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit. Dar cînd așinti ochii asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup marel, acea căutătură sălbatică și îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă ; ridică satîrul, voește a izbi, dar mîna-i cade, puterile îl slăbesc, groaza îl stăpînește și trîntînd la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd, în gura mare, că el nu îndrăznește a ucide pe acest om“. Tabloul cu verbele la perfectul simplu pină în momentul scenei însăși, cu numeroasele-i verbe menținute la prezentul istoric, are o mare con-

centrare și vigoare. Când Bălcescu zugrăvește un tablou în mișcare, ca acela care reprezintă convoiul ungarilor căzuți prizonieri la turci, în fața cetății asediate a Sissekului, narațiunea se face la imperfect, timpul care redă mai bine mișcarea. Și de unde tabloul lui Mihai și gîdea este construit prin juxtapunere de propoziții principale în ritm rapid, de data aceasta propozițiile sînt introduse prin adverbe sau locuțiuni adverbiale (*înainte a lor, apoi, pe urmă, în sfîrșit*), care încetinesc mișcarea frazei și sugerează încetineala însăși a jalnicului convoi: „*Trei sute din acei nenorociți fură duși în triumf înaintea locuinței ambasadorului împărătesc; înaintea lor niște muzicanți, care făceau să se auză muzicele cele mai barbare; apoi o trupă cu armele ciștigate, pe urmă veneau carăle încărcate cu pradă și, în sfîrșit, nenorocitele jertfe ale robiei, oameni, femei, copii și bătrîni erau împinși înainte cu izbiri tari de bice sau de toiege, ca niște turme de vite proaste, în mijlocul chiotelor de bucurie sălbatică ale turcilor, spre a fi vinduți în tirg*“. Tabloul intrării lui Mihai în Alba-Iulia este menținut la modul istoric și arheologic, prin descrierile amănunțite ale alaiului domnesc și ale costumului domnitorului. Viziunea n-are destulă concentrare și putere evocatoare. În schimb tabloul aducerii capului lui Andrei Bathory este o adevărată scenă dramatică din care nu lipsește nici gruparea personajelor, nici dialogul, nici indicarea expresiei, a mișcărilor și gesturilor lui Mihai, adică ceea ce s-ar putea numi jocul său scenic: „*Puseră capul pe masă și Mihai cîntă pușin la dînsul în tăcere, pînă cînd, văzînd pe Doamna Stanca ce era lîngă dînsul, încîndu-se în lacrimi, o întrebă pentru ce plînge? — „Pentru că, răspunse această mîloasă și simțitoare femeie, aceea ce i s-a întimplat lui se poate întimpla și ție sau acestuia*“, arătînd pe fiul său Pătrașcu. Această vorbă pătrunse inima oșelită a asprului Domn și-i aduse aminte nestatornicia lucrurilor omenești. Cuprins de milă, el plecă capul cu întristare, lacrimile deodată îmbrobodiră fulgerarea ochilor lui și din inimă strigă: „*O săracul popă! săracul popă!*“ Aceste tablouri și altele, destul de numeroase în *Istoria românilor sub Mihai Viteazul* vădesc talentul vizionar al lui Bălcescu, darul său de a întocmi imagini și de a le însufleți. Nu este de mirare deci că pictorii s-au putut inspira uneori din paginile lui Bălcescu. Au devenit populare compozițiile lui Theodor Aman și G. D. Mirea pe tema aducerii capului lui Andrei Bathory. Într-o recentă comunicare academică s-a făcut chiar ipoteza că Theodor Aman pregătea o serie de ilustrații pentru *Istoria românilor sub Mihai Viteazul*, după cum o dovedesc copiile lui de pe stampe reprezentînd ostași turci și costumele epocii lui Mihai, copii intrate de curînd în colecția Academiei Republicii Socialiste România. Valorile plastice ale narațiunii lui Bălcescu n-au întîrziat astfel să atragă atenția pictorilor și să le inspire opere care au contribuit la întemeierea genului picturii istorice în mișcarea noastră plastică.

Bălcescu n-a fost un pictor al naturii. Talentul peisagistic, atât de dezvoltat la urmașul său Al. Odobescu, este mult mai puțin însemnat la el. Omul, și nu natura, alcătuiește obiectul interesului său de moralist și al viziunii sale de scriitor descriptiv. Când ajunge a descrie valea Călugărenilor, locul mării bătălii a lui Mihai, autorul nu găsește decît indicații oarecum topografice : „*Drumul care merge de la Giurgiu spre București trece printr-o cîmpie șeasă și deschisă afară numai într-un loc, două poștii departe de această Capitală, unde el se află strîns și închis între niște dealuri păturoase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrar de mil, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului ce o îneacă și pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și mocirlă*“¹. Altfel, pentru determinarea scenei naturale a luptei, nu ni se dau decît sumarele indicații : *În sfîrșit soarele veni să lumineze această mare zi sau Sta să apună soarele după orizont sau Cînd începu a se face ziuă* etc. O singură dată ne-a oferit Bălcescu o mare pagină descriptivă, la începutul cărții a patra a *Istoriei Românilor sub Mihai Viteazul*: descrierea Ardealului. Totuși, nici pagina aceasta, pe drept cuvînt renumită, nu este a unui ochi peisagistic, adică a unuia care pornește de la o impresie individuală și unică¹. Pagina este mai mult a unui geograf, prin sistema cu care pornește de la descrierea reliefului natural, pentru a trece la cea a florei, la unele detalii ale faunei și la enumerarea bogățiilor subsolului. Podișul Ardealului este văzut à vol d’oiseau : *Un briu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară, și dintr-însul, ici-colea, se desfac, întinzîndu-se pînă în centrul ei, ca niște valuri propătitoare, mai multe șiruri de dealuri nalte și frumoase, mărețe pedestaluri înverzite, cari varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Natura vegetală și animală este evocată prin notațiile : 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 miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruițe, unde bivolul dormitează alene. Văzut mai de aproape, peisajul Ardealului este prezentat prin alăturarea tipurilor lui : stînci prăpăstioase, munți uriași, a căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle, a căror limpede apă lin curge printre cîmpile înflorite, pîraie repezi, care mugînd groaznic, se prăvălesc în cataracte printre acele amenințătoare stînci de piatră care plac vederii și o spăimîntează tot de odată. Este un peisaj generalizator și compus, care nu pictează un singur aspect particular, ci întrunește*

¹ Pagina aceasta împrumută de altfel unele din elementele ei lui A. de Gérando *La Transilvanie et ses habitants*, Paris, 1845, după cum a arătat V. Guțu într-o cercetare recentă.

impresii tipice, grațioase și sublime. Scriitorul nu întrebuintează epitetul care pictează, ci pe acela general și ornant: *munți uriași, lunci înverzite, văi răcoroase*, ca autorii clasici.

Mai atingător este Bălcescu când revine la narațiunea împrejurărilor omenesti, în multiplele episoade care dau varietate și mișcare povestirii sale. Anecdota cu Ali-Gian și omul său de incredere, Românul, care îl previne printr-o indiscreție cinstită și măsurată, de masacrul ce se pregătea în orașele țării, episodul morții lui Murad III, mânat de melancolia și superstițiile lui, uciderea fraților lui Mohamed III, episodul Mariei Putoianca, războinica în haine bărbătești, vulturul căzut în tabăra lui Sigismund Bathory, întregul episod al lui Răzvan, viteazul domnitor de origine țigăna, care află moarte nevrednică de sine în țeapa ce-i pregătise crudul Ieremia Movilă, multe descrieri de luptă, în care sînt arătați eroi în acțiunile lor individuale, ca în *Iliada*, dar și mișcările colective ale armatelor întregi, toate aceste episoade și nenumărate altele fac ca *Istoria Românilor sub Mihai-Viteazul* să fie citită ca un poem eroic.

Portretul, tabloul și episodul fiind principalele categorii narrative ale lui Bălcescu, este necesar să vedem procedeele întrebuintate în genere în acestea. Bălcescu povestește mai ales la perfectul simplu. Am întâmpinat însă, într-unul din tablourile analizate mai sus, prezentul istoric, adică acel timp care are virtutea de a ne aduce în față și cu o vioiciune mai mare faptele pe care le exprimă. Exemplele de prezent istoric în scrierile lui Bălcescu sînt nenumărate. Vom cita numai cîteva: „*Turcii, la lumina flăcărilor, care ardeau conacele lor, se deșteaptă îngroziți și pe jumătate îmbrăcați, aleargă și se adună la palatul Emirului, cu hotărîrea de a se apăra pînă la moarte*. Un altul: *Tot în acea lună, o ceată de români aflară prin spioni că Sinan se întoarce de la Belgrad la Constantinopol cu multe bogății, răpite mai toate de la dușmani. Românii trec în Bulgaria, îi pîndesc calea în munții Emului și năvălesc fără veste asupra-i*. Altul: *„Garnizoanele turcești năvălesc în această țară, cuprind lofö și șapte sate din prejur, unde trec tot prin foc și sabie și duc pe locuitori în robie“* etc. Un efect special obține Bălcescu atunci cînd alternează prezentul istoric cu forme ale trecutului, întrebuintînd prezentul pentru a exprima acțiunea eroului preferat și pe care dorește s-o pună într-o lumină mai vie, folosind trecutul pentru a exprima faptele personajelor a căror acțiune dorește s-o comprime într-un plan de importanță secundară. Narațiunea dobîndește astfel o structură făcută din două planuri, dintre care unul mai reliefat și altul mai adînc. Am numit altă dată acest efect de stil tehnica basoreliefului. Iată cîteva exemple de basorelief în *Istoria Românilor sub Mihai-Viteazul*: „*Turcii din acest oraș, aflînd de sosirea Românilor, se grăbiră a trece Dunărea și le ieșiră în întâmpinare, dar Românii îi bat și îi trec Dunărea, tăindu-i în goană foarte rău pînă la Hirșova, pe care o dau pradă focului*. Altul: *Sinan-Pașa, văzînd retragerea Românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i*

reschira de tot. Spre acest sfârșit, în capul rezervei sale, el umbla a trece podul spre a izbi pe ai noștri în frunte... în vreme ce Hasan-Pașa și Mihnea-Vodă... alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci... trimite pe căpitanul Cocea... Albert Kiraly așează cele două tunuri ce redobândise de la turci... și stă gata a trăzni pe dușmani..." etc.

Tot în legătură cu întrebuițarea timpurilor verbale se cuvine să amintim și un alt efect stilistic al scriitorului, observat, de asemenea, altă dată : folosirea așa-numitului prezent etern, adică acela care exprimă o concluzie generală a unei desfășurări de fapte, cu intenția de-a sublinia valoarea ei veșnică. Astfel, la sfârșitul unui pasaj, în care autorul povestește căderea domnului moldovean Aron-Vodă, dar și dezvoltarea evenimentelor împotriva acelor care provocaseră această cădere, scriitorul își încheie povestirea sa cu o maximă la prezent : *Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplată unei fapte dintr-însa chiar*. Un alt exemplu de prezent etern întâmpinăm la sfârșitul episodului care narează viteaza și uimitoarea carieră a lui Răzvan : „*Născut țigan, dintr-un neam osîndit de veacuri la robie, el fu încă o dovadă puternică că în ochii Providenței nu sînt popoare alese și popoare osîndite, că ea răspîndește deopotrivă îndurările sale peste toți oamenii*” etc.

Cum scriitorul a dat nu numai narațiuni, dar și descrieri, adică portrete și tablouri, este interesant de văzut care sînt procedeele lui cele mai obișnuite și în aceste împrejurări. Trebuie observat că, deși trăind în romantism, adică într-o epocă în care paleta scriitorilor s-a încărcat de culoare și modurile figurative ale exprimării au luat o mare dezvoltare, Bălcescu rămîne un scriitor sobru, fără exuberanță coloristică și imagistică. Niciodată Bălcescu nu notează vreo culoare cum face cu atîta plăcere Alecsandri, care în *Călătoriile* sale revarsă pe paleta lui toate bogățiile curcubeului. Comparațiile lui sînt mai degrabă sărace : În cursul unei lupte, tătarii sînt *ca și niște mistreți izbiți*. Altă dată românii sînt *ca niște uriași*, altă dată, *ca niște zmei* ; trupele lui Mihai sînt *ca un zid de piatră tare*. Cîntărețul gloriei trecute, Vasile Cîrlova, a strălucit *ca o cometă trecătoare* etc. Nici metaforele lui Bălcescu nu sînt mai surprinzătoare : *licoare de pace, torța vechilor uri, briliantul cel mai strălucit al cununii gloriei române*. Metonomiile clasice sînt prezente : *a se bate cu ferul, a scrie cu sabie și sînge* [o pagină a analelor] etc. Epitetele lui Bălcescu sînt și ele destul de generale : *neînspăimîntatul Voevod, mărinimosul Domn, dar și crudul Filip, meșteșugitul vizir, îndărătnicul voinic Albert Kiraly, bănuitorul tiran Alexandru* etc. Cu aceste din urmă epitete atingem unul din procedeele cele mai izbitoare ale lui Bălcescu : caracterizarea psihologică. Scriitorul nu povestește nici un fapt fără a nu-l pune în legătură cu psihologia omului care îl execută : „*Țipetele jertfelor turcilor pătrunseră pînă în cabinetul lui Rudolf II și deșteptară indolența sa*. Sau : *Posomorît și tăcut [Mihai] se depărta de toți cei ce erau pe lîngă dînsul, spre a se gîndi zi și noapte la mijloacele de a mintui*

nația sa. Sau : *Bathory... nu se prilejuî a răspunde cererii și dorinței Domnilor români, căci ocupația viitoareî sale nunți ocupa atunci cu totul duhul său atît de usurel.* Sau : *Noul Sultan (Mahomed III) era un prinț crud, afemeiat și înmuiat de tot prin plăceri, care îl făcură de pierdu înfocarea ce avea mai întii spre război*⁶⁴. Un alt procedeu care dă culoare stilului, în lipsa imaginilor propriu-zise, sînt comparațiile căutate în istoria veche, procedeu umanistic păstrat în tot timpul clasicismului. Scena dezarmării gîdelui aduce următoarea comparație : *Astfel, în acele mari timpuri bătrîne, un Cimbru barbar se înfioară de vederea măreată a lui Mariu și nu îndrăzni a ucide pe acel ce zdrobise tot neamul lui.* Călugărenii sînt *Termopile ale românilor.* Mihai, precum odinioară semizeii cîntați de nemuritorul Homer, *alerga într-o parte și în alta prin tabăra turcească.* Plînsul lui Mihai la vederea capului lui Andrei Bathory cheamă, de asemenea, amintirea antică : *Astfel plîns marele Cezar cînd văzu înainte-î capul dusmanului său Pompei.* Sinan este un *Mariu al turcilor.* Sau : *Poporul nostru a avut și el Grahii lui...* Curajul și eroismul îi dădea românului un caracter vrednic de timpurile antice. Drapeaua în costum antic a fost un procedeu obisnuit al scriitorilor și oratorilor revoluției franceze : *Ce sînt cele cîteva picături de sînge pe care populația le-a pierdut, pentru a-si cîștiga libertatea — exclamă odată Jean-Paul Marat — ne lîadă torențele pe care le-au vărsat un Tiberiu, un Neron, un Caligula, un Caracalla, un Commodus !* Poporul poate fi adeseori înșelat prin simple cuvinte : *Românii nu-î acordară lui Cezar, sub titlul de imperator, puterea pe care i-o refuzase sub acel de rege ?* Împreună cu atîtea elemente ale culturii lui este probabil că Bălcescu a găsit în scrierile revoluționarilor procedeu comparațiilor și invocarea amintirilor antice, în scopul exaltării patosului republican.

Întocmai ca istoricii antici, ca Salust, ca Titus-Livius și Tacit, Bălcescu a introdus discursul în istorie, adică a pus în gura personajelor sale, prin vorbirea directă sau indirectă, discursuri fictive, menite să rezume o situație sau să arate ideile acestor personaje. Discursul lui Sigismund către nobilii care se opuneau acțiunii contra turcilor este redat prin vorbire directă : *Sigismund zicea : „La ce-a slujit pîn-aci pacea cu turcul ? A obicinuit pe nesimțite popoarele noastre nenorocite a se îngreua cu un jug greu și 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 de rușinoasă pe cît e și de primejdioasă pentru mintuire...”*⁶⁵.

Tot în vorbire directă e și discursul lui Sigismund care justifică abdicarea lui. Dar discursul lui Mihai către armatele sale, pentru a le convinge de necesitatea acțiunii ce trebuia începută și pentru a le înflăcăra, este redat prin vorbire indirectă : *„Apoi îndreptîndu-se cătră dînșii, le zise : să-și aducă aminte de vechea lor vitejie, căci ocazia de acum este frumoasă și de o vor pierde, anevoie o vor mai căpăta. Turcii, le zicea el,*

sint uimiți de atâtea pierderi : cetățile lor din toate părțile sint cuprinse ; din cîte capete au avut armatele lor, numai unul a rămas care mai îndrăznește a ține frunte creștinilor ; că cu dînsul au a se lupta, și gloria d-a-l birui va fi foarte mare“ etc. Ideile se înșiruie astfel în ordine, argumentele se grupează după însemnătatea lor și scriitorul, atribuindu-le eroilor, le topește în narațiunea sa, în loc de a le produce în forma teoretică a unei analize a situației. Prin discursurile lui fictive, Bălcescu dorește să rămînă un povestitor, chiar atunci cînd ne oferă rezultatele cercetării sale de istoric.

Am spus mai sus că tablourile lui Bălcescu sînt subliniate de atitudinea autorului față de modelele lui. Afirmatia poate fi repetată pentru toate celelalte categorii narative ale operei sale. Bălcescu nu este un scriitor indiferent față de temele pe care le tratează. El este un scriitor partizan, un scriitor care — după cum am văzut — pune cercetarea sa în serviciul luptei pe care o duce pentru independența și libertatea românilor, pentru scuturarea jugului care apasă asupra iobagului român. Această poziție își află echivalentul lingvistic în mulțimea frazelor exclamative din operele lui. Începutul *Istoriei Românilor sub Mihai-Viteazul* are caracterul unei invocații : *Timpuri de aducere aminte glorioasă ! Timpuri de credință și jertfire !* exclamă scriitorul. În descrierea luptei de la Călugăreni, scriitorul se oprește pentru a exclama : „*Această faptă eroică înfioră pe turcii de spaimă, iar pe creștini îi însuflețește și îi aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate. Și cum n-ar fi crezut ei că pot face minuni cu un astfel de general și cu asemenea pilde ce le da !*“ Marele număr de fraze exclamative, întrebuințate de altfel și de cronicari, împreună scrierilor lui Bălcescu coloratura lor oratorică și ne conduc către cealaltă categorie mai de seamă a operelor sale, către discurs, către disertația oratorică, ale cărei procedee urmează să le vedem acum.

Înțelegerea celor mai multe dintre studiile lui Bălcescu, precum *Despre starea soțială a muncitorilor plugari, Drepturile Românilor către Înalta Poartă, Despre împrumutarea țăranilor, Mersul revoluției în istoria Românilor, Trecutul și Presentul* etc., înțelegerea tuturor acestora ca niște disertații oratorice, ca niște pledoarii pentru cauze sociale și politice, nu poate fi contrazisă, dacă luăm seama la stilul și compoziția lor. Bălcescu dă paginilor sale temelia puternică a izvoarelor și faptelor, pe care le cercetează cu metoda unui istoric, dar le animă prin pasiunea și inflăcărea sa revoluționară. Chiar într-un studiu cu aparente scopuri pur documentare, precum *Puterea armată și arta militară la Români*, după ce stabilește existența armatei naționale, „ridicarea gloatei“, în trecutul Valahiei și marele număr al trupelor pe care domnii munteni le puteau ridica încă din veacul al XIV-lea, scriitorul izbucnește pentru a scoate îndemnuri adresate vremii lui : „*Ce materie, dureroasă de gîndire ! Români încă din veacul al XIV-lea, pe cînd toată Europa era cufundată în bar-*

barie, aveau niște instituții cu cari în acele vremi ar fi ajuns o nație puternică în Europa, dacă unirea ar fi domnit între dânșii ! Fie ca rățăcirile părinților noștri să ne slujească de pildă precum virtuțile lor de îndemn !” Către sfirșitul studiului *Despre starea soțială a muncitorilor plugari*, scriitorul făgăduiește a reveni asupra subiectului : *vom judeca* [atunci] *fără patimă și părtinire*. Formula este a lui Tacit : *sine ira et studio*. Dar lipsa patimii și a părtinirii nu este pentru Bălcescu atitudinea nepăsării, a abstragerii din temă, ci dreapta împărțire a blamului și aprobării, inspirate de tendințele lui. *Vom plăti tributul nostru de laudă sau de hulă la cei ce le-ar fi meritat*. Dezvoltarea ideilor în disertațiile oratorice ale lui Bălcescu tinde deci totdeauna să dovedească legitimitatea unei cauze. Scriitorul nu expune, ci demonstrează. Ideile nu se înșiră la el, pentru a reconstitui numai unele stări ale trecutului, ci și pentru a scoate din ele o linie de dezvoltare, care se prelungește în cauza pe care o reprezintă și pentru care luptă el acum. Argumentarea lui este prin excelență oratorică și scrierile lui sînt, în cea mai mare parte, discursuri.

Prezența luptătorului în fiecare pagină a acestor scrieri explică marelă număr al exclamațiilor sale. Acestea sînt uneori invocații : „*Călugăreni ! Termopile ale românilor ! Cite inimi nu tresar la suvenirea ta ! Cite suflete nu aprinzi ? Cite brațe nu armezi !* Alteori, exclamațiile apar ca apeluri sau ca îndemnuri la luare-aminte : *A crea o nație ! O nație de frați, de cetățeni liberi, aceasta este, Români, sfînta și marea faptă ce Dumnezeu ne-a încredințat. În zadar veți îngenunchia și vă veți ruga pe la porțile împăraților, pe la ușile miniștrilor lor. Ei nu vă vor da nimic, căci nici vor, nici pot. Fiți gata, dar, a o lua voi, fiindcă împărații, domnii și boierii pămîntului nu dau fără numai aceia ce le smulg popoarele*. Alte exclamații aduc expresia aprecierii sale istorice. Ce a fost vechea orînduire de stat a boierilor ? *Mare și monstruoasă clădire de tiranii, puse una asupra alteia și toate rezemate și apăsînd pe popor, pe țaranul muncitor !*”

Frazelor exclamative li se asociază cele interogative. Acestea din urmă sînt menite să introducă o temă nouă. După ce arată tirania clasei boierești, dispunînd puterea vechilor domnitori, oratorul se întrebă : *Cine va zdrobi această tiranie ? Cine va nimici această clasă de apostafi care, ieșind din sinul poporului, robi pe frații și părinții lor și batjocori omenirea ?* Răspunsul este dat numaidecît și, o dată cu el, o nouă temă și o nouă etapă a discursului se impune : *iată că izbînditorii poporului sosesc : sînt și ei niște robi și pentru ca pedeapsa și rușinea să fie mai mare, sînt niște robi străini*. Alteori frazele interogative sînt întrebări retorice, adică cele care impun răspunsul pe care oratorul îl așteaptă de la ascultătorii săi : *Cine nu s-a entuziasmat cetînd bătăliile lui Mihai ? Cine n-a admirat geniul și bărbăția lui ?* Entuziasmul și admirația pentru figura lui Mihai

sînt unanime. Alteori, în fine, întrebările sînt forme ale exclamației, îndemnuri la examinarea propriei conștiințe : *Cine, privind starea prezentă a Românilor, nu s-a simțit pătruns de durere?... Pentru ce această admirație ? Istoria străbunilor, bogată de suveniruri glorioase, nu-i deșteaptă ?* etc.

Fraza lui Bălcescu este fraza oratorică. Ampla construcție sintactică, pe care o întîlnim la tot pasul în scrierile lui, alcătuieste o structură de determinări ale propoziției principale, care, la rîndul lor, primesc alte determinări, întruchipînd o adevărată cascadă a debitului oratoric : „*Istoria omenirii ne înfățișează lupta neconținută a dreptului în contra tiraniei, a unei clase dezmostenite de dreptul său, contra uzurpatorilor ei. Luptă arzătoare care adesea are caracterul unei războiuri, luptă fără sfîrșit, căci se urmează încă în timpurile de azi, și se va urma pînă cînd nu va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele nu vor fi întregite în drepturile lor și egalitatea nu va domni în lume*“. Subordonarea este obținută în această vastă construcție prin repetiție : *luptă neconținută, luptă arzătoare, luptă fără sfîrșit — se urmează, se va urma, — pînă cînd, pînă cînd*. Procedul este oratoric. Repetiția este și mijlocul coordonării frazelor într-un context : „*Sînt adevăruri de acelea cari dau pe față toate rănile unei nații... adevăruri cari nu sînt niciodată destul de repetate... Sînt suveniruri cari trebuiesc neîncetat chemate în memoria poporului... Suveniruri sublime, cari de multe ori îl luminesc asupra soartei sale... Sînt triste aceste întrebări pentru un român. Sînt triste, căci îi dau starea pe față*“ etc.

Bălcescu a fost un scriitor militant. Istoric și publicist politic, el a scris în favoarea poporului oprimat și pentru el. Însușindu-și știința cronicilor și ideologia revoluționară a timpului său, pe care a dezvoltat-o și aplicat-o la împrejurările și nevoile societății noastre, el a dat o operă în care măreția trecutului și cunoașterea liniilor lui de dezvoltare devin o putere a revendicărilor și luptelor prezente. Folosind limba cronicarilor și a poporului, el a excelat în narațiunea istorică și în disertația oratorică, găsind neconținut mijloacele de limbă, de stil și de compoziție care puteau sluji mai bine ideile și acțiunea sa. Aici aflăm condiția hotărîtoare pentru înțelegerea artei lui Bălcescu. Totdeauna scriitorul luptă, atacă sau apără, se rînduiește de partea cuiva și se îndepărtează de alții, vrea să învie farmecul trecutului măreț, pentru a-l transforma într-o forță a prezentului, își exprimă sentimentul său aprins, durerea, decepția sau entuziasmul său, caută să convingă, să îndemne și să obțină o faptă. Aceste atitudini au găsit mijloacele de artă pe care am încercat a le pune în lumină. Opera lui Bălcescu alcătuieste astfel unul din monumentele cele mai de seamă ale prozei românești în secolul al XIX-lea. Se cuvine ca istoria literară să recunoască în N. Bălcescu pe unul din cei mai desăvîrșiți artiști ai cuvîntului din epoca sa.

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI A. I. ODOBESCU

Istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea poposește în operele lui A. I. Odobescu ca într-una din etapele ei cele mai importante. Începînd activitatea sa îndată după 1850 și sub înfrurirea ideologiei pașoptiste, după cum i-a plăcut adeseori s-o recunoască, Odobescu este unul din scriitorii care au găsit mai repede și mai ușor acele linii de dezvoltare ale limbii literare, pe care viitorul le-a confirmat și, într-o anumită măsură, le-a primit de la el. În 1851, cînd n-avea decît șaptesprezece ani, Odobescu publică în „Junimea română”, ziarul studenților români din Paris, articolul *Muncitorul român*, ale cărui prime rînduri sună precum urmează : „*Iată o cîmpie ce se-ntinde la poalele muntilor Carpați : fața ei netedă și destinsă se pierde în depărtare pe malul marelui Dunări ; cîteva riuri somnoroase, și răpezi, altele lîne și largi, scoborîndu-se din naltele piscuri de către miază-noapte, șerpuiesc printr-însa, desfășurînd undele lor azurii sub razele călduroase ale soarelui. — Ochii se pierd adesea asupra acelei cîmpii : și cu toate că se văd, ici, ceva holde cu grîne sau vreun cîmp semănat cu porumb, colo, o liveadă de pomi sau o vilcea acoperită cu viță, urma omului nu se zărește nicăieri : singurătatea, pustiu domnesc chiar în locurile unde rămîn semne de viață și de muncă ale omului. Abia dacă se aude din timp în timp, cite un glas duios, cîntînd o doină tristă și melancolică : abia dacă, seara, cînd insectele șuieră printre frunzele ierbii, se ivesc pe cîmpia întinsă cite un loc depărtat și împrejurii chipurile obosite a vreo cîtorva plugari, ce-și pregătesc cîna, prin care vor sfîrși trudnica lor zi de muncă*”. Pagina este admirabilă prin claritate, prin puritatea lexicului și a formelor, prin proprietatea cuvintelor folosite, prin construcțiile armonioase și bine echilibrate. Puțini alți autori scriau, în momentul cînd sînt așternute paginile *Muncitorului român*, la fel de bine ca Odobescu. Împreună cu unele texte din Bălcescu, din Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri sau Alecu Russo, dar desigur cu mai puține forme regionale ca la aceștia din urmă, pasajul reproduș din Odobescu dovedește că limba ajunsese sub pana scriitorului precoce în faza constituirii ei moderne.

Pornind de la aceste începuturi, opera lui Odobescu s-a dezvoltat într-un răstimp de aproape jumătate de secol. În această lungă vreme, Odobescu a trebuit adeseori să lupte împotriva acelor curente lingvistice care amenințau temeliile sănătoasei dezvoltări a limbii literare, recunoscute de el din primul moment. Epoca a fost a eliadismului italianizant, a purismului lui A. Pumnul, a latinisților instalați la Academie. Împotriva tuturor laolaltă, Odobescu observă, încă din 1861, scriind despre *Psaltirea lui Corei din 1557*, falsitatea curentului care își propunea îndepărtarea din limbă a acelor elemente slave, aduse de vechile înfruriri răspunzătoare de caracterul propriu al limbii noastre. „*Să nu sperăm*

niciodată, și chiar să nu voim a șterge urmele înriuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispărea și limba română cu caracterul său propriu și constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neo-latină formată sub o influență diferită de acelea ce au predominat la formarea limbilor neo-latine din Occident, surorile ei". Cînd, în 1862, asistă la Brașov, la sesiunea Asociației transilvane pentru literatură română și cultura poporului român, Odobescu nu este de acord cu normele ortografice pe care Asociația voia să le impună și cu felul de a vorbi al oratorilor ei, adepți ai latinismului. „Dacă vom merge tot așa, observă Odobescu, apoi negresit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, românii de dincolo și de dincoace de Carpați să se înțeleagă între sine așa de plin cît și spaniolii cu portughezii". Amenințarea unității lingvistice a românilor prin reforma latinistilor se agrava în *Dicționarul limbii române* al Academiei, ale cărui prime coli apar în 1871, aducînd constatarea că prin noile formațiuni lexicale, prin noile moduri de derivare a cuvintelor, prin anomalia formelor, prin mulțimea neologismelor neuzitate, prin respingerea unor vechi cuvinte ale limbii în *Glosarul nerecomandat*, așezat la sfîrșitul dicționarului, limba română este supusă unei acțiuni de alterare, împotriva căreia trebuia să se protesteze. În ședința din 9 septembrie 1871, Odobescu declară că „odată cu viața n-ar voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succesorilor noștri. Cîtiva ani după dezbaterile din Academie asupra *Dicționarului limbii române*, a căror succesiune în ediția operelor sale are un caracter atît de dramatic, Odobescu revine asupra mării teme a luptelor sale din acel moment, pe care nu le credea de loc ajunse la sfîrșitul lor. Dezvoltînd în 1874, tot în fața forului academic, raportul său asupra *Condițiilor unei bune traduceri din autorii eleni și latini*, Odobescu afirmă din nou principiul că limba literară nu trebuie despărțită de a întregului popor și că este o primejdie la fel de gravă pentru sănătoasa ei dezvoltare atît curentul de înapoiere la formele trecutului cît și acela de creațiune a unor forme noi, cu nădejdea că viitorul le-ar putea adopta. „In perioadele cele mai mari ale culturii omenesti, scrie Odobescu, scriitorii cei buni au fost luminătorii epocii lor ; ei au scris pentru oamenii din timpul lor ; au scris ca să fie pricepuți de dînșii, și numai astfel au reușit chiar a face ca razele răsbindite de ei în timpul viețuirii să se răsfrîngă și asupra depărtatei posterități. A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executată, rămîne a mulțami numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorie viitorul limbelor, precum necromanții și vrăjitorii cearcă în zodii și cu bobii viitorul sufletelor". Părerile lui Odobescu asupra limbii literare sînt acelea care s-au impus pînă la urmă, și acțiunea sa lingvistică, alături de aceea a lui Costache Negruzzi, Alecu Russo, Titu

Maiorescu, a contribuit la asigurarea temeliiilor care au permis dezvoltarea literaturii noastre în ultima sută de ani.

Odobescu n-a rămas un teoretician al limbii. Prin celelalte opere publicate, în timpul luptelor sale din Academie și de mai târziu, el a devenit un artist literar. Arta literară a lui Odobescu n-ar fi fost posibilă fără de fundamentul ei în limba întregului popor, pe care a știut s-o apere într-o acțiune lingvistică dintre cele mai oportune. Un artist literar folosește limba întregului popor, dar aplică asupra-i pecetea unui stil personal, obținut printr-un mod propriu de a-i folosi lexicul, formele și construcțiile. În materia generală a limbii vorbite de membrii aceluiași grup național, artistul literar taie configurația stilului și artei sale scriitoricești. Este necesar deci a urmări întrebuințarea individuală și artistică pe care Odobescu a dat-o limbii noastre, stabilind lexicul său (termeni populari, arhaisme, neologisme), formele, construcțiile sale, procedeele lui de artă (în narațiuni, descrieri, portrete etc.), pentru a ajunge, în fine, la convergența tuturor concluziilor cercetării.

LEXICUL

Sfera lexicală a lui Odobescu este una din cele mai întinse și mai variate din literatura vremii sale. Lucrul este cu totul explicabil, dacă ne gândim că acest scriitor învățat și cu multă experiență folosise izvoarele cele mai felurite pentru a-și îmbogăți vocabularul. Născut în 1834, Odobescu apucase încă lumea veche și își amintea moravurile și limba ei, observase viața poporului și studiasse folclorul, citise vechile cronici și făcuse unele lucrări de filologie, avea cunoștințe în domeniul mai multor discipline, poseda mai cu seamă erudiția unui arheolog și a unui filolog clasic și cunoștea mai multe limbi vechi și moderne. Împrejurările vieții și ale formației sale explică îndeajuns întinsa arie a lexicului lui Odobescu. Îl vom analiza, grupându-l în mai multe categorii și subcategorii, fără nici o pretenție, de altfel, de a constitui glosarul complet al operelor lui Odobescu. Pentru fiecare cuvânt vom lua înțelesul cu care apare în text și pe care, adeseori, scriitorul l-a explicat el însuși în notele scrierilor sale.

ELEMENTUL POPULAR

Primul mare sector al lexicului lui Odobescu este constituit din termeni populari. Înțeleg prin termeni populari acele cuvinte în legătură cu civilizația sătească, apoi numele de plante și animale necunoscute în genere de orașeni, apoi cuvinte felurite cu circulație regională sau conservate în literatura populară: 1. Obiecte de gospodărie, unele etc.:

chezași (=birnele pe care se așază buțile în pivniță), *ciochină* (=curea la capătul dinapoi al șeii, de care călărețul își leagă traista, în expresia *a pune la ciochină*=a pune deoparte, a nesocoti, a nu lua în seamă), *custură* (=cuțit cu miner de lemn), *joagăr* (=ferăstrău mișcat de apa râurilor), *martac* (=țaruș de care se leagă fringhiile cortului; pl. căpriori la învelișul unui bordei), *mindir de paie* (=sac umplut cu paie, care se așterne în loc de saltea), *olum* (=adăpost pentru vite), *saia* (=adăpost pentru vite), *salce* (=sos, zeamă; rădăcină amară și acră întrebuintată în medicina populară), *sovar* (=un fel de trestie cu care se învelesc casele la țară), *tacim* (=rind de hamuri pentru cai), *urloi* (=burlan).

2. Veșminte, stofe: *bibiluri* (=motive decorative pe marginea unui guler sau mîneci), *biniș* (=rochie lungă strînsă pe corp; manta lungă), *boccea* (pl. *boccialicuri*, învelitoare de pat), *bundă* (=manta mare de aba groasă), *buhur* (=stofă de lînă subțire și moale), *cioareci* (=pantaloni strîmți), *dulamă* (=haimă lungă), *fofează* (=fundă, pampon), *hîrșie* (=blană de miel năfătat), *hramă* (=stofă flocoasă de lînă), *sponciu* (=chiotoare, copcă, agrafă), *țurcă* (=căciulă mițioasă), *zăblău* (=cergă).

3. Plante: *dobrișor* (=plantă ierboasă din familia cruciferelor din care se prepară o varșea albastră), *ghisdei* (=plantă ierboasă asemănătoare cu trifoiul), *iarba ciutei* (=plantă cu frunzele groase și ascuțite, din care se prepară un leac pentru durerile de urechi), *laptele-stinței* (=mică plantă ierboasă), *pojarniță* (=sunătoare), *sefterea* (și *safterea*, fumărică), *siminoc* (=imortală), *vizdrog* (și *vizdroagă*, plantă mirositoare și ornamentală; garoafă) etc.

4. Animale: *babiță* (=pasăre acvatică cu pliscul lung, gușată: pelican), *bahmet* (=cal de Buceac), *bidiviu* (=cal mic, dar viguros), *brac* (în expresie *cal de brac*=cal prost, mîrtoagă), *cățelul pămîntului* (=mamifer rozător care își sapă galerii sub pămînt, asemănător cu cirtîța), *cincărel* (=cal de cinci ani), *cotei* (=cîine de vînaătoare cu picioare scurte), *leșiță* (=pasăre de apă, neagră, asemănătoare cu rața), *mișun* (=un fel de șoarece de cîmp; hîrciog), *pătrărel* (=cal de patru ani), *finț* (=cățelul pămîntului), *presură* (=pasăre mare cu ciocul scurt și tare), *prigor* (și *prihor*=pasăre cu gîtul roșu), *sfrancioc* (=pasăre care imită cîntecul unor păsări mai mici, le amăgește, le prinde și le omoară), *sfredeluș* (=mică pasăre cîntătoare), *vățui* (=pui de iepure) etc.

5. Cuvinte de circulație regională sau conservate în literatura populară: *arminden* (și *armindean*=sărbătoare de 1 mai), *astrucare* (=asuprire, îngropare), *arzoii* (=înfălăcărăt), *boi* (=trup, statură, înfățișare), *capeș* (în expresia *muiere capeșă*=femeie cu mintea deschisă și stăruitoare), *conăci* (=a poposi pentru nopțe), *conci* (=un fel de cunună pusă pe creștetul capului), *controbond* (=contrabandist), *culpeș* (și *culpaș*, vinovat), *cumpăt* (în expr. *pe sub cumpăt*=pe ascuns, pe furis), *dănos* (darnic), *dăunos* (în expr. *muiere dăunosă*=femeie cu voință neînduplecată), *dăulat* (=istovit, sleit de putere, spetit) *decindea* (=de cealaltă parte a rîului), *desghîn* (=săritura, jooul

unui cal), *desgoveală* (=îmbrobodirea miresei în cadrul ceremoniei de nuntă), *desvăscut* (=dezbrăcat), *ferice* (=fericire), *găzdoaie* (=gospodină), *încura* (=a goni, a sili la fugă, a alerga), *înțoponat* (=încoronat), *fac* (=jaf), *lotru* (=hoț, tâlhar), *mînea* (=a poposi pentru noapte), *mas* (=participiu de la a *mînea*, în expr. *a mas de noapte* (=a poposit pentru noapte), *mezin* (=mijlociu), *moș* (=bunic), *năsluire* (=năzuire), *obraz* (=figurile unor icoane sau ale unor persoane de frunte), *ortoman* (=bogat în turme). Odobescu dă sinonimele : *vednic*, *viteaz*, *pirlîtură* (în expr. *a da pe, prin pirlîtură*=a necăji rău pe cineva), *plaviț* (=blond, balai), *poposit* (=abia sosit), *pricospéală* (=învățătură), *prigorit* (=ars de soare, pîrjolit), *proașcă* (=gaură, spărtură, bortă), *pardalnic* (și *pirdalnic*=afurisit), *răsăritură* (=tresărire, zvicnire a inimii), *somnie* (=stare de somn, vis), *șeș* (=șes, întins), *tinichea* (=scîndurică subțire de brad), *trupeșie* (=trup mare), *vegheat* (=treaz, simțitor, în expr. *minte vegheată*=minte trează, vigilență, *oștiri veghiate*=oștiri vigilențe, *voie vegheată*=bunăvoință), *viers* (=glas), *vladnic* (=puternic, robust, dominant), *zapt* (în expr. *a face zapt*=a confisca, a pune sub sechestru), *zalhana* (=măcelărie), *zacășie* (=invidie mare, răutate îndărătnică ; animozitate etc.).

Tot în legătură cu această parte a lexicului trebuie pusă abundența de proverbe și locuțiuni care dau stilului lui Odobescu caracterul oralității populare. Notez printre proverbele folosite de Odobescu : *Să ședem strîmb și să judecăm drept ; a crede că tot ce zboară se mîncă ; mare e limba bouului, păcat că nu poate grăi ; a fura luleau neamșului ; a-și pune pofta-n cui ; coadă lungă, minte scurtă ; năravul din fire n-are lecuire ; a pierde orzul pe giște ; vrabia mălai visează ; din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face ; a vedea cam sus găina ; a prinde iepurele cu carul ; a nu ști de unde sare iepurele ; a prinde (pe cineva) cu mîna-n sac etc. și printre locuțiunile lui : *a ține una, a pune jos* (=a părăsi), *neam de neamul lor, tararaua neamșului, a fi a-mină, a da de primejdie, sarea și marea, dinzi de dimineată, mare de vreme, mari de ani* (transcris de alții *amari de ani*), pentru a nu mai vorbi de exclamațiile : *zău ! vorbă curată ! s-o lăsăm încurcată ! vai de mine* etc.*

Marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuțiunilor și formelor populare în operele lui Odobescu alcătuiesc una din notele cele mai izbitoare ale limbii lor. Impresia primită este totuși alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveștile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de-a face cu limba felului său obișnuit de a se exprima, pe cînd, la Odobescu, elementele populare, alternînd cu neologismele savante și rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o altă impresie. În articolul despre Petre Ispirescu citim : „*Instrucțiunea clasică și dogmatică, care trebuie să fie răsadnița unei Academii, i-ar fi prezentat o atmosferă ce ar fi năbușit, ar fi amorțit și ar fi atrofiat avinturile și desghinurile simple, naive și neinstrunite ale spiritului și ale științei sale spe-*

ciale“. — „Instrucțiunea clasică și dogmatică“ lângă „răsadnița“ și „atrofiat“ lângă „desghinuri“ creează tensiunea specială a limbii lui Odobescu, în care elementele populare au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracțiunea ei. Multele cuvinte, locuțiuni și proverbe populare sînt, la Odobescu, produsul aplicării unei norme de artă. În *Pseudo-kinigeticoș*, ascultînd povestirea țaranului din Bisoca și amintindu-și, în același timp, de acțiunea lingvistică a latiniștilor contemporani, Odobescu observă: „*Din nenorocire, bisoceanul meu nu știe nimic despre chipul cum ne batem noi joc în orașe de ce avem mai scump rămas de la părinți, și el, în limba sa pe care aș da ani de viață-mi ca s-o pot scrie întocmai dupe cum el o rostea, la acea limbă spornică, virtuoasă și limpede a țaranilor noștri, îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte*“. Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspirații.

ARHAISMELE

Arhaismele alcătuiesc un sector larg reprezentat al sferei lexicale a lui Odobescu. Întreprinzînd cercetări istorice (ca în *Poezii Văcărești*), scriitorul a întrebuițat cuvintele corespunzătoare realităților descrise. Dar mai cu seamă în povestirile sale din trecut, în așa-zisele *scene istorice* (*Mihnea-Vodă cel rău, Doamna Chiajna*), preocuparea de a reda „culoarea locală“ l-a făcut pe Odobescu să-și compună o terminologie culeasă din scrierile trecutului. Descriind civilizația materială sau viața socială, povestitorul s-a exprimat în limba trecutului evocat de el. Administrație, funcțiuni, titluri și acte oficiale, instituții: *arhonta* (=titlul pus înaintea boieriei, în epoca fanariotă), *banovete* (=membru al familiei banului Craiovei), *cămăraș* (=slujitor al camerelor domnului), *capudan-pașa* (=amiral al flotei turcești), *ciohodar* (scriitor care însoțea pe înalții dregători turci; cel care supraveghea încălțămînta domnului), *clucer* (=comandant de ostași călări; boierul însărcinat cu aprovizionarea și cu supravegherea cămărilor și bucătăriei domnului), *cocon* (=fiu al domnitorului sau al unui boier), *cocoană* (=fiică de domn sau de boier), *comis* (=boier însărcinat cu îngrijirea grajdurilor domnești), *copil de casă* (=paj), *cupar* (=servitor care servea de băut domnitorului), *dîvan* (=sfatul țării alcătuit din boierii mari), *dragoman* (=tilmaci, interpret diplomatic), *harapciu* (=birul plătit turcilor de țările supuse), *hatîșerif* (=ordin al sultanului), *hazna* (=tezaur), *jupîn* (=titlu dat boierilor), *jupîniță* (=titlu dat soțiilor de boieri), *jurat* (=consilier municipal), *kalem* (=secretar), *kazakliu* (=negustor de vin sau de blănuri, care mijlocea schimburi comerciale între Persia și Turcia sau Moldova), *lipcan* (=curier), *logofăt* (=secretar; ministru de justiție; președinte al divanului), *mahzar* (=jalbă, petiție), *maimărie* (=căpetenie, șefie de

breaslă), *mansup* (=privilegiu, folos bănesc tras din veniturile statului), *mazil* (=boier ieșit din serviciul activ; domn destituit), *mazilire* (=destituire, detronare), *medelnicer* (=slujitor al mesei domnești), *mesit* (=emisar, mesager), *nadpis* (=rezoluție, apostilă), *nemet* (=neam, familie), *padișah* (=sultanul turcilor), *păhârnicele* (=slujitor care servea băutura la masa domnului), *pitărie* (=brutărie domnească; rangul de *pitâr*=șeful brutăriei domnești), *postelnic* (=maistru de ceremonii), *pitac* (=ordonanță, diplomă de noblete), *raia* (=supus turc care nu e de origine mahomedană; cetate ocupată de turci), *serai* (=palatul sultanului), *scutelnic* (=contribuabil scutit de birul către stat, cu condiția să-l plătească în muncă la un boier; la pl. corp de ostași călări), *seraschier* (=căpitan turc; generalism al armatei turcești), *spătar* (=demnitar ce ținea spada domnului; căpetenia oștilor), *spătărie* (=rezidența autorităților militare superioare), *seid* (=rindaș domnesc), *șetrar* (sau *șătrar*=boier ce îngrijea de corturile și locuințele domnești), *șprăfcă* (=anchetă), *visterie* (=tezaurul public), *vornic* (=ministru de interne), *zaherea* (și *zaharea*=aprovizionarea palatului și a oștirii cu alimente; provizie alimentară. Armată (trupe, arme și alte obiecte militare, titluri militare): *armaș* (=căpetenia poliției și a închisorilor), *beșliu* (=ostaș călare de neam tătărăsc în slujba turcilor), *buzdugan* (=sceptru domnesc; ghioagă țintuită), *cruce* (în expr. *cruce de pedestrași*=companie de infanterie), *fustă* (=suliță), *fustaș* (=sentinelă), *gerid* (=săgeată care se azvîrlea de pe cal), *ghiced* (=strajă, sentinelă), *ferentari* (=trupă de infanterie), *grumăjer* (=partea unei armuri care apără pieptul), *hanger* (=sabie scurtă sau pumnal încovoiat), *haramini* (în expr. *haramini levinți*=ostași, ostași nedisciplinați, tâlhari), *lefegiu* (=mercenar), *ordie* (sau *urdie*=oaste turcească sau tătărăscă; tabără, lagăr), *palicar* (=voluntar grec), *prapure* (=steag), *roată* (de ostași=unitate militară mai mică), *sâneată* (=pușcă), *sîngeac* (=steagul principal al domniei), *serdar* (=căpetenie de cavalerie), *tubalhana* (=muzică militară turcească), *tui* (=steag făcut dintr-o coadă de cal), *vătășie de vînători* (=căpetenie de oaste de plăieși) etc. Biserica și viața religioasă: *bărat* (=preot catolic), *bogonisi* (=a îndruga rugăciuni pe slavonește), *otîrnie* (=trenie; servicii religioase de dimineată), *pogribanie* (=inmormintare) etc. Produse meșteșugărești: *buhurdar* (=cățuie pentru tămâie și parfumuri), *cohal* (=cupă emisferică fără picior din care se bea), *felegean* (=ceașcă fără miner), *ghiordane* (și *gheordane*=brățări; coliere și salbe de metale prețioase și pietre scumpe; la sg., salbă de mărgăritare), *harșa* (=învelitoare a șelei), *lefturi* (=medalioane și bănuți de salbe), *pală* (în expr. *pală de taban*=sabie persană), *pauce* (=țimbale), *plioapă* (și *pleoapă*=capacul sicriului), *sîrmă* (=filigran, lucrare decorativă făcută din firele rigide de metal), *sipet* (=ladă cu coperiș boltit), *șaică* (=mic vas turcesc pe Dunăre și pe Marea Neagră), *zarf* (=păhăruț în gura căruia se așeza felegeanul). Vestimente și stoffe: *calpac* (=căciulă înaltă

și dreaptă, purtată de domni și de boierii mari), *cănavăț* (=o stofă), *cepchen* (=vestă scurtă cu mîneci despicate și atîrnată de umeri), *che-peneag* (=haină de gală, strînsă pe trup), *contaș* (=haină unguurească, lipită de trup), *cucă* (=căciulă înaltă și dreaptă a ienicerilor, dăruită de sultan voievozilor români), *feregea* (=haină lungă și largă purtată altădată de femeile din orient; vâl de cadină), *filaliu* (=pînză subțire și străvezie), *filendreș* (=catifea flamandă), *gevres* (=batistă cusută cu mătăsuri și fireturi), *ghermesut* (=stofă scumpă, în felul catifelei), *giar* (=șal lucrat cu lîneturi colorate), *gugiuman* (=căciulă înaltă purtată de domnitor și boierii mari), *iminei* (=meși, pantofi cu moț în virf), *poturi* (=pantaloni strînși pe pulpă și încheiați cu năsturași), *serasir* (=stofă de beteală), *sevai* (=stofă grea de mătase), *surguci* (=copca și pana cu pietre scumpe la căciulile boierești), *tuzluci* (=înelitori strîmte puse pe pulpe) etc. Pietre prețioase: *balăș* (=piatră scumpă de culoare roșie-vinătă), *iaspis* (=piatră opacă asemănătoare cu agata), *jezm* (=iasp alb), *smarand* (=smarald), *zamfir* (=safir), etc. Geografic: *Hegias* (=provincie din Arabia), *Hind* (=India), *Horasan* (=provincie din Persia), *Misir* (=Egipt), *Țarigrad* (=Constantinopol). Mai caracteristice decît arhaismele de felul celor de mai sus, care au de cele mai multe ori caracterul unor termeni speciali, sînt acele cuvinte din fondul vechi al limbii sau acele accepțiuni mai vechi ale unor cuvinte transmise cu înțelesuri deosebite și care aparțin limbii comune. Astfel de cuvinte au, în povestirile istorice ale lui Odobescu, o valoare de caracterizare, o virtute de a crea atmosfera istorică și superioară terminologiei indicate mai sus. Din rîndul acestei noi categorii de arhaisme notez: *calpuzan* (=falsificator de bani), *a cerca* (în expr. *a cerca Porțile*=a cîștiga pe puternicii turci), *dispuiere* (=pradă, Odobescu îi dă și înțelesul de *rămășițe pămîntești*, după fr. *dépouilles*), *a dovedi* (=a birui, a învinge), *drege* (în expr. *a drege prin pahare*=a umple paharele cu vin), *francesc* (=apusean), *gelep* (=negustor străin), *de isnoavă* (=din nou, iarăși), *împărechere* (=conflict, vrajbă), *ipochimen* (=persoană, personaj), *jicniță* (=grînar), *județ* (=judecător), *leat* (=an), *letinesc* (=catolic), *meremet* (=reparație), *mohorit* (=roșit, pătat de sînge), *moșie* (=țară, patrie), *năpus-tit* (=părăsit), *neispravă* (=insucces), *nemenie* (=neam), *oblici* (=a acuza, a afla), *pohti* (=a pofti, a privi cu lăcomie), *pojar* (=foc, incendiu), *pravi-lă* (=lege), *a se pristăvi* (=a muri), *a se răpune* (=a muri), *risipuri* (=ruine), *scumpete* (=lipsă, zgîrcenie), *trunchiat* (=decapitat), *vraci* (=medic) etc.

Deși arhaismele în scrisul lui Odobescu apar cu funcțiunea de a crea „culoarea locală“ și sînt folosite, mai ales, în „scenele istorice“, ele pot fi semnalate, din cînd în cînd, și în celelalte opere ale scriitorului. Dar, mai cu seamă, scriitorul manifestă o tendință evidentă de a ocoli cuvîntul nou, cu circulație mai întinsă și pe care pare a-l simți ca mai trivial, pentru a-i substitui un cuvînt din fondul mai vechi al limbii sau vreo

formație personală, obținută printr-o derivație de la unul din acele cuvinte. Exemplele în această privință sînt foarte numeroase la Odobescu. Ne mulțumim să spicuiim în *Artele în România în periodul preistoric*, conferința publică din 1872, unde întîmpinăm *norocitele* (în loc de *fericitele*) *instincte ale poporului român*, *goliciunea neospătoasă* (în loc de *neospitalieră*) *a pustiiilor Scîției*, *codri virtoși* (în loc de *viguroși*) *ai Carpaților*, tot acolo ni se spune că cine cultivă tradițiile *nu va scăpăta niciodată* (adică nu va decădea niciodată) și ni se atrage atenția că vechile monede sînt adeseori *opere ale calpuzanilor*. Arhaismele sau formațiile care le amintesc corespund unei direcții culte a limbii, unei tendințe către exprimarea mai rară, dar și mai prețioasă, pe care cercetarea nu poate să n-o noteze.

NEOLOGISMELE

Sfera neologismelor lui Odobescu este, de asemenea, foarte întinsă. Unele din acestea au caracterul unor termeni tehnici, în legătură cu artele sau cu studiul istoriei și literaturii clasice, și prezintă, în dezvoltarea limbii literare, momentul în care preocupările amintite pătrund în cultura noastră. Astfel de neologisme sînt: *organ* (it. *orgă*), *cinopedic* (gr. în legătură cu creșterea ciinilor), *cornice* (it. cornișă), *crepidă* (lat. sandală romană), *fibulă* (lat. agrafă), *histrion* (lat. actor, bufon la romani), *instabulament* (lat. partea unui edificiu așezată deasupra coloanelor), *logograf* (gr. povestitor de fapte sau datine vechi, nume dat primilor prozatori greci), *membrană* (it., pergament), *metopă* (it., fr., spațiu dreptunghiular sau pătrat într-o friză dorică), *milier* (lat., piatră așezată pe șoselele romane din milă în milă), *palestră* (gr., locul în care tineretul din vechea Eladă făcea exerciții de luptă), *pantocrator* (gr., imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii), *pentatlu* (gr., ansamblu de cinci exerciții de atletism), *portic* (lat., galerie cu coloane, acoperită), *riturnelă* (it., fr., refren), *rondăbosă* (fr. alto-relief), *scolie* (gr., adnotare de gramatică sau critică), *scoliașt* (gr., autor de glose), *sinolog* (=specialist în limba și cultura chineză), *timpan* (=suprafață triunghiulară dintre cornișele unui fronton), *votiv* (it., fr., închinat unei divinități) etc.

În afară de termenii tehnici, împrumutați direct din limbile clasice sau din unele limbi moderne, precum franceza și italiana, Odobescu a folosit și alte multe neologisme, din epoca lui, și care s-au pierdut mai tîrziu, precum: *concuistă* (=cucerire, folosit și de Bălcescu), *ecuitate* (=echitate, spirit de dreptate), *marșandă* (=modistă) etc. Curentul de introducere a neologismelor de proveniență italiană, recomandat de He-liade, aduce în limba lui Odobescu, cuvinte ca: *asolut* (=absolut), *cortez* (=curtenitor, politicos), *ingeniu* (=talent, agerime a minții), *matutin* (=de dimineață, matinal), *a pasa* (=a trece), *paviment* (=pardoseală), *profumat* (=parfumat), *rendită* (=rentă), *stampat* (=întipărit), *semplicită* (=sim-

plitate), *svola* (=a zbura), *tudesc* (=germanic) etc. Neologismele de proveniență franceză, părăsite și ele cu timpul, nu sînt, de asemenea, rare : *a ajuta* (=a adăuga), *arduitate* (=greutate mare, dificultate greu de învins), *avilit* (=decăzut), *dardă* (=săgeată), *expiatie* (=ispășire), *fumigație* (=afumare), *laboare* (=muncă), *palisadă* (=îngrăditură, uluci, zăplaz), *surfață* (=suprafață), etc. Uneori întîlnim cîte un neologism introdus direct din limbile vechi, precum *empiric* (=experiență), *encomion* (=elogiu), *epiheremă* (=întreprindere, lucrare, o speță a argumentării), *comodie* (=comedie) etc. Pe alocuri ne întîmpină cîte un germanism : *giuvel* (=giuvaer, bijuterie), *a tatova* (=a tatua), ba chiar și un anglism : *fașionabil* (=sclivisit).

Ca și Bălcescu, pentru a nu înmulți peste măsură numărul neologismelor sale, Odobescu folosește procedeul calculului lingvistic, al traducerii sau al formării de cuvinte prin derivarea unor rădăcini străine, cu ajutorul unui sufix românesc. Din această grupă fac parte cuvintele : *aburos* (=vaporos, fr. *vaporeux*), *a completi* (=a completa), *feros* (=de fiară, sălbatic, înfiorător), *industrios* (=întreprinzător), *inimat* (=animat, însuflețit), *încîntec* (=încintare, farmec), *înduoi* (=a oscila între două sentimente opuse), *munit* (=prevăzut, aprovizionat), *măestref* (=măiestrit, magistral), *orfăurarie* (=orfevrerie, lucrare artistică de aur), *pietos* (=pios, cucernic), *spirituos* (=spiritual).

Prin marele număr al neologismelor sale, mai ales prin cele eliminate mai tîrziu, ca și prin formațiile lexicale noi, rămase, de asemenea, neconfirmate de evoluția ulterioară, limba lui Odobescu dobîndește un anumit caracter artificial, pe care cititorul actual nu-l poate trece cu vederea.

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu se caracterizează prin alăturarea termenilor populari, a arhaismelor și neologismelor tehnice și rare, dețășate pe fondul limbii comune. Deși izvoarele lexicului cercetat sînt foarte variate, ceea ce apropie și leagă între ele diferitele lui sectoare este o anumită *căutare* a expresiei. Avem impresia, citindu-l pe Odobescu, că scriitorul rezistă primului cuvînt ce i se prezintă și că preferă să-l caute în sectoare ale limbii, pe care și le-a însușit pe calea culturii. Căci, deși atît de deosebiți prin proveniența și momentul apariției lor în limbă, termenii populari, arhaismele și neologismele lui Odobescu posedă însușirea comună de a fi produsul unei cercetări : fie a vieții poporului, fie a trecutului național, fie a culturii antice și moderne. Judecată după lexicul ei, limba lui Odobescu ne apare deci ca o limbă savantă.

FONETISMUL ȘI FORMELE

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu trebuie completat cu cel al fonetismului și formelor lui, despre care de altfel, fiindcă ne găsim într-un moment de stabilizare lingvistică, sînt mai puține lucruri de observat. Ne izbesc, mai întîi, fonetisme regionale în : *a cletina*, *răslățat*,

răpede, răsipi, chiemare, răsipos, părete, țâl, împărăchie, trămite, judicată, bilșug, cinticel, turlile etc. În ceea ce privește formele, influența arhaică produce prez. indic. pers. III pl. identic cu pers. III sg.: *boierii sta, uneltirile Doamnei Chiajna izbutise toate*. Alteori întimpinăm formule reflexive ale verbului, cu înțeles pasiv : *se răpusese* (=fusesse răpus), *se îngropase* (=fusesse îngropat) etc., forme vechi care mai aveau o circulație destul de întinsă în secolul al XIX-lea. Același lucru se poate spune despre construirea dativului cu *la*, ca în exemplele : *tabelul ce s-a arătat la ochii scriitorului a fost măref, o apreciere ce el* (manualul) *va fi să se destăinuiască la ochii oamenilor de știință și de specialitate* etc. Deseori apar inversiuni ca : *a lor răzburare, ale lor doine, duioasă inima* sa etc. În fine, aproape pretutindeni în cursul lungii cariere, Odobescu a folosit adjectivul participial cu înțeles activ, acolo unde limba comună construiește, ca în numele de agent, cu sufixul *-tor, -toare*, ca în exemplele : *mîșcări șovăite* (=șovăitoare), *stăruită curiozitatea, oști veghiate, cale rătăcită, sarcină umilită, poiană desfătăată, bărbat nepregetat* etc., adică forme rare, cu analogii totuși în limbă (*om simțit, om umblat, mîncat* etc.). Diferitele particularități formale remarcate dovedesc deci, ca și lexical, atît influențe populare sau arhaice cît și unele forme rare, care împrumută exprimării lui Odobescu unul din caracterele ei distinctive.

CONSTRUCȚIILE

Unul din cîștigurile cele mai însemnate ale artei scriitoricești a lui Odobescu a fost consolidarea perioadei bogate, cu numeroase determinări pe trunchiul a două sau trei propoziții principale, dezvoltată printr-o perfectă stăpînire a unei gîndiri complexe și nuanțate și cu un mare simț arhitectonic al construcției. În generația anterioară de scriitori, complexitatea este confuză și construcția este stîngace. Iată, pentru a ilustra situația artei scriitoricești a prozatorilor din generația anterioară lui Odobescu, un exemplu spicuit de I. Heliade Rădulescu: „*Ei* (anumiți oameni) *cînd iau cite o carte în mînă care vorbește pentru lucruri ce n-au învățat, numaidecît zic : n-am învățat, nu înțeleg ; adică, dacă el este ostaș și cartea este scrisă pentru doctorie, el numaidecît zice : este pentru doctori ; dacă este doctor și cartea vorbește pentru corăbierie, zice : este pentru corăbieri ; o lasă jos, nu se mînie și nici nu se leagă de cel care mi-a scris-o că nu a scris-o românește*“. Sau : „*Domnilor, eu n-am de gînd să le spuî pe toate : o să mai las ceva, pentru că este de prisos, între noi ne știm : să mai ierțați și domnia voastră ceva din cite o să zic, și iată un mijloc frumos ca să fim iarăși prieteni ; trebuie să ierțăm unul altuia greșalele*“. Ambele pasaje sînt împrumutate prefaței la *Regulile sau Gramatica poeziei*, din 1828. Construcțiile în aceste texte sînt obținute mai ales prin juxtapunere și au, ca atare, un caracter orai. Raporturile

logice dintre propoziții de cele mai multe ori nu sînt exprimate. În primul citat, construcția pornește cu subiectul la plural (*ei*), căruia i se substituie subiectul la singular (*el*). În al doilea citat, complementul este indicat printr-o expresie vagă (*pe toate, ceva*). Introducerea unor propoziții în stil direct este destul de surprinzătoare într-o expunere teoretică. În general, construcțiile au un caracter succesiv, dar nu se încheagă într-o imagine așa-zicînd spațială, adică într-un întreg ușor de cuprins în toate articulațiile lui. Judecate din punctul de vedere al construcției lor, pa-sajele citate sînt oarecum confuze și stîngace.

Este interesant a observa că, după trecerea unui anumit interval de timp, Bălcescu ajunge la construcțiile sintactice de o complexitate perfect stăpînită, limpede și armonioasă. Iată un text din 1850, aparținînd stu-diului *Mersul revoluției în istoria românilor* : „*Să deschidem istoria, cartea de mărturie a veacurilor, și, luminați de filosofia ei, vom vedea că de optsprezece veacuri nația română n-a vegetat, n-a stat pe loc, ci a mers înainte, transformîndu-se și luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei, pentru realizarea atît în sînul său cît și în omenire a dreptății și a frăției, aceste două temelii a ordinii dumnezeiești*“. Este de netăgăduit că Bălcescu stăpînește mai bine decît Heliade complexitatea periodului său. Totuși, dacă analizăm procedeele de construcție ale lui Bălcescu, obser-văm că în raportul dintre coordonare și subordonare predomină coordo-narea. Bălcescu obține o construcție sintactică destul de complexă, acu-mulînd propozițiile principale (*să deschidem, vom vedea*), apoi propozițiile secundare (*nația română n-a vegetat, n-a stat pe loc, a mers înainte*), apoi alte elemente determinative (*luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei* etc.). Periodul lui Bălcescu este acumulativ și enumerativ. Procedul lui sti-listic este amplificarea. Bălcescu nu are stil oral, ca Heliade, dar are un stil retoric.

Va fi rolul lui Odobescu, în evoluția sintactică și stilistică a limbii române, acela de a depăși acumularea enumerativă, pentru a o înlocui cu ample construcții hipotactice, proprii mai ales expunerilor teoretice. Iată deocamdată un exemplu pe care-l spicuiesc în *Cîteva ore la Snagov*, 1862 : „*Pină aici toate merg destul de bine dar cînd omul, regele naturei, ajunge a-și încrede soarte unei simple puteri brutale, care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte, zdrobînd toate în preajmă, fără socoteală fără conștiință ; cînd el se face sluga unei căldări cu apă clocotită care tirăște după sine sufletele omeniești, și nu cunoaște altă lege mai naltă, altă strună mai puternică decît două șine de fier așternute pe căpătîie de lemn ; cînd omul, într-un cuvînt, clădește cu chel-tuieli și sudori colosale drumuri de fier, spre a se transporta pe sine, ca o surcea fără preț, lepădată în voia nesocotită a elementelor ; atunci, eu unul, declar că omul și-a pierdut cel mai scump odor al inteligenței sale,*

raza luminoasă care-l aseamănă cu dumnezeirea, simțul valorii și libertății sale ; el s-a înjosit pînă într-atît încît s-a făcut chiar unealta, jucrăria, rolul materiei brutale și, în loc de a păși în calea progresului, în loc de a înainta spre civilizație, cum pretind cei mai mulți, mie, mi se pare curat că el s-a scufundat de sineși în cea mai umiltoare netrebnicie, și s-a degradat, nesocotitul, la cea mai tristă barbarie“. Pasajul, o ieșire umoristică în contra drumului de fier, este o mostră sintactică, în care putem urmări principalele procedee de construcție ale lui Odobescu, și anume : *simetria, inversarea, ramificarea*. Le vom analiza pe rînd :

1. **Simetria**. Întreaga construcție se sprijină pe două propoziții principale în raport de coordonare adversativă, indicată prin conjuncția *dar : toate merg bine — dar eu declar*. Din aceste două propoziții, numai cea din urmă primește un mare număr de determinări, asociate în grupuri de 3 și 2×3 : trei propoziții circumstanțiale temporale, introduse prin *cînd (cînd omul... ajunge a-și încrede soarta, cînd el se face slugă, cînd omul clădește)*, șase propoziții determinante coordonate între ele : [*declar că*] *omul și-a pierdut etc., el s-a înjosit, în loc de a păși, în loc de a înainta, el s-a scufundat în sineși, s-a degradat*. Pentru că a doua propoziție principală primește un mare număr de determinări și, astfel, funcțiunea ei de regentă ar putea fi uitată de cititor, Odobescu o repetă în varianta unipersonală *mi se pare că (=eu declar și pune ultimele două complementive drepte sub regentarea acesteia*. Simetria construcției analizate provine din faptul că este organizată după un raport de adversațiune și din aceea că elementele determinative, în a doua frază a coordonării, ne întîmpină în grupuri de aceeași mărime. Simetria construcției lui Odobescu este evidentă, deși nu este perfectă. Pentru a evita impresia împietririi și schematismului și pentru a introduce varietate și mișcare în construcția sa, scriitorul deranjează ușor raporturile simetrice, împingînd axa construcției către începutul periodului, adică dînd o dezvoltare mai mare celei de-a doua părți a acestuia, apoi sporind la dublu al doilea grup al subordonatelor. Asupra celorlalte elemente ale simetriei, v. mai jos sub 3.

2. **Inversarea** este un caz al simetriei, deoarece și ea este obținută prin dispunerea unor elemente în jurul unui ax. Așa se întîmplă cu gruparea subordonatelor în a doua parte a periodului analizat. Primul grup al subordonatelor este anterior propoziției principale ; al doilea grup este posterior principalei. Ordinea : subordonate — principala se inversează producînd ordinea : principală — subordonate. Din observarea procedeelor de simetrie și inversare rezultă caracterul ușor de cuprins al construcției lui Odobescu, limpedea ei articulație și așa-zicînd *spațialitatea* ei, adică posibilitatea de a țî-o reprezenta simultan, ca pe o formă a lumii exterioare.

3. **Ramificarea**, adică subordonarea față de o regentă, care este la rîndu-i subordonată, e un alt procedeu mult folosit de Odobescu. Astfel, din grupul celor trei subordonate temporale, două din ele se ramifică la rîndul lor : *cînd omul ajunge* primește completiva indirectă : *a-și încrede*

soarta unei puteri brutale și aceasta un grup de patru atributive relative : care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte (aceasta din urmă coordonată cu relativele anterioare prin conjuncția *ci*) ; el (omul) s-a înjosit primește o consecutivă cu triplul predicat nominal : încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, robul materiei brutale. Ramificarea se realizează nu numai prin propoziții subordonate, dar și prin celelalte compliniri ale diferitelor propoziții. Astfel, relativa (care) merge mereu înainte se întregește printr-un complement modal cu două determinări : zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conștiință. Relativa care nu cunoaște primește complinirea a două complemente drepte : altă lege mai înaltă, altă strună mai puternică. Temporală regentă : cînd omul... clădește se întregește prin două complemente instrumentale : cu cheltuieli, cu sudori colosale. În general, examinînd ramificările construcției analizate, observăm o simetrie duală, deoarece aproape toate complinirile apar în număr de două sau multipli de două (2×2 , 3×2).

Procedeele semnalate mai sus sînt destul de generale în scrisul lui Odobescu. Iată un alt exemplu de construcție cu principala la mijloc, adică de construcție inversată. Descompun citatul (din *Pseudo-kinigetikos*) în elementele lui sintactice alcătuitoare, pentru a înfățișa și procedeul ramificării.

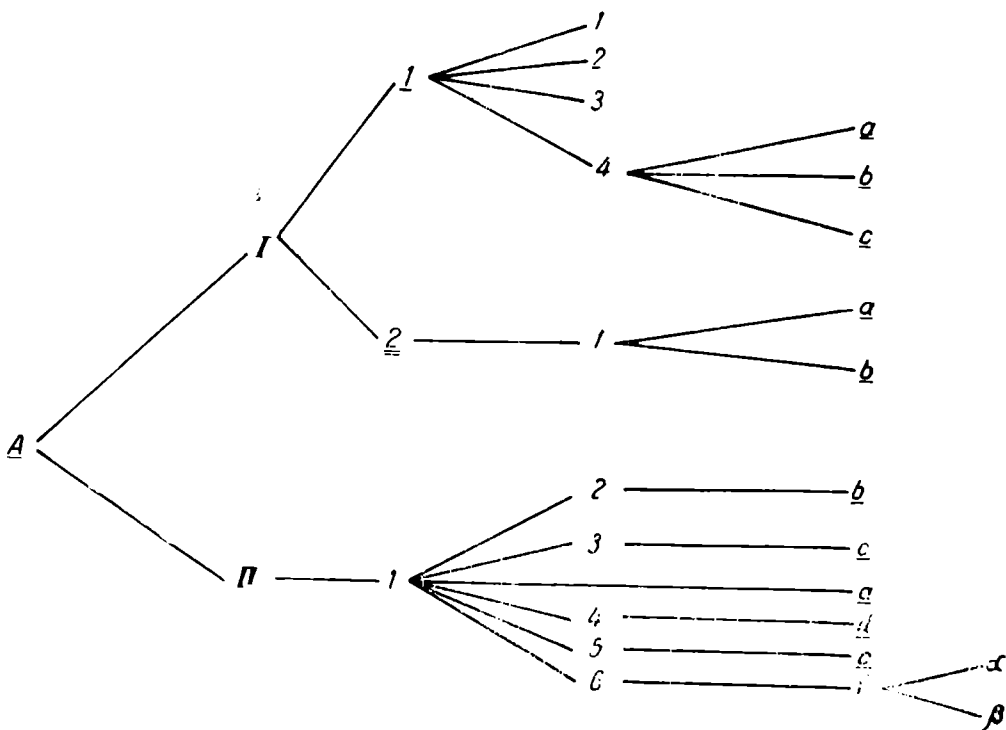
1. Cu toate acestea
 - (1) șezînd acum
 1. coala
 2. fără grijă.
 3. răsturnat în jețul meu,
 4. privind liniștit pe fereastră
 - a. cum mugurul liliacului se despică
 - b. și n-verzește
 - c. sub aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, și
 - (2) ascultînd
 1. cu o dulce răpire
 - a. cum vrăbiile limbute ciripesc
 - b. și cum brotăcelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde.

A. te încredințez că

- II. 1. mi-ar plăcea să străbat
 - a. fără totuși de a mă mișca din loc,
 2. și codrii umbroși
 - b. alergînd cu gîndul în goana cerbilor.

3. și piscurile de stîncă,
c. după urmele ideale ale caprei negre,
4. și viziunile de prin munți,
d. în prepusa dibuire a urșilor,
5. și luncile de răchită,
e. după umbra direi de mistreț.
6. ba chiar și pustiile năσιμοase,
f. pe unde mi s-ar năłuci vînători eroice de tigri
înfricoșai și de lei fricoși.

Și de data aceasta deci, ca în exemplul spicuit în *Citeva ore la Snagov*, principala (A) regentează înainte și după ea, mai întii (I) un grup de complemente circumstanțiale (1, 2), cu complinirile lor (1, 2, 3, 4), printre care două subordonate (a, b) și cu un complement de loc (c); apoi (II) o completivă indirectă (1) cu un grup de șase complemente (2, 3, 4, 5, 6), fiecare cu cîte un determinant (a, b, c, d, e, f), dintre care cel din urmă are două determinări (α β). Redus la schemă, citatul prezintă deci următoarea ramificare :



În afară de construcția duală întâmpinăm destul de des la Odobescu și construcția ternară, de tipul acesteia culese în *Pseudo-kinigetikos* :

A. Acela ar clădi

I. 1. Cu sfinte miresme,

2. cu mireasmă,

3. și cu tămâie

II. altarul vânătorilor.

III. povestind

1. cum sălbaticul uriaș al anticelor
legende germane,

2. cum vânătorul afurisit care-și vînduse
sufletul către diavol

2. pentru ca să poată lovi

α tot drept

β printre

brazi și

γ printre

stînci

3. cum acea fantastică ființă a posomorîtelor
visuri păgîne,

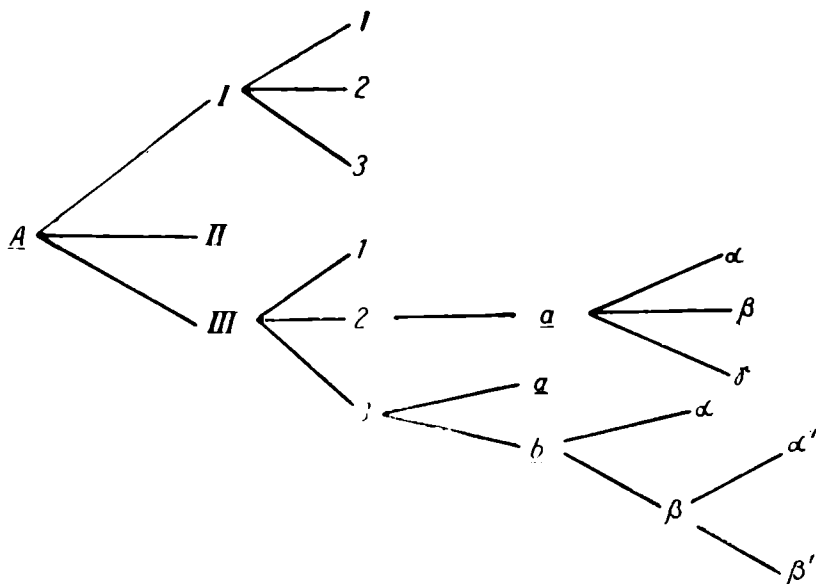
a. printr-o minune cerească, se prefăcu în

α blindul

β și cuviosul α' episcop

β' și apostol al Ardenelor creștinate.

Regenta (A) se complinește aici printr-un grup de trei componente (I 1, 2, 3), un complement drept (II), o atributivă exprimată printr-un gerunziu (III) cu trei determinante modale (1, 2, 3), dintre care a doua ramifică o finală (a) cu trei circumstanțiale (β , α , γ) și a treia ramifică un complement instrumental (b) și un grup (β) de două determinări (α' , β'). Schema acestei construcții este următoarea :



Folosirea largilor perioade arborescente, atât de des întrebuințate de Odobescu încât ea devine una din particularitățile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginației și gândirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginație vie, unul din cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descrind adeseori tablouri de natură, opere ale artei, scene istorice, el le vede ca întreguri și în toată bogăția detaliilor lor. Tabloul este una din categoriile compoziționale mai frecvent folosite de scriitor: hipotaxa este instrumentul lui sintactic. Gândirea lui Odobescu este, de asemenea, bogată și nuanțată. Ideile lui au o complexitate, mersul cugetării sale înaintază printre excepții, explicații și nuanțări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în tipul sintactic al periodului său. Iată, în această privință, un exemplu din *Istoria Arheologiei*: „*Chiar de pe când cei dinții erudiți ai Renașterii au început a se ocupa, în mod cam comun, cu cercetări arheologice, adică s-au cercat să extragă din studiul autorilor clasici și al rămășițelor plastice noțiuni, când asupra belezor-arte ale popoarelor vechi, de atunci încă s-a simțit că există o diferență destul de bine însemnată între aceste două cercuri de activitate, cu toate că materialul care servă la ambele este mai totdeauna comun*“. Examinând această bogată construcție, observăm cum Odobescu cînd nuanțează ideea

sa (în mod cam confuz, o diferență destul de bine însemnată), când intervine cu un plus de explicații (adică s-au cercat etc.), când exprimă o disjuncție (când asupra stării sociale, când asupra belelor-arte), când precizează o diferență (cu toate că materialul etc.). Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui articulație, este un prețios instrument de analiză a ideilor și, prin abundențele lui compliniri, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate și fine, adică forma de organizare sintactică a uneia din cele dintii și a uneia din cele mai bune proze științifice a literaturii noastre.

PROCEDEE DE ARTĂ

Forme, lexic, construcții sînt introduse în configurații de artă, în întreguri cu valoare estetică. Știm cum se exprimă Odobescu ; se cuvine să ne dăm seama care sînt categoriile largi ale procedeelor prin care conținuturile închipuirii și minții sale ajung la expresie. Odobescu a povestit, a descris oameni, opere de artă și peisaje, a expus idei și rezultate ale cercetării sale de istoric și arheolog. În ce chip povestește, descrie și expune științific ?

NARAȚIUNI ȘI TABLOURI

Partea cea mai întinsă a reputației literare a lui Odobescu se sprijină pe narațiunile sale, *Mihnea-Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, publicate în numeroase ediții și mult citite. Odobescu a intitulat aceste narațiuni „scene istorice“, vrînd parcă să sublinieze caracterul lor descriptiv și dramatic. De fapt, în povestirile istorice ale lui Odobescu se pot distinge părțile narate și cele prezentate ca tablouri, adică evenimentele povestite ca o succesiune și cele înfățișate ca o simultaneitate. Acestea din urmă se realizează prin descriere și dialog. O narațiune ajunge totdeauna, în scenele istorice, la un tablou, este finalul și oarecum scopul ei. În *Mihnea-Vodă cel Rău*, după prezentarea cu mai multe elemente de tablou a morții armașului Dracea, urmează narațiunea împrejurărilor care au premers instalarea lui Mihnea ca domn, apoi tabloul încoronării lui Mihnea, apoi cel în care Vornicul Pîrvu prezintă noului domn pe fiii săi, apoi povestirea morții lui Ilie, fiul lui Pîrvu : după care urmează tabloul ospățului oferit de Mihnea boierilor etc. Narațiunea este, la Odobescu, procedeul de legătură al faptelor zugrăvite în tablou. Alternanța dintre narațiune și tablou este exprimată prin aceea a timpurilor verbale. Părțile narate sînt debitate la felurite forme ale trecutului ; tabloul este menținut la prezent. Totuși, deoarece chiar într-un tablou există elemente care trebuie să explice prin narațiune feluritele trăsături ale lui, apoi fiindcă povestitorul intervine adeseori pentru a introduce replicile unui

dialog sau pentru a le comenta, rezultă tot timpul o alternanță între formele trecutului și prezent, pe care Odobescu o stăpânește foarte bine. Iată, pentru exemplificare, scena conjurației împotriva lui Mihnea, pe care o reproduc cu sublinierea verbelor, pentru a arăta cum după înfățișările arătate ca tablou (la prezent) urmează povestirile sau comentariile povestitorului (la trecut): „*În casa lui Danciu Tepelus stau adunați într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungurești, are un obraz pe care se citește o prostacică rîvnire la mărimi ; acesta e stăpînul casei, fecior de Domn și neîmpăcat dușman al lui Mihnea, carele se suise pe tronul hotărît lui de Vladislav și acum încă îi răpise sprijinul ocrotitorului său. Al doilea e un boier bătrîn de Țara Românească, cu barba albă și cu fruntea înnorată de o veche mîhnire ; acesta e Radul, spătarul din Albești, a cărui fiică Ilinca fusese jertfită cu atîta cruzime de către fostul Domn chiar în noaptea ei de cununie. În sfîrșit, un tînăr purtînd zeghea sirbească ține mîna pe hangerul de la briu, pare c-ar fi gata să spele în sîngele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul ; îl cheamă Dumitru Iacșag și e nepotul mîtropolitului Maxim. Ei se par a fi după o lungă sfātuire ; dar bătrînul boier, întinzînd cu încetul mîna într-un vas de aur ce sta pe masă, scoase dintr-însul o hîrtie indoită și citi cuvîntul : „Hangerul !“ — Iacșag sălta de bucurie, strigînd : „E al meu !“ Ceilalți doi răspunseră : „Dumnezeu să te ajute“.* Succesiunea timpurilor verbale pune lîmpede în lumină pe aceea a aspectelor arătate și a faptelor povestite.

PORTRETE

Fantezia lui Odobescu vede nu numai scene, tablouri, dar și oameni, Scrierile lui cuprind cîteva din portretele cele mai izbutite din literatura timpului. În portretistica literară a secolului al XIX-lea, era folosită încă metoda alcătuirii portretelor din substantive, procedeu corespunzător vechii psihologii a facultăților. Iată, de pildă, în *Ciocoi vechi și noi* de N. Filimon, portretul Kerei Duda : „*Această Veneră orientală... avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie, și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație, făcuse să se dezvelescă într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu pozițiunea ei socială*“. Portretul se încheagă astfel din seria de substantive sau locuțiuni substantivale abstracte : *frumusețe, inteligență, spirit, viață de răsfățări, lipsă de educație, dorinți*, împreună cu determinările lor. Odobescu combină în zugrăvirea portretelor sale mențiunea facultăților cu a notelor fizice, văzute, adică a substantivelor abstracte cu a substantivelor și adjectivelor concrete. Este deci caracteristic pentru arta de portretist a lui Odobescu asocierea dintre notele fizice și cele morale, dintre cele care se oferă percepției simțurilor

și cele cuprinse de intuiția psihologică. Iată, în această privință, în *Cîteva ore la Snagov*, portretul lui Matei Basarab, debitat în formă adresată, ca și cum adică pictorul l-ar avea în față și ar vorbi modelului său: „*În chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele subțiri și zimbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprincene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor*“ etc. Deci, după seria concretă : *chip smead și costeliv, barbă albă și rară, buze subțiri zimbitoare, frunte lată și înaltă, ochi mici și vii, sprincene negre și stufoase*, seria abstractă care pare a o comenta pe cea dintîi : *finețe, înțelepciune, energie*. La fel este construit portretul lui Ienăchiță Văcărescu (în *Poezii Văcărești*): „*O față prelungă și cam palidă, cu fruntea lată, un nas drept și regulat cu nările foarte largi, o gură zimbitoare pe ale cărei buze voluptoase abia le ascundea o mustață subțire, ochi căprui cu o căutătură plină de dulceață și de fineță, în sfîrșit o barbă castanie rară și transparentă, ce-i filfîie ușor pe piept ; iată trăsăturile acelei figuri ce-nsuflă îndată un simpatic respect și pe care o susțin cu oareșice mîndrie portul drept al trupului și gugiumanul de samur, așezat cu semeție pe cap*“ sau portretul lui Andronic Cantacuzenul (în *Doamna Chiajna*) : „*Trupul acestuia, mărunt, neputincios și girbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt cu obraji spîni, smezi și slabi ; dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea mințe iscusită și dotată cu intrigile și cu batjocura, care sînt o însușire a neamului grecesc*“. Pictorul știe deci să extragă esența morală tipică a modelului său, dar numai după ce a văzut și a notat trăsăturile fizice și concrete ale figurii, ale atitudinii, ale costumului. Artă portretului fizic, mai puțin la îndemîna înaintașilor, face progrese mari la Odobescu.

ENUMERAȚII

Scriitorul vede tablouri și oameni, scene și portrete se bucură și de lucruri, pe care vrea să le cunoască în detaliu, introducînd, ca un element caracteristic al scrisului său, lungile lui serii terminologice. Este împrejurarea în care s-au adunat în operele lui Odobescu marele număr al arhaismelor sau al neologismelor lui tehnice. Iată, de pildă, costumele lui Andronic Cantacuzenul : „*Vestmintele sale-l arătau că este unul din naltii dregători ai bisericii bizantine ; în cap purta naltul calpac de hîrșie fumurie cu fund de serasir ; pe dînsul avea o hlamidă de sevai roșu cusută cu palme de fir pe poale și încinsă de-a curmezișul, pe sub subțiori, cu un lat briu de omofor, semănat cu matostate în șatoange ; iar pe deasupra, o lungă mantie de buhur alb cu ceaprazuri de aur și îmblănită cu jder,*

căci d-atunci începuse kazakliii să aducă în Țarigrad scumpele blăni din Mosc“. Iată darurile de nuntă aduse de pețitorii greci : „Ici se vedeau sipe-turi de sedef pline cu ghiordane, cu cercei cu lefturi de smaragduri, de balașuri, de rubini, de zamfiri ; pline cu paftale de aur și de matostat, cu colane și sponciuri de mărgean și de mărăgăritare, cu surguciuri de briliant ; mai colo boccealicuri de ștofă cu așternuturi de agabanu, cu primenele de borangic și de filaliu cusute cu bibiluri, cu gevrele și bir-nișoare de beteală, cu feregele și binășuri de buhur, de cânăvăș și de sevai, cu blănuri de șder, de ris și de samur, cu gearuri și cu taclicuri turcești, mai dincolo lăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Veneția, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegiaș, cu apărători de pene, cu felegene de smalt, cu zarfuri de sirmă, cu tipsii, lighene și ibrice de argint, cu cohale de cleștar de munte, cu linguri de fildeș săpat și cu felurite alte bogății, care de prin toate părțile le aduceau venețienii, ar-menii și ebreii în Țarigrad“. Arendășoaicele pe care scriitorul le zărește în Cîteva ore la Snagov stau, în trăsurile lor, „printre boltele invoalte ale malakoafelor și fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, maniketuri și volane, printre coafurile cu flori, cu blende, cu panglice și cu pene, în sfîrșit printre toate găteliile ce lipscanii și marșandele din București vind cocoanelor de țară drept marșă de Paris“. Deși astfel de serii n-au decît valoarea unor inventare, ele se leagă cu un procedeu mai general al compoziției la Odobescu : *enumerafia*. Atracția pentru produsele artelor și ale meșteșugarilor, activitatea sim-țurilor treze, dar și atenția lui cam dispersată l-au făcut adesea să com-pună prin enumerare. Așa procedează, de pildă, în *Pseudo-kinigetikos*.

DESCRIERI DE OPERE DE ARTA

Descrierea operelor este o metodă a cercetării în istoria artei și în arheologie. Odobescu i-a dat o înaltă valoare literară. În *Pseudo-kinigeti-kos*, *Cîteva ore la Snagov*, *Istoria Arheologiei* există numeroase descrieri de opere ale sculpturii, ale picturii, ale muzicii în care revin procedeele portretisticii lui Odobescu. Este caracteristică, de pildă, în descrierea ope-relor plastice, nu numai îmbinarea de note fizice și morale, dar și alātu-rarea de judecăți obiective și subiective, adică de *constatări* și *impresii*. Astfel, în *Pseudo-kinigetikos*, statuia Dianei de la Luvru este înfățișată, mai întii, drept „*mîndra și sprintena fecioară de marmoră care s-avintă, ageră și ușoară sub creșturile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despîcată la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i, coro-nată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de minie. Peptul îl înfășoară, ca un briu, talia zveltă și cutele veșmîntului ascund sinu-i fecioresc ; dar brațele-i goale, unul se încovoaiie ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri ; celălalt se reazimă pe creștetul cornut al ciutei*“.

Urmează judecăți subiective, notarea unor impresii personale care, din pricina relativei lor nesiguranțe, iau forma unor întrebări dubitative. „*Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiță să calce așa iute pămîntul, sub crepidele-i împletite pe picior ca opincile plăieșilor noștri? Pe cine amenință ea cu darda impenată ce ea atinge cu degetele-i delicate? Trămîte ea oare în cîmpii etolici ai Calidonului, pe mistrețul urieș care va muri injunghiat de mîna regescului vînător Meleagru? Urzește ea o crudă răzbunare în contra nenorociților fii ai nesocotitei Niobe?... Cugetul ei e o divină taină*“. În descrierea unei melodii populare, pe care scriitorul o aude răsunînd din corn, judecățile obiective și subiective se alătură în aceeași frază : „*Pe tonurile duioase și întunecate ale trîmbiței metalice se juca, cu o veselie săltăreață, melodia cîntecului francez și atunci, în mine, auzul șoptea inimei mîhnite neașteptate cuvinte de speranță și de bucurie*“. Alteori, ca în descrierea unui tablou al lui Wouwermann, scriitorul topește descrierea într-o narațiune, interpretează adică simultaneitatea ca o succesiune, despărțind feluritele propoziții prin adverbul de loc *aci*, care prin repetiție ia un sens temporal¹ : „*Vînătorii, aci înghit un pahar mai nainte de a porni, aci se odihnesc pe iarbă verde, cu căii lîngă dînșii, aci iar sosesc voios, sunînd fanfarele lor de izbîndă*“. Transformarea descripției în narațiune se realizează, în continuarea pasajului, prin alternarea verbelor la prezent și perfectul-compus, un procedeu narativ : „*Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, se uită cum șoimii se răped în aer pe păsărelele spăimîntate ; una din ele s-a depărtat în taină spre pădure și după dînsa aleargă în fuga calului său alb, un galant cavalier, ducîndu-i vîlul pe care ea l-a uitat atîrnat de craca unui copac ; tocmai în fund, pe marginea pădurii, se zăresc, prin ceața umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat*“.

Descrierile de tablouri sînt înviate astfel prin procedee de artă. Arta, devenită temă literară, alcătuiește un aspect al criticii moderne, începînd cu Winckelmann, cu Saloanele lui Diderot și continuînd cu unii din criticii secolului al XIX-lea, ca : Baudelaire, Fromentin, Walter Pater, Ruskin ș.a. Odobescu a introdus genul în literatura noastră și a izbutit, în cadrul lui, cîteva din realizările cele mai de seamă ale artei sale scriitoricești.

PEISAJE

Un scriitor cu o înzestrare vizuală atît de pronunțată ca Odobescu, după cum o dovedesc scenele, portretele și descrierile sale de opere ale artei, nu putea să nu reușească în arta peisajului. Ochiul său vede tot atît de bine natura, după cum vede oamenii, situațiile, monumentele. Inte-

¹ *Gramatica limbii române*, 1950, I. p. 334, observă sensul temporal al lui *aci* (repetat), la Creangă : „*aci era la Socola, aci la Iași, aci la mănăstirea și în Tîrgul-Neamțului profesor*“.

resant este însă de remarcant că vizualul Odobescu acordă un mare loc în descrierile sale de natură notelor acustice și că unele din peisajele sale sînt constituite aproape numai din însemnarea unor sunete, ca în acesta spicuit în *Pseudo-kinigetikos* : „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serii începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului : din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspînare ieșită din simul oboșit al naturii. Atunci, prin nălfimile văzduhului, zboară cîntînd ale lor doine lungi șire de cocori, brîne șerpuiind de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplînge răstriștea, gingașa lui Francescă“. Un peisaj de iarnă, în Doamna Chiajna, este compus, de asemenea, din note acustice : „E tristă și urîtă iarna la țară, cînd crivățul vișoros urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceața întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd țarina-i goală și năpustită, dumbrava uscată și plugul trîndav. Apoi, în lungele nopți de iarnă, ce întunecime plină de groază ! ce de nopți feroase ! Vîntul vijîie și geme ca niște jalnice glasuri ce plîng din depărtare ; ploaia izbește cu o întăritată stăruire în păreții și în ferestrele casii : oblonul se clatină și scîrțîie pe țîșinele-i ruginite“. Odobescu introduce în acest peisaj și o notă termică : ploile sînt reci. Cu aceasta ajungem însă la o altă caracteristică a artei peisagiste a lui Odobescu, care, pentru a apropia mai mult descrierile sale de sensibilitatea mai adîncă a cititorului, uită rareori să noteze temperatura mediului natural pe care-l descrie. Înfățișînd perspectiva de dealuri sub care se adăpostește satul Bisoca, scriitorul notează : „Soarele apunea drept înaintea noastră ; cerul lui roșiatic scăpătase pînă pe zarea orizontului și razele-i calde și senine, părea că se așternuse peste tot șesul răsăritean al țării, care ni se destindea acum sub ochi...“. În Doamna Chiajna sînt notate diferite senzații într-o bogată serie enumerativă, conform procedului mai general al scriitorului : „Astfel, după mai multe zile de călătorie, sosiră ei în valea Lotrului. Rîul cu apele sale galbine curge pe o matcă de lut năclăios, ocolită cu un desiș de verdeață ; acolo salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioși, arțarii cu pojghițele roșii, carpenii stufoși, salba moale și teii cresc cu falnicii jugaștrii, cu plopi nalți și subțiri, cu anini ușurei, cu ulmi albicioși, cu singerei pestriți, cu corni sucîți și vîrtoși. Printr-acel hățîș felurit de arbori ce se-ndeasă și se împletesc, mierlele și pițigoii flueră și cîrîpesc din ramură în ramură, iar pe vîrfurile copacilor turturele sure și porumbei sălbatici se-ngînă în vreme ce prigorii cu pene albastre chiuiesc mereu în zborul lor neastîmpărat“. Toate simțurile scriitorului colaborează pentru a obține acest peisaj. Ochiul vede forme și dimensiuni (carpeni stufoși, plopi nalți și subțiri), culori (ape galbine, arțari cu pojghițe roșii, ulmi albicioși, singerei pestriți, prigori cu pene albastre), urechea aude

sunete (*mierlele și pițigoi șueră, turturelele și porumbei se-ngină, prigrorii chiuiesc*), simțul olfactiv înregistrează mirosuri (*socul mirositor*), simțul kinestetic percepe *alunii mlădioși*, tactul simte *lutul năclăios*. Tabloul are nu numai o rară bogăție senzorială, dar și o viață deosebită prin notarea tuturor mișcărilor naturii.

La data cînd Odobescu scria această pagină, în 1860, arta peisajului literar apăruse, o dată cu *Călătoriile* lui Alecsandri, dar autorul *Doamnei Chiajna* îi dădea un impuls care-l înălța pînă la nivelul celor mai bune realizări peisagistice în toată epoca următoare.

EXPUNERE ADRESATĂ

În afară de narațiuni, de nuvele istorice și de basme, Odobescu a scris expuneri adresate : scrisori, discursuri, conferințe, *Pseudo-kinigetikos* este o lungă scrisoare adresată de autor prietenului său Cornescu, *Viitorul Artelor în România, Moșii și Curcanii, Artele din România în periodul preistoric, Biserica de la Curtea de Argeș și Legenda Meșterului Manole, Vasile Alecsandri, G. Crețeanu, P. Ispirescu* sînt pagini de cuvîntare rostite la Academie, în fața altei adunări sau în împrejurări solemne. *Istoria arheologiei* este un curs universitar. O mare parte a producției lui Odobescu a fost deci așternută pe hîrtie pentru a cădea mai întii sub ochii unui cititor determinat sau pentru a fi citită în public. Mai ales această din urmă parte a operei scriitorului a fost făcută pentru a fi ascultată înainte de a fi citită. Împrejurarea explică numeroasele forme ale adresării și ale oralității în proza lui Odobescu. În *Pseudo-kinigetikos*, scriitorul îl interpretează direct pe corespondentul său : „*Amice*“, „*o iscusite vînătorule*“, „*amice vînătorule!*“ Părți noi ale expunerii sînt introduse prin întrebări adresate, care permit autorului să intervină cu explicațiile sale : „*Mai întii, te rog, spune-mi dacă știi sau nu știi ce soi de zburătoare este grangurul?*“ Sau : „*Pentru ce, rogu-te, n-ai spus nici măcar un cuvînt despre o altă pasăre de pădure...*“ Legăturile de idei se fac, de asemenea, prin forme adresate : „*Dă-mi dar voie să mă-ntorc iar la vorba de mai nainte*“. Cînd vrea să introducă o povestire în expunerea sa, scriitorul o anunță astfel : „*Dacă cumva vrei să dormi și nu-ți vine de sine-și somnul, apoi pune capul pe pernă și ascultă*“. În *Artele din România în periodul preistoric*, o expunere științifică, printre alte multe forme ale adresării, subliniez pe aceasta : „*Nu-mi faceți dar, vă rog, o vină de a fi căutat să descoper de pe zarea amurgită a trecutului, din ceața brumoașă a prezentului, o falnică lumină pentru viitorul artelor române!*“

Luînd mai mult atitudinea de vorbitor decît de scriitor, formele oralității vor fi, de asemenea, foarte numeroase în proza lui Odobescu. Pe această cale se introduc locuțiunile (*vorbă curată!... ba unde mai pui... dar din-*

tr-una într-alta îmi adusei aminte de o poveste... ce să mai zic !... dar să grăbim), proverbele (să ședem strîmb și să judecăm drept... Apoi mai este încă și o vorbă românească : Coadă lungă și minte scurtă etc.), exclamațiile (fie cum zice Martial !... Vai ! bietul județ Romanași...), pentru a nu mai vorbi de popularul dar însă, pe care Odobescu nu-l economisește de loc. Pentru a introduce o argumentare, scriitorul inchipuie un dialog cu contrazicătorii fictivi și își creează astfel posibilitatea de a interveni cu o replică hotărîtoare : „Fiecare popor din cîte au venit pe rînd aci, și-a adus cu sine mult pușina sa cultură. Dar oare toate avut-au ele o cultură artistică ? Lăsat-au ele urme de producțiuni artistice. Cei mai mulți ar răspunde îndată : Nu ! Eu însă nu cutez a mă hotări așa lesne, într-acest caz, pentru negativ. Dați-mi voie să mă explic“.

Prin formele adresării și ale oralității, stilul lui Odobescu primește coloratura lui familiară și populară, acel ton lipsit de orice pedanterie, simplu și sfătos, care explică seducția lui. Cineva s-ar putea întreba dacă nu există o nepotrivire între aceste procedee și savantele construcții sintactice, bogate în hipotaxe arborescente, analizate mai înainte ? Perioadele lui Odobescu, prin armonia muzicală a construcției lor, sînt însă făcute tot pentru a fi ascultate și constituie tot o manifestare a unei arte vorbite.

DIGRESIUNE

Vorbind ca un om sfătos, bucuros să povestească lucruri auzite și trăite, să-și comunice impresiile și bogatele lui cunoștințe, Odobescu se lasă ispitit de toate asociațiile ce i se prezintă în cursul expunerii. Opere însemnate ale lui, *Pseudo-kinigetikos* și *Cîteva ore la Snagov*, sînt cercetări mai interesante prin detaliile lor asociative decît prin scopul final pe care-l urmăresc. Chiar într-o operă de știință, cum este *Tezaurul de la Pietroasa*, amănuntul asociat acoperă oarecum teza ei fundamentală. Digresiunea este pentru Odobescu un procedeu de compoziție. O știe el însuși și o repetă adeseori. În *Pseudo-kinigetikos* își numește expunerea : „cărarea mult cotitei mele colinde de vînător hoinar“. Cînd constată că s-a abătut prea mult de la linia dreaptă a expunerii exclamă : „Mă opresc căci mi se pare că iar am greșit calea“. Îi este greu să reziste ispitei unei legături neprevăzute de idei și atunci își cere iertare cu umorul care trebuie să scuze abuzul său : „dacă cumva te simți cam obosit de lunga digresiune zoologico-filologică prin care am răzbunat de nepăsarea ta pe sturzi, pe cocoșari și pe grauri, apoi tot mai iartă-mă să mai adaog vreo două-trei cuvinte în materii analoage, și apoi, zău vă dau pace, și fie și neamului păsăresc“. Orice perspectivă nouă îl seduce : „Dar iată acum, fără veste, un nou orizont artistic ce mi se deschide tot pe tărîmul vînătorii ! Zău ! Cînd pleacă omul la vînătoare nu știe de unde-i sare iepurele“. Nici în prelegerile sale de *Istoria arheologiei*, unde limitările metodice trebuiau

să funcționeze cu mai multă vigoare, alunecările nu sînt evitate : „Zău, nu prea știu acum, domnilor, pînă la ce punct mi se mai poate ierta această nouă digresiune, făcută astădată prin domeniul nebulos al tradițiunilor boreale, prin anticele legende sau saga ale Nordului, scrise odinioară cu misterioase rune de către înțelepții scalzi ai Scandinavilor“¹. Prin anunțarea sau prin scuza digresiunilor sale se introduce o nouă provizie de locuțiuni, expresii familiare, interjecții (*iar am greșit calea, zău ! vă dau pace, fără veste*), care dau elocuției lui Odobescu caracterul ei popular.

UMOR

Exprimarea în forme populare, locuțiunile, proverbele, digresiunea marcează deopotrivă atitudinea unui scriitor îndepărtat de orice gravitate. Debitul său este colorat de umor, pe care îl obține nu numai prin mijloacele exprimării familiare și populare, dar și prin alte procedee : anecdota, jocul de cuvinte, referința savantă în împrejurări frivole. Autorul lui *Pseudo-kinigetikos* se scuză de incompetența sa în materie de vînătoare cu anecdota despre dascălul Carcangé, acela care și-a plătit simigiul cu un cîntec. Numele librarului bucureștean Socec îi amintește pe cel al anticului librar roman *Sosius*, permițîndu-i să aplice celui dintîi versul pe care Horațiu îl consacrase celui din urmă : „*Hic meret aera liber Socecio*“ (Acea carte îi aducea bani lui Socec). Goana surugiilor îi amintește scriitorului *pornirile furtunoase* ale zeului Odin. Comentînd un pasaj din manualul lui Cornescu, relativ la coada cîinilor, își amintește îndată de acei scurtați de coada lor la Atena de către „*frumosul, răsfățatul și zburdalnicul Alcibiad*“. Plătica de Snagov, rumenită pe jeratic și scaldată în zeamă de lămîie, întrece în succulență „*vestitul pește de mare Rhombus, asupra căruia găteală a deliberat gravul senat roman și pe care l-a cîntat marele Juvenal*“. Nenumăratele incidente, de felul acestora, care dau adeseori frazelor lui Odobescu o prelungire, un adaos de coordonări, sporesc, la rîndul lor, relieful umoristic al scrierilor acestui umanist surizător.

CONVERGENȚA

Odobescu ocupă în istoria limbii și artei literare a secolului al XIX-lea un loc cu totul original. Aparținînd, prin începuturile sale, generației de la 1848, scriitorul s-a menținut tot timpul pe pozițiile ideologice ale gînditorilor și scriitorilor care i-au fost primii îndrumători¹. Simpatia sa pentru popor, pentru năzuințele lui de libertate și pentru trecutul lui

¹ v. și *Introducerea la A. I. Odobescu, Opere*, vol. I, 1955.

explică particularitățile formelor și compoziția lexicului său. Față de curentele italianizante, puriste sau latiniste, Odobescu a reprezentat reacția directivei populare, pe care a exprimat-o nu numai prin luptele sale teoretice, dar și prin creația lui literară. Generația de cercetători de la 1848 a dat, prin Bălcescu și Kogălniceanu, primele ediții moderne ale vechilor cronici. Efectul literar al acestor publicații a fost cunoașterea mai bună a limbii vechi și punerea la îndemina scriitorilor a elementelor lingvistice de caracterizare a trecutului, în narațiunile istorice care încep atunci să apară. Odobescu a fost unul din scriitorii care au folosit mai mult din tezaurul de arhaisme al vechilor scrieri istorice, utilizate de el nu numai în narațiune, dar și în alte scrieri. Cum, pe de altă parte, scriitorul este și un spirit foarte învățat, cu un sistem noțional complex, format în studiul mai multor discipline umanistice și al mai multor limbi vechi și moderne, el a introdus în lexicul său și un mare număr de neologisme, pe care, în genere, nu le-a putut impune uzului general. Alternanța dintre vocabularul popular, arhaic și neologicist colorează într-un chip cu totul propriu limba lui Odobescu. Preocuparea de a-și îmbogăți și a varia neconținut lexicul său îl face adeseori pe Odobescu să-și caute cuvintele și să le prefere pe cele mai rar folosite, ba chiar să și construiască forme personale; o împrejurare care acordă limbii sale o anumită prețiozitate. Enumerările, lungile serii terminologice intercalate în scrierile sale, rezultă din aceeași tendință a scriitorului de a-și extinde aria sa lexicală. Cu aceste materiale, Odobescu a dat construcției periodologice un evident progres față de cele ale înaintașilor. Dispunând de o gândire complexă și nuanțată, scriitorul și-a creat un instrument sintactic adecvat în hipotaxele sale cu multe determinări, a căror armonioasă simetrie, perfect stăpinită, răspundea simțului său muzical. Odobescu este un scriitor care se ascultă când scrie. Deși nu este orator ca Bălcescu, el este un om care vorbește, chiar atunci când așterne o pagină pe hîrtie. Faptul acesta explică mulțimea locuțiunilor, a proverbelor, a formulelor de adresare, a digresiunilor, a efectelor de umor din scrisul său. Operele sale sînt ale unui vorbitor sfătos care narează, își amintește, glumește și transmite cunoștințele adunate în bogata comoară a științei sale. Atitudinea aceasta se vedește nu numai în operele beletristice, dar și în cele de știință, care posedă din această pricină o netăgăduită valoare literară. Citindu-le, întîmpinăm portrete, descrieri de opere artistice, peisaje, compuse deopotrivă cu o artă care depășește pe aceea a înaintașilor. Portretistul vede modelele sale dinafară și dinăuntru, în notele sale fizice și în cele morale. Istoricii și arheologii descriu operele artei într-un fel care face să fuzioneze amănuntele externe cu ecoul lor subiectiv, constatarea cu impresia. Peisagistul primește spectacolul naturii cu toate simțurile sale. Pretutindenii scriitorul întîmpină lumea pe care o observă cu amintirile culturii, din unghiul unui amator erudit. Proza lui Odobescu este un moment al umanismului în cultura noastră.

Prin convergența tuturor mijloacelor sale, Odobescu reprezintă deci, în dezvoltarea limbii și artei literare române în secolul al XIX-lea, o etapă fără de cunoașterea căreia n-ar putea fi înțelese progresele lor de mai târziu.

ASPECTE ALE LIMBII ȘI STILULUI LUI I. L. CARAGIALE

Oricine străbate operele lui I. L. Caragiale cu intenția de a nota unele din aspectele limbii și stilului lor nu poate trece peste o primă și fundamentală observație. Comparînd între ele opere aparținînd unor genuri literare deosebite sau chiar diferitele fragmente al aceleiași opere, oricine trebuie să distingă între limba și stilul personajelor caragieliene acelea pe care autorul le folosește pentru a caracteriza aceste personaje și pentru a zugrăvi mediul lor, și cele ale scriitorului însuși, atunci cînd vorbește în numele său și fără o altă intenție evocatoare. Cele dintii sînt ale autorului dramatic și ale povestitorului, celelalte ale publicistului, ale scriitorului politic și filozofic. Stabilirea deosebirii și chiar a contrastului dintre aceste două categorii este plină de consecințe nu numai pentru cunoașterea fizionomiei întregii opere a lui Caragiale, dar și pentru aceea a atitudinii lui, prezentă și activă chiar acolo unde n-o teoretizează și n-o exprimă în chip analitic.

Limba și stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un moment al dezvoltării realismului în literatura noastră. Procedul care permite unui autor dramatic și unui povestitor să facă astfel încît în dialogurile și narrațiunile lui să se audă felul de a vorbi al personajelor sale, prin notarea particularităților de vocabular sau de construcție ale acestora, nu este prea vechi în literatura noastră. În prima jumătate a veacului trecut el nu e folosit. A apărut mai târziu, o dată cu primul roman istoric, cu *Ciocoi vechi și noi* al lui N. Filimon, cu unele din schițele lui C. Negruzzi, cu comediile lui V. Alecsandri, cu scrisorile lui I. Ghica. Creangă și Caragiale au dus procedul la perfecțiune. Între acești doi scriitori există însă importante deosebiri, chiar în această privință. Creangă a transcris vorbirea țaranilor moldoveni, fără a fi aparținut el însuși altei sfere lingvistice. Vorbirea acestora este și vorbirea lui. Caragiale a notat însă limba oamenilor lui, considerîndu-i dintr-o sferă deosebită de viață și cultură. Notarea limbii vorbite și a stilului oral sînt deci la Caragiale nu numai un procedeu realist-descriptiv, dar și unul critic. Cînd vorbește Trahanache sau Cațavencu, Jupîn Dumitrache, Nae Ipingescu sau Rică Venturiano, personajele din „*High Life*“ sau din „*Art. 214*“, înregistrăm lămurit, împreună cu particularitățile de vorbire ale tuturor acestora, atitudinea scriitorului față de ele, față de inteligența, nivelul lor de cul-

tură, categoriile sociale cărora le aparțin. Această atitudine este negativă și biciuitoare. Transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al satirei sociale.

Mai există și o altă deosebire între limba lui Creangă și a lui Caragiale, inclusă pînă la un punct în constatarea precedentă. Dănilă Prepeleac, Ipate și Chirică, Moș Ion Roată, Nichifor Coțcariul, ca și povestitorul *Amintirilor* vorbesc limba strămoșilor lor dintr-un lung trecut. Limbile lor — graiul moldovenesc — este aceea a unei părți a poporului nostru într-o perioadă mai lungă a existenței sale. În limba personajelor sale, Caragiale a notat mai ales felul de a vorbi al anumitor categorii sociale în ultimele decenii ale veacului trecut. Oamenii din „*Comedii*“ și „*Momente*“ aparțin burgheziei muntenesti de după 1870, infestată de politicianism, micii burghezii, funcționării bucureștene, trăind servil și parazit în cadrele organizării de stat. Situația este evidentă pînă în cele mai mici amănunte ale exprimării lor. Spre deosebire deci de limba lui Creangă, aceea a personajelor carageliene *datează*, este strîns legată de un anumit moment din viața statului și a poporului nostru.

În fine, deși Creangă își individualizează și el eroii săi, el n-o face prin mijloace lingvistice. Ipate și Chirică, Dănilă Prepeleac și Moș Nichifor Coțcariul sînt oameni cu caractere și tendințe felurite, dar individualitatea lor apare din felul acțiunilor, nu din acela al vorbirii lor. Aceasta din urmă este omogenă pentru toate personajele lui Creangă. Alta este împrejurarea la Caragiale. Individualitatea oamenilor lui, o individualitate purtătoare de sensuri tipice, devine evidentă mai întii din modalitățile lor de a se exprima. S-ar putea stabili tipurile cărora le aparțin individualitățile carageliene, împreună cu particularitățile lingvistice corespunzătoare. În primul rînd, *clasa socială*: în afară de burghezia politicianistă și mica burghezie funcționărească — despre care am vorbit și care a reținut mai mult pe scriitor, moșierii, mărghinașii orașelor, ca, de pildă, în *Cănuța, om sucit*, țărani, ca în *Năpasta* sau în dialogul *Cum se înțeleg țărani*, o anumită burghezie rurală, ca în *La hanul lui Minjoală*, *La conac*, *În vreme de război*; apoi regiunea: pe moldoveni în *Telegrame*, pe ardeleni în *Un pedagog de școală nouă* și în seria celorlalte schițe care o completează pe aceasta; apoi profesia: negustorii, avocații, profesorii, gazetarii, funcționarii etc. Cînd s-a schimbat mediul povestirilor, coborînd în timp pînă la epoca fanariotă ca în *Kir Ianulea* sau deplasîndu-se în Orient ca în *Pastramă trufandă* sau în *Abu-Hassan*, limba acestor povestiri s-a colorat în consecință. Poet dramatic sau epic, limba a fost pentru Caragiale principalul mijloc al caracterizării psihologice și sociale a oamenilor aduși de el în scenă sau despre care a povestit ceva. Împrejurarea este remarcabilă mai ales în povestirile, nuvelele și schițele carageliene. Căci teatrul, ca spectacol, depășește de fapt procedeul lingvistic, prezentînd fizionomii individuale, veșminte, interioare, obiecte de tot felul, toate detaliile concrete ale mediului omenesc. Caracterizarea

psihologică și socială a omului este sprijinită în teatru din zeci de direcții. În narațiunile lui Caragiale, elementul descriptiv este însă foarte comprimată. Rareori ne-a dat Caragiale portrete fizice, aspecte vestimentare sau peisaje. Foarte rar a descris interioare și lucruri. Se poate spune că personajele narațiunilor carageliene, mai ales ale schițelor, trăiesc într-un mediu aproape vid. Limba acestora și a autorului despre ele, vocabularul lor și particularitățile fonetice și morfologice, felurile frazei și construcțiile sintactice, precum și alte multe detalii ale limbii și ale stilului, sînt principalele mijloace de care se folosește autorul pentru a zugrăvi individualitatea oamenilor săi și categoria lor tipică și generală. Manevrînd aceste mijloace, Caragiale a realizat, în schițele sale dialogate, ceea ce s-ar putea numi tipul pur al dramei, adică al uneia în care, lipsindu-se de orice caracterizare scenică, face ca personajele să trăiască numai prin felul vorbirii lor și al dialogului care se țese între ele. Ni se pare că-i vedem pe acești oameni numai pentru că îi ascultăm. Înțelegem caracterul lor, le pricepem lumea relațiilor sociale care-i încadrează și călăuzesc, ba chiar ni se pare a-i vedea în carne și oase, numai pentru că-i putem urmări în chipul lor particular de a se exprima.

Limba pe care o pune Caragiale în gura personajelor sale este deci un mijloc al datării, al localizării, al tipizării, ca atare un mijloc al criticii. Numai ascultîndu-le, înțelegem cărui moment al timpului și cărei regiuni le aparțin, care este atitudinea scriitorului față de acestea, ce defecte sau vicii sînt satirizate în ele. Pentru a împlini toate aceste funcțiuni, limba personajelor lui Caragiale este mai întîi o limbă vorbită, și acesta este primul punct care trebuie stabilit cu precizie. Caragiale a ironizat în mai multe rînduri declamația retorică sau lirismul dulceag în exprimarea unor scriitori. În *Cîteva păreri*, analizînd în manieră umoristică o scenă din *Hernani* a lui V. Hugo, apoi în parodiile *Dă mult, mai dă dămalt* și în *Smărăndița*, el ne-a dat oarecum negativul propriei lui arte poetice. Ceea ce ne-a indicat el aici drept obiectul repulsiei sale este rețeta literară și așa-zisul scris *frumos*. În toate momentele de eclipsă a realismului, adică ori de cîte ori scriitorii în loc să observe viața, au recurs la modele și au crezut în valoarea regulilor generale, s-a format o frazeologie literară, reputată a fi forma artistică prin excelență, aceea în care fuzionau procedeele autorilor beneficiari, într-o anumită epocă, de o prețuire mai mare. Caragiale a disprețuit însă rețetele și modelele, procedeele tradiționale și consacrate. În locul varietăților de stil recomandate de vechile tratate de retorică, el afirmă necesitatea unuia singur, a stilului pe care, în *Cîteva păreri*, îl numește *potrivit*. Acest stil potrivit este, în primul rînd, stilul vorbit, adică acel fel al exprimării adaptat la nevoile comunicării dintre două persoane puse față-n față și care transmite nu numai o idee, dar și timbrul ei însoțitor, acela care exprimă afectul vorbitorului și este menit să influențeze pe convorbitorul lui.

Formele stilului vorbit sînt foarte numeroase la Caragiale. Notăm, mai întîi, mulțimea frazelor interogative și exclamative, introduse prin : *aha ! ași ! ai ? aide ! aida* [la masă !] *de ! ei ? ei, ș-apoi ! ei, ași ! haide, de ! haiț ! ia poftim ! iacătă-l ! tii ! vezi !* etc. Notăm, de asemenea, lungiri de sunete : *băătrîni-bătrîni, vorrba ! ajutooor !* etc. ; contrageri : *p-aci ți-e drumul, du-te-ntr-o politie, du-t te plimbă* (=du-te de te plimbă), *pîn-a dat* [de undul lăzii], *pîn-oi pleca, p-ala-l vreau eu, parc-ai fi-ntîlnînd, aldată, un te duci, șeptesprece, douășunu, da un să-ți găsesc* (dar unde să-ți găsesc), *tat tău, da te-ntorci ?* (=dar te întorci ?) etc. ; onomatopee : *cîr-mîr* [nu mai încăpea], *șart ! part ! trosc ! pleosc ! patru palme, bildî-bic ! zdrong* etc. ; repetări de cuvinte : *fețe-fețe, încet-încet, haidem-haidem, șontic-șontic, sfîrșitul sfîrșitului ; ce-i drept, e drept, bată-te să te bată ; precum stropul de rouă cade, cade mereu căutînd odihnă, asemenea căutînd odihnă trece, mereu trece sufletul omului* etc. Foarte numeroase sînt apoi zicerile tipice, proverbe, idiotisme, printre care sînt de remarcat multe locuțiuni verbale : *de-a berbeleacul, a face fețe-fețe, a trece ca un cîine prin apă, uită-te la față și mă-ntreabă de viață, d-a-mpicioarele, a face vînt, a rămîne jos* (=a nu putea trece, a nu putea rămîne așa), *a nu ști nimic la sufletul său, a mijloci proces, a face bună-tate, a lua gaia, a da de mal, a-și scoate focul de la inimă, a-și găsi beleaua, moși pe groși* etc., etc. Tot din rîndul mijloacelor folosite de stilul vorbit fac parte și construcțiile incoordonate, așa-zisele anacolute, ca în exemplele : *Băiatu' dintîi, pe cînd se-ntorcea de la Smirna, i se cufundase corabia încărcată... Or să-l vîre întîi în temniță, și pe urmă, cînd i-or da drumul, să-ntinză mîna pe la porțile ălora de i-a-ndopat cu atîtea bună-tăți și daruri... Strigă pomojnîcul : „Cine-i ?“ Hoții cei doi, fugi care-ncotro !* Notez și un exemplu al procedeuului afectiv constînd din repetare cu inversarea ordinii cuvintelor : *O să-ți rup oasele... Oasele am să ți le rup.*

Nu vreau să istovesc toate modalitățile exprimării orale în stilul lui Caragiale, căci acestea ar putea procura ele singure materia unei lungi cercetări. Dar chiar din puținele exemple citate rezultă destul de limpede una din caracteristicile limbii pe care Caragiale o pune în gura personajelor sale și a aceleia folosită de el însuși atunci cînd vorbește despre ele. Această limbă vorbită aparține însă unui loc și unui timp, adică unei regiuni și unui moment istoric ; ea este localizată și datată. Ea este mai întîi o limbă muntească. Însușirea aceasta provine din multele ei variante fonetice și morfologice. Pentru variantele fonetice observ formele : *pîntre* (=printre), *pîn cite* (=prin cite), *pîn căciulă, pîn lume, pîn degete, păcum* (=precum), *daca, consumății, a mîntîne, sirman, balton*. Observ, de asemenea, iotacizarea : *scoț, pierz, ascunz, simț*. Cît despre variantele morfologice, Caragiale a notat forma muntească a pronumelui demonstrativ *a* pentru *aceea, acea, ăla* pentru *acela, ăsta* pentru *acesta*, ca în exemplele : *Una dintre fetele lui Zamfirache Ulierul... a de s-a logodit*

cu *Ilie Bogasierul... A mai micșoară... A din urmă...* Acest pronume demonstrativ este uneori postpus : *negustorilor ăloră... articolul ăl de astă seară* ; alteori este dat în acuzativ fără prepoziție : *ăsta parcă-l mai puseși odată la lot*. Printre variantele morfologice (mai generale de altfel) subliniez încă formele alterate ale pronumelui personal, în exemplele : *ne-poati-si, nen'tu, nen'su* și ale viitorului redat prin *oi, ai, om*, de pildă *pîn-oiu pleca, cum ai putea... ai auzi... ai goni... ai fi putînd... om vedea* etc. Tot aci se cuvine să amintesc folosința foarte frecventă pe care Caragiale o dă așa-zisului mai-mult-ca-perfect perifrastic (întîlnit de altfel nu numai în Muntenia) : *A fost uitat s-o asigureze... Abu-Hassan și-a povestit toate întîmplările de cînd s-a fost trezit din somn dimineața pînă a doua zi... Eu chiar i-am fost făgăduit prietenului Abu-Hassan să-l căpătuiesc... Ceruse împrumut o mică sumă unui prieten pe care l-a fost îndatorat pe vremuri cu mai mult*. De asemenea, amintesc compunerea cu gerunziul, în locul participiului trecut, ca, de pildă : *parc-ar fi-ntîlnind pe omul dumitale... să mă fi cunoscînd?* Notez folosirea populară a formei reflexive a verbului, cu funcțiune pasivă : *Aseară s-au prins doi înși, un bulgar și un italian...* Personajele lui Caragiale mai întrebuintează persoana I a indicativului prezent de la verbul *a putea*, cu modificarea în temă : *poci*, adeseori auzită în Muntenia, dar nu numai aci. Într-un rînd întîmpinăm forma participiului trecut a verbului *înțelege*, construit altfel decît verbele cu tema terminată în *d* sau *g*, care își schimbă această terminație cu *s* : *Ai înțelegut* (prin analogie cu *priceput, așternut, bătut, început, încrezut, petrecut* etc.) unde bătea vorba *Tarsiții priotesii?*

Dacă pentru funcțiunea localizatoare a limbii personajelor lui Caragiale am dat cîteva exemple în legătură cu particularitățile ei fonetice, morfologice sau cu unele forme verbale, pentru facultatea ei de a *data*, adică de a se lega de un anumit moment al timpului, exemplele sînt de căutat mai ales în vocabular. Împrejurarea este explicabilă, dacă ne gîndim că formele sînt mai mult sau mai puțin statornice, în timp ce vocabularul reprezintă partea mai mobilă a limbii, aceea care stă în legătură cu dezvoltarea societății, cu noțiunile noi pe care le primește, cu influențele cărora li se deschide. Studiul vocabularului lui Caragiale este unul din cele mai interesante pentru cine dorește să urmărească mai de aproape procedeele artei sale. Scriitorul care ne-a dat, în opera sa, unul din momentele cele mai de seamă ale limbii românești în veacul al XIX-lea, ne-a prezentat limba noastră în momentul cînd ea păstra încă, în atîtea din elementele mobile ale vocabularului ei, amintirea secularei apăsări turcești și fanariote. Cuvintele provenind din sectorul acestor influențe nu sînt însă egal repartizate în întregimea operei carageliene. Cînd scriitorul așază narațiunea sa într-un mediu presupus a fi rămas neatins de influența străină, în mediul rural, ca în *La hanul lui Minjoală, În vreme de război, La conac*, nu întîmpinăm nici unul sau aproape nici unul din termenii, altfel atît de numeroși, de proveniență turcească

sau grecească. În *Calul dracului* însă, adică în povestirea cu multe elemente de supranatural, în care vorbesc zina transformată în cerșetoare și băiatul pribeag, care nu este altcineva decât personajul infernal Prichindel, tratat aici în manieră amabilă, turcismele și grecismele își fac apariția. Aceste personaje sînt însă, în întruparea lor pămînteană, un fel de aventurieri, oameni trăind pe drumurile țării, cu o experiență mai întinsă decît a ruralilor. Nu este deci de mirare că în vorbirea acestora apar turcismele : *tacrir*, *puşlama*, *belea*, *boi* (=statură, înfățişare), *coşcogea*, *agiamiu*, *bidiviu*, grecismul : *aghioase*, pentru a nu mai vorbi de alte cuvinte ca *terchea-berchea* sau *cioflingar*, cel dintîi de origine maghiară, celălalt reprezentînd o corupție a cuvîntului german *Schuhflieger*, cuvinte pătrunse probabil mai întîi în mediul orăşenesc. Cînd povestirea se referă la mica burghezie, negustori sau mărginaşi ai oraşelor, turcismele și grecismele apar din nou cu funcțiunea de a picta mediul. Despre Cănuță, om sucit ni se spune : *S-a culcat îmbrăcat pe mindir și a dormit tun pînă la ziuă, parcă făcuse un ziafet*. Într-un dialog : *Mă iertași, sărut mîna, răspunde cu glasul ca miambalul jupînul* [lui Cănuță, unei doamne]. Moartea lui Cănuță se produce *dintr-un nimic, pentru un moft* etc. Termenii datorăți acestor influențe revin ori de cîte ori o cer nevoile evocării și sporesc, cum este natural, în narațiunile orientale sau în cele legate de mediul fanariot, indicînd, prin felul cum sînt grupate, sectoarele de influență mai întinsă. Întîmpinăm astfel turcismele din domeniul vieții militare : *olac* (=curier, stafetă), *meterhanea* (=muzică militară), *levant* (=soldat din marina turcă, călăraș, voinic); din comerț : *bogasier* (=negustor de manufactură), *aliş-veriş* (=mers bun al afacerilor, negustorie), *chesat* (=lipsă de vînzare), *selemet* (=sfîrșit rău, ruină), *isnaf* (=breslă, breslaș); moravuri : *șart* (=cuvîintă, datină, obicei, regulă), *belea* (=supărare, necaz, încurcătură), *marafet* (=mișloc violean, nazuri), *giumbus* (=comedie, haz), *ififliu* (=lefter, afit), *bacșiș* (=dar în bani), *ciolhan* (=chef, banchet, veselie), *ziafet* (=petrecere cu mîncare, băutură și muzică), *tabiet* (=deprindere regulată, confort); expresii ale abuzului și alte disprețului : *hatir* (=favoare), *soitar* (=bufon, caraghios), *agiamiu* (=începător, novice), *puşlama* (=secătură, om de nimic), *pehlivan* (=acrobat, saltimbanc, înșelător), *cenghene* (=țigan), *budala* (=gogoman), *zamparagiu* (=ștrengar, desfrinat); jocuri : *otuzbir*, *ghiordun*, *acialma* (=tragere pe sfoară), *merchez* (=dibăcie în jocul de cărți); apoi și în alte domenii mai puțin reprezentate, ca : justiție : *mufluz* (=falit), *tacrir* (=interogatoriu); îmbrăcăminte : *sileaf* (=brîu în care se înfig arme), *ibrișim* (=mătase răsucită pentru cusut sau brodat), *ipîngea* (=manta de ploaie); artă culinară : *zumarica* (=prăjitură), *mezelic* (=mezel, semințe de dovleac, dres, aromă); arhitectură : *saqnasiu* (=un fel de balcon); animale : *bidiviu* (=cal frumos și sprinten). Mai însemnez și adverbele și adjectivele : *techer-mecher* (=pe sus, cu nepusă masă), *coşcogea*, *gogiamite* (=foarte mare), sau interjecția : *herbeti* (=desigur, fără grijă), acesta

din urmă aparținând unei categorii puțin reprezentate, desigur pentru motivul că limba turcă n-a fost niciodată la noi o limbă de conversație.

În ceea ce privește termenii de proveniență neogreacă, categoriile de mai sus sînt reprezentate, pentru viața militară, cu *palicar* (=soldat grec, voinic), pentru moravuri, cu *dichis* (=bună rînduială, rost, găteli femeiești), *exoflisi* (=a se scăpa de cineva), *isichie* (=lîniște, tihnă), *filotim* (=darnic, galanton), pentru administrație și justiție, cu *politie* (=cetate), *clironom* (=moștenitor), pentru comerț cu *taxid* (=călătorie în străinătate pentru aducere de mărfuri), pentru expresia disprețului, în *pramatie* (=om de soi rău), la care se adaugă termenii în legătură cu expresia sentimentelor, ca *parapon* (=supărare, mîhnire, necaz), *pandalie* (=furie, hachiță, toane) și cu viața nobiliară și rangurile de noblețe, precum: *ipochimen* (=persoană, personaj), *protipendadă* (=rang de frunte în clasa boierească), *evghenist* (=nobil), *simandicos* (=cu vază, distins respectabil) ș.a.

Influența turcească a început să scadă către mijlocul veacului trecut, scoțînd din uz multe din cuvintele înșirate mai sus, care astăzi nici nu mai sînt înțelese. Influențele orientale se retrag în fața noilor înfrîuriri apusene. Partea mobilă a vocabularului primește noi termeni din sorgintea corespunzătoare. Este drept că sub aparențele noi stăruiau adeseori vechile deprinderi, mai ales atunci cînd în noul stat, el însuși un instrument politicianist al exploatării, fondul vechi de cuvinte mobile reapare. Limba prin unele elemente de vocabular suferise însă modificări adînci. Caragiale ne-a înfățișat această stare de lucruri într-un articol al său din „Gazeta poporului“, 1895, intitulat *Grămătici și măscărici*, în care paralelismul situațiilor în epoca fanariotă și în epoca liberală este subliniat prin paralelismul vocabularului. Altădată, ne spune Caragiale, boierii, lipsiți ei înșiși de învățură, întrețineau pe lîngă ei grămătici, copii, *mai mult sau mai puțin deștepți, ieșiți din rîndurile mojimimii și procopșiți cu carte și condei la umbra mănăstirilor grecești*. Aceștia scriau zapisele și jelbele boierului. Dar afară de grămătic... *orice boier care se respecta mai avea încă un alt slujbaș intelectual, tot atît de neapărat unei curți boierești cu întinse relații sociale. Pe atunci, cînd nu se pomenea de viață publică și cînd elita socială și high-life se numea protipendadă, boierul în loc de Capșa și de Bar, avea sindrofie și chefuri acasă, numa-n ișlicel și-n meși; în loc de Hugo avea un taraf de lăutari și un măscărici. Slujba acestuia era să spue caraghioslîcuri la chef, să păcălească pe musafiri și chiar pe stăpînu-său și să spună pe grecește cucoanelor ceea ce damele aud azi pe franțuzește la Hugo*. Boierii, continuă Caragiale, mai foloseau pe măscărici, punîndu-l să înjure cu trivialitate pe rivali, atunci cînd erau scîrbiț[i] pînă-n suflet că [i]-a scos Vodă de la ipolipsis. Locul grămăticilor și măscăricilor îl luaseră noii gazetari ai regimului burghez și liberal. *Aceștia nu mai scriu jelbi la Divan și la Domnie; dumnealor fac articole politice în privința prerogativelor coronarii și asupra tacticii*

de opoziție în urma evenimentelor de la 3 octombrie — dată fatală pentru bazele regimului parlamentar. Se-nțelege că precum jalba scrisă de grămătic o iscălea odinioară, cu pecetea de la inel, boierul de bună credință, lumea schimbându-și numai forma tot așa și astăzi profesiunile de credință le scrie „cu îndelungă fidelitate“, proletarul intelectual, iar boierul le subscrie „cu robustă convingere“. Paralelismul este evident. Cele două situații se oglindesc și în tabloul lor lingvistic. În lumea veche avem nu numai grămăticii și măscăricii, dar și *protipendadă, sindrofie, chefuri, carghioslicuri, ișlicel, meși și ipolipsis*; în lumea nouă *high-life și bar, articole politice, prerogative, tactică, opoziție, evenimente, regim parlamentar, dată fatală, fidelitate, robustă convingere*. Dacă însă într-o altă frază, caracterizînd pe boierii de altădată în comparație cu cei de pe vremea sa, îi numește pe aceștia *cilibii și subțiri*, primul termen al acestei caracterizări, de proveniență turcă, strecoară în acompaniament ideea că ei rămăseseră deopotrivă cu aceia ai vechii țări, din vremea exploatării turcești.

Influența franceză apare mai întii în frazeologia politică și literară, dar cuprinde și alte sfere de viață, pe măsură ce burghezia se deschidea din ce în ce mai mult acestei influențe. Acțiunea ei este deocamdată destul de puțin adîncă, după cum o dovedesc două împrejurări surprinse de Caragiale cu rara lui intuiție stilistică. Iată-l, în *O scrisoare pierdută*, pe Farfuridi perorînd în discursul său. Farfuridi se exprimă cu incoerență, dar în obișnuitul jargon politic al vremii, vorbind despre: *extremitate, exagerațiuni, chestiune politică, idei subversive, ocaziuni solemne, probe de tact* etc. Cînd însă personajul părăsește tribuna și depune haina demnității oratorice, dar continuă să se răfuiască cu adversarii, limbajul lui recurge la vechile expresii: *la scutește-mă cu mofturile d-tale!* îi strigă el lui Cațavencu. Și după un moment: *Vă-nvățăm noi, papugiilor!* Impetuozitatea miniei dărimă construcția verbală neologistică și vechiul fond mobil de cuvinte, atît de bogat în exprimarea disprețului, reapare. Adîncimea relativ mică a influenței franceze se vedește și în faptul că unele din neologismele datorate acesteia sînt de fapt barbarisme, sau sînt folosite cu pronunția lor originală. În discursul său, Farfuridi întrebunțează forma *depandă*, iar Pristanda îi cerea lui Trahanache: *Suspendați [ședința]!... permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Dumitrache Titircă*, i se adresează în *O noapte furtunoasă*, Nae Ipingescu lui Rică Venturiano. Cînd un cuvînt străin apare într-o limbă în forma pronunției lui originale, este un semn că transplantarea lui este recentă și că influența culturii respective a rămas superficială, deoarece n-a găsit încă mijlocul adaptării cuvintelor aduse cu sine la sistemul fonetic al limbii naționale. Acesta este tocmai cazul formelor de care ne ocupăm. În generația următoare, aceea a *Momentelor*, despărțită de personajele *Comediilor* printr-o viață de om, formele acestea dispar. Oamenii *Momentelor* au învățat franțuzește. Ei întrebunțează expresiile franceze, fără nici o

preocupare de adaptare a lor, nici măcar inabilă. Ei țin *carnet mondain*, cultivă *la causerie*, se tem că o lege va trece *à la vapeur* prin cameră, se apostrofează cu *espèce d'imbécile* etc. Apare, de asemenea, germanismul *fal!* strigat chelnerului pentru plată, și expresiile engleze *high-life* și *five o'clock-tea*. Burghezia devenea cosmopolită.

Am arătat mai sus că influențele franceze apar în vorbirea oamenilor lui Caragiale cu ocazia notării frazeologiei lor politice. Trebuie să adăugăm că în aceeași frazeologie apar și infiltrațiile latinist-eliadiste, propagate prin presa liberală a vremii. Eliadismele lui Caragiale au însă un anumit trecut, mai puțin cunoscut, și care merită a fi amintit. După 1870, când Caragiale apare în publicistică, îndrumarea latinistă și eliadistă domina încă în presa cotidiană și în revistele literare ale Capitalei. Cine citește astăzi „Românul“ lui C. A. Rosetti și „Transacțiunile literare și științifice“ sau „Revista contimporană“ găsește imaginea ravagiilor pe care le produsese încercarea de reformare a limbii noastre prin apropierea de izvoarele latine sau de formele altor limbi romanice moderne. A fost oare Caragiale contaminat, în vreunul din momentele începuturilor sale, de curentele lingvistice foarte generale pe-atunci? Răspunsul acestei întrebări nu poate șovăi decât dacă nu ținem seama de ironia carageliană, activă chiar din primele clipe ale publicisticii sale. În 1874 Caragiale publică în „Revista contimporană“ o poezie intitulată *Versuri* care voia parcă să facă dovadă că autorul ei știe să se exprime în jargonul literar al vremii : *Plecat pe cărți bătrîne, consumă-ți anii toți/, Sacrifică-ți vederea, cătînd fără-ncetare/ Ca să găsești ideea funestă pentru care S-alerge-n valuri sute de mii de sacerdoși.*

Poezia continuă cu aceeași abundență de neologisme latiniste sau cu forme eliadiste, precum : *armate formidabili, nenumarabili brute, mortali* [pentru *muritori*] etc. În același an, începînd să colaboreze la revista „Ghimpele“, Caragiale publică un șir de cronici în aceeași manieră latinist-eliadistă, al căror caracter umoristic nu mai lasă nici o îndoială asupra intențiilor sale polemice față de o anumită parte a gazetăriei și literaturii vremii. Cea dintîi dintre aceste contribuții, o „cronică fantastică“ descrie, folosind ficțiunea unei lumi exotice, propria noastră capitală, față de ale cărei moravuri are aerul că încearcă mirare. Întreaga narațiune folosește vocabularul și formele categoriilor publicistice care provocau ironia lui, ca : *prin escelință, lugubră fantaziă, fatigă, încîntămînt, primatur* etc. Comicul paginilor de felul acestora provine, în primul rînd, din înfățișarea schimonosirii verbale a anumitor cercuri publicistice ale vremii și constituie una din primele satire carageliene. Aceste pagini sînt premisele discursurilor lui Farfuridi și Cațavencu, ca și ale articolului lui Rică Venturiano din „Vocea patriotului național“, adevărat compendiu al frazeologiei liberale, cu franțuzismele, latinismele și eliadismele ei : „*Democrațiunea romană, sau mai bine zis ținta Democrațiunii romane este de a persuadea pe cetățeni, că nimeni nu trebuie a manca de la dato-*

riile ce ne impun solemnamente pactul nostru fundamentale, sfinta Constituțiune... Nu! în van! noi am spus-o și o mai spunem: situațiunea României nu se va putea clarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea veritabilei progres, pînă ce nu vom avea un sufragiu universalé". Această frazeologie neologistică, pe care de altfel o mai corupe și modul în care o articulează cititorii ei, a caracterizat-o Caragiale însuși în articolul despre D. A. Sturdza, vorbind despre *calabalicul de vorbe late, cu care falsa școală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci*. Amănuntele lingvistice ale acestei frazeologii aparțin aceleiași opere și accu-luiasi curent.

Cu particularitățile observate în urmă depășim funcțiunea de datare a limbii personajelor lui Caragiale și intrăm în domeniul funcțiunii ei *critice*. Aceste particularități ne introduc în realismul critic al limbii carageliene. Notîndu-le, Caragiale ne face să simțim nu numai epoca, după ce ne-a făcut a simți provincia în care trăiesc oamenii săi, dar și atitudinea scriitorului față de aceștia. Caragiale a luat o atitudine critică față de numeroase tendințe și grupuri sociale ale timpului său, dar în special împotriva politicianismului liberal și a creaturilor lui, trăind parazită în cadrul statului, adaptat intereselor acestuia. Atitudinea critică a lui Caragiale a pus în evidență falsul democratism, pretenția unei culturi neasimilate, prostia și vulgaritatea. Urmărind-o în manifestarea ei lingvistică, atitudinea critică a lui Caragiale folosește mijloace dintre cele mai felurite. Pe unele din ele le-am semnalat mai sus. Un altul este folosirea locurilor comune, a expresiilor consacrate și care corespund unei idei curente, nu numai în *Comedii*, dar și în *Momente*. Acestea din urmă, publicate în ziarul „Universul“, începînd din 1899, rețin cîte un aspect din moravurile sau evenimentele vremii, apărînd ca un comentariu al lor. Ingeniozitatea lui Caragiale a constatat, în aceste cazuri, să surprindă locurile comune ale momentului, micile fraze gata făcute, cele care se impuneau tuturor și dispensau pe vorbitor de examinarea proprie a faptelor și de exprimarea personală. În 1900, Curtea de Casație aduce o decizie cumpănită într-o afacere criminală. Momentul este fixat în schița *O lacună*. Într-o discuție, la berărie, între mai mulți prieteni funcționari, Lache Diaconescu constată că *legea noastră penală prezintă o lacună: lipsa pedepsei cu moartea*. I se replică *în numele principiilor moderne*. Săche Protopopescu *se ridică împotriva teoriei barbare a lui Diaconescu*. *Lacuna legii penale, principiile moderne, teoria barbară* fac parte din țesătura verbală a momentului. Dacă există, prin vocabular, o limbă a unei întregi epoci, există și una a unor răstimpuri mai scurte, în care cuvintele intră în asociații constrîngătoare, dar instabile: vremea le destramă curînd. În mod general se poate spune, de altfel, că totdeauna, pentru a se exprima, vorbitorii lui Caragiale recurg la asociațiile prestabilite ale limbii, la felurile mai mult sau mai puțin obișnuite ale vorbirii unui moment. Să ascultăm încă o dată ce ni se spune despre Lache Diaconescu:

...Lache a intrat deja în dezbateri și „pentru prima oară în viața lui“, trebuie să constate cu regret că legea noastră penală prezintă o lacună... De astă dată însă, Lache întâmpină o opoziție crincenă. Mai cu seamă Sache Protopopescu se ridică în contra teoriei barbare a lui Diaconescu cu un formidabil bagaj de argumente științifice“. În acest text vorbește autorul, dar printr-un procedeu asupra căruia vom reveni, în vorbirea lui intră expresiile personajelor sale. Astfel de expresii : *pentru prima dată în viața mea, a constata cu regret, opoziție crincenă, bagaj formidabil de argumente*, sînt tot atîtea legături de cuvinte pe care vorbitorii, incapabili ei înșiși de o gîndire proprie, le extrag din recuzita expresiilor consacrate ale limbii contemporane. În *Reformă*, citim : „*Sîntem în epoca reformelor ; spiritul public se agită asupra atîtor și atîtor chestiuni, toate «vitale», a căror rezolvare nu mai poate suferi întîrziere*“. Scriitorul închide ultimele cuvinte între ghilimele, le atribuie adică unui personaj tipic care se exprimă în locurile comune ale epocii. Însăilări tipizate de cuvinte, ca acestea, sînt foarte numeroase în Caragiale. Consemnîndu-le, scriitorul ne face a înțelege ce gîndește despre inteligența personajului care le întrebunțează și a grupului său : mica burghezie politicianistă și funcționărească, imbecilizată prin îndepărtarea de la oricare din formele creației, refugiată în automatismele vorbirii.

Pentru a zugrăvi lipsa de cultură și decăderea intelectuală a personajelor sale, Caragiale a recurs la numeroase procedee ale comicalului verbal : deformări de cuvinte : *conomie, odicolon, compromenta, intidenție* [pentru *intendență*], *catindat, dipotat, vanghelistul, subfirugul, asenție* [pentru *esență*], *vitron, revoluție, polinez* [pentru *polonez*], *ostroment, apropitar, grandirop* [pentru *garderobă*], *bagabont, canțilerie, cremenal, isplica* etc.; etimologii populare : *cerneală violentă, intrigatoriu* [pentru *interogatoriu*], *vermult* [pentru *vermut*], *Marcu Aoleriu, geantă latină* etc.; ticuri verbale : *ei, ași ! parol ! c-eșt' copil ? ești teribil, monșer, parol ! mă-nțelegi ! aveți puțintică răbdare !* Mijloacele comicalului verbal nu sînt găsite de Caragiale numai în vocabularul oamenilor pe care-i observă, dar și în particularitățile lor morfologice și sintactice. O trăsătură adeseori notată de scriitor în vorbirea oamenilor incuți este, de pildă, lipsa acordului dintre subiect și predicat : „*Și spișerii nu știu ce-a făcut, ce-a turnat pe bilet și-n două minute a ieșit iar dungile la loc... Te-a cîtat doi înși... Camerele s-a-nchis de săptămîna trecută*“. Mari efecte de umor a scos Caragiale dintr-o anumită legătură între propoziția principală și cea secundară a unei fraze, prin conjuncția *pentru ca* : „*Asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie... Nu face să lăsăm damele pentru ca să ne aștepte... Cînd orice asasin, mă-nțelegi, plătit de o mîină criminală, poate pentru ca să vie... Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Titircă...*“ Comicalul acestor construcții provine de pe urma introducerii nepotrivite a unei propoziții obiective prin conjuncția *pentru ca*, aceea care introduce de regulă o propoziție finală. Vorbitorii care se ex-

primă astfel au deci aerul că exprimă un scop, cînd nu este de loc cazul s-o facă. În schița *Proces-verbal*, unde este imitat stilul analfabet al administrației de pe vremuri, Caragiale a pus în lumină și alte modalități ale exprimării inculte, cum este întrebuintarea unor părți de cuvînt fără complinirea necesară : „...d. *Stavrache Stavrescu... după ce l-am eliberat azi dimineață de la secție, deoarece la prima cercetare ce am făcut-o aseară, pentru scandalul provenit* (provenit din ce ?)... *o lampă sistem cu două fitiluri de porțelan cu abajur pentru suma de 18 lei, contestînd patru* (cine ?) *care pretinde proprietarul iar dînsul susține* (ce susține ?)... *Avînd în vedere că după intervenția noastră pentru a împăca pe părți, am luat în cercetare* (ce ?) *și actele constatînd*“ etc. ; sau utilizarea unor construcții relative, cu omisiunea termenului cu care urma să se facă relația : *...ambele chiriase împreună cu mama și mătușa lor l-ar fi insultat și chiar l-ar fi lovit, încît de-abia a scăpat spre a veni să reclame, care noi n-am constatat* etc. Un cercetător viitor ar putea relua probleme, pentru a stabili toate categoriile, mult mai numeroase, ale comicului verbal și stilistic în proza lui Caragiale.

Am distins între funcțiunea critică, de localizare, datare, individualizare și tipizare a limbii personajelor lui Caragiale. Aceste felurite funcțiuni nu lucrează însă separat, ci mai totdeauna împreună. După ce am arătat deci felurile lor procedee, este necesar să le vedem colaborînd. Alegem un singur exemplu, din nenumăratele care ar putea fi citate, pentru a pune în lumină complexa semnificație a textelor carageliene. Să ascultăm pe polițistul Pristanda povestind o întîmpare a lui : chipul în care a izbutit să surprindă secretele adversarilor prefectului și ai partidului la putere, pe care el îl slujește cu servilitate : „*Aseară pe la zece și jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon : «Dezbracă-te, Ghiță și te culci». Eu, nu, eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăsprece fără un sfert, și pardon, mă desbrac de mondir, scoț chipiul, mă-mbrac țivileste și plec... la datorie, coane Fănică. Pînă să plec, se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul Primăriei și apuc pe maidan ca să ies la bariera „Unirii“. Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele din dos ale lui d. Nae Cațavencu și ferestrele vruște. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea ? zic : ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... Cine străbate acest mic text întîmpină forme muntenești, ca verbele iotacizate : *scoț, văz*, apoi forme ale epocii, cum ar fi franțuzismele : *pardon* (ca interjecție) și *onorabilul* (împrumutat din vorbirea parlamentară la începutul epocii liberale), apoi forme care-l caracterizează în special pe personaj și categoria lui, cum ar fi diminutivul modestiei *minuțel*, care nu exprimă atît scurtimea momentului, cît mica libertate pe care și-a îngăduit-o personajul, sau : *nevasta zice, pardon, dezbracă-te*,*

Ghiță, și te culcă, care aduce un accent de pudoare față de intimitatea pe care funcționarul umil își permite s-o dezvăluie superiorului său, sau repetarea intensificatoare a cuvântului datorie care vrea să sugereze zelul funcționarului sau expresia coane Fănică adresată șefului și care exprimă servilitatea vorbitorului, după cum însăilarea de cuvinte : ce-mi dă prin gînd ideea ? este a unui semidoct. Vorbirea lui Pristanda este deci a unui funcționar muntean, din epoca liberalismului, servil, ignorant și umil, a unui individ tipic, pentru regimul care-l folosea. Simpla grupare a tuturor acestor fapte de limbă indică deci și locul, și timpul, și caracterul personajului, și atitudinea scriitorului față de el. Depunînd, în 1907, sub impresia evenimentelor sguuitoare, pana poetului dramatic și satiric, pentru a lua pe aceea a filozofului social, Caragiale evocă clientela politică a partidelor istorice și oligarhia care o folosea : ...plebea incapabilă de muncă și neavînd ce munci, negustori și precupeți de mahalale, scăpătați, mici primejdioși agitatori ai satelor și împrejurimilor orașelor, agenți electorali bătăuși ; apoi productul ibrid al școalelor de toate gradele, intelectualii semiculți, avocați și avocăței, profesori, dascăli și dascălași, popi liberi — cugetători și răspopiți, învățători analfabeți — toți teoreticienii de berărie ; — după aceștia, mari funcționari și impiegați mititei, în imensa lor majoritate amovibili. Din toate aceste categorii se recrutează personajele Comediilor lor Momentelor și vorbirea lor, împlinită din reminiscențele vechii terminologii a împilatorilor turci fanarioți, din ecourile noii culturi apusene rău asimilate, din frazeologia politicianismului liberal, din deformări și automatisme, este produsul lingvistic al lumii satirizate de Caragiale.

Am deosebit la începutul acestor pagini între limba personajelor lui Caragiale și aceea a scriitorului însuși. Deosebirea aceasta nu este tocmai ușor de făcut, pentru că atunci cînd încetează dialogul, folosit de altfel într-o foarte largă măsură în scrierile autorului nostru, și începe referatul lui, el introduce și aici felul de a vorbi al oamenilor săi, prin efectul așa-numitului stil indirect liber : un procedeu literar destul de vechi, deoarece el a fost semnalat de la scriitorii clasici, dar căruia i s-a dat o întrebuințare mai întinsă de către prozatorii veacului trecut. Astfel cînd în *Tren de plăcere* ni se spune : *E atît de aproape Mazăre de gară, că nu face pentru ca să mai dai parale la birjă, înțelegem că construcția cu pentru ca nu este a autorului, ci a unuia din vorbitorii schiței. Cînd în Citeva păreri, citim : Intr-o scenă memorabilă a lui Victor Hugo, nobilul hidalgo Silva prinde la fidențata și pupila lui, mîndra Dona Sol, pe doi cavaleri. Pe toți sfinții Castiliei și Aragonului ! Doi. Măcar unul ! Și tot era prea mult, pricepem că exclamația : Pe toți sfinții Castiliei și Aragonului ! este a lui Silva. La hanul lui Minjoală, cînd ni se povestește scena plecării : Am zis : hi ! la drum ! și mi-am făcut cruce ; atunci am auzit bine ușa bufnînd și un vaiet de cotoi. Gazda mea știa că nu o văz. intrase de grab în căldură și apucase pe cotoi cu ușa, desigur. Afurisit*

cotoi! se tot viră pîntre picioarele oamenilor, exclamația Afurisit cotoi! și fraza care-i urmează sînt ale personajului care povestește — dar din momentul anterior al întîmplărilor sale — sau poate ale hangioaicei; în ambele cazuri însă notația aparține altui plan. Alt exemplu, din nuvela *În vreme de război*, unde referatul scriitorului se continuă în vorbirea directă a personajului, fără nici un semn grafic care s-o anunțe: *Pe cînd d. Stavrache își ridică așa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacă-tă altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă e slovă străină... Slovă străină!... Ei — lucru dracului!... Ultimele propoziții exclamative sînt ale d-lui Stavrache. În nuvela Păcat, doi prieteni stau de vorbă: „Stăteau aci față-n față cei doi bătrîni și buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei! Și aceasta reducea pentru Cușiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele pîrintelui. 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?... Lume nu e?”* Începînd cu prima frază interogativă, cuvintele nu mai sînt ale autorului, ci ale unuia dintre convorbitorii scenei povestite. Stilul indirect liber și amestecul referatului scriitorului cu vorbirea directă a personajelor sale sînt mijloacele folosite de Caragiale pentru a zugrăvi felul vorbirii oamenilor săi altfel decît prin dialog. Identificarea pasajelor astfel întocmite este o operație indispensabilă pentru a stabili punctul de unde poate fi recunoscut modul de exprimare al autorului însuși.

Trebuie să spunem că acest mod este susținut de numeroase tehnice ale stilului vorbit. Chiar în exprimarea ideilor abstracte, Caragiale nu uită că este dramaturg și povestitor. Să ne oprim o clipă în fața articolului *Cîteva păreri*, cel mai de seamă dintre textele în care Caragiale și-a exprimat ideile lui estetice. Procedeele *Comediilor* și ale *Momentelor* apar și în acest text. Întîmpinăm mai întîi numeroase fraze interogative și exclamative: „*Ei! Atunci de unde ar mai fișni adevărul?... Ei! Asta e asta. Cui dintre aceste două categorii de producători intelectuali să acordăm stima? Ei! Vezi, ăsta este lucrul pe care n-ar trebui să-l uităm niciodată cînd vorbim despre reproduceri intelectuale... Dar, să ne întoarcem la talent. Ce este talentul? De! Aceasta este nu prea ușor de spus, dar poate nu de tot imposibil.*” Exprimarea ideilor prin dialog este, de asemenea, mult folosită. Pentru a lămuri o anumită deosebire teoretică, ideile sînt făcute să se întîmpine ca într-un dialog, de fapt în dialogul deliberării intime, introdus aici prin una din formele adresării în limba vorbită: „*Mă rog, între o insectă care trăiește o singură zi la umbra unei piramide egiptene și piramida aceea, care este deosebirea cea mai adîncă? Dimensiunile, densitatea și soliditatea structurii materiale? Durabilitate în timp? Desigur nu. Deosebirea cea mai adîncă între ele e că insecta e vie, iar piramida nu.*” Alteori, scriitorul nu se oprește la dialogul intim al deliberării, ci în-

chipuie un dialog real cu cititorul său : „— *Ce frumos stil ! ce minunat ! zici d-ta. Iată un model de stil pompos, grandios, sublim. — Mărturisesc, răspund eu, că n-am prea citit de multe ori un curs de retorică. Poate că în retorica d-tale oficială așa lucru să se numească stil sublim ; să-mi dai însă voie să-l numesc, cu tot respectul pentru d-ta... — Cum ? — Stilul prost. — Ce ? Dar ăsta este stilul tuturilor poezilor celebri ca Victor Hugo, Schiller, Lamartine, Bolintineanu... Poate fi și al lui sfântul Ion-Gură-de-Aur, tot cum zic eu rămîne. — Dar de ce ? nu-nțeleg*“ etc. Pentru a ilustra cum procedează un scriitor fără și unul cu talent, Caragiale introduce o povestire : *Tincuța începe să vorbească cu Petru numai și numai de Paul : Paul în sus, Paul în jos, Paul e drăguț, glumeț, spiritual, nostim, charmant ; Petre cam începe să țifnească* etc. Cuvîntul francez *charmant* face parte din vocabularul unora din personajele *Momentelor*. În altă povestire introdusă în expunerea teoretică găsim și un alt procedeu al prozei narative : stilul indirect liber : „*Intr-o școală de mahala, se abat claie peste grămadă o mulțime de mici cetățeni, unul mai rău crescut decît altul, făcînd un zgomot haotic. Deodată ușa se deschide și d. profesor intră. D. profesor este un om foarte rău și are un nas foarte comic... Copiii rid de nasul lui domnul.*“ În această frază, articolul proclitic indică o formă a limbii vorbite și micul context în care apare aparține copiilor, iar nu scriitorului. Tot în vorbirea personajelor sale scoate Caragiale numeroasele idiotisme : *a-și scoate focul de la inimă, voia întîmplării, a tăia capul [pe cineva], a-și găsi beleaua, a nu se lăsa nici mort.* etc., ba chiar și cuvinte din sectorul oriental al vocabularului său : *ageamiu, marafet, tamnesam*. Micul tratat de poetică intitulat *Cîteva păreri* este deci scris în mare parte cu mijloacele limbii vorbite și cu acelea experimentate de scriitor mai înainte în compozițiile sale dramatice și narative.

Cînd mijloacele stilului oral și ale vorbirii obișnuite ale personajelor sale încetează să mai fie întrebuițate și scriitorul vorbește în numele său, întîmpinăm un tablou lingvistic cu totul deosebit. În *Cîteva păreri*, în 1907 și în alte articole politice și literare, întîmpinăm numeroase neologisme. Aceste neologisme nu aparțin însă nici vechii frazeologii politice, nici limbii conservative, pe care o vorbesc oamenii *Comediilor* și ai *Momentelor*. Neologismele articolelor literare și politice corespund unor noțiuni de o abstractizare mai înaltă, adică noțiunilor unei culturi superioare. Iată un exemplu : „*Noi știm că, dintre toate fenomenele, acele ce ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sînt mișcările sufletești ale omului. Un spirit paradoxal ar putea îndrăzni să spună că sînt două lumi întregi, două universuri. O picătură de rouă împede ce cade din înălțimile senine, în drumul ei către pămîntul din care a fost sorbită-n sus, reflectă din pereți-i tot văzduhul larg. Ceea ce, de la pereții acestei înfîme sfere reflectoare, este fără margini în afară, se adîncește-n năuntru său,*

afundându-se iarăși fără margini... Așa e și sufletul omenesc, ca bobul de rouă : o infimă oglindă sferică cu conștiința absurdei adîncimi proprii“ etc. Toate neologismele acestui text : *fenomene, spirit, paradoxal, univers, a reflecta, infim, oglindă sferică, conștiința absurdei adîncimi proprii*, slujesc pentru a exprima idei înalte într-o formă concisă. Pentru fiecare din ele s-ar fi putut găsi, dacă nu un cuvînt aparținînd vechiului fond al limbii, cel puțin o perifrază. Prin ocolirea neologismelor, împrumutate aici din științe și filozofie, s-ar fi pierdut însă acea concizie a exprimării, care dă unora dintre frazele textului citat caracterul lapidar al unor maxime. Stilul articolelor politice și literare este un stil intelectualizat. În această privință remarcăm în *Cîteva păreri* întrebuițarea verbalului auxiliar la modurile predicative ca subiect al unor propoziții... „*Mai mult decît tot universul cel mare, ne interesează universul cel mic fiindcă, cu cît cel dintîi se înalță și se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel de-al doilea se adîncește și ne pătrunde ; unul se-ntinde, celălalt se strînge ; unul este, celălalt sintem — estele acela e o idee, numai acest sintem e singura realitate posibilă*“. Tot astfel, în schița umoristică *Amicul X...* i s-a întîmplat lui Caragiale să întrebuițeze pronumele interogativ ca nume predicativ : *Eu nu sint un cine, eu sint un ce ; în masa omenirii, eu sint un număr trecut la statistica populației* etc. Utilizarea unor părți de cuvînt într-o altă funcțiune decît aceea obișnuită lor este o abatere de la limba vorbită, un procedeu al unui stil scriptic și intelectualizat. Caracteristica aceasta apare și în unele din construcțiile sintactice ale scriitorului politic și estetic. Construcția obișnuită a limbii vorbite este coordonarea, nu subordonarea, hipotaxa. Aceasta se ivește însă adeseori, întregind construcții arborescente, bogate în subordonate, atunci cînd Caragiale vorbește numai în numele său. Iată un text doveditor : „*Dar iată că un mititel gnom se furișează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură, mititelul își viră și el mîinile : nemerește deschizăturile și atingînd și el cu dibăcie clapele, fără să supere cituși de puțin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia, se potrivește cu acesta, e realizarea lui posibilă și rațională*“. Un autor învățat mișcîndu-se în lumea ideilor abstracte, dispunînd de o gîndire complexă, care face necesară construcția hipotaxică, apare în această parte a operei lui Caragiale, dezvoltîndu-ne propria sferă de cultură, de unde a privit cu ironie, dar desigur și cu amărăciune, către acele aspecte ale epocii sale, biciuite de satira lui.

Caragiale n-a fost un scriitor colorat, cu multe imagini, ținînd să evoce aspectul sensibil al oamenilor și lucrurilor. Clasicismul său se dispensează de bogățiile paletelor. Abundența imagistică este, în evoluția prozei noastre literare, un fenomen ulterior momentului lui Caragiale. Principala

sa metodă artistică este, după cum am văzut evocarea oamenilor prin felul vorbirii lor și angrenarea acestora într-o situație dramatică, plină de mișcare. Se poate spune despre Caragiale că a scris totdeauna dramă, chiar în narațiunile sale. Și chiar atunci când și-a debitat povestirea la persoana întâi, el se vede pe sine ca actor al unei scene dramatice. În *Grand Hotel Victoria română*, el ni se înfățișează ajungând în orașul său natal, unde avea să regăsească tristețe stări ale vremii. La hotel i se indică o cameră : ...*Numărul 19 — Odaia mea... E o căldură năbușitoare înăuntru și miroase a vopsea cu terebentină proaspătă... Să deschiz...* Indicarea gestului de deschidere a ferestrei ne face să-l urmărim de aici înainte pe povestitor ca pe un actor în scenă. În *Premiul întâi*, Caragiale introduce, la un moment dat, următorul dialog : „*De ce adică, se-ntreabă cititorul, madam Ionescu trebuie să-și calce pe inimă, când oprește trăsura spre a vorbi d-lui Bumbăș ! — O ! răspunz eu, este un lucru intim pe care am uitat să-l spun mai dinainte. Iată*“. O parte a povestirii de aici înainte se va datori deci intervenției dramatice a autorului. Prin aceste mijloace, Caragiale a introdus în schițele sale acea animație scenică prin care se susține interesul cu care le citim.

Un alt mijloc artistic de care s-a folosit satira lui Caragiale a fost ironia, adică acel fel al vorbirii care lasă să se înțeleagă tomai contrariul celor exprimate. În orice vorbire ironică există un termen exprimat și unul neexprimat. Problema de stil care se pune în legătură cu orice vorbire ironică este aceea a procedurii pe care-l întrebunțează vorbitorul sau scriitorul pentru a ne face să găsim, sub termenul exprimat, pe acela ascuns. La Caragiale, unul din acestea este aceea exprimare care, prin exagerarea ei, produce îndoieli asupra intenției aceluia ce vorbește, o îndoială ce se risipește pînă la urmă cu totul. Iată următorul pasaj din schița *Tempora...*, unde ne este evocat studentul demagog Coriolan Drăgănescu : *Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil ; dar aci, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era așa de sguđuitoare, încit auzindu-l, te mirai de nepăsarea eroului de bronz ; cum oare nu descalecă, precum odinioară comandorul lui Don Juan, spre a face și el o demonstrație ?* Succesiunea suspectă a adjectivelor exagerate, cu prea mare încărcătură afectivă : *mare, incomparabil, prodigios, sguđuitor*, rezolvă pînă la urmă dubiul ironiei. Uneori astfel de termeni sînt devalorizați prin însoțirea lor cu alții, avînd un sens afectiv tomai contrariu. Într-o mică bucată din „Moftul român“, 1893, citim : „*Sărbătorile din săptămîna asta ne-au dovedit odată mai mult cît de entuziast este poporul nostru și îndeosebi clasa negustorilor. În adevăr, entuziasmul negustoresc, mai ales în politică, este culminant : entuziasmul negustoresc nu e moft ! Cine este capabil de atîta independență de caracter ca negustorul român ? Entuziasm tricolor, la uși, la ferestre, la tarabă, și toate [or]*

să fie bune, drăguță!“ Alternanța dintre : *entuziasm, independență de caracter, sacrificii* și cuvintele peiorative : *moft, tarabă*, apoi, alternanța dintre frazele interogative și exclamative, debitate în manieră retorică, și mica frază familiară care încheie pasajul, și în care auzim glasul satisfăcut al negustorului prosperind sub masca falsului său patriotism, lămuresc adevărul înțeles al acestui context ironic. Alt procedeu al ironiei carageliene este falsa modestie. *Amicul X...*, pretinsul intim al politicienilor, este prezentat cu o prefăcută venerație de autor, care pare a-l considera din unghiul lui de anonim, exclus de la marile secrete de stat : „*Il cunosc bine pe X... știu că are să mă înobileze, să mă facă să am o mai bună părere de mine comunicându-mi lucruri ce nu le poate ști un om care nu frecventează decât lumea de jos, cum am zice, care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată*“. Pentru a sublinia falsa lui umilitate, scriitorul adoptă pentru circumstanță unul din felurile vorbirii inculte, pe care-l cunoaștem din stilul polițistului din *Proces-verbal*, întrebuițarea pronomelui relativ atât de îndepărtat aici de cuvântul cu care exprimă relația, încît el pare a sta singur : *care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată*.

Dar dacă procedeele artistice ale lui Caragiale aparțin mai ales notării realist-critice a vorbirii, însuflețirii dramatice și ironiei, folosirea imaginilor nu este în scrisul său cu totul absentă. Acestea, obținute mai mult prin comparații decît prin metafore, au însă de cele mai multe ori la Caragiale o funcțiune ironică. Termenul cu care se face comparația este astfel ales încît termenul comparat să apară într-un contrast rizibil prin micimea sau prozaismul lui. Un om chinuit de o durere de măsea *se plimbă de colo pînă colo ca o hienă în cusca ei*. Cățelul Bubico, favoritul unei doamne întîlnite în tren, *mîriie înfundat, ca tunetul care se tot depărtează după trecerea unei grozave furtuni*. Coana Luxița, o persoană miscată de un apetit neobișnuit, adulmecînd aromele unui grătar la „moși“, *se pornește cu nările umflate spre unul dintre colțuri, ca o panteră atrasă de mirosul țapului sălbatic*. Peste capul unui solicitator inoportun, care si-l viră prin deschizătura ghișeului unui birou public, *geamul mobil... pică peste gîtul domnului ca tăișul unei ghilotine*. Doi tineri, chinuiți de ghetele lor prea strîmte, *se descaltă și amîndouă picioarele încep iar să joace din degete ca niște mîini de harfonistă*. Prin alegerea termenului cu care face comparația din domeniul unor reprezentări teribile sau poetice, micimea, nedemnitatea sau prozaismul obiectului comparat apare într-un relief cu atît mai izbitor. Comparația carageliană este un procedeu al ironiei. O problemă dintre cele mai interesante, cînd se studiază un scriitor, este identificarea sferei de viață din care el își scoate termenii comparațiilor. Stabilirea acestei sfere dezvăluie impresiile care l-au urmărit mai statornic pe scriitor, lumea în care s-a mișcat și deci conexiunile lui sociale. Astfel de studii lipsesc, în general, în legătură cu

scriitorii noștri, dar ele vor trebui să fie întreprinse. În ce-l privește pe Caragiale, deși toate lucrările pregătitoare ne lipsesc, se poate observa că adeseori scriitorul a găsit termenii comparațiilor lui în lumea teatrului și a muzicii, construind pe această bază mai multe apologuri. Iată-l dorind să exprime situația scriitorului care nu găsește pentru ideile sale forma potrivită. O comparație din teatru i se prezintă : „Așa, când am ajuns și eu calfă și am voit să lucrez pe seama mea, când mi-a venit și mie un mușteriu, o idee, să-mi ceară o haină ca să se poată prezenta în lume, am pus mâna aiurit în grămada de vestminte, și am trîntit în capul blond și buclat al unui copilăș de prințesă o mantie largă de pelerin nespălat, în spinarea unui arlechin și un largă purpură imperială, iar pe umerii mîndri ai unui tînăr Cezar, o cazacă pestriță de paiată cocoșată“. Înveșmîntarea unei idei în forma ei este deci asemănată cu costumarea actorilor în teatru. Pentru a ilustra modul în care se adună impresiile lumii reale în sufletul unui artist, Caragiale recurge la o comparație muzicală : „Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează, fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluțiune. Toate tonurile majore și minore, toate modulările posibile și imposibile, cari n-au secret pentru dînsul, le perindează pe simfioarele clape, și toate după niște fatale legi pe care el nu le poate călca niciodată, dacă nu voiește să spargă minunatul instrument“. În comentariul ironic despre volumul *Excelsior* al lui Al. Macedonski, Caragiale folosește din nou o comparație din domeniul teatrului și muzicii, închipuind un scenariu liric, un balet : „Avem mai întîi prologul. În mijlocul unor talazuri negre, sub un cer acoperit cu nori negri, stă în lanțuri pe o stîncă neagră, sub călciul unui demon mai negru ca toate, o umbră albă — e geniul civilizației sub călciul Răului. Muzica este lugubră — o dezvoltare de acorduri disonante, în care domină nota sfișietoare a unor dureri chaotice, și care urmărește gîfîind o rezolvare depărtată într-un acord perfect“. Exemplele comparațiilor împrumutate din domeniul teatrului și muzicii s-ar putea înmulți și ele nu sînt surprinzătoare dacă ne gîndim la lungul timp pe care scriitorul l-a petrecut între culise și la marea lui pricepere și dragoste pentru muzică, atestate de toți contemporanii lui și de acea parte a activității sale consacrate criticii dramatice și muzicale.

Faptul însă că atunci cînd dorește să introducă un element de sensibilitate în scrisul său, imaginația îi prezintă adesea o amintire muzicală, are și o altă însemnătate. Facultatea sa de a reține și reproduce impresiile auzului este aceeași care i-a permis să noteze cu măiestrie felul oamenilor de a vorbi. Marea înzestrare auditivă a lui Caragiale a fost una din rădăcinile artei lui. Cealaltă a fost puterea lui de a-și pricepe epoca în toate scăderile ei. Realismul critic al lui Caragiale a crescut din aceste rădăcini.

Recitind în noua lor ediție *Poeziile* lui St. O. Iosif, m-am oprit în fața unei observații a editorului, Șerban Cioculescu, care a împărțit întregul material în două clase largi : poezii *lirice* și *epice* : „Fără să manifestăm pretenția de a impune o judecată ierarhizatoare, scrie Cioculescu, vom menționa valoarea deosebită a baladelor și basmelor“. Discreția editorului nu poate acoperi însă cu totul preferința sa și poate a noastră, cititorii poetului după un îndelungat răstimp. După ce am citit cartea de la un capăt la altul, ni s-a părut că dorim s-o redeschidem la acele inspirații ale lui Iosif în care, răsucind mai departe un fir popular, poetul evocă vechi figuri ale legendei și istorisește. Am recitat de mai multe ori *Novăceștii, Pinteaa, Gruia, Somnul lui Corbea, Ielele, Cîntecul celor trei firtați din Bălgrad* și plăcerea noastră s-a dovedit a fi în legătură cu acestea mai mare. Evocarea Novăceștilor cu al lor glas care răsună *ca un fund dogit de clopot, așezați la masă așa încît Între umeri fiecare/ A cuprins cîte-un părete*, cîntecul lui Pinteaa care străfulgeră prigoirii în timp ce negurile tresărind se-naltă din prăpăstii, iezerul scaldătoarei lui unde apa, *E ca laptele de caldă...* și atîtea alte trăsături simple și directe ne-au oprit de mai multe ori și vor continua să ne oprească. Desigur, poetul dovedește un indiscutabil simț al elementarului, este un om modern, în sufletul căruia s-a putut întîmpla să se strecoară scepticismul și, astfel, bucăți ca *Doi voinici* sau *Eroul de la Königgratz*, inspirate de un fel de ironie romantică, de pornirea de a-și relativiza propriile idealuri, introduce o nuanță sugestivă, umană și modernă, în fizionomia sa de poet epic. Dacă însemnătatea epiceii lui St. O. Iosif a fost mai adesea trecută cu vederea, lucrul provine poate din faptul că ea a fost ascunsă de figura umană a poetului, „salcie plîngătoare“, cum îl zugrăvește E. Lovinescu într-unul din cele mai vii portrete ale *Memoriilor* sale, făcînd să culmineze atît de scurta lui carieră cu renumitele-i *Cîntece*, pătrunse de o emoție abia distilată din durerile vieții sale sentimentale, comentate cu multă lăcomie, pe vremuri, de indiscreția publică. Și totuși nu în frămîntarea materiei lirice, ci în aceea a motivelor epice a dobîndit Iosif particularitățile marcante ale stilului său, de care, după cum vom vedea îndată, însuși lirismul său a folosit. Tot felul de a scrie al lui Iosif este pătruns de importanța pe care el o dă evenimentului, acțiunii. Genul atenției sale și looana despre lume care se organizează pentru el sînt dominate de aceste preferințe și de corespondentul lor lingvistic, *verbul*. Într-un rînd, Iosif se complăce a tălmăci *Cataracta Lodorei* a romanticului englez Robert Southey (1774—1843), încercînd să redea virtuozitatea originalului în abundenta lui notație verbală, printr-o eclatantă serie de participii prezente ale unor verbe apropiate ca înțeles : *Galopînd și săpînd și rupînd și surpînd, / Strălucînd, clipocînd, nălucînd, rătăcînd, / Lunecînd, sdruncinînd și jucînd și trecînd, / Unduid, șerpuînd și suînd și vuînd, / Spu-*

*megînd, fumegînd, rîpăgînd și strigînd./Dănuînd, chefuînd, duduînd și huînd./Bolborosînd, regîsînd, poposînd și sosînd./Șopăînd, ropăînd, topăînd, hopăînd./ Frămîntînd și cîntînd, desfătînd și săltînd.../ Așa coboară apa-n cădere la Lodora... Lucrarea are caracterul unui joc verbal, al unui pariu cîștigat, altoit pe o înclinație mai veche, căreia întreața creație a poetului îi este redevabilă. Pentru a identifica particularitățile stilistice ale unui scriitor, se întrebuițează, de obicei, o metodă statistică și comparativă, caracterul dinamic și verbal al stilului său, asemănat cu al altuia, putînd rezulta, de pildă, din numărul mai mare al verbelor și al altor părți de cuvînt derivate din verb, într-o porțiune oarecare a textelor sale. Metoda nu este însă totdeauna concludentă, necesitățile sintactice putînd aduce pînă la aproximativ aceeași sumă numărul verbelor în textele unui scriitor cu un pronunțat stil verbal ca și în cele ale altuia, cu un stil precumpănitor nominal sau adjectival. Mult mai hotărîtoare este stabilirea, prin comparație, a gradului de însemnătate pe care îl posedă substantivele, verbele sau adjectivele în stilul unui scriitor și, mai cu seamă, precizarea chipului în care el tratează un motiv înrudit cu acela în fața căruia s-a putut opri un altul, înzestrat cu un temperament și cu mijloace artistice deosebite. Urmînd această din urmă cale, este interesant de alăturat *Haiducul* lui St. O. Iosif cu *Prințul* lui Tudor Arghezi, și anume în acel moment, atît de asemănător, cînd cei doi rebeli stabilesc, prin zgomotele depărtării, un contact cu lumea ostilă, de care ei s-au izolat. Sînt cunoscute versurile *Prințului* de T. Arghezi : *Puterea lui întregă și vitează/Ascultă-n noaptea de safir și lut,/Din depărtare, calul că-i nechează,/Care prin adieri l-a cunoscut. Alta este imaginea Haiducului lui Iosif.**

„Înfiorat de taina singurătății grele,
Străvechiul codru sună, foșnindu-și frunza rar...
Voinicul prinde-un sgomot venit dinspre hotar :
Își saltă dirz podoaba de-alămuri și de-oțele
Și ochii lui sălbatici străfulgerînd tresar.

Cum se ridică leul stăpîn într-o pustie
Și-așteaptă prada mîndru, cu nările în vînt,
Ca dintr-o săritură s-o culce la pămînt
Haiducul clocotește de ură și minie
Și pieptul i se umflă stînd să zbucescă-n cînt...“

Nimeni nu poate trece peste deosebirile, atît de izbitoare, dintre aceste două texte. *Tabloul* lui Arghezi este static, o imagine a neclintirii în așteptare, în care reprezentarea eroului se asociază cu verbul cel mai puțin încărcat cu un coeficient dinamic : *ascultă*. Stilisticește vorbind, punctul de greutate al strofei, piatra prețioasă încrustată în masa ei, este legătura

atît de neașteptată și sugestivă de epitete : *noaptea de safir și lut*. Altfel stau lucrurile la Iosif. Epitetul nu este niciodată prea izbitor, deși *singurătatea grea* din primul vers reprodus nu se putea prezenta oricui. Imaginea *Haiducului* este apoi esențialmente dinamică, eroul fiindu-ne înfățișat, nu în imobilitatea atenției trimisă departe, ci în via și prompta lui reacțiune, sugerată și prin energetica și dinamica comparație dezvoltată, împrumutată eposurilor homerice. Tabloul nu valorează prin amănunte. El nu este lucrarea migăloasă a unui giuvaergiu. Prețul lui stă în via și viguroasa-i mișcare generală, în care se evidențiază talentul unui scriitor epic. Interesant este de observat că aceste particularități stilistice nu se pierd nicidecum atunci cînd poetul se oprește în fața unor alte motive, ca în bucățile în care el zugrăvește un tip sau o scenă de moravuri, ca în atîtea din bucățile *Patriarhalelor*, precum *Veseli*e, cu evocarea împrejurărilor de la „orîndă“ sau jocul copiilor în *Vară* sau popasul țiganilor în *Noaptea sub schele* și în atîtea alte bucăți, susținute toate pe nararea unui eveniment și în asemenea măsură constituite din trăsături dinamice, încît trecerea tuturor acestora sub categoria poeziilor lirice, așa cum o face editorul lor de azi, mi s-a părut de cîteva ori discutabilă. Stilul epic, verbal se menține și în poeziile înfățișate de Iosif ca pasteluri, unde nu odată înfățișarea unui colț de natură este redată ca un moment dintr-o povestire trunchiată, ca în atît de nostalgicul *Pastel VI* :

„Trece-n sus, pe plai în sus,
Un voinic pe-un murg călare,
Înapoi se uită dus
Peste mîndrele hotare...

Dus el cată spre Ardeal,
Unde-o turlă-n fund străluce ;
Murgul urcă greu la deal,
Pe voinic de-abia-l mai duce...

Neguri de brădet se-ntind...
Turla-n văi de mult e ștearsă,
Dar voinicul pribegind
Tot mai ține fața-ntoarsă....“

Aspectul, înfățișarea statică, redată prin trăsături de mișcare, adică prin verb, apare ca un procedeu caracteristic și în *Icoane din Carpați, IX*:

„Jos, între care,
Vitele rumegă ;
În depărtare
Văile fumegă.

Dorm muncitorii
Pe lingă focuri ;
Apele morii
Murmură-n scocuri.

Scapără stelele ...
Ceasul în care
Dănțuie ielele
Lingă izvoare ...

Sprintene, vesele
Peste coline
Joacă miresele
Apelor line“.

Chiar un cîntec, o stare muzicală, se rezolvă pentru poet în reprezentarea unor acțiuni, ca în frumosul *Cîntec*, cu densa-i substanță de verbe :

„Stau dus cu fruntea răzimată-n mină
Și-ascult cum plînge doina cea bătrînă
Și cum se tînguiește și se-ngină.
Pe urmă-ncet se-alină cu păstorul
Cînd paște turma, și pe urmă geme
Și-aruncă în mînia ei blesteme
Și chiuie și strigă, iar blestemă
Și trăsnetele cerului le cheamă
Asupra celor ce-asupresc poporul ;
Apoi s-alină într-o melodie,
O dulce melopee ce adie
Și iarăși strigă-ntr-una și recheamă
În adîncimea negrelor păduri ...
Pe cînd pe culmi veghează grav conduri,
Și glasul ei, pe văi împrăștiat,
Se pierde-ncet, sub cerul înnoptat ...

Atent la materia de evenimente ale lumii, la ce se mișcă, se dezvoltă, dar, pentru acest motiv, și la ce se perimează și dispare, Iosif ne-a dăruit și cîteva din cele mai delicate cîntece închinat trecerii, efemerului din lume și din viață. Dacă de la un timp glasul său s-a auzit mai slab în concertul literar al vremii, lucrul provine poate din faptul că, prin noua artă poetică a lui T. Arghezi, de sigur evenimentul liric cel mai de seamă al ultimelor trei decenii, gustul vremii a fost orientat către o poezie cuceritoare mai cu seamă prin plasticitatea imaginilor și prin forța epitetului drastic. Imagismul și polemismul sînt cele două categorii

capitale introduse de Arghezi în literatura noastră mai nouă. Cum însă unul din rolurile criticii literare este să mențină vii chiar acele valori literare pe care orientarea mai nouă a gustului le-a putut pune în umbră, înțelegerea artei plină de prospețime, de viață și de mișcare a lui Iosif, redată cu mijloacele unuia din cele mai caracteristice stiluri verbale cunoscute de poezia noastră, este astăzi o sarcină care ni se impune.

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI GEO BOGZA

Printre scriitorii care au atins astăzi maturitatea, Geo Bogza este, fără îndoială, unul dintre cei mai puternici și mai originali. Pornit din mișcările moderniste, care, acum vreo două decenii, credeau a manifesta atitudini ale protestului social prin tehnicile anarhice ale scrisului lor, scriitorul și-a găsit curînd echilibrul și a organizat o formulă literară personală, pusă în serviciul mesajului său uman, luptei sale pentru dreptatea socială. Cadrul scrierilor lui Geo Bogza l-a alcătuit reportajul literar, adică acea formă a descrierii și narațiunii în legătură cu aspecte ale actualității imediate, cu acele aspecte ale vieții sociale care reclamă o atitudine activă. Sînt unii care își închipuie că în afară de genurile literare consacrate, în afară de poemul eroic, de satiră sau elegie, de dramă sau roman, cadrele literare apărute în condițiile de difuzare ale culturii moderne și metodele literare mai noi ar fi atinse de o inferioritate iremediabilă. Numele reportajului literar nu este bine tolerat nici de admiratorii unui autor și, uneori, nici chiar de autorul însuși. Cu toate acestea, un scriitor care se deplasează pentru a observa oameni, lucruri și împrejurări la fața locului, acela care procedează cu metodele anchetei sociale și care recompune observațiile sale, nu în sintezele fictive ale fanteziei, ci într-un fel care urmează de aproape configurațiile realității, acest scriitor este un reporter și opera sa un reportaj, mai ales atunci cînd scriitorul destinează lucrările sale presei periodice, aceleia care atinge un mare număr de cititori și poate provoca un curent de opinie publică. Aceste metode au fost folosite, în aceste împrejurări și cu aceste scopuri, de Geo Bogza, în scrieri ca *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, 1939, *Cartea Oltului*¹, 1945, opere dintre cele mai viguroase și mai originale ale literaturii noastre mai noi.

Reportajul literar, destinat presei periodice, împrumută adeseori limbajul acesteia, adică acea sferă lexicală și acele expresii pe care exprimarea curentă le adoptă, mai înainte ca literatura să le consfințească. Așa au apărut în scrisul lui Geo Bogza cuvinte și expresii, precum *imagine*

¹ Vom indica aceste opere, în cele ce urmează, cu inițialele T.P., C.O.

revelantă (T. P., p. 9), *rezultate desconcertante* (ib., p. 19), *lucruri, reconfortante* (ib. 23), [un oraș] *frapează aproape ochiul* (ib., p. 183), *n-are nici o importanță* (ib., p. 301), [a fi] *antrenat* (ib., p. 301), *viața lui exorbitantă* (ib., p. 301). *Nu sînt spectaculoase din cale afară ostroavele* (ib., p. 302), *exclamația revine celor cîteva păsări care se achită cum pot* (ib., p. 302), *sălcile bătrîne care se află în locurile acestea par vrăjitoare inveterate, lipsite de orice scrupul* (C. O., p. 192), *persuasive... manevre* (C. O., p. 351). [Oltul] *e năvalnic și prodigios* (C. O., p. 337) etc. etc. Toate aceste cuvinte și expresii sînt neologisme împrumutate din limba franceză și vădesc, prin tendința lor de a urma curentul limbii vorbite la un moment dat, mai mult decît a se supune acțiunii de frînare a limbii literaturii, originile ziaristice ale scrisului lui Bogza. Li se asociază formații rare sau personale, de pildă, întrebuițarea sufixului de origine franceză — *ant*, în *vitriolant*, ca adjectiv sau adverb : *dezolarea... vitriolantă* (T. P., p. 127), *substanță vitriolantă* (ib., p. 131). [vîntul bate] *vitriolant* (ib., 131), apoi *spiralat* (ib., p. 9), a *dramatiza* (ib., p. 131) etc. Preocuparea de puritate lingvistică nu pare a fi cea mai de seamă a scriitorului, care din alte puncte de vedere este un stilist remarcabil și foarte personal.

Reportajul urmărește să obțină impresia puternică, aceea care fixează atenția cam dispersată a cititorului solicitat de atîtea ecouri ale actualității. Împrejurarea aceasta apare cu destulă limpezime în scrisul lui Bogza. Cine străbate scrierile sale nu poate să nu remarce mulțimea adjectivelor-adverbe cu mare încărcătură afectivă, cele care exprimă o apreciere drastică sau o reacție vehementă a sensibilității, precum *dur, arid, tragic, violent, fantastic, aspru, dramatic, năpraznic, intens, enorm, cumplit, straniu, uimitor, uluitor, teribil, imens, vehement, vast* etc. Unele din aceste adjective-adverbe sînt întrebuițate pentru a exprima gradul superlativ al comparației. Superlativul absolut este indicat, în limba curentă, printr-un adverb care, prin gramaticalizarea lui, și-a pierdut forța expresivă : *foarte, prea*. Scriitorul simte nevoia împrăștiării formelor superlativului absolut, culegîndu-le din bogata colecție a adjectivelor lui drastice : *un cîmp fulgerător de pustiu, torențial dezolant* (T. P., p. 127), *cumplit de dezolantă înfățișare a lumii* (ib., p. 127). *uimitor de multe lucruri* (M. S., 14) etc. Superlativul relativ nu este nici el rar : [Oltul este] *cel mai limpede, mai aeneros și mai nebun dintre afluenții lui* (Oltului) (C. O., p. 349), *cea mai scumpă îndeletnicire [a caprelor] ...e tentarea celorlalte ființe de a se arunca în vid* (ib., p. 351), un magazin este *cel mai periferic* (T. P., p. 201) etc. S-ar părea că scriitorul nu cunoaște formele, dimensiunile sau situațiile mici sau intermediare. Totul îi apare enorm în sine sau, cel puțin, în raport cu alte lucruri asemănătoare. Ceea ce îl atrage și îl reține este mărimea comparată sau incomparabilă. Oricare aspect al lumii este pentru el monumental și sentimentele cu care

il întâmpină sint vehemente și zguduitoare. Tehnica intensificării, în expresia lucrurilor și sentimentelor, este cea mai caracteristică pentru stilul lui Geo Bogza.

Pentru a supune lumea procesului acesta de extindere, pentru a obține impresia grandorii și a vastității, unul din mijloacele cele mai obișnuite ale scriitorului este întrebuițarea pluralului în locul singularului. În Dobrogea, el întâlnește un peisaj pietros, dar ne va vorbi despre *peisaje singulare și stranii* (T. P., p. 126). Dacă acolo bîntuie setea, ni se va vorbi despre *țara aceasta de piatră și de mari însetări* (ib., p. 130). În nenumărate locuri, pluralul cu tot ceea ce aduce el ca sugestie a măreției și extensiunii este preferat singularului posibil, *notîndu-se deci deslănțuiri de evenimente* (ib., 7), *violente care au cutremurat temeliele lumii* (ib., p. 11), [*Moscova*] *e străbătută de uriașe fluvii de oameni* (ib., p. 29), *mărilor verzi și coclîte ale pădurilor* (C. O., p. 10), *vîntul marilor înălțimi* (ib., p. 30) ș.a. Efectul pluralului stilistic este aceluși al măreției nedeterminate, așa cum este cuprinsă de un ochi care o privește dintr-un punct foarte înalt sau dintr-o poziție superioară a inteligenței generalizatoare. Mărimea apare ca o complexitate atunci cînd e privită mai de aproape sau din mijlocul ei. Bogza obține și acest efect, prin tehnica acumulării adjectivelor-epitete sau a predicatelor și complementelor, ca în exemplele: [*Munții*] *erau colțuroși, prăpăstioși, acoperiți de zăpadă... tari, de gresie, formați din stînci aspre și învălmășite* (T. P., p. 16). *Ținutului acesta* [al Dobrogei] *atît de tumultos, de pasionant și năpraznic* (ib., p. 132), *două locomotive uriașe: groaznice mătăhale negre, grele, fierbînți, gîfîitoare* (C. O., p. 170), *creasta lungă, zimțuită, roșcată și vinătă a Parîngului* (ib., p. 359), [*ochiul s-a deschis*] *nu asupra unui peisaj natural, ci asupra unei catastrofe, unui teren în flăcări, unei cetăți distruse de cutremur* (T. P., p. 126), *peste oamenii și orașele ei* [ale Dobrogei], *peste satele, peste lanurile ei de grîu, bate toată vara vîntul fierbinte de stepă* (ib., p. 130), *oamenii sîngeră, se crispează, fac planuri, cad prinși* (ib., p. 132) etc.

Pluralul stilistic și lanțurile de atribute, predicate sau complemente produc impresia mărimii nedeterminate sau acumulate, adică două forme deosebite, dar înrudite între ele, ale intensificării. Scriitorul mai cunoaște însă și procedeul intensificării unui aspect sau al unei impresii unice prin deplasarea expresiei lor din locul pe care îl ocupă, de obicei, în frază. Astfel, adjectivul-epitet urmează, în general, după substantivul pe care-l determină. Dar dacă un scriitor dorește să coboare un accent de intensitate mai mare asupra epitetelor sale, să le dea un relief mai puternic, atunci el le va izola, așezîndu-le ceva mai departe de locul în care erau așteptate. Efectul deplasărilor topice și sintactice a fost mult folosit de T. Arghezi. Geo Bogza îl va întrebuița și el pe alocuri, ca în exemplele: „*Presărat cu cetăți vechi, în ruină, și cu turle de biserici, ascuțite, Ardealul își desfășoară peisajele pînă la mari depărtări* (C. O.,

p. 9), *Ceahlăul părea... un muget de piatră, uriaș, al pământului* (ib., p. 36), *Totul părea atunci că face parte dintr-o dramă a lumii, surdă* (ib., p. 36), *doina apei care vine de dincolo de munți, și trece pe sub privirile lor. învolburată*“ (ib., p. 366) etc. În limba română verbul predicativ apare în frază înainte de determinările lui. Când apare după acestea, înseamnă că scriitorul a vrut să-i dea o intensitate mai mare. Așa procedează Bogza în exemplul : [Oltul] *tinăr și îndrăzneț, întregii lumi, cîntă*. Ceea ce urmează este evocarea cîntecului Oltului, anunțat de predicatul în poziție deplasată. În capitolul II al *Cărții Oltului* ni se descrie ascensiunea unor țărani, Voșlobenarii, către culmea muntelui, unde se îmbolnăviseră vitele lor. Era vorba de a transmite impresia înaintării lor active, neobosite, împinse de o mare îngrijorare, redată prin verbul predicativ *urcau*. La început, predicatul apare după subiectul lui. *Șase oameni, trei bărbați și trei femei, urcau într-o după amiază, cu sufletul la gură spre crestele atît de fantastic apropiate de cer, ale muntelui* (C. O., p. 23). Dar verbul trebuia intensificat și atunci topica se răstoarnă, predicatul apare după determinările lui : *Fără răgaz, fără să piardă nici o mișcare, urcau. Mereu urcau*. Deplasarea topică se însoțește în acest pasaj cu intensificarea prin repetiție, astfel încît, după descrierea diferitelor episoade ale ascensiunii, predicatul *urcau* revine la intervale, totdeauna după complementele lui : *În felul acesta urcau... Atît de cumplit urcau... Înșirați unul după altul, urcau... Cu sufletul la gură, urcau* (C. O., p. 22—27). Din cînd în cînd expresia ascensiunii este redată prin alt verb decît *urcau*. *O singură clipă nu se opreau... deasupra stîncilor aspre se cățarau... Să ajungă cît mai repede sus, aceasta le era străduința*. Unele detalii conexe ale ascensiunii sînt exprimate prin verbe predicative așezate tot după determinările lor, de pildă, *cumplit gifiiu*, astfel încît întregul pasaj dobîndește o stilizare care amintește în chip interesant pe a povestirilor și poeziilor populare, unde procedeul post-punerii predicatului este adeseori folosit¹. Când ascensiunea s-a sfîrșit, predicatul revine în poziție topică normală și, regăsindu-l la locul lui obișnuit, cunoaștem că ascensiunea s-a sfîrșit, nu numai prin conținutul comunicării, dar și prin forma ei sintactică : *Soarele era aproape de asfințit, cînd au ajuns deasupra pe podiș*.

Deplasarea unor membre ale frazei le dă acestora o anumită independență. Smulse din locul lor și așezate în altă parte, aceste membre ale frazei sînt oarecum considerate pentru ele însele și apar într-o lumină mai puternică. Intensitatea prin deplasarea topică se bazează pe acest efect. Dar de aici nu mai este decît un pas pînă la construcția eliptică, un alt procedeu mult folosit de Bogza. Când citim, de pildă : *Pe unele*

¹ Cîteva exemple : *Dacă nu fugea leul sub pod* [Fata împăratului] *în patru il făcea* (Ispirescu, *Legendele sau basmele românilor*. C.R., I, p. 24), *fîndcă văzu că toate învățăturile lui îi ies în de bine, din cuvîntul lui nu se abătea* (id., ib., p. 35). *Dafine, dafine, cu săpălugă de aur săpatu-te-am, cu năstrapă de aur udatu-te-am, cu ștergar de mătase ștersu-te-am* (id., ib., II, p. 87) etc., etc.

stînci se vede [aurul], parcă ar fi stropit cu bidineaua. Firișoare subțiri, ca nisipul (T. P., p. 9), simțim lămurit că însemnarea eliptică finală : *firișoare subțiri, ca nisipul* este un membru al frazei anterioare care a dobîndit independență, dar care s-ar fi putut lega de fraza precedentă printr-o locuțiune conjunctivă, de pildă *întocmai ca [niște]* etc. În însemnarea succesivă : [Motii, în tren] *Nu priveau munții. Îi sorbeau încet printre pleoape* (T. P., p. 16), a fost lăsată la o parte conjuncția *ci*, și propoziția adversativă, devenită în chipul acesta autonomă, dobîndește un relief mai viu. Uneori se renunță la verbul predicativ, înlocuit printr-un semn grafic, două puncte în funcțiune explicativă, ca în exemplul : *Rusticitate. O casă : o cameră. O cameră : lemne de brad, bătute unul peste altul. Atît* (T. P., p. 22). În fine, alteori, legătura dintre fraze nu este nici subînțeleasă, nici reprezentată grafic. Construcții sintactice intermediare destul de complexe sînt lăsate cu totul la o parte, ca în : *Aur și oameni. Exploatare a aurului, exploatare a oamenilor. Prin orice mijloace să se pună mîna pe tot filonul, să se stoarcă din el tot ce poate să dea* (T. P., p. 13) sau : *În lemnul de brad e închisă toată jalea omului. Destinul, în stîncă aspră, bătută de vînturi. Un om și un brad, un om și o stîncă. Atît* (ib., p. 26), sau : *E o imensitate care apasă peste om, îl copleșește. Cerul, apa, căldura* (ib., p. 297) etc. Se ajunge pe aceste căi la un stil telegrafic, făcut din frînturi ale unui proces interior al gândirii, din care numai unele elemente se înalță în lumina expresiei, anume cele mai caracteristice și pe care autorul vrea să le sublinieze, în timp ce toate construcțiile de relație sînt lăsate în umbră. Este aici ceva ca o tehnică a clarobscurului, menită să rețină numai ceea ce poate vorbi imaginației și sentimentului cititorului. Expresia tinde astfel spre esențial și stilul lui Bogza, care nu economisește în alte împrejurări adjectivele cele mai zgomotoase, acumulările de atribute, de predicate sau de complemente, întrebările retorice, atinge acum conciziunea.

Tendința spre esențial este, de altfel, o particularitate a viziunii lui Bogza. Lumea pe care el ne-o zugrăvește nu este colorată, pitorescă, ci mai degrabă esențială, redusă la ceea ce este durabil, permanent sau elementar în ea. Scriitorul, dublat de un filozof, tinde să surprindă, sub suprafața variată și senzorială a lucrurilor, elementele și relațiile statonice care le constituie și le comandă din adînc. Neconținut scriitorul tinde să obțină, în evocarea lumii, expresia originilor, a vechimii, a eternității, a materiei eterne. Concepția sa despre lume este prin excelență materialistă. Totul îi apare ca o modificare a materiei primordiale și veșnice și, cu acest înțeles, a introdus el, în titlul uneia din cărțile sale, două din noțiunile fundamentale ale fizicii antice, *pămîntul și focul : Țări de piatră, de foc și de pămînt*. Redusă la esențial, la materialitatea elementară, atît de lipsită de determinări sensibile încît tinde spre abstracțiune, viziunea lui Bogza ar putea fi mai mult a unui filozof decît a unui poet, dacă arta sa n-ar izbuti să constituie imagini tocmai prin întrebuintarea termenilor

abstracți. *Materie, esență, esențial, elemente, primordială, cosmic* sînt termeni abstracți cu care poetul obține imagini, ca în exemplele : [un măr este] *esența pămîntului concentrată în sfera primordială a unui măr* (T. P., p. 18), [În Țara Moșilor] *Toporul e o unealtă esențială, un element de viață, ceva indispensabil, pretutindeni prezent, ca apa, ca aerul, ca respirația* (ib. 21), *aerul de foc [din Dobrogea este] singurul element al naturii care se deplasează aici* (ib., p. 129), [un ostrov al Dunării este] *o bucată de pămînt nou, în cel mai primordial înțeles, așa cum în nici o altă parte a țării nu se poate afla* (ib., p. 299), [pe apele Oltului lenevit îndată ce scapă din munți] *doar întimplările cosmice ale planetei, răzbat pînă în această oază a liniștei și a nemișcării* (C. O., p. 159), *sărăcia [oamenilor pe valea Oltului era]... asemenea munților în care trăiesc ; primordială, minerală, de necrezut* (ib., 353). Evocînd înfățișările lumii prin materia care le constituie, se înțelege că metonimia va fi una din figurile poetice deseori folosite de Bogza : *Sărăcia din Țara Moșilor e o sărăcie de piatră, o sărăcie de stîncă tare* (T. P., p. 23).

Alături de evocarea materiei elementare a lumii, scriitorul evocă eternitatea sau vechimea ameteitoare a acesteia, trecutul sau viitorul cel mai îndepărtat. *Timpul trecea peste ei [niște țărani] ca un fluviu imens, fără să-i clintească din loc* (C. O., p. 29), *silueta lui solitară [a unui muntean] proiectată pe cer și pe fundalul mileniilor, părură ale unei ființe de la începuturile lumii* (ib., p. 35). *Cum stă cu fața spre apus, privind îngîndurat cîmpiile, Oltul pare un fruct al gravei și milenarei lui meditații* (ib., p. 82). *Trenurile... îi poartă [pe călători] prinăuntrul acestor munți vulcanici, de multă vreme stinși, ca printr-o noapte imensă, din altă eră a lumii* (ib., p. 171-2), *Oltul angajează cu munții o mare convorbire despre originea lor, și despre străfundurile minerale ale lumii* (ib., p. 174), [două cum-pene de fîntînă stau] *pe întinsul neted al cîmpiei, ca două semne de hotar, între milenii și ere geologice* (ib., p. 384). *Cine, sub bătaia clopotelor din acest turn [Spaski] n-a fost copleșit de sutele de ani de istorie pe care le evocă ? Și cine, ridicîndu-și privirile spre steaua roșie din vârful lui, nu s-a simțit purtat, ca de un puternic fluviu, spre viitoarele sute de ani din istoria omenirii ?* (ib., p. 15) etc. Sentimentul timpului, ca și al elementarului, străbate întreaga operă a lui Bogza și îi conferă nota ei gravă și adîncă. Dar pentru a-l comunica, scriitorul folosește termenii abstracți constitutivi de imagine : *milenii, milenar, eră, origine, sutele de ani, istorie*, susținuți de puține imagini concrete. Vrednice a fi remarcate sînt și imaginile obținute prin epitete abstracte, care sînt și epitete rare, puțin sau niciodată asociate cu substantivele lor : *o sărăcie liniară, limpede, dreaptă* (T. P., p. 22), *vechi, și primare antene [turlele bisericilor]* (C. O. 9), *Singurătatea... acută* (ib., p. 13), *flaute optimiste* (ib., p. 163), *erupții fero-viare [izbucnirea trenurilor în pustietatea munților]* (ib., p. 172), *valea simfonică a Oltului* (ib., p. 369), [măreția] *cîmpiei absolute* (ib., p. 383), *tauri lichizi (= valurile, ib., p. 403), lume orizontală* (ib., p. 404), *pustă*

acvatică (=Dunărea, ib., p. 404). Imaginea obținută prin abstracțiune este unul din procedeele cele mai caracteristice ale artei lui Bogza.

Imaginile concrete nu sînt totuși absente din stilul scriitorului. Ele există într-un număr destul de mare și acordă acestui scriitor calitatea unuia din cei mai de seamă descriptivi ai literaturii noastre mai noi. Dar cine studiază imaginile, metaforele și comparațiile lui Bogza întîmpină, mai întîi, termenii de comparație împrumutați științelor, în acord cu orientarea abstractă a inteligenței sale. Iată, de pildă, o comparație din domeniul matematicii : *S-ar părea că prin simplul fapt al depărtării lui de izvor, prin simpla lui mergere înainte, Oltul crește necontenit, ca un număr pornit în progresie. Aceasta va rămîne de altfel pînă la sfîrșit, legea cea mare a creșterii lui* (C. O., p. 89). Imaginea este văzută cu precizii geometrice în : *În întregime acoperiți de brazi, ei [munții] își urcă masa verde-închis spre cer, subțîind-o mereu, pentru a păstra astfel între înălțime și diametru, raportul matematic din care rezultă proporțiile și forma geometrică a vulcanilor* (ib., p. 161). [Aproape de revărsarea lui] *Oltul e foarte jos, și nu mai are în fața lui decît foarte puțin, cele cîteva cifre de dinaintea lui zero* (ib., p. 382). Astronomia, fizica și tehnica științifică produc astfel de comparații : *puținele fîntîni existente [în Dobrogea] sînt cunoscute de oameni ca niște stele polare (plural !), după care [oamenii] își orientează drumul* (T. P., p. 128) sau *o spumă de așezări omenești, de la o margine la alta a orizontului, ca o cale lactee terestră, a sărăciei* (C. O., p. 361). Anatomia, mai cu seamă a sistemului nervos, dă loc unui mare număr de comparații. Cîteva exemple : *filoanele de aur se răspîndesc puzderie [în mină], ca sistemul nervos al unui corp omenesc* (T. P., p. 8), *Coroana lor [a unor arbori] pare proiecția unui craniu uman (sic !), cu miile de circumvoluțiuni, înăuntrul cărora s-ar vedea cum se împletesc gîndurile, obsesiile și amintirile* (C. O., p. 348). *Între circumvoluțiunile ei [ale unei stînci] de calcar... se ivesc cei dintîi stropi de apă ai lui [ai Oltului], hotărîți să răzbată la lumina zilei* (ib., p. 82). Un munte este *un craniu de piatră* (ib., p. 82, 83). Figurile unor oameni, pe care s-au întipărit urmele oprîmării străvechi, sînt văzute în dimensiunile enorm sporite ale microscopiei : *Voșlobenarii apărură pe rînd... deasupra stîncilor bătute de soare, asemeni unor vietăți puse la microscop : adînci li se vedeau direle de pe frunte și de pe obraji* (C. O., p. 33). Arheologia și paleontologia sugerează imagini, precum : *Cu capul lor arheologic, ca o casma, lăcustele semnează peisajul acestui haotic cimitir de monștri [arborii pietrificați], cum lumea n-a cunoscut desigur decît în mileniiile trecute, cînd turme întregi de brontozauri mureau împreună, în același cataclism* (C. O., p. 81-2).

Imaginile și comparațiile din domeniul științelor sînt produsul unui om modern, mișcat de tendința de a împrăști tezaurul tradițional al literaturii. În discuțiile estetice ale veacului trecut s-a pus de mai multe ori problema dacă știința modernă n-ar putea oferi fanteziei scriitorilor ima-

gini și termeni de comparație, căutați altădată în sfere străine de viața actuală, de pildă, în vechea mitologie sau în legendele făurite în stadiul preștiințific al mentalității omenești. Stilul lui Bogza confirmă acea ipoteză, oferindu-ne rezultatele unei imaginații hrănite de cuceririle științei moderne. Viața modernă îi prilejuiește, de altfel, scriitorului și alte apropieri imagistice, ca de pildă : *În interiorul acestor munți vulcanici se vede, ca într-o vitrină, cum s-au așezat unul peste altul straturile de lavă fierbinte, incandescentă* (T. P., p. 8). Dar mai cu seamă imaginile navale apar într-o mare multime în proza lui Bogza : *Sînt unele ostroave atît de înguste, încît de pe ele vezi, în stînga și în dreapta, cum curge apa, ca de pe spinarea unui submarin ieșit la suprafață* (T. P., p. 302). *A doua zi diminează ieșind din cețuri, asemeni unui transatlantic care a navigat toată noaptea, Ceahlăul se ivi uriaș, în depărtarea lui răsăriteană* (C. O., p. 32). *Grelele transatlantice înecate ale munților vulcanici trimît apelor Oltului misterioasa și arhaica lor rugină* (C. O., p. 174). Se vedește în toate acestea închipuirea unui om pătruns de spectacolele modernității.

Dacă am spune numai că imaginația lui Bogza este exactă, științifică și modernă, n-am reda toate caracteristicile ei. Alături de acest sector al închipuirii sale, există acel al fantasticului, deseori reprezentat. Imagini ciudate sau îngrozitoare completează tabloul, care altfel ar fi putut rămîne cam uscat. Niște femei care purtau traista lor cu frînghiile petrecute în jurul gîtului aveau *înfățișarea ciudată a unor spinzurate* (C. O., p. 26). Piscurile mohorîte deasupra prăpăstiilor îi apar asemeni *unor capete demente de ciclop* (ib., p. 31). Crestele de piatră ale Hășmașului Mare sub reflexele roșietice ale răsăritului oferă privitorului *spectacolul fantastic al unei cetăți cuprinsă de flăcări* (ib., p. 32). Un rug pe care trebuie ars un bou *părea el însuși un bou roșu, jucînd înnebunit deasupra stîncilor* (ib., p. 35). Munți terminați printr-un platou sînt *asemeni unor giganți, cu capul tăiat de pe umeri* (ib., p. 160). Liliicii, duhuri ale nopții, *își filfiie tot timpul macabrele aripi, trecînd prin aer asemeni unor mici coșciuge zburătoare* (ib., p. 172). Apele involburate în dreptul unui picior de pod sînt *ca o îngrămădire de șerpi groși încilcîndu-și mereu trupurile strălucitoare și reci, în căutarea prăzii pe care să o tragă în groaznicul lor cuib* (ib., p. 198). Caprele sălbatice deasupra prăpastiei execută *un dans diavolesc, strîind din stîncă în stîncă, pe hotarul îngust dintre cremene și neant* (ib., p. 351).

Fantasticul în opera lui Bogza ne duce în vecinătatea unui alt procedeu al scriitorului : personificarea. Natura, locurile, regiunile, satele și orașele *dobîndesc*, în descrierea acestui scriitor, o viață interioară plină de dramatism. „Tările“ au o individualitate a lor care consună cu aceea a oamenilor trăind în ele și pentru a căror dramă socială scriitorul cucerește simpatia cititorilor. Munții Apuseni trăiesc același destin în adîncimile lor minerale și în oamenii răspîndiți pe suprafața lor. În vinele de minereu *aurul în panică, surprins de cataclism, topit, soscînd speriat și gîfîind*

[aută] să se strecoare la adăpost între crăpăturile strimte ale stîncilor (T. P., 9). Tot astfel, în veacurile întunecate ale iobăgiei, oamenii din Munții Apuseni au constituit o masă compactă, lichefiată de spaimă, și întocmai ca aurul s-au scurs printre crăpăturile stîncilor, s-au adunat cite doi trei într-un gol mai mare și au rămas acolo, nemișcați, lipiți de stîncă, veacuri întregi (ib., 11). Paralelismul oamenilor și locurilor este energic subliniat de autor și procesul de exploatare a motiilor este descris în termeni prin care se arată exploatarea aurului. O serie de metafore inedite apare pe această cale: *S-a întrebuințat împotriva acestor oameni focul, li s-a pus dinamită în măruntaie, au fost săpați cu dalta și cu ciocanul, li s-au rupt oasele, li s-a scos măduva din șira spinării, au fost găuriți, fredeliți, întocmai ca și minele de aur, au fost urmăriți pînă în fundul lor cel mai adînc, pentru a vedea ce mai ascund acolo, pentru a stoarce din ei ultima picătură pe care o mai puteau da* (ib., 14). Procedeul paralelizării oamenilor și locurilor este constitutiv de imagini și metafore mai pretutindeni în proza lui Bogza. Individualitatea peisajelor se repetă deci în aceea a oamenilor, dar lucrul este posibil pentru că peisajelor li se atribuie o viață umană. Punctul cel mai înalt al artei personificării l-a atins scriitorul în descrierea Oltului și a multelor regiuni pe care acesta le străbate. Oltul este o ființă care se naște, devine copil și adolescent, trece prin peripețiile vieții, îmbătrînește și reintră în marea unitate materială a cosmosului. *Cartea Oltului* este o biografie. Cînd Oltul se îndreaptă spre apus, printre colinele martore ale tragediei vechilor iobagi, Oltul s-a contopit în întregime cu această tragedie: *Fiecare undă a lui ducea la vale un suspîn...* (ib., p. 265) etc.

Descrierile de natură ale lui Bogza sînt totdeauna bine individualizate, ele privesc un colț riguros determinat al țării. Aceste descrieri sînt obținute prin multe imagini senzoriale, din culori și efecte de lumină, dar mai cu seamă din sunete. Înzestrarea scriitorului este precumpănitor auditivă și muzicală. Scara lui cromatică, dar mai cu seamă cea sonoră, sînt dintre cele mai bogate. Scriitorul notează timbre instrumentale, acorduri, intervale, înălțimi, ritmuri și expresii muzicale: *violoncele grave și profunde, dulci și substanțiale..., flaute prelungi, tremurate și încărcate de o suavă melancolie... cornuri subțiri și pătrunzătoare* (C. O., p. 343), *triumfătoare instrumente de alamă... acordurile prelungi și domoale ale harpelor* (ib., p. 344), *asurzitoare tobe..., chemările lungi, vibrante, triumfătoare, ale trîmbișelor* (ib., p. 126) etc. Dar, deși notele senzoriale sînt bogat reprezentate, predomină totuși evocarea naturii ca aspect cosmic și ca o dramă în care se ciocnesc forțele elementare ale universului. Cînd privește un loc determinat din Ardeal sau din Muntenia, scriitorul vede în el planeta, fenomenul astronomic sau configurația geometrică. Am amintit și mai sus virtutea evocatoare a termenilor abstracți în stilul lui Bogza. Trebuie să ne oprim încă o dată la acest aspect al stilului său, în legătură cu problema specială a descrierii naturii. Cîmpia

Ardealului este o *nebuloasă* (C. O., p. 384), ni se vorbește despre *orizontala câmpiei* (ib., p. 385), despre *întinderea lichidă a Dunării* (ib., p. 400), despre *singurătăți verticale ale munților* (ib., p. 408). Apele se duc la vale, spre o *îndepărtată și cosmică destinație* (ib., p. 404). Plutele alunecând pe Olt sînt o *vastă migrațiune de suprafețe* (ib., p. 414). Luminile din Nicopole, văzute de pe Dunăre, sînt *spiralele de flăcări ale unei nebuloase* (ib., p. 414). Vărsarea Oltului în Dunărea împotmolită de aluviunile râului arată *Forțe diferite (care) trag într-o parte și alta, iar lumea pare plină de haotică hotărîri contradictorii* (ib., p. 401) etc. Dimensiunile, perspectivele și formele lumii sînt evocate astfel numai prin termeni abstracti, și imaginile care rezultă sînt încărcate de semnificația lor cea mai generală, de înțelesul lor cosmic. Viziunea cosmică a lucrurilor este unul din aspectele cele mai izbitoare ale operei lui Bogza.

Creînd în cadrul reportajului literar, Geo Bogza a dat acestui gen o înălțime artistică pe care nimeni n-o atinsese în trecut și ale cărei posibilități nimeni nu le bănuise. Urmărind configurațiile realității actuale, adică dînd seama despre locuri, oameni și stări sociale precise, despre plutașii din Hășmașul Mare, despre ferăstrăul de la Tușnad, despre plutașii din Olan, despre femeile din Țara Făgărașului, despre procesul Golbanului, despre îndeletnicirile minerilor din Munții Apuseni și ale pescarilor din Deltă și despre atîtea aspecte particulare și actuale, Geo Bogza a creat valori poetice, opere viguroase și originale, care îl așază în rîndul celor mai de seamă scriitori ai literaturii noastre mai noi.

SINONIME, METAFORE ȘI GREFE METAFORICE LA TUDOR ARGHEZI

Procedeul acumulării de sinonime, foarte frecvente în comunicările orale, corespunde unei îndoite nevoi a exprimării: 1) căutarea termenului propriu, care poate să nu se prezinte de la început vorbitorului, 2) obținerea efectului stilistic al intensificării. Serile sinonimice sînt deci rezultatul unor rețușări succesive sau produsul tendinței de a spori încărcătura afectivă a comunicării. În realitatea concretă a vorbirii este destul de greu a desluși care dintre aceste nevoi determină seria cuvintelor sau a sintagmelor cu înțelesuri apropiate. Citez, pentru exemplificare, comunicarea făcută de Costake Ioniță, un bătrîn de 77 ani, anchetatoarei lui: „*Muțumim dumitale... Iaca mai hodinesc și io, că d'alceva nu mai sînt bun. Mă uit la băiatu ăsta. Io nu mai poti să iau nici lemnu-n mînă. M-am subrezit rău de tot, sînt nevoiaș...*“ (A. Istrătescu, *Texte populare din județul Prahova*, în „Grai și suflet“, III (1927), nr. 1, p. 161). Țesătura sinonimică a acestui text, în care fiecare dintre ideile exprimate revine într-o a doua sau chiar a treia variantă

a formulării ei, poate fi produsă fie de dorința vorbitorului de a face mai clară comunicarea lui, fie de îndemnul sublinierii mai accentuate a sentimentului care o însoțește, fie de ambele aceste tendințe deopotrivă.

Acumularea sinonimelor este un procedeu oral. Arghezi i-a dat o întinsă întrebuințare în poezia lui, mai ales în fazele mai noi ale acesteia, unde mai pot fi semnalate și alte procedee ale oralității, precum expresiile și locuțiunile populare, anacolutele, formele regionale de limbă etc. Mă opresc, de data aceasta, la acumularea sinonimică, folosită de nenumărate ori în *Cîntare Omului*. Omului începuturilor, poetul îi spune: *N-aveai nici loc, nici țară, nici neam și nici un nume*. Pentru lipsa de identitate a acestui om dinaintea procesului istoric, poetul folosește o enumerare în care termenii succesivi sînt sinonimi prin ideea unică exprimată de ei: negația oricărei determinări, vacuitatea preistorică. Sinonimia se precizează aici prin referire la ideea exprimată de poet, chiar dacă dicționarele nu o cunosc între cuvinte ca loc și țară, neam și nume. În construcția: cetățenii din orice loc al țării, oricare ar fi neamul sau numele lor, sînt egali în fața legii, cititorul percepe anevoie o apropiere de înțeles între cuvintele subliniate, în timp ce o astfel de apropiere între aceleași cuvinte este evidentă în versul lui Arghezi. Raportul de sinonimie se precizează deci, nu numai prin înțelesul fiecărui cuvînt, considerat separat, dar și prin legăturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvinte foarte deosebite ca înțeles, atîta timp cît le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înțeles în anumite contexte. Este ceea ce se întîmplă în multe versuri ale lui Arghezi, precum: *Tu (omule!) ți-ai întins pămîntul, mormîntul și destinul* (cînd a cucerit poziția verticală): (primul om era) *Strein în pribegie, plîpînd și venetic*; (coborînd din cer, unde a cîștigat unele din darurile sale, omul se găsește) *Pe drum la pogorîre, din ceruri, din zenit*; (mina omului). *Știe să mîngîie, să vîndece, s-alinte* etc. Puține dintre cuvintele aparținînd acestor structuri enumerative sînt înregistrate ca sinonime în dicționar dar deosebirea dintre ele se reduce și înțelesul lor tinde să se unifice în versurile citate.

Raportul de sinonimie dintre mai multe cuvinte se precizează fie între înțelesurile lor proprii, fie între un astfel de înțeles și înțelesul figurat, metaforic al unui alt cuvînt. Este ceea ce se întîmplă în poezia *Flacăra păzită* din ciclul *Cîntare Omului*, din care transcriu:

„La flacăra, păzită să nu ți-o fure vîntul,
Te ispitea comoara ce ți-o dădea pămîntul.
Ascunsă-ntr-o firidă de piatră și-ncuiată
Ea trebuia scobită adînc și dezgropată
Și apoi fiecărei frînturi de giuvaer
Să-i spargi era nevoie și doagele de fier.
Îți trebuia răbdare, credință și putere
Să-nlături așternutul de pături de mistere.

Dar cum să smulgi comoara pe care-ai flămânzit
Tăcerii cetluite cu lespezi de granit ?
Și cum putea clădirea veciei s-o răstoarne
Plăpînda ta făptură de-abia-nchegată-n carne
Cînd tainele și somnul lăuntric, vecine
Se prelungeau din ocna pămîntului în tine ?“

Poezia, celebrînd descoperirea metalelor, extragerea lor din pămînt, ni se înfățișează ca o deasă țesătură sinonimică. Metalele sînt denumite figurat cînd *frinturi de giuvaer*, cînd ca o *comoară*. Înainte de extragerea lor, ele stăteau ascunse și încuiate. Actul extragerii metalelor este exprimat prin cuvintele : *scobită, dezgropată, să-i spargi, să-nlături, să smulgi, s-o răstoarne*, cuvinte aparținînd unor sintagme deosebite. Pentru a executa acțiunea dezgropării metalelor, omului îi trebuia răbdare, credință și putere. Metalele, înainte de săvîrșirea acestei acțiuni, stăteau ascunse în pămînt, un cuvînt propriu după care urmează lunga serie sinonimică a metaforelor care i se substituie : *firidă de piatră, așternutul de pături și mistere, tăcerea cetluită cu lespezi de granit, tainele și și somnul lăuntrice, ocna pămîntului*. Toate aceste expresii figurative sînt substitute metaforice ale cuvîntului care le precedă : *pămîntul*, și alcătuiesc, împreună cu acesta, o lungă serie sinonimică.

Atingem, o dată cu această din urmă observație, un procedeu frecvent al poeziei lui Arghezi : sinonimia prin succesiune de metafore. Subliniez procedeul și într-o altă poezie a lui Arghezi, în *Parada* (din ciclul *Stihuri noi*, 1946—1955). Poetul descrie năvala de fluturi în fața ferestrei lui luminate, în timpul nopții, cînd veghează. Pentru a desemna mulțimea fluturilor, este întrebuintat substantivul colectiv fluturime, căruia i se substituie, în cursul poeziei/ sinonimele : *grămadă, gloată, puzderii, stoluri*, precedate de o serie de metafore : *valuri, ploii, ninsori de fluturi*. Este interesant de observat că, în *Parada*, denumirea noțiunii principale, aceea care constituie subiectul însuși al poeziei, se face mai întîi prin succesiune de metafore, după care urmează seria de sinonimie cu înțeles propriu. Substituția operează aici de la figurat la propriu, dar și direcția contrarie a substituției, de la propriu la figurat, poate fi semnalată, așa cum am făcut mai sus, în legătură cu poezia *Flacăra păzită*. Alteori, în fine, succesiunea metaforelor sinonime se dezvoltă fără expresiunea termenului propriu substituit de ele. În *Parada*, diferitele specii de vietăți, venite la fereastra poetului determină, fiecare în parte, cîte o altă metaforă sau comparație, în care *tertium comparationis* este împrumutat fie lumii animalelor (*porumbei, lăstuni, șopîrlă, vite, ciute, cerbi, căprioare, viespi, muște, lăcuste, uliu*), fie lumii umane (*mîreasă, crăiasă, Ofelia, mitropolit, paiață*), fie obiectelor obținute de meșteșugul oamenilor (*chivăre, scuturi, odăjdii, mărțișoare, bambi, cuișoare, mărgele, ac cu gămălie, manta cu comanac, paftale, cataramă, verigi, zale*), fie

materialelor artistice și pietrelor prețioase (*borangic, atlas, mătase, cristal, catifele, smalt, lac, poleială, chihlimbar, smaralde, mărgăritare*), fie artei scrisului (*chirilică, punct de întrebare, litere, slove egiptene, abecedar*) etc. Imaginația poetului este neistovită pentru a găsi analogiile de aparență dintre diferitele specii de gășanii privite de el și întinsa sferă a lumii de ființe și lucruri din depozitele reprezentării lui. Dar expresia acestora din urmă se urmează în serie de metafore fără amintirea termenului substituit. Așa, de pildă, în versurile :

„O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.
Droaiete de alfabete
Și de litere schelete
Se tîrăsc pe **geam alene**
Printre slove egiptene
Tresărite de un har
De mai nou abecedar“.

unde metafora chirilică este urmată de alte metafore culese deopotrivă din terminologia semnelor grafice : punct de întrebare, alfabet, litere, slove egiptene, abecedar. Fiecare dintre aceste cuvinte substituie pe cel anterior și constituie împreună o serie de metafore sinonime.

Uneori o metaforă generează pe alta, în interiorul aceleiași construcții sau în construcții succesive, dar atunci relația între cele două metafore nu este aceea de sinonimie, ci un alt tip de relație, pe care o vom numi grefă metaforică. Culeg exemplele, în această privință, tot din *Parada*, unde de altfel, uneori, metaforele alternează cu comparațiile. Iată versurile :

„Una-n văluri de mireasă
Are pasul de crăiasă
E albastră și frumoasă
Scrum și umbră somnoroasă
Și-i subțire din tipare
Ca un fum și ca o boare
Străveziu-i borangic
S-a urzit în Carul mic
Și-i gingașă și suavă
Ca Ofelia bolnavă“.

Metaforele acestui context poetic se referă la elitrele vieții (*văluri de mireasă*), la atitudinea ei în mișcare (*Are pasul de crăiasă*, la întreaga ei alcătuire și consistență *scrum de umbră somnoroasă, fum, boare, borangic*). Dacă examinăm această din urmă serie metaforică, putem stabili o anumită sinonimie între termenii ei : pentru a evoca puțină consistență, ușurința, oarecum imaterialitatea vieții, poetul folosește seria de meta-

fore substituibile : *scrum de umbră, fum, boare, borangic*, dar pe această din urmă metaforă se grefează o alta : borangicul din care i se pare a fi făcută insecta — *S-a urzit în Carul mic*. Această din urmă expresie nu mai înlocuiește pe cea precedentă, ci derivă din ea și o îmbogățește. Relația dintre aceste două metafore nu mai este sinonimie, ci de un alt tip, pe care cred că îl poate desemna termenul grefă.

Semnalez, în aceeași poezie, și alte grefe metaforice : o altă specie de vietăți este desemnată prin metafora : *niște pui de porumbei*, după care urmează determinarea prin grefă : *de argint și de polei*. Altă specie scăldată în lumina ferestrei provoacă metafora : *În odăjdii de atlaz* (= elitrele) *Vin lăstunii mici la iaz* (= lumina ferestrei) ; pe această din urmă determinare se grefează metafora : *Să se bucure și scalde în vilttoarea de smaralde*. Alte vietăți sint văzute metaforic ca *Ciute și cerbi și căprioare*, dar nevoia de a exprima structura lor minusculă și minuțios lucrată aduce grefa : *Prefăcute-n mărțișoare*. După o enumerare metaforică a altor specii (*vite, viespi, muște, lăcuste*), urmează metafora cu caracter blind-ironic care le subsumează : *fiarele*, dezvoltată, cu referire la slăbiciunea și inocența lor, în construcția : *fiarele-au ajuns sfioase*, adîncită prin grefa menită să susțină determinarea conținută în complementul de mod al construcției citate : *Și-s cusute cu mătase*.

Exemplele citate arată că poetul nu se mulțumește cu simpla substituție metaforică. El o prelungește pe aceasta prin alte metafore adiacente. Acest procedeu, împreună cu acel al sinonimiei și al metaforelor sinonime, descrise mai sus, completează unul din aspectele cele mai izbitoare ale stilului lui Arghezi : exuberanța lui verbală și imagistică. Poezia românească nu oferă un alt exemplu asemănător al unei astfel de exuberanțe. Caracteristica aceasta trebuie neapărat reținută pentru a înțelege una din direcțiile stilistice ale poeziei (dar și ale prozei) românești în epoca dominată de influența lui Arghezi. Desigur, înfrurirea lui Arghezi este mult mai întinsă ; ea a lucrat deopotrivă în domeniul vocabularului, al sintaxei, al formelor prozodice, dar, pe lângă aceasta, abundența verbală și metaforică este una din trăsăturile prin care poetul a acționat cu mai multe rezultate asupra contemporanilor și urmașilor lui.

B. SCRITORI STRĂINI

ARTA LUI RABELAIS¹

În primele decenii ale veacului al XVI-lea, dar cu o întirziere de cel puțin o sută de ani față de Italia, societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei, a cărei expresie literară devine Renașterea și umanismul.

¹ Cu prilejul comemorării marelui scriitor, la 400 de ani de la moartea sa.

Burghezia țării ajunge la o conștiință de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decît aceea a evului mediu și al feudalității, orientate acum spre declinul lor. Există numeroase semne ale noii îndrumări. Cunoașterea antichității face mari progrese prin lucrările lui Guillaume Budé, ale lui Etienne Dolet, Pierre de la Ramée, ale erudiților din familia Estienne, prin traducerile lui Amyot. Este vremea în care Etienne de la Boétie scrie celebrul său *Discurs asupra servitudinii voluntare* sau *Contre-Un* (1548), viguroasă invectivă contra tiraniei. Într-o epocă însingerată de luptele religioase apar moralisți plini de umanitate ca Michel de l'Hospital. Știința intră în faza experimentală. Bernard Palissy face mari descoperiri în științele naturii, aplică studiul chimiei la agricultură, întemeiază geologia și face eforturi eroice pentru a înzestra Franța cu noi tehnici manufacturiere. Dar prin toate aceste semne ale unui avînt înnoitor, un om și o carte întruchipează timpurile noi. Omul este François Rabelais, medic și umanist. Cartea lui este „*Gargantua și Pantagruel*“.

S-a arătat deseori tema acestei cărți, tendințele ei, vasta știință a autorului și caracterul enciclopedic al lucrării sale, multe probleme fundamentale pe care le atacă și soluțiile lor, aît de expresive pentru vremea cea nouă. *Gargantua și Pantagruel* este monumentul cel mai de seamă al Renașterii franceze și, în această calitate, își păstrează actualitatea în toate epocile de înnoire, bucurase să recunoască în ea un izvor și un model de inspirație, un aliat peste secole a tuturor năzuințelor către înălțarea condiției omenești. Dar, pe lîngă toate acestea, se mai pot adăuga unele considerații despre mijloacele artistice ale acestei cărți, despre modul alcătuirii sale, despre figura omului în cuprinsul ei, despre tradițiile literare pe care le continuă și le îmbogățește, despre felul ei de a folosi instrumentul obștesc al limbii, despre particularitățile stilului ei. Temele acestea sînt numeroase și prezintă un mare interes. În cadrul acestei mici contribuții, ele nu pot fi decît schițate, dar lucrul poate fi făcut astfel încît în analiza unora din procedeele artistice ale lui Rabelais să se recunoască expresia pe care a dat-o el conținutului și tendințelor sale; om al secolului al XVI-lea și al Renașterii, francez din Chinon, descendent al unui neam de țărani trăind de multă vreme în acea veselă regiune de podgorii, medic și umanist, rătăcitor pe drumurile Franței și ale Italiei, cleric abătut de la regulă, entuziast al științei, îmbogățită acum mai mult decît în alte secole anterioare, iubitor de viață liberă și voioasă, temperament senzual și de o mare vitalitate; o întocmire umană cum au fost atîtea în vremea lui și care, exprimîndu-se pe sine, și-a exprimat epoca.

Privit în cadrul general al literaturii, romanul comic și satiric *Gargantua și Pantagruel* este o povestire cu uriași, dezvoltarea unei cărți populare a vremii, renumitele *Cronici gargantuine*. Povestirile cu uriași erau o moștenire a epocii medievale, care în cîntecele de gesta și în romanele

cavaleresti produseșera figuri din cele mai populare, printre care și celebrul Fierabras, gigantul de cincisprezece picioare, rege al Alexandriei, care pustiește Roma și se războiește cu Carol cel Mare, dar este înfrînt de viteazul Olivier și primește botezul. Povestirea lui Fierabras era încă citită în Renaștere și, în general, figurile telurice și grotești ale uriașilor stîrneau un interes atît de mare, încît italianul Luigi Pulci compusese, în veacul al XV-lea, un poem eroi-comic în jurul unei perechi de uriași, Morgante și Margutte, foarte citit în acea epocă. Este cu neputință, ca în timpul repetatelor lui călătorii în Italia, Rabelais să nu fi luat cunoștință de poemul atît de admirat a lui Pulci. *Il Morgante maggiore*. Întîmplările uriașilor lui Pulci se încrucișează cu acelea ale paladinilor lui Carol cel Mare, dar aceștia din urmă sînt tratați în manieră ironică, devenită posibilă acum cînd asaltul împotriva vechii lumi feudale începuse și cînd eroii venerați ai cîntecelor de gesta puteau deveni personajele unor compoziții înveselitoare. Rabelais renunță la toate figurile slăvite ale poemelor eroice medievale, dar păstrează pe uriași, înfățișîndu-i în trei generații. Cele cinci cărți ale romanului lui Rabelais ne povestesc isprăvile lui Grandgousier, Gargantua și Pantagruel, bunicul, tatăl și nepotul, regi ai unor țări închipuite, ființe gigantice, mișcate de instincte și apetituri colosale, dar oameni ai timpurilor noi, cucerii treptat de idealurile umanismului, întrupînd sistemul noii educații universaliste și armonioase, ridicîndu-se împotriva absurdei științe scolastice, împotriva sterilelor controverse religioase, a războaielor injuste ale feudalității, pentru frumusețea păcii și a științei, pentru libertatea omului, a căruia vocație este voioșia, plăcerea, solidaritatea umană și creația.

Este caracteristic faptul că, scriînd o povestire cu eroi fictivi și oarecum supranaturali, Rabelais a pus în legătură cu ei probleme și au formulat idealuri ale timpului său. Îmbinarea ficțiunii cu realitatea se vădește ca una din metodele lui Rabelais și atunci cînd conduce fabulația sa în așa fel încît face ca aventurile eroilor săi să se desfășoare printre împrejurări și locuri ale Franței reale, în Paris, la universitatea pariziană, și în cartierul studenților, în localități bine determinate ale provinciilor franceze, la bilciurile cunoscute, printre oamenii care trăiesc după moravurile și gusturile țării și ale timpului său. Cadrul fictiv al povestirii medievale este în chipul acesta umplut cu un conținut de observații reale, încît *Gargantua și Pantagruel* este socotit, cu drept cuvînt, drept unul dintre primele monumente ale realismului francez și european, adică ale literaturii nutrite de observația vieții și a societății.

Realismul începător a lui Rabelais a dat mai întîi o întrebuintare foarte personală limbii. Se știe că secolul al XVI-lea a alcătuit pentru graiul francezilor unul din restimpurile cele mai importante ale dezvoltării sale. Contactul cu Italia, țara burgheziei celei mai înaintate a vremii, produce un puternic aflux de termeni noi în domeniile cele mai variate, în științe, în arhitectură și muzică, în arta militară și navigație, în artele

aplicate, în comerț și industrie, în viața de societate, în domeniul vestimentar, în bucătărie și în atâtea alte sectoare ale vocabularului. Francezii n-aveau înainte de veacul al XVI-lea un cuvânt pentru rinocer, abia dacă auziseră de elefant, cunoșteau prea puțin pantera, gazela, maimuța, renul și tigrlul. Rabelais mijlocește francezilor cunoașterea acestor animale exotice pe care le denumește prin cuvântul comun sau neologisme care nu s-au putut menține. Vorbește de elefant și de rinocer, de tigri, de leopardzi și de hiene, dar maimuțele se mai numesc: cercopiteci, cinocefali și sfinoși. Puternicul avînt constructor al Renașterii deschide poarta unui mare număr de termeni ai arhitecturii.

Acum apar termenii tehnici: *arhitrave* (arhitravă), *corniche* (cornișă), *crotisque* (pentru grotesque) (grotesc), *frise* (friză), *pedestal*, *frontispice*, (frontispiciu), *obélisque* (obelisc), *colonne* (coloană), *chapiteau* (capitel), etc., toate provenind din influența italiană. Tot prin această influență se introduc termenii militari: *canon* (tun), *capitaine* (căpitan), *caporal*, *colonel*, *bastion*, *casemate* (cazemată), *cavalier* (cavaler), *parapet*, *espade*, (spadă), și *spadassin* (spadasin), *escorte* (escortă), *sentinelle* (santinela), *stratagème* (strategemă).

Termenii nautici apăruiți acum în limba franceză sînt nenumărați. În limba comerțului și industriei se răspîndește acum *banque* (bancă),¹ o dată cu primele bănci pe care italienii le întemeiază în Franța, mai întii la Lyon. *Lettre de change* (scrisoare de credit) este traducerea lui *lettera di cambie*. Viața de societate adoptă *curtisan* (curtezan) pentru *cortegiano*. În muzică apar *violon* (vioară), *cornet*, *bemol*, numele notelor etc. Am citat numai puține exemple. Un erudit compatriot al nostru, Lazăr Șăineanu (în „*La langue de Rabelais*“, I. II, Paris, 1922) a alcătuit întregul inventar al cuvintelor ajunse în întrebuițare comună a limbii franceze în secolul al XVI-lea, distingînd pe acelea pe care Rabelais le-a întrebuițat printre cei dintii. Enorma bogăție și marea varietate a vocabularului rabelaisian denotă întinsul contact pe care acest născocitor de basme fantastice și grotești îl avea cu timpul și cu societatea sa.

Alături de fondul de cuvinte absorbite din influența italiană, în secolul al XVI-lea se mai introduce un mare număr de neologisme provenind din limbile clasice, neologisme grecești, dar mai cu seamă latinești. S-a produs deci în Franța Renașterii un curent asemănător cu latinismul în literatura română a secolului trecut, totuși în alte condiții și cu alte semnificații. În timp ce latinismul român a fost o mișcare de îndepărtare a limbii poporului, cu rezultatul posibil de a-l lipsi pe acesta de mijloacele de a-și însuși, cultura înaltă, latinismul și grecismul Renașterii franceze au fost tocmai expresia marelui avînt al vremii către însușirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul ei

¹ Cuvîntul este semnalat încă din secolul al XV-lea.

ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului. Rabelais a introdus, singur sau împreună cu alții, un mare număr de neologisme latinești sau grecești, dintre care unele au rămas în limbă pînă în ziua de astăzi.

Plăcerea scriitorului de a forma cuvinte noi îl aducea uneori la lungi însușiri absurde de sunete, monștri verbali pe care este inutil să-i transcriem, pentru că nimeni nu-i poate citi. Alteori, el se joacă cu cuvintele existente, grupîndu-le sunetele în unități deosebite și obținînd astfel neașteptate calambururi. *Jeunesse* (tinerețe) stă alături de *jeu n'est ce?* (nu este joc); *service divin* (serviciu divin) este pus împreună cu *service du vin* (serviciu al vinului); *à propos* produce răstălmăcirea sonoră; *àpre aux pots* (grozav la oale) etc. Dar, nemulțumit cu sunetele articulate, scriitorul transcrie și pe cele nearticulate, gunguritul copiilor; *mon, mon mon, vrelon, von, von*, clătănirea dinților de frică: *bébébé, bous, bous, bous!* Dresul vocii: *hen! ehen! hen!... hen, hen, hasch!*

Disponînd de mijloace atît de întinse și de variate, Rabelais a scris o operă fără analogie în întreaga istorie a literaturii. Un roman. O satiră. O epopee comică. O enciclopedie bufonă. Povestind viața lui Gargantua, a lui Pantagruel și a tovarășilor lor, Rabelais folosește toate genurile literare ale prozei Renașterii: disertația filozofică, monologul și scena dramatică, portretul fizic și moral. Michelet a numit scrierea lui Rabelais un haos armonios. Firește, există o continuitate între diferitele cărți și capitole ale întregului, dar interesul cade mai ales asupra episodului, încît, extrăgînd oricare pagină din ansamblu, ești sigur că vei obține o unitate oarecum autonomă.

Scriitorul vorbește în numele său și pune pe alții să vorbească. Dar, în ambele ocazii, vedem cum cuvintele, substantivele, verbele și adjectivele i se prezintă în cantități enorme, în serii neistovite și este evidentă desfătarea pe care o simte trăgînd din plin din izvorul nesecat al limbii, adică din colosul tezaur al științei sale. Tovarășul lui Pantagruel, veselul student Panurge, laudă o mîncare care, ni se spune, desfată creierul, înveselește spiritele animale, bucură vederea, deschide pofta, delectează gustul, întărește inima, gîdilă limba, curăță fața, fortifică mușchii, liniștește sîngele, ușurează diafragma, răcorește ficatul, strînge splina, mlădiază rărunchii etc. (III. 2). Pagina alcătuieste foaia de observație a unui medic. Cînd Panurge, doritor să se căsătorească, pleacă împreună cu marele lui prieten să consulte pe Sibila din Panzoust, el o salută adînc [pe aceasta] și îi prezintă șase limbi de bou afumate, o oală mare de unt plină cu cușcuș, un burduf cu băutură, o fudulie de berbec plină cu caroluși (niște monede n.n.) bătute de curînd; în fine, cu o reverență adîncă îi puse pe degetul mijlociu o verigă de aur, în care era minunat legată o piatră prețioasă din Beusse (III, 17).

Plecînd în călătoria lor pe mare cu atîți exploratori și conchistadori ai vremii, Pantagruel și Panurge întîlnesc un vas încărcat cu călugări

iacobini, iezuiți, capuțini, ermiți, augustini, bernardini, celestini, teatini, egnatini, cordelieri, carmi, minimi și alți sfinți părinți, care mergeau la conciliu pentru a descurca articolele credinței împotriva noilor eretici. Cititorul care află că existau atâtea ordine monahale își spune că, fără îndoială, ele erau prea numeroase. Acumularea este unul din procedeele artistice mai des folosite de Rabelais. La tot pasul întâlnim lungi liste terminologice, și atunci când aceste nomenclaturi prea abundente sparg cadrul, adică nu mai pot fi conținute nici de povestire, nici de dialog, scriitorul le înșiră în coloană simplă sau dublă, ca un glosator sau ca un lexicograf. Rareori însă acumulările lui Rabelais au un simplu interes lingvistic; de cele mai multe ori, ele posedă, după cum s-a văzut, o expresivitate și manifestă o tendință satirică.

Interesant este de urmărit vorbirea personajelor atunci când scriitorul își dă silința să ne facă să le auzim pe ele, nu pe el. Punând oamenii lui să vorbească, Rabelais a avut adeseori prilejul să satirizeze divagația pedantă și ridicolă a discipolilor scolasticii. Iată, de pildă, pe magistrul Janotus de Bragmardo, venit să-i ceară înapoi lui Gargantua clopotele pe care acesta le desprinsese din clopotnița catedralei Notre-Dame, pentru a le atârna la gîtul iepei lui uriașe: *Mna dies, domnule, mna dies et vobis, domnilor.* Ar fi bine să ne dați înapoi clopotele, căci ele ne sînt de mare trebuință. *Hen, hen, hasch!* Altă dată am refuzat parale bune de la cei din Londra în Cahors și de la cei din Bordeaux în Bire, care voiau să le cumpere pentru calitatea substantifică a complexiunii elementare care este intronificată în terestritatea lor quidditative, în scopul de a extraneiza din jurul lumii și vîrtejurile de deasupra viilor noastre, căci dacă pierdem băutura pierdem totul, și simț și lege (I, 19). Gravul magistrul Janotus este deci un individ superstițios. El crede că sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Janotus este și cam bețivan. Omul atît de comun, cu idei atît de înapoiate, se exprimă însă cu tot fastul zadarnic al științei scolastice. El vorbește de calitatea substantifică, de natura quidditativă și complică discursul său cu macaronismele obișnuite în jargonul studentesc contemporan, pe care l-a notat italianul Folengo în *Opus macaronicum*, întrebuițind formele: a intronifica, a extraneiza, terestritate. Discursul lui Janotus este una din cele mai spirituale satire ale frazeologiei scolastice, pereseverînd în epoca umanismului. Satira vorbirii mecanice a studenților sorbonarzi, care era de fapt satira absurdei științe ce li se inculca, a obținut unul din triumfurile ei cele mai spirituale în scena întîlnirii lui Pantagrueu cu studentul limuzin, din care putem produce aici un fragment, păstrînd formele latinești aberante ale vorbirii studentului, dar însoțindu-le în paranteze, de tălmăcirea lor atît de necesară: Într-o zi, nu mai știu cînd, Pantagrueu, plimbîndu-se după masă cu tovarășii lui dincolo de poarta prin care se intră în Paris, întîlni un student foarte drăguț, care

venea pe acest drum. După ce se salutară, Pantagruel îl întrebă : „De unde vii prietene ?“ studentul răspunse : „De la alma (buna), înclita (ilustra) și celebra academie care este vocitată (numită) Luteția.“ „Ce vrea să spună ?“ întrebă Pantagruel pe unul din oamenii săi. „Vrea să spună că vine de la Paris.“ „Așa ? înțelese Pantagruel. Vii deci de la Paris ? Și cu ce vă treceți timpul, voi, domnii studenți, acolo ?“ Studentul răspunse : „transfertăm (traversăm) Sequana (Sena) la dilucul (în zori) și la crepuscul ; deambulăm (ne plimbăm) prin compitele (răscîntiile) și quariviile (încrucșiările de drum) urbei ; despumăm (expectorăm) verbocinația lațială (limba latină) și ca niște verisimili (adevărați) amorabunzi (îndrăgostiți) captăm benevolența omnijudecătorului, omniforului și omigenului sex feminin...“ Auzind aceasta Pantagruel se miră : „Ce dracu de limbă e asta ? Mă jur pe Dumnezeu că ești un eretic“. Studentul se apără de această învinuire, continuînd să se exprime în limbajul lui macaronic. Dar cînd Pantagruel pierde răbdarea și-l apucă de gît, strigîndu-i : Am să te învăț eu să vorbești, studentul înfricoșat, începe să se vaite în limba lui de acasă, în graiul limuzin. S-a întîmplat că, după cîțiva ani, nefericitul student limuzin a murit, făcîndu-l pe Rabelais să vadă aici o răzbunare „divină“, aplicată aceluia care nu vorbește ca toată lumea (II, 6). Studentul limuzin vorbea, de fapt, ca latiniștii noștri. Vocabularul lui are analogii în dicționarul lui Laurian și Massim, iar satira lui Rabelais amintește pe a lui Odobescu cînd a compus *Prandiul academic*, executînd același gest de apărare a poporului față de cercurile reacționare care voiau să-l excludă de la izvoarele culturii, izolîndu-se ele însele, cu trufie, în știința lor atît de zadarnică.

Alteori, Rabelais transcrie însă vorbirea obișnuită a oamenilor în dialoguri de un mare firesc. Printre personajele pe care Panurge le consultă pentru a se lămuri dacă trebuie sau nu să se însoare, este și filozoful Trouillogan.

Iată dialogul dintre ei : „Credinciosule prieten, lampa a ajuns în mîna d-tale. D-ta se cuvine să răspunzi acum. Trebuie sau nu trebuie Panurge să se însoare ?“ „Și una și alta“, răspunse Trouillogan. „Cum adică ?“ întrebă Panurge. „Așa cum ai auzit“, răspunse Trouillogan. „Ha, ha, ha. Așa ne-a fost vorba ?“ zise Panurge. „Zi mai departe. Trebuie sau nu să mă însor ?“ „Nici una nici alta“, răspunse Trouillogan. „Să mă ia dracu, zise Panurge dacă nu cad pe gînduri : și să mă ia de-a binelea, dacă te pricepe. Așteaptă ! Iacă, o să-mi pun ochelari la urechea stîngă, ca să te aud mai bine“ (III, 35). Replicile se urmează deci rapide și promte, în limba cea mai naturală. Cititorul care străbate acest dialog, ca și atîtea altele risipite pe toată întinderea operei, îl pre-simte pe Molière. Dar apropierea unui nou stil dramatic devine încă mai evidentă în acele dialoguri în care autorul, oprindu-se de a mai interveni

intr-un fel, nici măcar pentru a mai arăta ce personaje anume au luat cuvîntul, ne dă scene dramatice propriu-zise, bune să fie aduse îndată pe scenă.

Vorbînd sau punînd să se vorbească astfel, Rabelais a întruchipat caractere variate, o întregă galerie de tipuri : pe giganții umaniști Gargantua și Pantagruel, pe veselul, doctul și istețul Panurge, pe înțeleptul Epistemon, pe stufosul poet Remingrobis, pe voinicul călugăr și om de nădejde, fratele Jean, și pe atîția alții, într-o abundență extraordinară. Ca în *Comedia umană* și în *Război și pace*, tipurile lui Rabelais sînt neobișnuit de felurite. Pentru a le zugrăvi, monologul și dialogul sînt numai unele din mijloacele folosite. Altele li se adaugă. Ceea ce sare mai întîi în ochi este chiar numele lor. Aceste nume sînt sau porecle, sau alegorii, acestea din urmă compuse din rădăcini împrumutate limbilor clasice. Porecle sînt Bragmardo (de la *bragmard* = prohab) sau Humevesne ; alegorii sînt : Epistemon (învățatul), Ponocrates (puterea muncii), Panurge (omul care știe să facă totul). Picrochole (fiere amară) etc. Unele din alegoriile onomastice ale personajelor sale le explică Rabelais însuși. Așa, de pildă, pe acea conținută în numele lui Pantagruel, pe care îl compune din grecescul *Panta* = tot, și arabul *hagaren* = însetat, Pantagruel este deci „atotînsetatul“, „preainsetatul“.

După ce și-a botezat oamenii, Rabelais ni-i înfățișează. Și, firește, ceea ce izbește mai întîi este enorma lor dimensiune și colosul manifestărilor lor. Gargantua acoperă cu limba lui o întregă armată, atîrnă clopotele catedralei Notre-Dame de gîtul iepei lui, inghite pe o foaie de salată mai mult pelerini, care scobesc apoi cu toiegele lor măselele gigantului. Mănîncă și bea cantități greu de închipuit, dar și studiază toate științele lumii, citește biblioteci întregi, practică toate artele frumoase și pe pe toate cele ale îndemînării și forței fizice. Universalitatea lui de om al Renașterii este o universalitate colosală. Chiar și tovarășii giganților, oameni de dimensiuni și proporții comune, uimesc prin vigoarea și apetiturile lor neobișnuite. Fratele Jean luptă singur cu întreaga armată a feudalului abuziv, regele Picrochole. Știința ca și poftele lui Panurge sînt incomensurabile.

Rabelais nu se mulțumește să-și închipuie oamenii lui. El îi vede în carne și oase, în amănunțimea concretă a înfățișării, în particularitățile lor fizice, prin care străbate sensul general al tipului lor. Iată cum îl vede întîia oară Pantagruel pe Panurge : Într-o zi, Pantagruel, plimbîndu-se în afară de oraș, către mănăstirea sfîntului Antoniu, discutînd și filozofînd cu oamenii lui și cu unii studenți, întîlni un om cu statură frumoasă și elegantă în toate liniile corpului său, dar jalnic rînit în diferite locuri și atît de jerpelit, încît părea că abia scăpase de o haită de cîini (II, 9). Această nenorocită, dar onorabilă creatură va manifesta treptat laturile cele mai curioase ale unui caracter omenesc. Este una din

plăcerile cele mai mari ale cititorului să urmărească felul în care se construiește treptat personajul lui Panurge, umanist și orator dibaci, vesel tovarăș de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, șarlatan, superstițios, răzbunător și totuși poltron, un reprezentant al studențimii declasate a vremii. Ruda lui bună este Falstaff a lui Shakespeare. Pentru a pune în picioare un caracter atât de complex, scriitorul va însoți potretul fizic cu pictura caracterului, aceasta din urmă obținută însă nu prin analiză, ci prin înfățișarea felului în care insul vorbește, acționează și gîndește. Omul este privit deci nu numai din afară, dar și dinăuntru lui, în realitatea proceselor lui intelectuale și afective. Nici un scriitor al Renașterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atita pătrundere în înțelegerea vieții interioare a omului. Printre trăsăturile de caracter a lui Panurge se numără și nehotărîrea lui. Iată cum ne-o înfățișează Rabelais, în scena în care îl face să dezbătă împreună cu Pantagruel problema căsătoriei lui : „Pantagruel nu da nici un răspuns. Panurge continuă și zise cu un adînc suspin : „Doamne, ai ascultat hotărîrea mea de a mă însura, dacă, din fericire nu vor fi toate căile închise, astupate și ferecate. Vă implor, în numele dragostei ce mi-ați purtat-o întotdeauna, spuneți-mi părerea voastră“. „Dacă ai aruncat o dată zarurile, răspunse Pantagruel, dacă ai derectat-o și ai luat o hotărîre fermă, să nu mai vorbim de asta ; rămîne numai să treci la fapte“. „Așa e, zise Panurge, dar n-aș vrea să făptuiesc fără sfatul și părerea voastră“. „Sînt de această părere și te sfătuiesc să te însori“, răspunse Pantagruel. „Dar, zise Panurge, dacă ați fi de părere să rămîn precum am fost, fără să mai întreprind nimic nou, mi-ar plăcea mai bine să nu mă însor“. „Atunci nu te însura“, îi răspunse Pantagruel. „Așa e, zise Panurge, dar v-ar plăcea să rămîn toată viața mea fără tovarășia conjugală ? Este scris : *Vae soli !* Omul singur este lipsit de ajutorul de care se bucură bărbații însurați“. „Atunci însoară-te în numele Domnului“, îi răspunse Pantagruel. „Dar dacă, zise Panurge, nevasta mă înșală, după cum știți că e acum moda, o să-mi ies din țîțini și o să-mi dau sufletul...“ „Atunci nu te însura, răspunse Pantagruel, căci sentința lui Seneca este adevărată fără excepție : Ceea ce ai făcut altora este sigur că o să îți se facă și ție...“ „Dar dacă-mi iau o femeie cinstită și rușinoasă?...“ „Atunci însoară-te, pentru Dumnezeu!“ etc. (III, 9). Deliberarea intimă este redată aici cu măiestrie. Este însă deliberarea unui caracter nehotărît, inapt pentru toate formele acțiunii și care nu urmărește de fapt închegarea unei hotărîri, ci evitarea ei și repulsia pentru faptă. Ne vom convinge de acest aspect al firii lui Panurge atunci cînd îl vom urmări în timpul furtunii pe mare, cînd va da toată măsura poltroneriei lui. Înfățișarea stărilor afective prin care trece Panurge în această ultimă împrejurare, chipul în care se succedă în sufletul lui frica, deznădejdea, lașitatea, dar și insolența finală, cînd primejdia a trecut, alcătuiesc unele din paginile cele mai măiestrite ale întregii narațiuni rabelaisiene.

Oamenii, astfel evocați în înfățișarea lor exterioară și în înfățișarea lor lăuntrică, sînt puși să acționeze, devin personajele unor întâmplări. Mișcarea, în povestea lui Rabelais, întocmește unul din triumfurile cele mai de seamă ale artei sale. Dacă mișcarea este meritul cel mai de seamă al artei epice, cum fără îndoială că se poate susține, atunci Rabelais este unul din cei mai mari poeți epici ai lumii. S-ar putea cita în această privință descrierea iepei lui Tapecoue, speriată de băieții lui Villon, sau lupta fratelui Jean cu trupele lui Picrochole, care invadaseră și pustiau via mănăstirii, sau atîtea alte scene, care ne întîmpină la tot pasul. Dar în episoadele amintite, ca și în altele asemănătoare, zugrăvirea mișcării este oarecum impusă de natura temei tratate. Are deci o valoare ilustrativă superioară, o pagină în care conținutul de fapt este mai restrîns, dar în care este cu atît mai remarcabilă prezentarea relațiilor dintre personajele în scenă, a reacțiunilor lor, a gesturilor executate și pe care povestitorul le notează cu o mare precizie. O astfel de pagină este aceea în care ni se povestește anecdota următoare : La Paris, la birtul de la Petit Châtelet, în fața grătarului unui grataragiu, un hamal își mîncea pîinea la fumul unei fripturi și o găsea, cu această mireasmă, nespus de gustoasă. Grătaragiul îl lasă în pace. La urmă cînd hamalul își înghițise toată pîinea, grătaragiul îl apucă de guler și ceru să-i plătească fumul fripturii sale. Hamalul spunea că nu-l păgubise de nici o bucată de friptură și că, neluîndu-i nimic, nu-i datora nimic. „Fumul de care era vorba se ridică în sus și se pierdea ; nimeni nu auzise vreodată, cît e de mare Parisul, să se vîndă fum de friptură pe stradă“. Grătaragiul răspundea că nu e datoria lui să hrănească hamalii și că, dacă nu va fi plătit îi va lua samarul. Hamalul puse atunci mîna pe băț și voi să se apere. Cearta a fost mare. Toți gură-cască din Paris alergară să vadă ce s-a întîmplat. Tocmai se găsea acolo bătrînul bufon al regelui, Joan cetățean al Parisului. Zărin-du-l, grătaragiul îl întrebă pe hamal : „Vrei să ascuți de ce-o hotări nobilul ghiduș Joan ?“ „Da, pe toți sfinții“, răspunse hamalul. Atunci bătrînul Joan, după ce ascultă cearta lor, îi ceru hamalului să-i dea din punga lui cițiva bănuți de argint. Hamalul îi puse în palmă un philippus. Bătrînul Joan îl luă și-l așeză pe umărul stîng ca și cum i-ar fi încercat greutatea, apoi îl bătu de palma mîinii stîngi ca și cum ar fi vrut să audă dacă e din metal bun, apoi îl lipi de ochiul drept ca și cum ar fi vrut să vadă dacă e bine marcat. Totul fu făcut pe cînd adunarea de gură căscă tăcea și grătaragiul aștepta cu încredere, iar hamalul își pierdea nădejdea. În fine, Joan aruncă bănuțul pe grătar, făcîndu-l să sune de mai multe ori. Apoi cu maiestate prezidențială, ținîndu-și în mînă bastonul lui cu panglici și acoperindu-se cu scufa lui cu urechi de hîrtie, tuși bine de două ori și rosti cu voce tare : „Curtea hotărește că hamalul, care și-a mîncat pîinea cu fumul fripturii, l-a plătit cinstit pe grătaragiu cu sunetul banului. Curtea ordonă deci ca se ducă la casa lui, fără alte cheltuieli de judecată, după cum se și cuvine“ (III, 37). Totul este

văzut în această scenă și totul este în mișcare. Grupul actorilor principali se detașează din mulțime : îi vedem pe rînd cum se ceartă, cum i se cere bufonului regal să intervină ; vedem gesticulația acestuia, chipul în care el cîntărește moneda, cum o bate în palmă, o privește și o face să sune pe grătar ; apoi cum se înveșmîntă cu insignele sale de bufon și rostește ingenioasa lui sentință. Un regizor ar putea aduce această narațiune pe scenă. Desfășurarea acțiunii și jocul actorilor este complet indicat.

Pe lîngă mișcare, stilul lui Rabelais posedă una din calitățile lui cele mai eminente în precizieuna viziunii lui. Nici un gest, nici o mișcare nu sînt numai denumite, ci sînt complet descrise, pînă în cele mai mici amănunte ale lor. Cînd este vorba de o mișcare corporală, mașina anatomică a omului ne este arătată funcționînd cu toate pîrghiile ei. Iată descrierea educației fizice a lui Gargantua. Acesta se ia la trîntă, aleargă, sare, se cațără pe un zid, înoată, se azvîrle în apă și vislește. Cum face însă toate aceste acțiuni din urmă ? Înoată unde-i apa mai adîncă, cu fața în jos, pe spate, pe o rină, cufundat cu totul în apă, numai cu picioarele sau cu o mînă în aer, țînînd o carte și traversînd Sena fără s-o ude, sau țînîndu-și mantia în dinți, cum făcea Iulius Cezar. Se saltă cu o mînă într-o barcă, se aruncă de aici în apă, cu capul înainte ; atîngea fundul, săpa stîncile, se scufunda în abisuri și prăpăstii. Se înapoia apoi în zisa barcă, pe care o conducea cu repezițiune sau mai încet, în direcția curgerii apei, în contra curentului, o oprea la stăvilare, ținea cîrma cu o mînă, cu cealaltă se lupta cu o lopată mare, întindea vela, se cățara pe frînghiile catargelor, alerga pe cerge, aranja busola, desfășura pînzele în vînt, strunea cîrma (I, 23). În fața ghicitorului Nazdecabre, pentru a-l aduce să priceapă întrebarea, Panurge îi face următoarele semne : Cască mai multă vreme și, căscînd, făcea în fața gurii cu degetul gros al mîinii drepte semnul literei grecești numită tau, repetîndu-l de mai multe ori. Ridică apoi ochii către cer și-i învîrte în cap, întocmai ca o capră care leapădă fătul ; în timpul ăsta tușea și suspina adînc. Nazdecabre îi răspundea : Ridică mîna stîngă în aer și ținu degetele strînse în pumn, în afară de degetul gros și de degetul arătător, apoi uni ușor unghiile lor (III, 20). Nazdecabre voia să spună că Panurge trebuie să se însoare. Pentru a explica în ce mod o invecivă poate ușura pe un om mînios, Panurge face următoarea comparație : Îmi pare rău să-ți spun că păcătuiești, căci mi se pare că înjurînd, precum înjuri, îți face bine la splină, așa cum unui spărgător de lemne îi face bine și-i aduce mare ușurare atunci cînd cineva, aproape de el, îi strigă la fiecare lovitură : *han !* Tot așa un jucător de popice este mirificamente ușurat cînd n-a azvîrlit bila bine și cînd un om de spirit, lîngă el, apleacă și întoarce capul și trunchiul înspre partea în care bila, dacă ar fi fost bine aruncată, ar fi atins popicele (IV, 20). Dar nu numai mișcările corpului omenesc sînt evocate cu această precizie, pe care nu o vor mai regăsi decît după secole marii realiști ai veacului al XIX-lea, dar și miș-

cările naturii. Descrierea furtunii pe mare este renumită : Deodată marea începu să se umfle și să intre în tumult din fundul abisului, valuri puternice să bată coastele vaselor noastre ; mistralul, întovărășit de ucigătoare vijelii, să sufle printre antenele noastre. Cerul începu să tune din înălțimi, să fulgere, să lumineze, să plouă și să azvirle cu grindină : aerul să-și piardă transparența, să devină opac, tenebros și obscur, astfel încît lumina nu mai venea decît de la fulgere, scînteii și ruperi ale norilor înflăcărați (IV, 18). Puterea lui Rabelais de a reține și de a reproduce impresiile primite de la lumea sensibilă a fost una din cele mai mari pe care le cunoaște literatura. Realitatea se oglindește în imaginația lui cu o mare forță și un mare relief.

Întocmai ca alți mari scriitori ai Renașterii, ca Boccaccio, ca Cervantes și Shakespeare, Rabelais este în mare măsură îndatorat folclorului. Narațiunea lui se hrănește din snoavele poporului, din cîntecele poporului, ale căror refrene revin adesea sub condeiul lui, din basmele din care împrumută nu numai temele, dar și formulele inițiale și finale, nenumărate imagini. Asocierea uriașilor cu tovarășii lui, capabili să-i ajute în împrejurări grele, este o schemă a basmului popular. Într-un rînd, ni se povestește vechea snoavă țărănească, reluată de la Fontaine, despre chipul în care a fost păcălit dracul de un țăran care i-a cedat mai întîi ce va crește sub pămînt, dar a semănat grîu, apoi ce va crește deasupra pămîntului și a semănat napi (IV, 46). Cîntecul lui Rocochet, amintit într-un rînd, este basmul cu cocoșul roșu, cunoscut și de români. Un personaj, Carpelin, poate intra nesimțit într-un loc, ca pasărea, nu este atins de săgeată, poate călca pe spicele grîului sau pe iarba pajștilor fără să le îndoiaie (II, 24). În sfîrșit proverbele apar la tot pasul. După maniera acumulativă, pentru o singură situație se invocă zeci de proverbe. Despre neghiobi ni se spune : se ascunde de ploaie în apă, spun tatăl-nostru al maimuțelor, se întorc la oile lor, duc scroafa la păscut, gonesc ciinele înaintea leului, pun căruța înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mănincă, mănincă mai întîi piinea albă, potcovesc greierii, se gîdilă să ridă, vād musca în lapte, bat tușișurile, dar nu prind păsărelele, iau bășici drept felinare, prind berzele dintr-o săritură, sar de la cocoș la măgar etc. Știința rabelaisiană a proverbelor este enormă. L. Șăineanu a inventariat-o, împreună cu nenumăratele ecouri de care creația lui Rabelais s-a folosit.

Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de-al nostru, cu Ion Creangă. Aceeași situație a realismului și la acest scriitor, cu observații asupra vieții și societății neraportate totdeauna la cadrul lor firesc, același apel la folclor, multe procedee stilistice comune. Oșlobanu din *Amintiri*, Gerilă, Păsări-Lăți-Lungilă și Setilă din *Harap Alb* sînt rude apropiate cu Grandgousier, cu Gargantua și Pantagruel. Verva povestitorului moldovean amintește pe a scriitorului renașcentist francez. Același temperament robust, mișcat de mari pofte ; același ris gigantic. Îi unesc,

de asemenea, unele resentimente și lupte cu vechea școală îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipsește nici plăcerea de a acumula referințele, proverbele sau cuvintele, ca atunci când amintește multele unelte ale lui Pavel Ciobotaru sau mărfurile de tot felul din dugheana jupinului Ștrul. În sfârșit, un dar asemănător de a nota mișcarea și de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii și situațiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultură pe care le aduce în discuție înaintașul lui, într-o epocă de mari transformări ale orînduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc același mesaj al încrederii în viață și în popor, un mesaj de care, atunci cînd își croiesc un drum nou, au nevoie toate societățile tinere, toate societățile care se găsesc în momentele revoluționare ale progresului lor.

DESPRE CONSTRUCȚIA ANEI KARENINA DE TOLSTOI

La o nouă lectură a *Anei Karenina* de Tolstoi, am notat cîteva observații cu privire la compoziția acestui roman. Despre fondul lui ideologic s-a scris mult și cu multă pătrundere. Problema realizării lui artistice a rămas însă vacantă în literatura noastră critică. Este însă o întrebare vrednică de a fi urmărită, aceea relativă la chipul în care, pornind de la fondul ideologic general, Tolstoi izbuteste să obțină o operă de artă particulară și concretă. Măiestria sciitorului stă în puterea acestei dezvoltări, deopotrivă cu aceea a plantei care din substanțele minerale ale solului desface floarea ei specială. Există o „gramatică“ a formelor artistice, fără raportare la semnificațiile pe care acestea le poartă. Cine izbuteste însă să înțeleagă cum din atitudinea generală a scriitorului față de societate și viață ia naștere creația lui determinată, cercetătorul ajuns să surprindă legătura rădăcinilor cu floarea mi se pare că a pășit mai aproape de scopul interpretării literare.

Printre diferitele procedee ale realizării artistice m-am oprit la problema compoziției, pentru motivul că aceasta trece drept un element atît de abstract, încît o părere destul de răspîndită o socotește capabilă de a fi întrebuițată de oricine și pentru orice fel de conținut. Compoziția este partea arhitectonică a unei opere literare, produsul îmbinării diferitelor ei episoade într-o totalitate coerentă. Dar dacă este arhitectură, compoziția ar fi oarecum indiferentă față de cuprînsul operei: o casă poate fi locuită de oricine. O astfel de idee cu privire la compoziție și-o făceau artiștii și teoreticienii Renașterii atunci cînd recomandau compoziția piramidală pentru orice fel de tablouri. În realitate, așa-zisa compoziție piramidală stă și ea în legătură cu anumite tendințe ale epocii care a folosit-o și cu motivele plastice pe care artistul le trata. Dar aici vom căuta să notăm cîteva observații cu privire la relația dintre compo-

ziția romanului *Ana Karenina* și tendințele lui mai adânci. Comparația cu cealaltă mare lucrare epică a lui Tolstoi, cu *Război și pace*, ne deschide în acest scop o primă cărare.

S-a afirmat uneori că *Război și pace* n-are un subiect propriu-zis. *Război și pace* cuprinde un număr atât de mare de personaje și episoade, împrumutate societății rusești de la începutul veacului trecut, încît pare a răsfrînge această societate în întreaga ei vastitate. Un „subiect“ este însă o figură special tăiată în pînza vieții, o configurație determinată de oameni și evenimente. Niciodată programul realismului, adică al literaturii întemeiate pe observația societății, n-a fost aplicat mai integral, într-o singură operă, ca în cazul lui *Război și pace*. Este deci foarte greu să se reproducă „subiectul“ acestui roman. Lucrul este însă posibil, într-o mult mai mare măsură, pentru *Ana Karenina*. Narațiunea urmărește aici soarta a două grupuri principale de personaje. Karenin-Ana-Vronski și Levin-Kitty. Pe de o parte căsătoria care se desface a lui Karenin și a Anei, urmată de eșecul tragic al acesteia în sfortarea de a-și găsi un drum al vieții alături de Vronski — un caz tipic pentru situația proprie a oligarhiei administrative și militare a Rusiei țariste din a doua jumătate a veacului trecut, în care prejudecata socială, falsă onoare, continuă să aibă o putere atât de mare. Alături de tragedia Anei se profilează unirea stabilită cu oarecare greutate, între Levin și Kitty, pereche sănătoasă, cucerind, treptat și în lupte destul de grele, viața cea adevărată. Ambele personaje sînt reprezentanți ai acelei categorii sociale către care, în epoca de după desființarea iobăgiei se îndrepta întreaga simpatie a lui Tolstoi, nobili generoși și intelectuali „coboriți în popor“, după cum suna formula vremii. Măiestria scriitorului stă în puterea lui de a practica legături între termenii marelui contrast zugrăvit, de a evoca plinătatea vieții înfățișate. În jurul forțelor principale se anină figurile de a doua mărime și episoadele secundare. Conflictul Karenin-Ana se repetă oarecum în acela dintre Oblonski și Dolly. Dar pe cînd cel dintîi se rezolvă prin sinuciderea Anei, în mod radical și tragic, potrivit puterii prejudecăților, a eticii de clasă a personajelor interesate, cel de-al doilea conflict sfîrșește în compromis, în acord cu felul de a fi și situarea socială a lui Oblonski, „liberal“ din epicureism, poltronerie și comoditate interioară. La stînga tuturor acestora stă fratele lui Levin, Nicolae, deolasat protestatar, „nihilist“ al vremii, vestind lumii lui adevăruri teribile. Alte multe figuri și întîmplări se adaugă acestora. Dar cu toată marea abundență a figurației și povestirii în *Ana Karenina*, acțiunea romanului nu se întinde la fel de vast ca în *Război și pace*, adevărat fluviu revărsat în cîmpie. Profilul subiectului este aici mult mai precis. De unde provine deosebirea semnalată ?

Dacă ținem seama de faptul că în momentul istoric în care se plasează acțiunea romanului *Război și pace*, antagonismele sociale erau temporar slăbite de invazia armatelor napoleoniene, care a strîns într-un același

elan masele populare și patrioții din sinul nobilimii ruse, vom înțelege de ce Tolstoi a putut în *Război și pace* să plimbe o oglindă prin fața întregii societăți ruse și să culegă o imagine relativ unitară în vastitatea și multiplicitatea ei. *Război și pace* este o frescă în care e zugrăvit un episod măreț din istoria unei națiuni într-un efort eroic. În roman deslușim admirația și nostalgia lui Tolstoi pentru o epocă trecută de glorie națională. *Ana Karenina* se raportează însă la o fază ulterioară, când întreaga orînduire socială a Rusiei se clătina și urma să se prăbușească în curînd. Între 1875 și 1877, cînd apare romanul, antagonismele sociale se întetiseră în Rusia. *Ana Karenina* prinde ecoul acestor antagonisme și frămîntări sociale. Comentînd vorbele lui Levin din *Ana Karenina*: *La noi toate s-au răsturnat și abia acum se așază din nou Lenin*, într-unul din articolele pe care i le-a consacrat lui Tolstoi, recunoaște aici *agera caracterizare a perioadei dintre 1861 și 1905*. În încrucișarea opiniilor, scriitorul face să se audă propriul lui glas și înalță un steag. Contrastele societății rusești deveniseră în momentul acesta atît de acute, încît multe spirite ale vremii simțeau revoluția apropiindu-se. Tolstoi însuși, scriînd lui Strahov în 1878, în legătură cu afacearea Vera Zasulici, o caracterizează drept o *prevestire a revoluției*. Acestui moment social, bogat în contradicții, ca și poziției proprii scriitorului care începea să deosebească în societatea din jurul său pături menite iremediabil descompunerii de altele susceptibile de însănătoșire, acestor condiții le corespunde organizarea binară a romanului, cu cele două acțiuni principale ale sale. Tocmai pentru că în contradicția pe care o zugrăvește, Tolstoi afirmă o atitudine și sugerează un drum, el dă alternanței Karenin-Levin caracterul unei comparații pilduitoare. Compoziția romanului, prin gruparea simetrică a personajelor și faptelor, prin limpedea lui structură, este deci forma vizibilă a semnificației lui.

Cele două acțiuni ale *Anei Karenina* nu sînt însă prezentate în continuitate și nici paralel. Evenimentele romanului nu se unesc într-un „lanț“, nici nu aleargă alături, ci se împletesc într-o „țesătură“. Există motive interioare și pentru această particularitate a structurii. Scriitorul conduce firul unui episod pînă la un anumit moment și revine apoi în timp, pentru a depăna un alt fir; îl reia pe cel dintîi și-l îmbină cu al treilea și al patrulea etc. Așa, povestirea conflictului dintre Oblonski și Dolly este întreruptă de ivirea lui Levin, apoi de aceea a lui Vronski și a Anei, dar este reluată după aceasta. Dacă cineva și-ar da osteneală să studieze ordinea capitolelor în *Ana Karenina*, ar putea să lămurească mai de aproape structura complicată, împletită, a romanului, „țesătura“ lui. Deosebirea dintre „lanț“ și „țesătură“ este aceea dintre tehnica mai veche a „povestirilor“ și romanul modern. Tolstoi oferă o dată cu *Război și pace* și *Ana Karenina* romanele cu textură stufoasă. Momentul trecerii către noua tehnică este asemănător în muzică, cu acel al înaintării de la melodia străveche către polifonie și contrapunct. Noua tehnică

era determinată nu numai de complexitatea superioară a viziunii, dar și de nevoia de a opune tezele, pentru a executa un gest în favoarea uneia dintre ele. Mereu mai angajată în lupta socială, literatura își găsea în noul tip de compoziție forma ei adecvată. Aceeași particularitate a structurii corespunde și faptului că lumea pe care *Ana Karenina* o descrie, deși intrată în procesul disoluției, nu ajunsese încă în acest stadiu. Ezitățile personajelor, frământările lor intime, dovedesc divergențele care sfîșiau aristocrația vremii. Kitty se îndreaptă la început către Vronski, dar se unește în cele din urmă cu Levin. Acesta își găsește propriul lui drum de viață, smulgîndu-se din vechea lui lume. Nicolae Levin se desprinde tragic din aceasta. *Ana Karenina* este romanul unei societăți în criză, și întrepătrunderea capitolelor, subliniind contradicțiile și conflictele care agită și opun diferitele direcții sociale corespund acestei împrejurări.

Ordinea întretesută a capitolelor răspunde și nevoilor motivării psihologice. Astfel, după seria capitolelor în care ni se relatează întâmplările care au hotărît-o pe Kitty să părăsească drumurile străine și convenționale și să se întoarcă în Rusia pentru a găsi o cale proprie, pornită din inima ei, urmează capitolele închinat procesului analog traversat de Levin. Levin și Kitty execută același gest al îndepărtării de cadrele artificiale care despart pe om de problemele lui personale. Pentru a sublinia valoarea soluției propuse, scriitorul îi face pe eroii săi să poposească pe aceleași poziții, în ciuda întâmplărilor care-i despărțise atîta vreme. Unirea lor devine acum posibilă. Cele două fire separate ale narațiunii converg deci, din necesitatea motivării psihologice. Structura țesută a romanului se justifică și prin aceste necesități.

În fine, felul în care Tolstoi alternează capitolele, pentru a ne face să pătrundem mai adînc în intimitatea morală a personajelor, pune în lumină încă o dată realismul expresiv al artei sale. Iată scena alergării de cai, văzută atît din unghiul apropiat al lui Vronski, care frînge spina-reă calului cu acest prilej, cît și din cel al privitorilor mai depărtați. Anticipînd metode ale regiei cinematografice, care n-au putut rămîne neinfluențate de tehnica marilor realiști, Tolstoi alternează punctele de vedere, schimbă ceea ce în cinematografie se numește „planul mediu“ și „planul general“. Asistăm adică la scena alergării și a căderii lui Vronski chiar în locul unde ea se întîmplă, apoi din perspectiva privitorilor din tribune, printre care se găsește și Ana. Deplasarea către acest punct de vedere nu-l face însă niciodată pe Tolstoi să evolueze către psihologism. *Ana Karenina* nu devine niciodată roman „psihologic“ sau de „analiză“, în genul unora din convenționalele romane ale vremii. Tolstoi rămîne tot timpul povestitor. El nu va spune niciodată: *în momentul acesta în sufletul Anei se iscă un sentiment ciudat*. Impresia produsă de căderea lui Vronski este evocată numai de reacțiile exterioare ale Anei, de strigă-

tul, de neliniștea ei fizică, de comportările ei față de prietena Betty, față de soțul ei etc. Ana apare aici în așa-zisul „plan apropiat“ al montajului cinematografic. „Analiza psihologică“ era totuși la modă către sfârșitul veacului trecut, așa cum erau penele de struț și rochia pînă la pămînt. Credința timpului era că realitatea se rezolvă, la urma urmei, în stările subiective ale conștiinței, încît autorii care, după nararea faptelor, ajungeau la detalierea proceselor sufletești, voiau să dea impresia de a fi ajuns în fine la aspectele esențiale. Această procedare, fruct tardiv al idealismului l-a amuzat odată pe Caragiale. Întreruperea povestirii, în favoarea analizei, spunea Caragiale, face ca actorii unei scene să incremenească la fel cu Tezeu răpunînd pe Minotaur în grupul lui Canova. Tolstoi nu sare însă niciodată în afară de curentul neistovit al vieții și împrejurarea aceasta explică interesul neostenit cu care îl citim.

IV. FORME POETICE

O FORMĂ POETICĂ RARĂ

În *Columna lui Traian*, I, 16 (30 aprilie 1870), B. P. Hasdeu publică balada *Vornicul Iancu Moțoc*, povestind împrejurările în care acesta a fost decapitat la Lemberg. Balada are o formă neobișnuită, care ne-a oprit. Transcriem aici primele ei strofe :

„La Cetatea Leov, în țara leșească,
Va tăia călăul pe-un Român fugar ;
Curge tot poporul, lacom s-o privească —
Lacom s-o privească, că-i un lucru rar.

Solul din Moldova, trimis ca să ceară
Marfa cumpărată : capul cel tăiat,
Stă cu nerăbdare mai curînd să piară —
Mai curînd să piară omul vinovat.

Mii și mii de glasuri se pornesc deodată,
Ca și cînd orașul izbucnea de foc ;
Vine ! vine ! vine ! și-nsfîrșit s-arată —
Și-nsfîrșit s-arată vornicul Moțoc.

Dînsul alungase pe trei Domni din țară,
Dînd apoi cununa unui venetic,
Care-n holda noastră, ne-mblînzită fiară —
Ne-mblînzită fiară, nu cruța nimic“.

Poezia continuă astfel cu alte opt strofe, în care ultimul emistih al celui de-al treilea vers este repetat ca primul emistih al versului următor. Ne-am întrebat de unde provine acest mod de organizare a strofei,

care alcătuiește în tot cazul o formă poetică destul de rară? Fără să putem spune de câte ori apare în literatură, este evident că repetarea semnalată constituie un gest verbal curent. Desigur, ea nu poate fi de loc asemănată cu versurile-ecou ale lui V. Hugo în *La Châsse du Burgrave* (din *Ode și balade*): *Daigne protéger notre Châsse, / Châsse / De monseigneur Saint-Godefroi / Roi ! // Si tu fais ce que je désire, / Sire, / Nous t'édifions un tombeau, / Beau*; versuri pe care cu bună dreptate V. Ghiacoiu, editoarea lui C. Negruzzi în colecția „Clasicilor români comentați“, le indică drept modelul acelora pe care prozatorul moldovean le atribuie personajului Adalgița din nuvela *Au mai pățit-a și alții* („Curierul de Ambe-Sexe“, II, 11): *Cuprinsă de un trist necaz/ Az/, Priveam amurgu-ntunecat, /Cat,/ Și văd că dintr-un nour des/ Es/ Multime de draci feroși/ Roși./ Toți se pun împrejurul meu ! /Eu/ Ce-o să știu face de-acum ?/ Cum,/ De-acî să pot al meu să scap/ Cap.* Macedonski s-a amuzat și el să construiască astfel de jocuri de cuvinte în *Ecourile nopții*, pe care (în „Literatorul“, I, 1880, 3) le recomandă drept un exemplu al dibăciei sale de versificator: *Inima-mi ce se îmbată,/ Bată,/ Bată căci beat de amor / Mor ! // Pe brațe-mi iată se-nclină / Lină ; / Viața să-mi ceară i-aș da, / Da ! // Afară sînt nori, furtună / Tună ! /In casă, pace și traiu ! / Raiu ! // Cu buzele-n foc brunite, / Unite, /Nu mai formăm amîndoi / Doi etc.* În ambele aceste exemple, repetările au o simplă valoare de virtuozitate, versificatorii izbutind să găsească înțelesuri noționale noi sub identitatea sunetelor și să constituie cuvinte cu înțeles deplin din silabele finale ale vocabulelor anterioare. Repetările lui Hasdeu au însă un alt înțeles stilistic, asupra căruia nu este de prisos să întirziem o clipă. Dar, mai înainte, o altă formă a repetiției, deosebită în esența ei, trebuie amintită. Vechile tratate de retorică au cunoscut și ele repetarea de cuvinte, în funcțiunea de legătură între propoziții sau fraze, așa-zise *anafora*. Anafora este însă numai repetarea unui cuvânt sau a unui grup de cuvinte la începutul a două propoziții succesive, cu scopul de a stabili legătura între ele, ca în exemplul pe care îl culeg din I. Minulescu, în mica sa poemă *Sosesc corăbiile*, unde fiecare din cele trei strofe începe cu aproximativ aceeași asociație de cuvinte: *Sosesc corăbiile ... Sosesc cu pinzele umflate ... Sosesc din larg, misterioase*. Scriitorul care a dat o mai întinsă întrebuintare efectului stilistic al anaforei a fost Ch. Peguy, ale cărui litanii nu ostensesc să reia același început de strofă. Iată o parte a suitei a IX-a din lungul poem *La tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*: *Comme Dieu ne fait rien que par compagnonnage / Il fallut qu'elle vit ces mauvais compagnons / Les Anglais, les Français, les traîtres Bourguions / Dépecer le royaume ainsi qu'un apanage ; // Il fallut qu'elle vit ce monstrueux ménage. / Et les gibets poussant comme des champignons, / Et le mué et le toit el l'angle des pignons / Tout dégouttants du meurtre et du sang du carnage ; // Il fallut*

qu'elle vit tout ce maquinonnage, Les cadavres tout nus serrés en rang d'oignons, / Les blessés mutilés trainés sur leur moignons, / Les mort et les mourants dérivant à la nage etc. Poema continuă astfel cu alte douăzeci și opt de strofe, debutând cu asociația *Il fallut qu'elle vit*, cu tot atâtea valuri uriașe succedându-se cu monotonie și producând o impresie adormitoare a conștiinței, nelipsită totuși de măreție monumentală. S-a spus că anafora are mai mult o funcțiune gramaticală, decât stilistică. Totuși, așa cum o folosește Peguy aproape în toate operele sale în proză și versuri, ea se însoțește și cu un anumit răsunset afectiv, deși altul decât acela pe care îl posedă repetarea în balada lui Hasdeu. Acesta din urmă nu repetă pentru a manifesta virtuozitate, nici pentru a mijloci legătura dintre propoziții, nici pentru a produce, prin insistență acumulare, impresia monumentalității. Hasdeu repetă pentru a marca o mișcare pasionată. Repetiția este la el un aspect al vehemenței discursului. Bazele psihologice ale acestui efect de stil sînt ușor de identificat. Sub influența unei emoții oarecare, vorbitorii se opresc uneori în fața unei expresii care li s-a prezentat în chip spontan și pe care o repetă, fiindcă li se pare potrivită, adaptată fericit stării sufletești care îi domină în acel moment. Scriitorii care au notat graiul viu, au remarcat uneori acest efect stilistic. Deschid volumul I al *Operele* lui M. Sadoveanu și citesc la începutul nuvelei *Cozma Răcoare* : „*Era strașnic om, Cozma Răcoare ! Cînd zic Cozma parcă văd, iată, parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg ; mă țintesc doi ochi ca oțelul, văd două mustăți cit două vrăbii . . . Strașnic Român ! Călare, cu flinta în spate și cu un cuțit de-un cot, ici, în chimir, la stînga așa l-am văzut totdeauna.* Narațiunea povestitorului este subliniată deci de repetarea anumitor cuvinte : *parcă văd, strașnic Român*, adică a acelorora în care se depune toată emoția amintirii și admirației lui. Un alt exemplu la fel de limpede spicuiesc în *Romanță fără muzică* de I. Minulescu : *Nu-i nimeni, nimeni să ne vadă și să ne-auză — / Nu pleca. / Dă-mi degetele-ți inelate să le sărut ca și-altădată, / Dă-mi degetele-ți inelate* etc. Repetarea cuplului *degetele-ți inelate* arată bine punctul în care se concentrează emoția poetului. Poetul care a speculat însă în chipul cel mai fericit repetările afective a fost Edgar Poë, în poeme ca *Ulalume*, unde împletirea propozițiilor repetate produce magice efecte de intensificare afectivă ; „*Cerurile erau de cenușă și grave ; / frunzele erau crispate și mohorîte, / frunzele erau pieritoare și mohorîte. / Era noapte în solitarul octombrie / al anului meu cel mai uitat. Era foarte aproape de întunecatul lac Auber / în ceoasa regiune mijlocie Weir, / era acolo, aproape de umeda mlaștină Auber, în pădurea cutreierată de stafiile din Weir. // Acolo, odată, de-a lungul unei titanice alei de cipreși / rătăceam cu sufletul meu / pe-a alei de cipreși cu Psyche, sufletul meu, / Era în zilele în care inima îmi*

era vulcanică / întocmai ca riurile vulcanice de zgură care se rostogolesc / întocmai ca lavele de pucioasă care se rostogolesc la poalele Yanekului, / în climatele extreme ale polului boreal, / care gem în timp ce se rostogolesc la poalele Yanekului, / în regiunile polului boreal". Este destul de greu de descris în ce constă efectul acestor repetări în forma unor ușoare variații. La Peguy, repetiția producea acumularea ciclopeeană de blocuri azvîrlite unele peste altele. La Poë, repetiția determină fuziune, fluiditate. Poema lui Peguy ne strivește prin monumentalitate, dar blocurile care o compun rămîn oarecum exterioare unele altora. La Poë, fragmentele trec unele într-altele, punctele de rezistență dintre ele cedează, se topesc și conștiința încearcă o impresie de ușurință înaripată. Dar la Hasdeu? Efectul repetărilor la Hasdeu este retoric. Poetul insistă pentru a întări impresia și problema lui este să repete cuvintele sau imaginile mai puternice prin ele însele. Izbutește el întotdeauna? Expresiile repetate sînt neconținut bine alese? Un imitator din epocă al autorului baladei *Vornicul Moțoc* ne oferă prilejul de a aprecia riscurile unei întreprinderi ca aceea a lui Hasdeu. Este vorba de uitatul versificator Ciru Economu, care în „Revista contemporană“ din 1 octombrie 1873, iscălește o poezie intitulată *Maica Zalina*, sub incontestabila influență formală a baladei lui Hasdeu:

„Zidul tot e-n negru îmbrăcat. E seară.
Clopotele-n aer se jelesc amar;
Sfeșnice de aur cu făclii de ceară,
Cu făclii de ceară ard lingă altar.

În mijlocul tristei monastiri s-ardică
Catafalcul jalnic de postav cernit;
Pe el stă sicriul cu cruci de panglică,
Cu cruci de panglică alb împodobit.

Și-mprejur suspină lumea grămădită
Printre stîlpi, prin stane, pe pietrele reci,
Căci maica Zalina, starița iubită,
Starița iubită doarme pentru veci.

Cu miinele-n cruce, albă de paloare,
Zalina stă-ntinsă într-al ei lințol;
Lingă ea, -n genunche, treizeci de fecioare,
Treizeci de fecioare plingînd fac ocol.

Dar acum de-odată sgomotu-ncetcăză,
Pe amvon un preot se urcă ușor,
Iși drege-ntîi glasul, ș-apoi cuvintează,
Ș-apoi cuvintează astfel spre popor“.

Dar în timp ce se desfășoară orațiunea preotului lăudînd puritatea defunctei, Maica Zalina, care se trezise din moartea-i aparentă, își mărturisește păcatul vieții, în fața adunării cuprinse de groază :

„Intr-această clipă, tăindu-și vorbirea,
Un țipăt de spaimă, groaznic, fioros,
Lung, fără de nume, zgudui zidirea,
Zgudui zidirea de sus pînă jos.

Căci maica Zalina, dreaptă, -ntr-ale sale
Vestminte de moarte, c-un aer nespus,
Printr-un gest teribil, pe patu-i de jale,
Pe patu-i de jale se sculase-n sus.

Și-ntinzînd spre preot mîna sa nervoasă,
C-un glas de sepulcru, surd, nedefinit,
— Mînți, strigă, părinte, sînt o ticăloasă,
Sînt o ticăloasă ș-am păcătuit“.

Poema de un efect comic irezistibil, își datorește acest nefericit efect, nu numai fabulației atît de melodramatice, dar și faptului că emistihul repetat nu conține mai niciodată expresii cu adevărat patetice, așa încît reduplicările *făclii de ceară — făclii de ceară, cruci de panglică — cruci de panglică, treizeci de fecioare — treizeci de fecioare, ș-apoi cuvîntează — ș-apoi cuvîntează* etc. fac impresia unui ac de gramafon care nemai înaintînd pe placă, melodia rămîne pe loc și trilirile cîntărețului se prelungesc mai mult decît se cuvine. La Hasdeu este cel puțin evidentă intenția ca repetarea emistihului să sugereze ceva din vehemența simțirii.

Izbuteste el oare totdeauna s-o facă? La emulul său, Ciru Economu, problema pare că nici nu se pune și, lipsit de orice scop și semnificație, procedeul repetării emistihului final al unui vers la începutul versului următor devine inevitabil ilariant. Dar parcă nici Hasdeu nu ne menține toată vremea serioși.

PROBLEMELE METAFOREI

I. A. ORIGINEA METAFOREI

Printre diferitele figuri ale vorbirii distinse de vechea poetică, metafora este desigur aceea care a trezit în mai mare măsură interesul cercetătorilor. Metafora este poezia însăși. „Fără *apercepție metaforică, poezia încetează să mai fie poezie*“ scrie un estetician modern, E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, 1911, p. 137). Foarte de timpuriu s-a

înțeles că silindu-ne a afla originile metaforei, funcțiunile pe care le îndeplinește și structura ei, putem spune că ne-am însușit cunoștințele esențiale în ceea ce privește izvoarele poeziei, rolul ei în ansamblul spiritului și forma ei caracteristică. Metafora este rezultatul exprimat al unei comparații subînțelese. Cînd cineva numește în chip metaforic pe leu „regele pustiei“, el exprimă rezultatul comparației dintre ființa regelui și a leului : după cum regele ar fi cel mai de seamă om printre semenii săi într-o societate anumită, tot astfel leul printre celelalte animale ale deșertului. În ce moment al dezvoltării spirituale a omului este oare executat acest transfer de la o noțiune la alta, care ne permite a exprima pe una din ele prin cealaltă ? Ce nevoi spirituale au putut determina pe oameni să adopte acest mod impropriu al exprimării ? Termenul metaforic care se substituie celui propriu este în parte identic cu acesta din urmă și în parte deosebit de el. Dacă ar fi identitate absolută între cei doi termeni, n-ar putea exista nici un motiv aparent care să ne facă a prefera pe unul din ei celuiilalt. Dacă ar fi completă eterogenie între cei doi termeni, n-ar fi cu puțință apropierea lor. Dacă posibilitatea îmbinării acestor doi termeni deosebiți există totuși, este aici un semn că alți termeni, rămași neexprimați, mijlocesc și impun apropierea. Metafora are deci o structură adîncă, vrednică a fi cercetată. Literatura în legătură cu problemele metaforei este foarte abundentă. În mica cercetare de față ne-am propus a reda esențialul dezbaterilor purtate în această privință, pe care dorim a-l spori cu acele vederi îndreptățite atît de considerarea critică a vechilor teorii cît și de un nou examen al faptelor de expresie corespunzătoare.

Aristoteles a descris metafora și spețele ei, dar nu s-a întrebat în ce moment și din ce nevoi a apărut ea mai întii. Una din primele păreri antice în această privință apare la Cicero (*De oratore*, III, p. 38), care arată că metafora s-a ivit cu necesitate dintr-o anumită indigență a limbii. Lipsind expresiile proprii pentru noțiunile pe care experiența în creștere a oamenilor le făcea necesare, aceștia au trebuit să denumească noile noțiuni prin expresii vechi. Dar, adaugă Cicero, după cum veșmintele au apărut din nevoia de a ocroti corpul împotriva frigului, dezvoltîndu-se mai tîrziu în podoabe, tot astfel metafora impusă la început de lipsurile limbii a devenit mai apoi un obiect al desfătării retorice. Explicația lui Cicero a rămas multă vreme aceea a autorilor de poetice și retorice. Amintirea nevoilor care au impus metafora altădată pare totuși să se fi atenuat cu timpul, încît în secolul al XVIII-lea, Giambatista Vico socotește necesar să rectifice cu energie înțelegerea metaforei ca podoabă. În marea lui construcție de filozofie a istoriei (*Scienza nuova*, 1725), Vico distinge o fază poetică a spiritului omenesc anterioară aceleia filozofice, căreia îi aparțin modernii : prefiguratie a vaster scheme în legătură cu dezvoltarea spirituală a omenirii, stabilite de Condorcet

și de Auguste Comte. În faza lor poetică, oamenii presupun un univers însufletit, în care fiecare lucru este posesorul unei vieți trupești și sufletești, deopotrivă cu a noastră. Singurul mijloc al oamenilor vechi de a înțelege lumea și de a-și extinde experiența era de a asimila obiectele noi ale acesteia cu acele date în propria experiență a corpului și a sufletului nostru. Vico este primul teoretician al animismului primitiv. Potrivit metafizicii primitive, oamenii sînt înclinați deci să denumească aspectele universului văzut prin cuvinte întrebuițate la origine pentru realitățile corpului, vorbind, de pildă, despre *creștetul* sau *piciorul* unui munte, despre *gura* unui riu, despre o *limbă* de mare sau despre *sînul* ei, despre *brațul* unui fluviu, despre o *vină* de apă, despre *măruntaiele* pămîntului, despre cerul care *ride* ș.a.m.d. Orice metaforă este în chip esențial o personificare. Pe toate treptele dezvoltării lor, oamenii n-au cunoscut cu adevărat decît ceea ce au putut produce ei înșiși. A cunoaște un lucru înseamnă a-l putea produce din propria ta spontaneitate¹. Această doctrină îl făcea pe Vico să susțină că singurele științe valabile sînt istoria și matematica, adică acelea în care spiritul cunoaște obiectele pe care le-a creat el însuși. Aceeași năzuință stă la originea științelor primitive, în care lucrurilor străine li se atribuie o viață și pasiuni deopotrivă cu ale omului. Așa apar miturile și, printre ele acele mici mituri care sînt metaforele. Cine compară vechea explicație ciceroniană relativă la originea metaforei cu aceea a lui Vico nu poate să nu observe însemnata îmbogățire a ideilor obținută de acesta din urmă. Pentru Cicero, metafora era produsul unei operații logice, un simplu transfer de noțiuni, în timp ce pentru Vico ea este rezultatul unei alte mentalități decît aceea a noastră, a unei mentalități prelogice. La temelia metaforei, ne învață Vico, stă o înțelegere deosebită a lumii, o metafizică proprie primei faze a civilizației omenesti, care înrudește poezia primitivă cu celelalte produse ale spiritului uman pe aceeași treaptă a dezvoltării lui.

În același fel, Karl Marx (*Enleitung zur Kritik der politischen Oekonomie*) va arăta că înțelegerea mitologică a lumii, prezentă în toate produsele artei vechi, este produsul primei relații a omului cu forțele naturii, stăpînite de el în această primă fază prin simpla lui fantezie; un produs care va dispărea îndată ce stăpînirea forțelor naturii va deveni reală.

Metafora fiind rezultatul unui transfer logic de noțiuni, spiritul omenesc nu încetează, pentru Cicero, să producă metafore noi, în timp ce pentru Vico funcțiunea metaforică slăbește o dată cu depășirea fazei prelogice, metaforele poeziei mai noi nefiind decît exerciții retorice mai mult sau mai puțin ingenioase, cărora le va lipsi viața mai adîncă a primelor forme. Cine dorește să afle poezia cea mai autentică trebuie așadar s-o caute la vechile popoare, în eposurile homerice de pildă. În dezbaterea

¹ A cunoaște înseamnă a te naște împreună cu obiectul cunoașterii, va spune Paul Claudel, care descompune în chip semnificativ cuvîntul, scriind *co-naissance*.

relativă la meritele anticilor și ale modernilor în faptele culturii renumita *Querelle des anciens et des modernes*, pe care francezii o impun spiritelor europene încă de la finele veacului al XVII-lea, Vico, stă, în ceea ce privește poezia, de partea susținătorilor celor vechi, totuși pentru motive deosebite de cele ale clasicilor, un Boileau, un La Bruyère, un La Fontaine. Proeminența poeziei celor vechi nu rezultă, pentru el, din faptul că aceștia au găsit mai întâi acele modele ale gustului, fondate pe rațiune, pe care modernilor nu le rămâne decât să le imite. Poezia nu este pentru Vico o întreprindere a rațiunii, ca pentru Boileau, și superioritatea întreruperilor ei vechi stă tocmai în faptul că ele se dezvoltă din spiritul pre-rațional și prelogic al primei faze a civilizației. Răsturnarea vechilor poziții în mintea lui Vico este atât de radicală, încât el anunță cu aproape o sută de ani mai înainte ceea ce va deveni gustul romantic, amator de folclor și de expresii naive, dar cu atât mai autentice, ale mitologiilor nordice sau ale poezilor medievali, recitați acum cu un deosebit entuziasm. Totuși, în plin romantism german, descoperirea epocală a lui Vico primește o mică modificare, de altfel neafișată ca atare. Pentru Jean Paul Richter (*Vorschule der Aesthetik*, 1812), metafora este produsul unei faze mai vechi a spiritului, totuși nu al primei lui faze. În prima etapă a dezvoltării lui, omul trăia în strînsă comunitate cu natura. A trebuit ca această comunitate să se desfacă și omul să se dezintegreze din natură, a trebuit să se producă o anumită înstrăinare între natură și om, pentru ca acesta, în dorința de a o înțelege, să-i împrumute propriul său eu și să obțină astfel primele metafore. Metafora este, așadar, și pentru Jean Paul personificare, dar nu ca un rezultat al primului moment al spiritului, ci al unui moment următor.

Toate aceste speculații asupra originii metaforei au avut incontestabilul merit de a fi pus problemele. Vechile metode însă au fost judecate cu timpul insuficiente. Noile lumini în problemele semnalate mai sus nu mai sînt cerute astăzi simplelor deducții sau ipotezelor necontrolate cu privire la mentalitatea oamenilor de altădată, ci materialelor pe care le pun la dispoziție și le pot interpreta cu instrumentele lor moderne de investigație etnologii, lingviștii și psihologii. Metafora fiind un fapt de limbă, energiile care au produs-o altădată trebuie să fie active și astăzi. Studiul limbii ar putea să ne dea în această privință lămuririle necesare. Resortul expresiei fiind însă de caracter psihologic, nu este oare firesc să ne adresăm științei sufletului pentru a obține explicațiile căutate? Dacă este vorba apoi să investigăm originile, nu este natural să le căutăm în acele societăți moderne care mențin alături de noi forme cele mai vechi ale civilizației omenesti, adică societățile primitive? Etnologii au în această privință să-și spună cuvîntul. Cit despre afirmația că în eposurile homerice am afla formele metaforice cele mai apropiate de originile lor, contribuții interesante vom găsi, fără îndoială, în

cercetările filologilor clasici. Să urmărim deci soluțiile aduse de acești feluriți specialiști în problemele pe care ni le-a lăsat moștenire vechea speculație.

B. PROBLEMA LINGVISTICĂ A METAFOREI

Nu o dată s-a produs raționamentul potrivit căruia vechimea originară a metaforei ar rezulta din faptul că limbajul omenesc este prin esența lui metaforic, că toate cuvintele limbii sînt metafore. Apariția metaforei ar fi deci contemporană cu limba, adică cu acea activitate a inteligenței prin care umanitatea se diferențiază și își cucerește treapta ei proprie în întreaga evoluție a vieții. „*Limba este prin excelență metaforică, scrie Alfred Biese (Philosophie des Metaphorischen, 1893), ea încorporează sufletul și spiritualizează corporalul; ea este o imagine rezumativă și analogică a întregii vieți, întemeiată pe acțiunea reciprocă și contopirea intimă a sufletului cu trupul; cuvîntul este viața intimă devenită sensibilă și perceptibilă; exteriorul s-a interiorizat în el și interiorul s-a exteriorizat*“. Cuvîntul este produsul acelei lucrări de proiecție simpatetică, alcătuiind atît firea metaforei cît și aceea a tuturor fenomenelor estetice, studiate din acest punct de vedere de teoreticienii epocii, un Lotze, un Friedrich și Robert Vischer, un Volkelt și atîția alții. Caracterul de metaforă simpatetică a tuturor cuvintelor limbii ar rezulta destul de limpede, dacă observăm mai întii că toate cuvintele ei mai abstracte s-au format prin metaforizarea unor cuvinte concrete mai vechi. Este foarte ușor de recunoscut — observă Biese — în toți termenii exprimînd acțiuni mai înalte ale spiritului transferul metaforic al unor acțiuni concrete. Astfel cuvintele germane *begreifen* (a înțelege), *urteilen* (a judeca), *sich vorstellen* (a-și reprezenta), *entscheiden* (a hotărî) etc. s-au format prin deplasarea unor cuvinte concrete (*greiften*=a apuca, *teilen*=a împărți, *stellen* = a așeza, *scheiden* = a despărți etc.) de la înțelesurile lor primitive către noi înțelesuri, mai abstracte și mai legate de viața interioară. Vrînd deci să denumească realități spirituale pentru care termenii lipseau, oamenii le-au asimilat ca anumite realități sensibile, denumindu-le pe cele dintii prin expresia celor din urmă, adică printr-o operație de metaforizare. În același fel, atributele întrebuintate la început pentru caracterizarea impresiilor sensibile au fost asociate apoi cu impresii morale, pentru a vorbi despre *căldura simțirii, tăria caracterului, dulceața sentimentului, asprimea moravurilor, uscăciunea spiritului, amărăciunea unei decepții* ș.a.m.d. Încă înainte de Biese, poetul și filozoful Sully Prudhomme, în lucrarea sa *De l'expression dans les Beaux-Arts*, 1882, a redactat un vast tablou al acestor atribute sensibile întrebuintate, prin transfer metaforic, la caracterizarea stărilor morale, cu scopul de a dovedi întinsa măsură în care sînt folosite expresiile provenite tocmai din experiența sensorului inferior, tact, gust, miros, motricitate etc. Caracte-

rul metaforic al limbii mai rezultă din faptul — adaugă Biese — că fiecare cuvînt este o sinteză de înțeles și sunet ca în germană : *gelinde, hart, Blitz* sau în franceză : *piquer, frapper* etc., sau — am putea adăuga — ca în română : *ascuțit, aspru, zgomot, tunet* etc., unde sunetul cuvintelor subliniază înțelesul lor. Este aici o dovadă că toate rădăcinile vor fi fost la început simboluri sonore (*lautsymbolisch*) și că toate cuvintele s-au format prin transferul metaforic al unei impresii acustice. Genul cuvintelor nu este apoi o dovadă că ele s-au alcătuit prin asimilarea înțelesului lor cu ceea ce în aparența sensibilă a obiectelor repective putea apărea ca feminin sau viril ?

Caracterul metaforic al limbii a fost observat și de criticul și lingvistul francez Remy de Gourmont (*L'Esthétique de la langue française*, 1899). „*În starea actuală a limbilor europene, scrie Gourmont, aproape toate cuvintele sînt metafore. Multe din acestea rămîn însă invizibile chiar unor ochi pătrunzători ; altele se lasă descoperite oferind imaginea lor acelora care vor s-o contemple*“. Ceea ce adaugă Gourmont acestei constatări, care era a epocii, este că, printr-o necesitate psihologică destul de curioasă, limbile naționale cele mai felurite execută același transfer metaforic. Iată, de pildă, mica pasăre cu o coroană de puf pe cap, cunoscută în franțuzește sub numele de *roitelet* (adică un rege mic, regișor), grecii o numeau *basilicos*, latinii *regaliolus*, germanii *Zaunkönig*, englezii *Kinglet*, italienii *realino* etc. În denumirea acestei păsări, un mare număr din popoarele vechi și noi au executat aceeași metaforă. *Lézard* este numele francez al șopîrlei. Termenul latin corespunzător, *lacertus*, înseamnă și un braț muscular. Mușchii unui braț au făcut deci latinilor impresia unei șopîrle și — prin transfer metaforic — aceasta a ajuns să-i denumească. Dar chiar cuvîntul latin *musculus*, care a dat în fr. *muscle* și în rom. *mușchi*, este obținut prin metaforizarea termenului propriu *musculus*=șoricel. Fr. *grue* înseamnă cocor și *macara* (mașina de ridicat greutatea). Într-una din accepțiunile lui, termenul este propriu : în cealaltă, el este metaforic. Interesant este că același transfer metaforic l-au executat și germanii, care numesc pasărea *Kranich* și mașina *Krahn*. Cocoșului puștii, care este un cuvînt metaforic, germanii îi spun *Hahn* ; francezii îl numesc însă *le chien du fusil*, ca și italienii *cané*, în timp ce spaniolilor și portughezilor el le face impresia unei pisicuțe, *galilo, gatilho*. Berbecul nu este numai animalul, dar, prin metaforă. și mașina de război care izbea zidurile vechilor cetăți. Aceeași metaforă se găsește nu numai în fr. *bélier*, dar și în engl. *ram*, în ol. *stromram*, în sp. *ariete* etc. Fr. *railler* (a batjocuri) s-a produs prin metaforizarea lat. *radere* (a rade). Aceeași metaforizare s-a operat în cuvîntul german *scherzen* (a glumi), de la *scheren* (a forfecă, a tunde). Coapsa, în fr. *le flanc*, este metaforizarea lat. *flaccus* (moale), ca și germ. *Wieche* de la *Weihc*. Pupila, fr. *pupille*, este fata orfană pusă sub ocrotirea unui tutore,

dar și acea parte a ochiului în care se răsfrîng ca într-o oglindă imaginile externe. Amîndouă cuvintele vin de la lat. *pupilla*, diminutivul lui *pupa*, fetiță. Unul din aceste cuvinte este propriu, celălalt metaforic. Pupila oculară este deci — prin metaforă = fetița ochiului, ceea ce portughezii exprimă mai lămurit, cînd o numesc *menina do olho*. Exemplele lui Gourmont sînt încă mai numeroase, toate dovedind același lucru, caracterul metaforic al celor mai multe din cuvintele limbii, dar în același timp și vechimea operațiilor ei de metaforizare.

S-ar putea spune că toți lingviștii care au accentuat rolul metaforei în formarea cuvintelor au mers pe căile indicate de Vico. Cercetarea mai nouă a pus într-acestea în lumină faptul că metaforele au nu numai tendința să fie eliminate din limbă, transformîndu-se în termeni proprii, dar și faptul contrariu că multe din cuvintele care ne apar astăzi, la reflecțiune, ca niște metafore, au fost la origine adevărați termeni proprii. Iată, de pildă, cuvîntul *peniță*, fr. *plume* (pană). El face fără îndoială impresia unei metafore sau cel puțin a unei vechi metafore evoluată către înțelesul propriu. Totuși, după cum observă J. Vendryes (*Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, 1931), „în limbajul curent, un cuvînt nu poate avea decît un singur înțeles în același timp. Fiînd dat că o pană de gîscă a slujit odată drept instrument de scris, acela care a spus pentru întîia oară: (iau pana pentru a scrie) a întrebuițat cuvîntul pană în sensul de instrument și nu voia să facă o metaforă; auditorii săi n-au judecat altfel. Metafora este o comparație prescurtată. Pentru a fi apreciată, ea cere un efort care poate fi consacrat unui autor citit în ceasuri de odihnă, dar pe care n-ai timp să-l faci într-o conversație“. Cuvîntul *pană*, *peniță*, poate face deci impresia unei metafore mai degrabă nouă, celor de azi, decît aceluia care l-au întrebuițat pentru întîia oară.

O metaforă presupune alternarea în conștiință a două serii de reprezentări: 1) o serie a asemănărilor între realitatea desemnată în chip propriu prin cuvîntul respectiv și realitatea desemnată prin el în chip metaforic; 2) o serie a deosebiriilor dintre cele două realități. Metafora este susținută psihologic de percepția unei unități a lucrurilor prin vîlul deosebiriilor dintre ele. Din punct de vedere logic, metafora presupune un grad relativ înaintat al puterii de abstracție, întrucît pentru a se produce mintea trebuie să execute o dublă operație de eliminare: mai întîi, ea trebuie să elimine din termenii apropiați prin transferul metaforic tot ceea ce fiind prea deosebit între ei ar putea împiedica unificarea, apoi, din caracterele asemănătoare, ea trebuie să rețină numai atît cît este necesar, pentru a nu stînjiți impresia deosebirii, restul trebuind să fie, de asemenea, eliminat. O unificare totală între doi termeni nu dă o metaforă. Metafora nu se produce decît atunci cînd conștiința unității termenilor între care s-a operat transferul coexistă cu conștiința deosebirii lor. Cînd un primitiv vîzînd o locomotivă o numește balaur, el nu face o

metaforă. Locomotiva poate fi realmente un balaur pentru primitiv. Balaur pentru locomotivă este o metaforă numai pentru poetul modern care, denumind-o astfel, menține conștiința asemănării dintre cele două aspecte, alături de conștiința diferenței lor. Să considerăm unul din exemplele citate de Vico : cuvîntul *braț* întrebuițat în sens metaforic în expresia *brațul unui fluviu*. Primitivii, trăind în sfera metafizicii animiste, cînd au vorbit mai întîi despre *brațul fluviului*, n-au executat de fapt nici o metaforă. Partea cursului său, prin care fluviul atinge marea, putem presupune că era pentru primitiv un braț adevărat. Expresia a devenit metaforică mai tîrziu, cînd faza animistă fiind întrecută și inteligența crescînd în puterea ei de abstracție, oamenii au fost în stare să elimine deosebiri care ar fi putut împiedica apropierea celor două aspecte, reținînd totuși din asemănările lor numai atît cît era necesar pentru a nu ascunde cu totul deosebirea. Între brațul în sens propriu și brațul în sens metaforic există mai multe deosebiri : unul este o parte a unui organism viu, celălalt este o parte a unui agregat inorganic ; unul are o mobilitate spontană, celălalt o mobilitate mecanică ; unul are sensibilitate, celălalt este insensibil etc. Prin operația (fie ea și subconștientă) analizei, mintea trebuie să îndepărteze toate aceste deosebiri, mai înainte de a executa transferul metaforic. Între cele două „brațe“ există însă și asemănări : amîndouă sînt extremitățile unui întreg, prin care acesta stabilește contactul cu exteriorul. Mintea trebuie să rețină aceste asemănări, pentru a se îndruma către obținerea unei metafore. Dar nici singure asemănările nu trebuie să domine conștiința pentru a avea metaforă. Numai alternarea conștiinței diferențelor cu aceea a apropiierilor, întemeiată pe operația logică a unei duble abstractizări, realizează metafora în înțelesul ei deplin. Analiza dovedește, așadar, că metafora nu este un procedeu originar al spiritului (oricît de numeroase ar fi cuvintele limbii care ne fac azi impresia unor metafore), ci un procedeu mai tardiv, contemporan cu apariția puterilor mai înalte ale inteligenței. Cercetarea etnologică a dovedit și ea că metafora, deși apare în stadii destul de primitive ale societăților omenești, nu poate fi totuși semnalată în primele lor faze.

C. PROBLEMA ETNOLOGICĂ A METAFOREI

Este o curiozitate a cercetării faptul că, pentru a identifica originea metaforei, s-a întîrziat atît de mult cu folosirea bogatelor materiale adunate de etnologia modernă. Lucrarea aceasta a fost făcută în cele din urmă de Heinz Werner, în *Wie Ursprünge der Metapher*, 1919, o operă apărută în seria de cercetări consacrate psihologiei evolutive, publicate de Felix Krueger (*Arbeiten zur Entwicklungspsychologie*, Leipzig, 1919). H. Werner începe prin a evidenția granițele destul de impre-

cise dintre noțiunile „origine“ și „dezvoltare“. O origine absolută nu este cu puțință de stabilit, deoarece oricât de adînc am pătrunde în evoluția anterioară a formelor nu întîmpinăm decît dezvoltarea unor forme pre-existente. Dezvoltarea este apoi punctată de ivirea unor forme noi, adevărate origini ale unor evoluții ulterioare. Astfel, în loc de a vorbi despre „origine“ sau „dezvoltare“, este mai potrivit a vorbi despre „transformarea motivului“ (*Motivwandlung*) unor forme rămase aparent identice. O astfel de transformare a motivului, în faptele de expresie pe care le trecem sub categoria metaforei, va urmări și Heinz Werner în cercetarea sa. Pentru buna orientare a cercetării, Werner simte nevoia să delimiteze mai întîi noțiunea metaforei. Din punct de vedere logic, ni se spune „*o metaforă este înlocuirea expresiei unei reprezentări cu o alta de un caracter mai mult sau mai puțin sensibil*“. Totuși, nu toate faptele de substituire a unei expresii prin alta sînt metafore, ci numai acelea care sînt întovărășite de conștiința că identificarea nu este absolută : „*conștiința unei incongruențe în identificare este o caracteristică esențială a metaforei în sens psihologic*“. Apariția metaforelor în idiomurile primitive este un fapt destul de ciudat, știut fiind că limbajul primitivilor se caracterizează mai mult prin diferențierea expresiilor decît prin identificarea lor. Astfel, în timp ce multe triburi primitive au cuvinte deosebite pentru diversele specii de papagai sau de nuci de cocos, ele n-au nici un termen general pentru papagal sau nuca de cocos. O primă și provizorie explicație a apariției metaforei la primitivi ar sta, așadar, în faptul că prin identificările ei înlocuiesc termenii abstracti într-un moment în care s-au ivit primele rudimente ale inteligenței abstractoare, în forma stabilirii unor raporturi sensibile între aparențe. Înainte de a putea semnala ivirea unor expresii verbale metaforice sau cel puțin asemănătoare cu acestea, este posibil a se indica o pregătire a metaforei pe treapta motorică, a spiritului, de altfel nu numai la oameni, dar și la animale. Un cîine începe să sară nu numai atunci cînd i se arată carnea, dar și oala în care carnea se găsește. Există deci un fel de metaforă a reacțiunilor, pe care Darwin o cunoștea bine atunci cînd explica anumite expresii ale emoțiilor. Werner ar fi putut aminti aici și renumitele experiențe ale lui Pavlov, în cursul cărora cîinii salivează nu numai la prezentarea unui aliment comestibil, dar și la sunetul clopotului asociat cu acea prezentare : o primă formă a ceea ce Werner numește pregătirea metaforei pe treapta motorică a spiritului.

Dincolo de aceasta există apoi o prefigurare a metaforei pe treapta emoțională a spiritului. Atunci cînd melanezii din Noua Guinee, pentru a exprima rușinea, spun „mă mușcă fruntea“ sau cînd negrii din Congo, pentru a exprima curajul, lipsa de frică, afirmă că „inima li se ține bine de coaste“, ei nu fac încă niște metafore, ci numai niște pseudometafore. Căci, pentru ca o metaforă să se producă, trebuie să existe conștiința unei diferențe dintre termenul exprimat și cel subînțeles, pe cînd aici avem

de-a face cu expresia proprie a unor senzații, în lipsa expresiei sentimentului încă nediferențiat în mod complet de conștiință. Rușinea este încă pentru primitivi o senzație în frunte și curajul o senzație în inimă, încât exprimându-le pe acestea primitivii nu construiesc de fapt o metaforă.

Pe o treaptă mai înaltă a spiritului, pe treapta lui intuitiv-conceptuală, apar acele expresii cu aparență de metaforă, pe care le produce lipsa de termeni proprii ai limbii, adică acea împrejurare pe care începând cu Cicero, vechii teoreticieni o puneau la originea metaforei. Totuși, nici atunci când unii din indigenii Africii numesc locomotiva „hipopotam” sau când desemnează foarfeca cu numele peștelui *pyranya*, ale cărui oase sînt întrebuițate de ei pentru operațiile tăierii, nu avem de-a face cu o metaforă propriu-zisă, deoarece și în aceste cazuri întîmpinăm expresia unei identificări a aparențelor, lipsită de conștiința însoțitoare a deosebirii lor. Fără să ia poziție declarată față de vechile teorii, Werner recunoaște totuși că speranța de a putea stabili originea metaforei în sărăcia idiomelor primitive rămîne de fapt neimplinită. Dar cu toate că expresii ca acele semnalate în urmă nu sînt metafore propriu-zise, ele sînt totuși preexerciții inconștiente ale metaforizărilor autentice. Forma exprimării este de pe acum găsită și va trebui numai ca un nou motiv să i se substituie pentru a întîmpina metafora în adevărul ei înțeles. Lucrul nu se produce însă nici pe treapta antropomorfică a dezvoltării spirituale.

Deși după cum am văzut la Biese, acțiunea proiecției simpatetice ar alcătui firea însăși a metaforei, este limpede că identificările antropomorfe nu sînt încă motivele hotărîtoare ale metaforizării. Astfel, când primitivul antropomorfizant atribuie animalului intenții și fapte omenești, el nu execută încă o metaforă, deoarece animalul nu este pentru el o ființă deosebită esențial de sine. Interpretarea antropomorfică a lumii nu este așadar o operație metaforizantă decît pentru punctul de vedere al omului de cultură, nu și pentru acel al primitivului. Este totuși sigur că în cursul evoluției, prin dispariția factorilor care împiedică conștiința diferențelor, pseudometaforele antropomorfe se vor putea dezvolta în metafore adevărate. Metafora, în sensul ei deplin, apare abia pe treapta numită de Werner treapta pneumatică a dezvoltării spirituale. Noul nivel este atins atunci când primitivul ajunge a concepe existența unei substanțe materiale, dar invizibile, care pătrunde orice obiect și se poate transmite. Această substanță, analoagă cu *pneuma* stoicilor, primește la melanezi numele de *mana*, la polinezieni pe acela de *atua*, la indigenii din Sumatra pe acela de *wakanda* sau *orenda*. Fiind transmisibilă, atingerea *pneumei* este interzisă, *tabu*, și atunci când avem de-a face cu o pneumă rea, primitivii simt față de ea teroare, și atunci când au de-a face cu o pneumă bună, ei resimt respect și venerație. Mortul, bolnavul, dușmanul, dar și regele sînt deopotrivă posesorii unor pneume

tabu și față de toate acestea primitivii încearcă sentimente împărțite. Mai mult decît atît, aceeași pneuma pătrunde nu numai obiectele propriu-zise, ființe sau lucruri, dar și pe cele care au avut o atingere cu aceasta sau care seamănă cu ele. Pe baza acestor reprezentări pneumatice apar primele metafore *reale*, adică cele obținute prin acțiuni și lucruri, procedeele magice. Astfel, pentru a provoca ploaie, indigenii din Australia centrală își umplu gura cu apă și o împrășcă apoi în juru-le și pe ei înșiși, inchipuindu-și că pe această cale vor determina pneuma ploii să execute aceeași mișcare. În curînd, în locul materialului original apare copia asemănătoare a acestuia, posesoarea unei pneume identice. Așa, în Australia de sud, unele triburi execută operația de mai sus cu praf în loc s-o execute cu apă. În sfîrșit cuvîntul se asociază acțiunii, desigur pentru motivul că nu în toate operațiile magice realitatea dorită poate fi bine imitată printr-un lucru sau printr-o acțiune. Cuvîntul este de altfel posesorul unei pneume identice cu aceea a obiectelor pe care le desemnează și, prin această proprietate, unele cuvinte devin și ele tabu. După cum primitivul își ascunde părul sau unghiile tăiate pentru a nu fi folosite de adversari în acțiuni magice nefaste, tot astfel ei își ascund cu grijă numele. În Australia și Melanezia tabuizarea numelui este un obicei din cele mai răspîndite. De asemenea este tabu numele animalelor primejdioase sau al regilor, ca și acel al obiectelor care au același nume cu regele. Există și o tradiție a numelor tabu. Într-un trib de indieni din America de Nord un om se numea *tša*—gîscă. Gîsca a fost atunci altfel numită de toți membrii aceluiași trib. Un melanesian nu mai voia să pronunțe cuvîntul *ima* (=casă), pentru că această silabă se găsea în numele nurorii lui, *Tavurima*. Pentru a evita pronunțarea cuvintelor tabu, primitivii întrebuițează felurite procedee, ca, de pildă, transformarea cuvintelor prin adăugarea anumitor silabe sau prin înlocuirea unora din ele. În ceea ce privește numele de persoane tabuizate, cuvîntul propriu este adeseori înlocuit printr-unul arbitrar sau printr-unul ales după o lege a contrastului, ca atunci cînd pe coasta Africii orientale indigenii numesc pe rege prin cuvîntul care în chip propriu înseamnă *sclav* (sau dimpotrivă), sau atunci cînd copiilor li se dau nume urite, pentru ca demonii înfricoșați de slujenia lor să-i evite. Dar afară de aceste substituiri inadecvate, unde în locul cuvîntului propriu tabu este întrebuițat fie un cuvînt mai general (*fructul ierbii* pentru *orez*), fie unul mai special (*ascultător* pentru *ureche*, *suf্লător* pentru *vînt*, *picioar scurt* pentru *porc*, *picioar rotund* pentru *elefant* etc.), fie unul analogic (ca, de pildă, *galben* pentru *datorie de bani*, termenul mijlocitor al metaforei fiind cuvîntul *aur*). Abia în aceste cazuri din urmă, identificarea termenilor se însoțește cu conștiința deosebirii lor, adică întîmpinăm adevărate metafore.

Cercetarea lui H. Werner ne dă astfel puțința de a aprecia vechile teorii în lumina științei mai noi a psihologiei primitivilor. Această cercetare ne îndreptățește să considerăm metafora ca pe o apariție destul de veche a limbilor omenești, dar nu ca pe o apariție a primului moment, ci ca pe produsul acelei trepte mai înalte a inteligenței, în care puterile ei sporite ajung să cuprindă unitatea în varietatea fenomenelor sensibile, adică prima formă a conceptului abstract.

D. PROBLEMA COMPARAȚIILOR HOMERICE

Pentru a ilustra chipul de a gândi al umanității în faza ei poetică, Vico citează pe Homer. Interpretarea viciană a eposurilor homerice este una din contribuțiile cele mai însemnate ale *Științei noi*. De unde pînă la Vico și chiar în vremea lui, după cum o dovedesc studiile și versiunile franceze ale doamnei Dacier, Homer trecea drept un autor *police*, în care totul este conform cu rațiunea, Vico este cel dintii care descopere un Homer al unor faze preraționale, mai primitiv, dar posedînd o forță poetică cu atît mai mare (*Scienza nuova*, III). Păreră aceasta s-a impus de atunci cu o exclusivitate care are, la rîndul ei, nevoie de serioase cercetări. Găsim această părere la clasicii și romanticii germani. O întîmpinăm și la unii filologi moderni. Mai înainte însă de a o analiza în contribuțiile unora din aceștia, este necesar să observăm, împreună cu Remy de Gourmont, că Homer n-are metafore, ci comparații, și anume unele de un tip special, asupra căruia vom reveni. Desigur, metafora este o comparație prescurtată sau subînțeleasă. Totuși, din punct de vedere psihologic și din cel al originilor, metafora nu poate fi nicidecum asimilată cu comparația. S-ar putea chiar spune că rolul metaforei este să evite comparația. Primitivul pneumatizant care spune *făclie* în loc de *fulger* (exemplul este spicuit în cercetarea lui H. Werner) a instituit desigur o comparație între cele două aspecte, dar a pronunțat numele celei dintii, pentru a evita expresia tabuizată a celui din urmă. Cînd interdicțiile tabuistice nu mai funcționează, metaforele nu dispar, dar ele sînt cultivate — printre altele — pentru plăcerea surprizei pe care o produc. A dezvolta o metaforă într-o comparație este ca și cum ai explica un cuvînt de spirit; tot farmecul ei s-ar compromite. Metafora este apoi produsul unei operații mai rapide a minții decît comparația. Cînd Eminescu scrie :

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă“

înțelegem că poetul a stabilit comparația între *lună* și o *regină moartă*, fără să ne-o mai spună anume, și noi refacem comparația lui, fără să reprodusem procesul logic al alăturărilor. Faptul că poezia mai nouă în-

trebuiețază, în mod general, mai degrabă metafore decît comparații, este un semn că procesele noastre mintale sînt mai rapide. Gustul modern simte comparația ca pe o figură cam fastidioasă și preferă de aceea metaforele. Existența aproape exclusivă a comparațiilor în poemele lui Homer poate fi interpretată, fără îndoială, ca un semn al vechimii lui intelectuale și artistice, dar — după cum vom vedea — nu a primitivității sale.

Am amintit cît de adînc s-a înfipt în mintea modernilor părerea lui Vico despre primitivitatea lui Homer. Iată, de pildă, merituosul studiu al lui Hans Henning, *Das Erlebnis beim dichterischen Gleichnis und dessen Ursprung* (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft, XIII, 1919), în care întîmpinăm o părere dintre cele mai ispititoare asupra originii imaginilor poetice, așa cum lucrul apare în lumina lingvisticii. Henning emite ipoteza că multă vreme limbile omenești au cunoscut numai atribute cu o structură obiectiv-stabilă și nu cu una labilă. Astăzi încă noi nu putem detașa anumite atribute olfactive de obiectele cu care ele sînt asociate de obicei. În timp ce putem vorbi despre roșu, cald, aspru etc., nu putem vorbi despre mirosul de trandafir, de fragi, de terebentină etc. În primele cazuri, atributul este labil, adică poate fi abstras din complexele obiective în care s-a prezentat odată și atașat oricărui obiecte noi; în celelalte cazuri, atributul este obiectiv-stabil, adică nu-l putem exprima decît asociat cu un obiect amintit. Există, am mai putea adăuga, întregind observațiile lui Henning, și categoria intermediară a atributelor legate de un obiect care a atins forma generală a atributelor labile, ca în cazul cuvintelor *cărămiziu*, *trandafiriu*, *lăptos* etc. Dar însăși existența acestei grupe intermediare poate întări părerea potrivit căreia forma obiectiv-stabilă a fost aceea a tuturor atributelor în trecutul limbilor omenești.

Comparațiile au apărut ca o expresie a acestei stări de lucruri; o părere care poate fi sprijinită și de constatarea că, din punct de vedere gramatical, metaforele și comparațiile țin totdeauna locul unor adjective sau adverbe. Într-o vreme în care nu existau sisteme abstracte de măsurătoare, pentru a exprima depărtarea, Homer spunea despre unul din eroii săi că a fugit „atît cît poate zvîrli lancea un bărbat puternic“. Dovada că Homer se găsea în faza lingvistică a unei stabilități relative a atributului o constituie împrejurarea că numele de culori nu desemnează la el decît un număr mărginit de obiecte. Astfel *argos* nu este pentru el albul oricărui obiecte, ci numai albul gîștelor sau al vitelor de povară; *polios* este numai cenușiul blăunii de lup, al părului și al fierului; *erodros* este numai roșul lichidelor și al arămii. Comparațiile homerice sînt totdeauna expresia apropierei intuitive dintre două impresii, dintre care a doua este

un atribut asociat stabil cu un obiect. Astfel cînd Homer descriind moartea în luptă a lui Gorgythion (*Iliada*, VIII, p. 305-7, tr. Murnu) scrie :

„Cum în grădină o floare de mac într-o parte se lasă,
Cînd e ticsită de rod și ploile o bat primăvara,
Astfel, sub coif apăsător, și capul ucisului cade“.

Imaginea căderii este un atribut pe care poetul îl aduce în textul său împreună cu obiectul cu care, pentru imaginația sa, el constituie o unitate indislocabilă. Căderea este pentru Homer căderea unui mac copleșit de rod. Părerea foarte interesantă și vrednică a fi reținută a lui Henning nu explică însă caracterul complex al comparației homerice, așa-zisul caracter dezvoltat al ei. Iată, de pildă, chipul în care Homer evocă, prin comparație, adunarea oștilor grecești după discursul lui Agamemnon (*Iliada*, II, p. 84 și urm.) :

„Asta-a vorbit și-nțiiul din sfat a grăbit să se ducă,
Sfetnicii toți, purtătorii de schiptru, urmînd pe păstorul
Armiei, s-au ridicat, și gloate veniau cu grăbire,
Cum se pornesc cîteodată-mbulzindu-se roiuri de-albine,
Mișune-ntr-una, ieșind din laturea stîncii scobite,
Zboară și-n chip de ciorchine s-așază pe flori primăvara,
Unele flutură-aici cu grămada, iar altele-acolo ;
Astfel și oștile-atunci roind din corăbii, din corturi
Se îmbulzeau și în cete cu vuiet curgeau spre-adunare
Pe-așezătură la mal“.

Iată și chipul în care este evocată respingerea troienilor de către ahei (*Iliada* XVI, p. 571-4) :

„Cît este locul ce bate o sulită lungă, aruncată
De un bărbat care cearcă puterea la jocuri
Sau în război cu dușmanii cei necruțători de viață
Tocmai atîta napoi fură-mpinși de ahei și troienii“.

În ambele cazuri, al doilea termen al comparației este mai dezvoltat decît cel dintîi, fie că el este mai amănunțit, oarecum analizat, fie că el cuprinde o pluralitate de imagini asemănătoare. De unde a luat Homer procedeul acesta al dezvoltării comparației? Un cercetător, W. Moog, *Die homerischen Gleichnisse* (Z. f. Aesth., VII, 1912) socotește că procedeul acesta este al circumlocuțiunii, obișnuit în vorbirea curentă. Căci, scrie Moog „și în viața practică, impresia individuală nu poate fi determinată în sine ; abia stabilirea de raporturi, analogiile, paralelizările, aduc claritatea și înțelegerea“. Comparațiile homerice sînt forme ale circumlocuțiunii, adică ale dezvoltării în jurul unui subiect,

cu scopul de a-l lumina prin așezarea lui într-un sistem de relații multiple. Dar, deși procedeul circumlocuțiunii este practic și obștesc, comparația homerică nu este opera unui autor prozaic și nici a unui poet primitiv sau popular. Simțim lămurit, citindu-l pe Homer că, dezvoltând sau multiplicând al doilea termen al comparațiilor sale, poetul cultivă plăcerea superior artistică a variațiilor pe aceeași temă. Este cu puțință ca Homer să stea pe o treaptă mai veche a dezvoltării lingvistice, fără ca el să fie cu toate acestea un poet în care s-ar putea studia — așa cum voia Vico — primele infiripări ale geniului poetic în omenire.

Fără îndoială, Homer nu este un poet primitiv. Totuși el este un poet mai vechi, reprezentând un moment depășit al evoluției psihologice. Lucrul pare evident, nu numai pentru motivele indicate de Henning, dar și pentru considerații pe care Remy de Gourmont le-a pus bine în lumină. Îi datorim acestui critic, cu o pregătire filologică atât de temeinică, observația — amintită mai sus — că Homer nu folosește metafore, ci comparații. Prezența metaforelor în *Vedele* indiene indică, dimpotrivă, în acest text o fază ulterioară în dezvoltarea imaginației. „*Comparația*, scrie R. de Gourmont (*Le Problème du style*, 1902), *este forma elementară a imaginației vizuale. Ea precede metafora, adică acea comparație în care unul din termeni lipsește, atunci când ambii termeni nu sînt topiți într-unul singur. Nu există metafore în Homer, ceea ce alcătuiește un incontestabil semn al primitivității. Poemele homerice aparțin unei civilizații mai tinere decît poemele vedice, oricare ar fi datele pe care istoricește le-am putea da unora și altora. Operă, în forma lor ultimă, a unei caste de preoți și gramatici, Vedele sînt o expresie simbolică a poeziei. Peste vechiul fond al comparațiilor, mai libere și mai puțin paralele aici decît în Homer, vedem adăugîndu-se cîmpul modern al metaforei. Faptul că un poet spune vaci în loc de nori, pentru că norii nutresc pămîntul cu ploaia lor, așa cum vacile hrănesc pe om cu laptele, constituie o sforțare de care literaturile noastre sînt capabile abia de un secol“. Metaforele par a fi tot atât de rare în *La Chanson De Roland*. Motivul absenței metaforei nu poate sta decît în faptul că în momentul lor psihologic, „*la începuturile civilizației, cînd viața este violentă și cugetarea calmă, cînd mîna este promptă și limbajul leneș, cînd simțurile bine echilibrate și închise unele față de altele funcționează just, dar fără să impieteze unele asupra altora, așa cum se întîmplă atunci cînd sensibilitatea generală s-a dezvoltat cu exces, metafora pură este imposibilă. Senzațiile fiind succesive, limbajul este succesiv. Homer descrie un fapt : apoi îl compară cu un fapt analog și cele două imagini rămîn distincte, deși în chip grosolan superpozabile“.* Altfel fac scriitorii moderni, un Flaubert, de pildă, în care criticul spicuieste această descriere a unei lupte cu elefanți : *Les éperons de leur poitrail comme des proues de navire fendaient les cohortes ; elles refluaient à gros houillons“* (Salambo). Flaubert „*amalgamează* atât de bine cele două imagini*

(elefanții și cohortele, năvile și valurile), din pricină că le-a văzut cu o singură privire“. Critic al simbolismului, Gourmont este teoreticianul „sinesteziilor“ și al „corespondențelor“ sub categoria cărora el trece și metaforele, psihologice, în care percepția este mai amplă și mai rapidă.

Toate acestea ne abat de la prețuirea viciană a lui Homer. După observațiile acumulate în cursul cercetării mai noi este just să vedem în Homer reprezentantul unei etape poetice și lingvistice mai vechi, totuși nu un poet primitiv. Incontestabilul caracter arhaic al creației lui nu provine însă din prezența metaforelor care apar la niveluri mai recente ale creației literare. Problema homerică s-a impus altădată lui Vico cu scopul de a proba vechimea primitivă a stilului figurat. Iată însă că, în acord de altfel cu ancheta etnologică, metaforele nu sînt identificate în primele monumente ale literaturii și iată că arhaismul lui Homer este stabilit nu din pricina caracterului metaforic al poemelor sale, ci tocmai din pricina lipsei metaforei din cuprinsul lor.

II. FUNCȚIUNILE METAFOREI

Între problema originilor și aceea a funcțiunilor există o strînsă legătură, de care este necesar să ne dăm seama mai înainte de a trece la o nouă sferă de întrebări, menite să ne apropie cu încă un pas de cunoașterea mai completă a fenomenului metaforei. Cine se întreabă în ce moment al timpului au apărut primele metafore dorește să afle și nevoile spirituale pe care ele le-au satisfăcut, adică funcțiunile împlinite de metafore în momentul precis al apariției lor. Pe de altă parte, cine se întreabă care sînt funcțiunile metaforice poate spera să obțină un răspuns în legătură cu momentul apariției lor. Căci printre funcțiunile pe care le exercită metafora astăzi, poate să se găsească și acelea pe care le-a îndeplinit altădată, cunoașterea acestora din urmă putînd aduce precizări și în legătură cu originea ei. Hotărîndu-ne, în paginile ce urmează, să punem accentul cercetării pe întrebarea relativă la funcțiunile metaforei, la rostul pe care ele sînt chemate să-l împlinească în viața spirituală a omului, nu părăsim deci preocuparea relativă la origini. Această preocupare este mai degrabă atît de intim întretesută cu sfera de probleme ale funcționalității, încît urmărindu-le pe acestea din urmă putem spera să obținem un adaos de lumini și în chestiunile care ne-au reținut pînă acum mai cu dinadinsul.

Cît de strîns sînt legate problemele originii și cele ale funcțiunilor metaforei ne-o dovedește Vico însuși, creatorul modern al filozofiei metaforei. Stabilind momentul apariției acesteia în prima fază de dezvoltare a spiritului omenesc, adică în faza lui poetică, Vico răspunde și întrebării relative la funcțiuni. Metafora apărea, pentru Vico, în acel moment în care, ca instrument adecvat al unei mentalități animiste, ea putea să

corecteze relativa sărăcie a primelor idiomuri omenești. Acest moment o dată depășit, metafora își pierde însă, pentru Vico, vechiul ei rost, încît tot ce întîmpinăm ca metafore în operele poeților mai noi este departe să posede substanța sufletească a primelor lor întruchipări. Unii din continuatorii lui Vico și, în primul rînd, Alfred Biese, despre a cărui cercetare am amintit și mai înainte, sînt însă departe de a socoti că funcțiunea metaforei este istovită astăzi. După părerea lui Biese, metafora este o categorie universală a culturii omenești, un instrument care a colaborat nu numai la formarea limbilor și a reprezentărilor noastre mitice și religioase; ea este și forma generală a expresiei în arte, în toate artele, nu numai în poezie, deoarece, după estetica simpatiei, care începuse a se impune în vremea lui Biese, chiar artele plastice deopotrivă cu cele muzicale, manifestînd în formele lor un conținut de sentimente omenești, obține acea *personificare* care pentru acest cercetător alcătuiește firea însăși a metaforei. Mai mult decît atît, pentru Biese metafora este și un instrument al cunoașterii filozofice. În acest punct, vechile păreri ale lui Vico sînt depășite în chipul cel mai izbitor. Căci dacă pentru filozoful italian vechea funcțiune și însemnătate a metaforei încețase o dată cu trecerea spiritului omenesc din faza lui poetică în cea filozofică, pentru urmașul lui modern, pentru Biese, rostul metaforei se menține în interiorul acestei din urmă faze. Alți teoreticieni mai noi au reprezentat de altfel aceeași părere, întrebarea relativă la rostul filozofic al metaforei alcătuind una din problemele cele mai de seamă ale metodologiei filozofice și una din cele al căror examen poate completa ideile noastre cu privire la validitatea teoriilor viciene. Să ne întrebăm deci care poate fi funcțiunea filozofică a metaforei, înainte de a vedea care sînt funcțiunile ei psihologice și estetice.

A. FUNCȚIUNEA FILOZOFICĂ A METAFOREI

În cercetarea sa asupra metaforei în filozofie, Biese începe prin a ataca pozițiile hegelianismului, care socotea că gîndirea poate cuprinde realul prin simpla dezvoltare dialectică. Noțiunea gîndirii pure este însă o noțiune eronată. „*Cugetarea, observă Biese, are nevoie de un conținut gîndit, de un obiect, și pe acesta nu-l poate da decît intuiția*“. Această formulare a lui Biese ar părea că întărește părerea că în operațiile minții se reflectă un aspect al realității. Totuși, acesta din urmă nu apare cugetătorului amintit, foarte pătruns de subiectivismul veacului, decît în forme prelucrate, subiectivate. Imaginile fanteziei asupra cărora lucrează gîndirea filozofică sînt pentru Biese metafore, adică rezultatele reprezentării unei realități exterioare prin analogie cu propria noastră viață internă. „*Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută, ne spune Biese, decît în măsura în care o trăim, adică întrucît o transformăm după legile spiritului nostru și întrucît îi împrumutăm propriile noastre atribute spi-*

ritual-corporale“. Obiectul cel mai direct și singurul cert al intuiției ar fi deci experiența internă, încît dacă nu putem cunoaște necunoscutul decît reducîndu-l la ceea ce am cunoscut mai înainte, ar fi limpede atunci că opera cunoașterii nu se poate produce decît în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viață interioară. Orice filozofie ar fi deci în esența ei antropomorfică. Rolul metaforei în filozofie, susține Biese, este cu atît mai mare, cu cît, servindu-ne de graiul vorbit, nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul de noțiuni al gîndirii, colorîndu-l în întregime. Dovada acestor aserțiuni caută s-o obțină Biese, străbătînd întregul domeniu istoric al filozofiei, pentru a scoate în relief, în succesiunea sistemelor, elementul metaforic pe care fiecare din acestea îl cuprinde. Nu sînt oare ideile lui Platon hipostazarea noțiunilor umane și oare conceptul substanței la Spinoza nu are ca atribute pe acelea pe care omul ca ființă fizică și spirituală le cuprinde în sine, adică întinderea și cugetarea? Eul la Fichte, Absolutul la Hegel, Voința la Schopenhauer și Inconștientul la Hartmann nu sînt apoi deopotrivă personificări metafizice ale realității ultime? Hegel socotea, în fine, că legile de dezvoltare ale lumii sînt propriile legi ale inteligenței omenеști, autorizînd prin această analogie metaforică metoda purei speculații filozofice. Antropocentrismul ar fi deci la el acasă în întregul domeniu al filozofiei. Vico socotea că spiritul omenesc gîndește metaforic numai în prima lui fază, în faza prefilozofică. Iată însă că Biese credea că nici filozofia nu se poate lipsi de metafore și că analogiile personificatoare sînt un instrument de cunoaștere chiar în operațiile cele mai înalte ale filozofării.

Pentru aprecierea contribuției lui Biese trebuie spus mai întîi că noțiunea sa despre metaforă este destul de particulară. Urmîndu-l în această privință pe Vico, Biese nu distinge între metaforă și personificare. Fără îndoială, personificarea este și ea rezultatul transferului expresiei a două realități. Spiritul cunoaște însă și cazul altor transferuri metaforice decît acelea dintre expresia unei realități externe și aceea a stărilor și evenimentelor propriului nostru eu. Cînd vorbim, de pildă, despre *lună* ca despre un *scut de aur*, nu operăm nicicum un transfer personificant, deși facem o metaforă. Biese pare însă a nu cunoaște decît metaforele personificatoare. S-ar putea spune totuși că în domeniul filozofiei, metaforele aparțin totdeauna acestei categorii. Exemplele pe care le-am spicuit în partea istorică a expunerii lui Biese și altele care li s-ar putea adăuga ne-ar face fără îndoială s-o credem. Antropocentrismul ocupă un loc dintre cele mai întinse în concepțiile filozofice mai vechi și mai noi. Totuși, antropocentrismul nu este o poziție obligatorie a spiritului cunoscător. El este apoi o poziție pe care spiritul, în etapele mai noi ale dezvoltării lui, tînde mai degrabă s-o elimine. Evident, există două atitudini, două gesturi ale cunoașterii. Unul din ele consistă în a modela realitățile externe după stările eului; celălalt, în a

modela stările eului după realitățile exterioare. Cel dintîi este gestul cognitiv al antropocentrismului și este cu drept cuvînt judecat în raport cu aspirația sufletului de a cunoaște lumea, mai degrabă ca o pricină de eroare decît ca o metodă potrivită de cunoaștere. A regăsi neconținutul în lume înseamnă a țî-o ascunde pe aceasta din urmă. Cunoașterea ca stabilirea unui raport între eu și lucruri presupune realitatea autonomă a acestora. A cunoaște înseamnă a stabili o relație cu ceva deosebit de tine. A cunoaște înseamnă a ieși din tine, a te depăși. Antropocentrismul este însă reintrare în tine însuși și, în raport cu scopurile imanente ale cunoașterii, o poziție cognitivă inadecvată. Împrejurarea a fost de mai multă vreme recunoscută și prezența elementului antropocentric în vechile sistematizări ale filozofiei a fost denunțată ca o pricină de eroare. Este adevărat că opera cognitivă a spiritului presupune reducerea treptată a necunoscutului la cunoscut. Dar sfera cunoscutului este aceea a experiențelor apropiate ale omului, nu neapărat ale stărilor lui interioare. Astfel, fizica hîlozoistă, apărută în cetățile ioniene cu cinci și cu șase sute de ani înainte erei noastre, reduce întreaga lume la apă și aer, la foc și pămînt, adică la niște elemente pe care omul le găsește în cercul limitat al primelor sale explorări ale lumii externe, nu în sine însuși. Desigur, un Empedocles socotește că ceea ce pune elementele materiale în mișcare, ceea ce le face să se atragă sau să se respingă sînt niște forțe deopotrivă cu ale iubirii și ale urii în sufletul omenesc. Analogizarea personificantă a lucrat, în cadrul acesta, pentru a obține noțiunea *forței*, ca ceva deosebit de *materie*. Dar o dată noțiunea forței ciștigată, întregul sens al dezvoltării spirituale ulterioare a fost s-o purifice de amintirile antropocentrice ale începutului. Astfel, cine compară conceptul forței în fizica hîlozoistă și în mecanica lui Newton nu poate să nu recunoască progresul făcut tocmai în direcția eliminării elementului metaforic și personificant. Analogia personificatoare a putut deci juca un rol în formarea primelor concepții ale spiritului omenesc, deși nu un rol exclusiv. Această metodă a pierdut apoi din vechea sa însemnătate, în măsura în care spiritul a cucerit domenii din ce în ce mai întinse ale lumii exterioare, încît reparația personificărilor în concepțiile mai noi este semnul unui arhaism spiritual, pe care critica filozofică se cuvine să-l cenzureze, nu revelația unor condiții permanente ale cunoașterii, așa cum Biese ar fi dorit să ne facă s-o credem. Dar dacă metafora personificantă nu este indispensabilă, alte forme ale ei sînt oare mai constrîngătoare în lucrările cunoașterii ?

Bergson a afirmat-o odată. În renumitul său articol asupra Intuiției filozofice, reprezentînd comunicarea pe care a făcut-o Congresului filozofic din Bologna, în aprilie 1911 (*La Pensée et le Mouvant*, 1934), Bergson a susținut că toate sistemele filozofice originale se dezvoltă dintr-un fel de punct condensat, care conține virtualmente toată materia dezvoltărilor lor. Acest punct condensat este intuiția filozofică, viziunea nouă

a lucrărilor pe care filozoful o aduce omenirii și de care noi nu ne putem apropia decât prin intermediul unei imagini: „*imagine intermediară între simplitatea intuiției concrete și complexitatea abstracțiunilor care o traduc, imagine fugitivă și evanescentă, care obsedează, poate nebăgată în seamă, spiritul filozofului, care îl urmărește ca o umbră de-a lungul tuturor înconjururilor cugetării sale și care, dacă nu este intuiția însăși, se apropie de ea mai mult decât expresia conceptuală și cu necesitatea simbolică, la care intuiția trebuie să recurgă pentru a produce «explicațiile» sale*“. Pentru a ne da un exemplu despre ce poate fi o asemenea imagine mediatoare, și, desigur, metaforică, de vreme ce ea reprezintă, într-un chip relativ inadecvat, intuiția propriu-zisă, Bergson procedează la analiza sistemului lui Berkeley. La o primă vedere, diversele aspecte ale filozofiei lui Berkeley erau cunoscute cercetării filozofice mai vechi sau contemporane. Berkeley este un idealist nominalist, un spiritualist voluntarist și un teist. Redusă la aceste teze generale, nimeni n-ar mai putea recunoaște specificul filozofiei lui Berkeley, a cărei originalitate consistă tocmai în felul în care ea grupează amintitele teze și, mai cu seamă, în intuiția care le susține și în imaginea care o mijlocește pe aceasta. Potrivit acestei imagini, Berkeley percepe materia ca pe o *subțire peliculă transparentă*, situată între om și divinitate. Această peliculă rămâne transparentă atâta timp cât filozofii nu se ocupă de ea și atunci divinitatea se arată printr-însa. Dar îndată ce metafizicienii sau chiar numai simțul comun, întrucât este metafizician, se ating de ea, pelicula își pierde strălucirea și subțirimea, devine opacă și formează ecran, pentru ca niște cuvinte, precum Substanță, Forță, Întindere abstractă etc., se ascund după ea, se depun ca un strat de praf și ne împiedică a percepe divinitatea prin transparentă. Imaginea este abia indicată de Berkeley însuși, deși într-un loc el spune în proprii termeni că „*noi ridicăm praful și că tot noi ne plîngem că nu mai putem vedea*“. Iată deci cum idealismul nominalist și teist al filozofului englez, observă Bergson, îndată ce este cuprins prin intermediul unei imagini, capătă viață și se afirmă ca o concepție originală asupra lumii. Imaginea metaforică era, pentru Biese, simburile însuși al concepției filozofice; ea este pentru Bergson mijlocul ei de a se comunica. Ceea ce unește totuși pe cei doi cercetători este sentimentul că gândirea pură rămâne insuficientă față de scopurile filozofării, care trebuie să recurgă la fantezie, pentru a se constitui sau cel puțin pentru a se comunica. Aproximarea aceasta provine din trunchiul comun pe care vederile lor au înflorit, cu rezultate și cu merite de altfel inegale, deoarece unul este un cercetător într-o problemă specială, pe când celălalt este un gânditor cu întinse repercusiuni în atâtea domenii ale culturii moderne. Spre deosebire de criticismul anterior al unui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme în autonomia lor, trunchiul comun de care am vorbit este romantismul, a cărui tendință permanentă a fost să reasocieze domeniile, să înfrățască

din nou filozofia și poezia, cugetarea rațională și fantezia. Printre produsele acestei înclinări este și afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gândirii sau a comunicării ei. Romantismul a fost o plantă viguroasă. Semințele ei au căzut departe. Astăzi încă întîmpinăm mereu studii care afirmă, cu vechea înclinare romantică, însemnătatea fanteziei și a imaginilor ei metaforice în speculațiile gândirii.

Un astfel de studiu este cel al cugetătorului spaniol José Ortega Y Gasset, profesor de metafizică la Universitatea din Madrid, care, în 1924, a publicat *Cele două mari metafore ale filozofiei* (pe care îl folosesc în traducerea germană cuprinsă în volumul *Buch des Betrachtlers*, f.a). Ortega este de părere, ca și Biese altădată, că metafora în filozofie are un rol constitutiv, nu numai pe acela al unui vehicul expresiv. „*Întrebuințăm metafora, scrie Ortega, nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn; metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gândi anumite obiecte dificile. Metafora este mai mult decît un mijloc al expresiei; ea este un mijloc esențial al cunoașterii*“. Spre deosebire de Biese, metafora nu este pentru Ortega neapărat personificare. Exemplele sale aparțin altor categorii de metafore. Stăpînind apoi un concept mai just al metaforei, potrivit căruia termenii care se înlocuiesc unul pe altul în transferul metaforic sînt însoțiți de conștiința relativei lor discrepanțe, Ortega ajunge să stabilească o interesantă deosebire între metafora poetică și cea științifică. Ambele spețe de metafore postulează o anumită identitate între două obiecte. Metafora poetică începe însă abia atunci cînd afirmă o identitate mai largă, totală dintre cele două obiecte ale comparației subînțelese decît realitatea lucrurilor ne-ar permite s-o facem. Metafora poetică conține în sine o exagerare care ne place, care vorbește puternic fanteziei noastre. Metafora științifică apare, dimpotrivă, atunci cînd, pornind de la identitatea dintre două obiecte, spiritul reține din ea numai atît cît este necesar pentru a capta unele fenomene care s-ar refuza astfel cunoașterii noastre. Metafora poetică procedează deci de la mai puțin la mai mult, pe cînd metafora științifică procedează de la mai mult la mai puțin. Astfel cînd, descriind o grădină, Lope de Vega numește țîșnitura de apă a unei fîntîni săritoare o *lance de cristal*, imaginația noastră se complace să asimileze cele două obiecte mai mult decît realitatea o permite. „*Frumusețea metaforei începe acolo unde sfîrșește adevărul ei*“. Cînd însă un psiholog vorbește despre *fundul sufletului*, el știe prea bine că sufletul nu este un vas care ar avea un fund, dar prin această metaforă el ajunge să pună în lumină un strat de fenomene sufletești care „*în structura sufletului joacă același rol ca fundul unui vas*“. Cu conștiința acestui minus între identificarea obiectelor comparației subînțelese procedează filozofii atunci cînd construiesc cele două mari metafore la care revin neconținut teoriile cunoașterii: metafora conștiinței ca o *tablă*, pe care se înscriu teoriile, și metafora conștiinței ca *vas*, în care ideile

alcătuiesc un conținut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conștiinței-table. Când însă Descartes a stabilit că „singura existență certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a ji cugetate . . . lucrurile au murit ca realități, pentru a renaște ca gânduri (cogitationes)“; trecerea către metafora conștiinței-vas a deschis calea idealismului modern.

Importanța contribuțiilor analizate în urmă stă în faptul de a fi arătat că nu numai metaforele personificatoare pot avea un rol în filozofie. Pe de altă parte, părerile amintite mai sus par a pune o nouă problemă, absentă din discuția lui Biese : întrebarea dacă metafora este mijloc al cunoașterii sau numai al exprimării filozofice. Este drept însă că deosebirea între cunoaștere și exprimarea ei este destul de greu de făcut. Căci cunoștința nu este un conținut complet mai înainte de a trece în expresie. Ortega pare totuși să nege acest adevăr, minat desigur de opinia foarte veche că expresia ar fi copia gândirii, după cum gândirea ar fi copia realităților. De fapt, expresia este o etapă în procesul gândirii, etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gândirii, ci organizarea ei cea mai desăvârșită, încît întrebarea dacă metafora este cunoaștere sau numai expresie e pentru noi o falsă problemă. Cine exprimă un conținut mental oarecare în forma unei imagini metaforice îl gîndește în același fel. Conținutul gândirii și forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse și cu neputință de separat. Ce rost poate avea atunci să ne întrebăm dacă metafora este instrument de cunoaștere sau numai formă a exprimării acesteia ? Mai potrivit este a ne întreba dacă imaginile metaforice sînt în adevăr mijloace ale gîndiri filozofice, dacă cu ajutorul lor cugetarea izbutește a capta fenomene noi, necunoscute mai înainte ? Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gîndirii filozofice nu poate fi tăgăduit, dacă ne referim la mulțimea și însemnătatea împrejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fanteziei. Eforturile omului de a cunoaște s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea și de a închipui; aceste două eforturi au colaborat multă vreme și este probabil că își vor solicita reciproc serviciile și în dezvoltarea viitoare a spiritului omenesc. Totuși, este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realitățile, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înțelege greșit. Astfel, pentru a ne restrînge la exemplele lui Ortega, metafora conștiinței-tablă a fost nu numai una din varietățile metaforelor gnoseologice, dar și aceea care ne-a mascat atîta timp anumite însușiri ale conștiinței. Așa, în toată lunga epocă în care conștiința a fost închipuită ca o tablă curată (*tabula rasa*), pe care vin de se gravează impresiile lumii exterioare, filozofia n-a putut sesiza caracterul activ al conștiinței, virtutea ei de a prelucra impresiile, funcțiunile ei spontane. Cine studiază istoria filozofiei asistă la îndelungile lupte purtate împotriva acestei metafore, mai înainte ca felul lucrurilor atîta vreme acoperit de

ea să apară cu limpezime. Pe de altă parte, dacă metafora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaștere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar și pe aceea de a renunța la orice metaforă, de a cunoaște lucrurile prin mijloacele pur noționale. În această privință trebuie amintit că una din metaforele cele mai vechi ale filozofiei (dar pe care Ortega n-o amintește în cercetarea sa) este metafora conștiinței-oglină.

Potrivit acesteia, lumea ar fi ceva deplin constituit, în momentul în care, prin simpla oglindire, conștiința ia cunoștință de ea. Se cunosc dificultățile filozofice legate de acest mod de a-ți reprezenta raporturile conștiinței cu lumea. Ele consistă în faptul de a atribui lumii ceea ce nu aparține decît reprezentării ei. Cînd oamenii au devenit sensibili la aceste greutăți teoretice, ei n-au înlocuit vechea metaforă a conștiinței-oglină printr-o metaforă nouă, ci au renunțat la orice transfer metaforic în lucrarea cunoașterii. Lumea se modifică neconținut prin munca omenească, prin acțiunea omului asupra ei, încît este absurd a spune că noi, oamenii, nu facem decît s-o oglindim. Dacă spiritul n-ar fi decît o oglindă, n-ar exista o istorie a cugetării. Imaginea lumii ar fi fost gata din primul moment, și de atunci ea nu s-ar mai fi schimbat. Există însă o istorie a cugetării, ale cărei etape stau în legătură cu fazele de dezvoltare ale societății, cu modurile deosebite în care stăpînește realitatea, o modifică treptat pentru a o aduce în stăpînire sau mereu mai completă și o cunoaște din ce în ce mai bine. Această împrejurare esențială este însă ascunsă de imaginea conștiinței-oglină, care se cuvine a fi eliminată. Progresele cugetării impun deci cenzurarea concepțiilor imaginative ale spiritului, care trebuie să le înlocuiască sau chiar să renunțe la ele, atunci cînd ajunge să le înțeleagă ca pe o pricină de eroare. Pentru a folosi noi înșine o metaforă, vom spune deci că gîndirea și fantezia, deși decurg adeseori paralel, nu sint coextensive pe toată întinderea lor, încît fantezia apare cînd ca o haină prea largă a cugetării, incapabilă să modeleze toate formele ei, cînd ca o haină prea strîmtă, care cere cugetării s-o sfișie și s-o lepede.

B. FUNCȚIUNEA PSIHOLÓGICĂ A METAFOREI

S-a observat uneori că funcțiunea metaforei nu poate fi numai aceea de a aduce un remediu lipsei termenilor într-un moment oarecare al evoluției lingvistice. Dacă ar fi așa, nu s-ar explica de ce spiritul omnesc continuă să producă metafore sau chiar — cel puțin — forme mentale asemănătoare cu metaforele, chiar atunci cînd nu ne aflăm în activitate expresivă. Acesta este, de pildă, cazul visului, ale cărui imagini au fost simțite întotdeauna ca un fel de metafore, adică drept niște reprezentări ținînd locul altora, cu care în parte se acoperă, în parte se

deosebesc. Această înțelegere a visului este străveche, după cum o dovedește arta ghicirii visului, pe care au practicat-o toate popoarele vechi. Un tâlmaci de visuri însoțea, de pildă, în antichitate pe toți conducătorii de oștiri. Un astfel de tâlmaci îi lămuri o dată lui Alexandru Macedon, care visase, în timpul asedierii Tyrului, un Satir dansînd, că cetatea se va preda și că împăratul macedonenilor va intra învingător în Tyr. Dacă arta visurilor este veche, știința lor este cu mult mai nouă. Multă vreme psihologia oficială i-a acordat însă o atenție cu totul distrată, pînă cînd cercetările psihanalitice ale medicului și psihologului vienez Sigmund Freud și ale discipolilor lui au creat o întreagă disciplină sistematică, ale cărei consecințe pentru știința estetică au fost la un moment dat extrase. Căci dacă apropierea între *artă* și *vis* descinde și ea din cea mai adîncă vechime, a trebuit să se construiască o doctrină a visului mai înainte ca amintita apropiere să încerce a-și da toate roadele ei, în vederea unei mai bune cunoașteri a proceselor care stau la baza artei și a funcțiunilor pe care acesta le joacă în interiorul psihologiei omenești.

Freud n-a vorbit de metafore; a vorbit de simboluri. Dar dacă simbolul nu este decît produsul înlocuirii unei realități sau a expresiei unei realități printr-o realitate sau printr-o altă expresie a realității, care au funcțiunea de a le reprezenta pe cele dintii, atunci simbolul poate fi trecut și el în categoria metaforelor. Este adevărat că, după cum au arătat-o toate analizele noastre precedente, pentru ca o metaforă în deplinul înțeles al cuvîntului să ia naștere, este nevoie ca conștiința asemănării dintre cei doi termeni să alterneze cu conștiința deosebirii lor. Conștiința acestei deosebiri în asemănare lipsește în timpul activității visului. Am spune că visul este un simbol bine instalat și care, ca atare, acoperă complet imaginea realității pe care o înlocuiește, încît conștiința se găsește în imposibilitatea de a sesiza deosebirile, alături de asemănările celor doi termeni între care se operează transferul simbolic. Simbolul oniric este o sinteză totală. Simbolul metaforic este o sinteză lacunară. Operația sintetică a apropiierilor s-a însoțit aici cu operația analitică a separărilor. Este drept că atunci cînd omul se trezește din vis și cînd, căutînd să afle semnificația lui, găsește o realitate subiacentă figurată prin imaginea visului, el observă atunci că între cele două imagini există și apropieri și deosebiri. Visul devine atunci pentru o el o metaforă. Dar visul în interpretarea omului treaz nu mai este același lucru cu visul visat. Psihanaliza se ocupă numai de aceasta din urmă, nu și de cel dintii. Sau atunci cînd se ocupă și de cel dintii, adică de creațiile artei și de imaginile ei metaforice, căutînd să înțeleagă funcțiunile acestora din urmă prin analogie cu acelea pe care le îndeplinesc întruchipările visului, psihanaliza operează o generalizare pe care raporturile de fapt nu o îngăduie și ale cărei rezultate se cuvine a fi privite cu rezervă. Mai înainte însă de a vedea dacă se poate stabili o analogie

între funcțiunile psihologice ale visului și cele ale metaforei, să examinăm în ce măsură se poate face o apropiere între aceste două formații mentale, considerate în structura și felul apariției lor. Apropierea aceasta poate contribui și ea la o mai bună cunoaștere a fenomenului metaforei.

Pentru Freud, visul este produsul refulării unor reprezentări subconștiente care, putînd tulbura somnul, nu sînt permise în conștiință decît după ce au fost supuse unui întreit proces de *condensare* (*Verdichtung*), *deplasare* (*Verschiebung*) și *plasticizare*. Ansamblul acestor procese alcătuiește *sublimarea*. Freud distinge într-un vis conținutul lui latent și conținutul lui manifest. Conținutul manifest al visului este simbolul conținutului său latent, obținut prin condensarea și deplasarea lui, adică prin sublimare. Condensarea se produce fie prin eliminarea anumitor elemente latente, fie prin păstrarea citorva numai din elementele unui complex latent, fie prin unificarea acelor elemente latente care au între ele ceva comun. Astfel, apariția atît de frecventă în vis a imaginii unei persoane care are în același timp cîteva din caracterele unei persoane deosebite este produsul condensării cu care lucrează fantezia visului. Deplasarea consistă în înlocuirea unui element latent printr-unul manifest, oarecum îndepărtat ca semnificație de cel dintîi (un proces asemănător cu *aluzia* în vorbirea obișnuită), apoi prin mutarea accentului psihologic care însoțește un element important asupra unui element lipsit de însemnătate, așa încît visul manifest dobîndește un alt centru de grupare a elementelor lui și un izbitor caracter straniu. În sfîrșit, pentru ca un vis să se producă, toate conținuturile mentale latente trebuie să se transforme în imagini vizuale. Visul procedează, așadar, ca un ilustrator care ar vrea să traducă în imagini conținutul unui articol teoretic sau politic. În această operație de transformare sînt menite să rămînă nereprezentate toate cuvintele abstracte, împreună cu toate părțile de cuvînt care desemnează raporturile logice dintre cuvinte, așa cum sînt conjuncțiunile, prepozițiile etc. La fel lucrează visul, care nu dă din conținutul lui latent decît obiectele și acțiunile, adică elementele capabile a fi reprezentate prin imagini. Imposibilitatea figurării elementelor de legătură logică despică visul manifest în mai multe visuri parțiale, fără relații între ele, adică dă visului caracterul lor incoerent.

Freud a susținut că procesului de sublimare, descris mai sus, i se datoresc nu numai visul, dar și nevroza, deopotrivă cu miturile popoarelor și cu creațiile de artă. Pentru a ne da seama întrucît această apropiere între vis și artă este sau nu justificată, să urmărim pe Freud în analiza unei opere de artă, adică în lucrarea de identificare a conținuturilor ei latente. Alegem atrăgătoarea analiză pe care el a consacrat-o *Regelui Lear* a lui Shakespeare, intercalată în studiul despre *Motivul alegerii casei* (*Das Motiv der Kästchenwahl*, în *Psychonalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, 1924, p. 15 și urm.). Motivul alegerii

casetei este semnalat în *Negustorul din Veneția*: Trei pețitori se înfățișează pentru a obține mina frumoasei și înțelepte Porzia care, urmînd voința tatălui său, trebuia să se însoțească cu acela dintre ei care va fi ales între cele trei casete prezentate cu această ocazie pe aceea conținînd documentul atribuirii. Unul dintre pețitori alege caseta de aur, altul pe cea de argint, al treilea, Bassanio, pe cea de plumb. Caseta de plumb îi aduce lui Bassanio pe Porzia. Documentul atribuirii se găsea închis în ea. Freud observă că imaginea casetei este un străvechi simbol psihanalitic al femeii. Asupra acestui punct el a avut adeseori ocazia să revină în cursul cercetărilor sale. Dar dacă este așa, dacă imaginea casetei este un simbol al femeii, atunci Bassanio alege de fapt între trei femei. Împrejurarea aceasta îi dă lui Freud puțința să se oprească în fața noului motiv al alegerii femeii, care alcătuiește punctul de plecare al *Regelui Lear*. Bătrînul rege alege și el între femei, care sînt propriile lui fiice, Goneril, Regan și Cordelia. Dorind să-și împartă împărăția, Lear se lasă înșelat de vorbele lingușitoare ale fetelor lui mai mari, în timp ce exclude de la moștenire și izgonește pe cea mai mică dintre ele, pe Cordelia, care nu găsise nimic de spus bătrînului, încredințat că iubirea cea adevărată este aceea ce se pricepe să vorbească frumos. Numai cînd, alungat de Goneril și Regan, imprudentul bătrîn regăsește pe Cordelia, venită cu armatele franceze pentru a repara ofensele aduse tatălui său, el înțelege că iubirea adevărată fusese mută. La un moment dat, soarta bătăliei pare a înclina în favoarea fetelor rele. Lear și Cordelia cad prizonieri și bătrînul nu poate vorbi decît cadavrului fetei mai mici, atunci cînd coroana îi este pusă din nou pe capul înclinat pentru a muri.

Motivul alegerii unei femei din trei este frecvent în legendă și literatură. Îl găsim în mitologia greacă, unde Paris alege pe Afrodita. Îl aflăm, de asemenea, în basmele popoarelor europene, unde fiul de împărat alege pe Cenușăreasa, printre surorile ei. Cine sînt însă, de fiecare dată, cele trei femei și pentru care motiv alegerea cade pe cea de-a treia? Punîndu-se această întrebare, observăm că există un fel de asemănare între femeia aleasă și caseta de plumb. Cordelia ca și Cenușăreasa sînt firi tainice, mute; ele se ascund, nu strălucesc, sînt deopotrivă cu plumbul. Mutenia, ne asigură Freud, este un vis, și în basme un simbol al morții. Așa, în basmul *celor 12 frați*, din culegerea lui Grimm, un împărat are 12 băieți și așteaptă pe cel de-al treisprezecelea copil. Împăratul știe că dacă se va naste o fată, cei 12 băieți vor trebui să moară și pregătește 12 coșciuge. Împărăteasa ajută celor 12 băieți, ascunzîndu-i în pădure, unde ei își propun să ucidă pe orice fată ar întîlni. Cînd însă, mai tîrziu, fata, care se născuse între timp și descoperise pe frații ei, rupe cei 12 crini care creșteau în grădina împăratului. Băieții se transformă în cerbi. Pentru a-i mîntui de această soartă și a-i reda condiției umane, fata află că trebuie să stea mută timp de 7 ani.

Prin muțenia ei, adică prin propria ei moarte, frații sînt în cele din urmă mîntuiți. Tot astfel în basmul *celor 6 lebede*, muțenia surorii aduce printre oameni pe cei 6 frați schimbați în lebede. Moartea surorilor este în fiecare din aceste basme condiția compensatorie a vieții fraților. Moartea este însă simbolizată prin muțenie. Femeia aleasă, cea necuvîntătoare, mută și fără reflexe, ca și plumbul, este deci în *Regele Lear* sau în basmul *Cenușăreasei*, Moartea. Vechea mitologie elină cunoștea și ea grupuri de trei surori, dintre care cea din urmă este simbolul morții. Așa este, de pildă, grupul celor trei Moire. La început, în epoca homerică, grecii nu cunoșteau decît o singură Moiră. Cu timpul însă, Moira primitivă se multiplică prin asimilare cu cele trei Ore, zeități ale anotimpurilor, dintre care una simbolizează primăvara, cea de-a doua vara și cea de-a treia iarna. Este probabil că analogia cu Orele a înmulțit, într-o fază mai nouă a mitologiei grecești, ființa Moirilor, care devin și ele trei: *Lachesis*, simbolizînd întîmplarea, *Klotho*, simbolizînd Soarta și *Atropos*, simbolizînd Moartea. Cordelia, printre cele trei surori ale ei, este nu numai un personaj analog cu Cenușăreasa și cu sora celor 12 frați schimbați în cerbi. Ea ocupă în grupul ei un loc deopotrivă cu al lui *Atropos* printre Moire. Mulți dintre cititorii sau spectatorii *Regelui Lear* vād în întîmplarea înfățișată de Shakespeare un sens moral mai mult sau mai puțin înalt: adevărul că nimeni nu trebuie să renunțe din viață la bunurile care îi sînt date a le stăpîni sau că oricine trebuie să se ferească a cădea în capcanele lingușirii. În întîmplarea *Regelui Lear*, Freud (urmînd metoda vechilor interpretări alegorice ale literaturii, care distingea dincolo de sensul *literar* pe cel *moral* și pe cel *mistic* sau *anagogic*, cf. Dante, *Convivio*, II, 1, 3—5 și Toma din Aquino, *Summa Theologiae*, I. P. qu 1, art. X și *Quodlibet*, VII, 14—16) crede a putea lămuri mai departe decît semnificația ei morală, un înțeles mai adînc. Lear este un bătrîn gata să moară. Nebunia lui îl face să dorească iubirea, atunci cînd el ar fi trebuit să se pregătească de moarte. Tragedia lui Lear este aceea a necunoașterii destinului său. Sfîrșitul lui Lear în brațe cu Cordelia, semnificînd însoțirea bătrînelui cu moartea, încunună drama cu acel accent de pacificare, în care se exprimă după rătăcirile nebunești de mai înainte acceptarea destinului ineluctabil.

Nu vom ascunde că interpretarea lui Freud dă adîncime și parcă o frumusețe nouă tragediei lui Shakespeare. Ea este apoi un prilej dintre cele mai nimerite pentru a studia raporturile metaforelor poetice cu imaginile visului și pentru a decide dacă cele dintîi îndeplinesc aceleași funcțiuni psihologice ca cele din urmă, așa cum Freud și numeroșii săi discipoli în domeniul esteticii au afirmat-o de atîtea ori. Desigur, se poate spune că în cazul metaforei, ca și în cazul visului, există un conținut *latent* și unul *manifest*. Termenul, rămas neexprimat, al comparației subînțelese care alcătuiește metafora constituie conținutul metaforic latent. Dacă ne oprim în fața metaforei *Regelui Lear*, așa cum ne-o täl-

măcește Freud, regăsirea Cordeliei este conținutul manifest, pe cînd acceptarea morții este conținutul latent. Împrejurarea aceasta o dată stabilită, trebuie să observăm însă că între conținutul latent și cel manifest există în cazul visului un raport cu totul deosebit de acela care poate fi constatat cu prilejul metaforei poetice. Am văzut că imaginile visului sînt produsul *sublimării* conținutului său latent, adică al condensării și deplasării acestuia. Conținutul latent al visului trebuie acoperit cu totul, pentru ca somnul să nu fie tulburat. Acoperirea aceasta se face printr-o operație totală de transformare, obținută atît prin condensarea mai multor elemente într-unul singur cît și prin mutarea accentului psihologic de la un element asupra altuia. Nimic din toate acestea nu putem observa, comparînd conținutul latent al metaforei cu conținutul ei manifest. În locul condensării întîmpinăm mai degrabă, în metafora poetică, o amplificare a reprezentărilor ei latente. Astfel, din atitudinea regelui Lear față de moarte, o dată relativ simplă și indivizibilă a psihologiei eroului, poetul scoate materia unor peripeții complicate. Tot astfel, nu se poate spune că în metafora poetică asistăm la o deplasare a accentului psihologic care întovărășea conținutul ei latent. Dacă în tragedia lui Shakespeare, Cordelia este metafora morții, atunci se poate spune că același accent psihologic însoțește și imaginea ei, și reprezentarea pe care ea o înlocuiește. Dacă prin transparența imaginii Cordeliei n-am cuprinde gîndul morții, atunci eroina lui Shakespeare și-ar pierde calitatea ei metaforică și tragedia regelui Lear și-ar pierde acea perspectivă în profunzime, pe care mi se pare că este meritul lui Freud de a o fi pus în lumină.

Dar cu aceasta atingem o altă deosebire între simbolismul visului și acel metaforic, amintită de altfel și mai înainte. Imaginile visului, cel puțin pentru cel care visează, n-au perspectivă; ele nu sînt întovărășite de conștiința acelei profunzimi, uneori numai bănuite, care dă imaginilor metaforice valoarea și farmecul lor. Cine visează o face pentru a nu trebui să-și întrerupă somnul. Cine compune însă o metaforă poetică sau cine ia cunoștință de ea în operele lirice sau dramatice simte că se trezește la o luciditate mai înaltă, că ajunge să stăpînească înțelesuri ignorate de omul obișnuit în împrejurările comune ale vieții. Visul este un instrument al somnului. Metafora poetică este o unealtă a lucidității; o putere a treziei.

Raporturile acestea, ignorate cu totul de numeroși esteticieni psihanalisti, ne pot face a înțelege mai bine deosebirea dintre funcțiunea psihologică a visului și aceea a metaforei. Funcțiunea psihologică a visului este *quietivă*; funcțiunea psihologică a metaforei este însă tocmai *neliniștitoare*. Visăm pentru a putea dormi; construim sau contemplăm însă imagini poetice pentru a înțelege mai mult și pentru a trăi sentimental mai puternic. Visul ne închide în nesimțirea somnului. Metafora degajează însă în noi un fior și ne conduce către o potență su-

perioară a vieții. Asimilarea dintre vis și metaforă poetică ni se pare din toate aceste pricini neîndreptățită. S-a spus totuși că între vis și creația poetică ar exista cel puțin o funcțiune psihologică comună, funcțiunea eliberatoare sau *catartică*. Visul, ca și imaginile poeziei, ar elibera afecte comprimate de conștiință. Ce trebuie să credem despre această teorie?

C. METAFORA ȘI ELIBERARE

Funcțiunea catartică sau eliberatoare a artei a fost pusă întâia oară în lumină de Aristoteles, cu prilejul definiției tragediei. „*Tragedia*, scrie Aristoteles (*Poetica*, VI, 21), *este imitația unei acțiuni grave și complete, avînd o anumită întindere, prezentată într-un limbaj plăcut și în așa fel încît fiecare din părțile componente să existe separat. Tragedia dezvoltîndu-se prin personaje făptuitoare și nu prin intermediul narațiunii, produce prin milă și spaimă purgarea pasiunilor de același fel*“. O controversă milenară s-a încins în jurul înțelesului pe care Aristoteles îl va fi dat purgării pasiunilor în tragedie, *catarsisului* lor. Clasicii francezi interpretau *catarsisul* aristotelic în sensul că, prin mila și teroarea pe care o inspira, tragedia purifică sufletele spectatorilor de pasiuni asemănătoare cu cele ale căror nenorocite consecințe le observăm în eroii tragediei. Tragedia ar fi deci o lecție de morală. *Catarsisul* ar fi efectul moralizator al tragediei. Lessing a avut prilejul să rectifice interpretarea moralistă a tragediei și a efectului ei catartix. Pentru teoreticianul german, *catarsisul* ar fi mai degrabă starea de echilibru și seninătate sufletească pe care o trăim la sfîrșitul spectacolului tragic, ca un efect al neutralizării milei prin spaimă și a spaimii prin milă. Filologia clasică mai nouă a adus într-acestea observația că noțiunea de *catarsis* a fost împrumutată de Aristoteles medicinei, unde ea însemna propriu-zis *purgație*. Analogia ne-a îndreptățit deci să afirmăm că, în concepția Stagiritului, tragedia ar produce nu numai a curățire a spaimii și terorii în noi, ci a tuturor pasiunilor răufăcătoare care există în sufletul nostru. Pe de altă parte, coborînd toate pasajele din scrierile lui Aristoteles, care se referă la aceeași chestiune, savantul filolog Egger a ajuns să înțeleagă astfel gîndirea filozofului grec, rămasă trunchiată și nedefinită în textul *Poeticei*: „*Orice pasiune după Aristoteles (scrie Egger în Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs, 1849, p. 188) există în germene în fundul sufletului nostru, unde ea se dezvoltă mai mult sau mai puțin, după temperament. Comprimată în adîncul nostru, ea ne-ar agita ca un ferment interior, dar emoția excitată de muzică și spectacol îi deschide o cale, curățînd și ușurînd sufletul cu o plăcere fără primejdie*“. *Catarsisul* ar fi deci eliberare.

Noțiunea *catarsisului* artistotelic a fost mai apoi generalizată la cazul tuturor manifestărilor artistice și atît pentru contemplatorul artei cît

și pentru creatorul ei. Unele mărturii de artiști veneau în sprijinul acestei generalizări. Amintind astfel împrejurările care au urmat crizei sufletești oglindite în romanul *Suferințele tinărului Werther* și compunerii acestuia, Goethe scrie (în *Dichtung und Wahrheit*, III) : „*M-am izbăvit prin această compoziție dintr-un element furtunos, în care mă ră-tăcisem prin vină proprie și străină, printr-un fel de viață întâmplător și ales, prin premeditare și grabă, prin încăpăținare și neglijență...* *Îndată m-am simțit ca după o spovedanie generală, vesel, liber și îndreptățit la o nouă viață*“. Cînd Freud a elaborat teoriile sale, el și-a reamintit de catarsisul aristotelic, crezînd că poate vorbi de tratamentul catartic al nevrozelor. Metoda sa consistă, în adevăr, a readuce în conștiință complexe sufletești cenzurate și respinse în straturile subconștiente. Ceea ce psihanalistul obține însă prin tratamentele sale, mecanismul conștiinței ar produce de la sine în fenomenul visului și al imaginilor poetice. Visul ca și creația poetică, ar consta deopotrivă în eliberarea, sub formă simbolică, a unor reprezentări și tendințe cenzurate de conștiință. Un cercetător care a reluat aceste analogii ale psihanalizei, căutînd să le dea o nouă întemeiere, Ch. B a u d o u i n, în *Psychanalyse de l'Art*, 1929, p. 203 și urm., scrie în această privință : „*Mulțumită unor astfel de deghizări, cenzura poate lăsa să treacă în opera de artă, ca și în vis, tendințe comprimate, care ar fi vinovate, amorale, primitive, într-un cuvînt incompatibile cu conștiința omului civilizat. Grație acestui subterfugiu, tendința refulată dobîndește o satisfacție, ba chiar una cu desăvîrșire inocentă ; căci este legitim a admite că deplasarea este ceva mai mult decît o deghizare ; ea este propriu-zis o strămutare, poate momentană și superficială, dar foarte reală totuși, a potențialului afectiv, a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit...* *Se înțelege atunci în ce măsură arta poate fi în adevăr o ușurare. Psihanaliza aduce astfel o confirmare strălucitoare și neprevăzută unei idei formulate de mult de Aristoteles, ideea catarsisului*“.

Intocmai ca și în cazul asimilării dintre vis și metaforă, criticabilă din multe puncte de vedere, noua analogie dintre funcțiunea catartică a imaginii poetice și așa-zisa funcțiune catartică a visului nu poate fi de loc primită. În adevăr, nimeni nu trăiește în vis sentimentul specific al eliberării, al ușurării, al echilibrului, al înseninării pe care l-a notat Aristoteles și l-au analizat atîți dintre comentatorii lui. Dacă psihanalistii au putut vorbi totuși de un catarsis al visurilor, lucrul se datorește unei simple construcții psihologice pe bază de analogii, nu unui fapt de experiență intimă directă. Catarsis nu este un simplu proces, dar și rezultatul acestuia manifestat într-un sentiment specific. Acest sentiment, constitutiv pentru stările artistice, lipsește însă din experiențele visului. Se mai poate oare vorbi în cazul acesta de funcțiunea catartică a visului ? Desigur că nu.

Dar oare toate metaforele poetice au o funcțiune catartică, în înțelesul probabil pe care l-a dat cuvîntului Aristoteles și în acela pe care l-a subliniat cu atîta energie estetica psihanalistă? Oare în toate împrejurările, metafora este simbolul deghizat al unor tendințe respinse de conștiință pentru un motiv oarecare? Oare totdeauna metafora, așa cum se exprimă Baudouin, este „strămutarea potențialului afectiv și a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit“? În această privință, o contribuție de care trebuie să ținem seama este aceea a lui H. Pongs care, în scrieri ca *Das Bild in der Dichtung*, 2 vol., 1927 sau *L'Image poétique et l'inconscient* (în *Psychologie du langage*, constituind nr. 1—4 din *Journal de Psychologie*, 1933), a adus precizări interesante, a căror valoare este totuși limitată de o expunere prolixă, în care cititorul regăsește cu oarecare greutate sîmburele nou și valabil al cercetării personale. Pongs admite și el rolul pe care îl joacă inconștientul în formarea metaforelor poetice. „*Imaginea (metaforică) apare, scrie Pongs, din necesitatea intimă de a exprima un lucru nou, pentru care limbașul n-a creat un cuvînt propriu și nu putea să creeze, pentru că este vorba de o reprezentare a universului proprie poetului, pe care poetul o scos-o din propria sa adîncime*“. Această imagine poetică este însă numai în unele cazuri mijlocul de a elibera sufletul din constrîngerile subconștiente ale unui sentiment oarecare, un mijloc al eliberării. Asa este, de pildă, imaginea lui Thersit, eroul problematic al lui Homer, în jurul cărui Ștefan Zweig a organizat o dramă semnificativă. Thersit este omul urît și disprețuit pe care poetul îl opune lui Achile și Patrocle. „*frumosi, dar grosolani și proști*“. Thersit, în drama lui Zweig, ar fi deci, după părerea lui Pongs, masca simbolică (recte metafora) sub care se ascunde resentimentul unei generații persecutate. „*Sub masca mitologiei antice, resentimentul operează o transmutație a valorilor, care face din omul mișcat de această tendință un erou tragic superior omului sănătos și complet*“. Construind metafora lui Thersit, poetul s-ar fi eliberat de complexul său de inferioritate. Alături de această metaforă eliberatoare, Pongs distinge metafora critică sau a eului justițiar. Un exemplu ilustrînd această nouă categorie este metafora „ratei sălbatice“ în drama lui Ibsen, o imagine care trebuie să sensibilizeze ideea că o anumită „minciună vitală“, o anumită iluzie, este necesară oricărei vieți. Rața sălbatică, rănită și adusă în podul casei lui Ekdal, trăiește acolo o mizerabilă existență, printre scheletele brazilor de Crăciun, o existență deopotrivă cu a omului care o rănise și o făcuse prizonieră, fotografatul Ekdal, un caracter de veleitar, închipuindu-și că posedă în podul caselor lui întinse terenuri de vînătoare. Metafora ratei sălbatice nu alină deci un resentiment, nu eliberează o suferință, ci întruchipează o critică, dă glas unei atitudini justițiare a eului poetului. Funcțiunea ei psihologică este deci deosebită de aceea pe care a trebuit s-o recunoaștem metaforei lui Thersit în drama lui Zweig. În sfîrșit, există metafore care „*scapă deopotrivă dominației exclusive a*

inconștientului refulat ca și puterii eului justițiar“. Aceste metafore sînt „*produsul complex al întregii atitudini interioare a poetului*“, în ele se exprimă „*trăsăturile principale ale concepției despre univers pe care și-o face poetul*“ și alcătuiesc cea mai înaltă formă a imaginației metaforice în poezie. Nu putem să urmărim aici mai de aproape laborioasele analize ale lui Pongs. Distincțiile pe care el le face limitează însă funcțiunea eliberatoare a metaforei și rectifică ceea ce era prea exclusiv în generalizările psihanalizei.

D. FUNCȚIUNEA ESTETICĂ A METAFOREI

1. Funcțiunea sensibilizatoare

Studiind funcțiunile psihologice ale metaforei, am întîmpinat și unele din rațiunile farmecului pe care ea le exercită asupra noastră, adică funcțiunile estetice. Este necesar să ne oprim acum mai îndelung asupra acestei probleme, urmărind peste vechiul fond de idei adaosurile pe care i le-a adus cercetarea mai nouă. Vechile puncte de vedere se găsesc în întregime consemnate în Aristoteles, *Retorica*, III, p. 10, 7, care ne asigură că metafora aduce faptul în față ochilor, adăugînd apoi în *Retorica*, XI, p. 1 și urm. că lucrurile devin vizibile ochiului nostru, atunci cînd le prezentăm în acțiune, după cum dovedesc exemplele pe care le aduce cu această ocazie Cicero, *De oratore*, III, p. 38 și urm., reluînd aceste idei le dă o formă normatică; autorul nu ne spune ce funcțiuni estetice îndeplinește metafora, ci care sînt funcțiunile pe care ea trebuie să le îndeplinească. Prin toată expunerea lui Cicero, șerpuieste ideea că metafora este un mijloc al sensibilizării, că prin metaforă ochiul nostru interior ajunge să vadă mai bine lucrurile și că toate simțurile le cuprind oarecum în realitatea lor materială. Puține alte idei se adaugă acestui punct de vedere central. Metafora trebuie folosită, ne învață Cicero, pentru a da mai multă strălucire unei descrieri, ca în acest pasaj împrumutat scrierilor lui Pacuvius: „*Marea se zbirlește; întunecimea crește; norii devin atît de negri încît oamenii se cred orbi; o flacăra scinteiază în nori; cerul tremură pretutindeni sub loviturile tunetului; torente de ploaie și de piatră cad deodată în valuri precipitate; din toate punctele orizontului vînturile se avîntă impetuos, se deslănțuiesc în virtejuri furioase; o tulburare grozavă face marea să clocotească*“. Mulți din termenii acestei descripții sînt transportați din sensul propriu în sensul figurat și rezultatul este o mai mare strălucire a descripției. Relieful este al doilea efect obținut prin metaforă. Cineva care ar dori să „zugrăvească“ un om prefăcut ar putea spune despre el că *se învăluiește în vorbirea sa sau că se ascunde cu grijă în viclenie*, dînd astfel relief evocării sale. Cicero nu aprofundează deosebirea dintre strălucire și relief, dar

după exemplele pe care le dă putem spune că cele două procedee afectează în chip egal imaginația. Prin metaforă se ajunge, în sfârșit la o exprimare mai concisă a ideii, ca în exemplul *săgeata i-a fugit din mână*, pentru a spune că cineva a tras cu arcul din nebagare de seamă, ceea ce în exprimare proprie este incontestabil mai puțin concis, dar și mai puțin sensibil. Întrebându-se care sint motivele plăcerii pe care ne-o produc metaforele, Cicero are din nou prilejul să revină asupra funcțiunii lor sensibilizatoare. Desigur, în primul rînd, metaforele plac pentru că ne fac să admirăm puterea de invenție a oratorilor, care ajung să exprime unele lucruri prin numele altora, mai mult sau mai puțin depărtate de cele dintii. Metafora este apoi un fel de joc, pare a ne spune Cicero, ca una care înlocuind termenul propriu printr-unul figurat nu ne înșală de loc în actul de a recunoaște pe primul. În sfârșit, metaforele se adresează tuturor simțurilor noastre, ca atunci cînd vorbesc despre *parfumul urbanității*, despre *delicatețea purtărilor*, despre *tunetul mării*, despre *dulceața vorbirii*. Mai cu seamă ochilor noștri le vorbește metafora, făcîndu-ne să vedem lucruri care după firea lor nu pot fi văzute. Această întinsă solicitare a simțurilor face parte din rîndul acelor plăceri funcționale pe care vedem că Cicero nu le ignora. Dacă Cicero insistă atît de mult asupra funcțiunii sensibilizatoare a metaforei, lucrul se datorește faptului că pentru el, ca pentru toți teoreticienii antichității, poezia era o pictură mută ; *ut pictura poesis*. Dar tocmai această împrejurare a fost pusă la îndoială de cîțiva cercetători contemporani, împotriva cărora vechea constatare ciceroniană a trebuit oarecum recucerită.

Îndoiala cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei pornește din spiritul vechii distincții pe care o făcea Lessing în *Laokoon* între artele simultaneității și ale succesiunii. Poezia nu poate să evoce aspecte simultane prin mijloacele ei succesive. Un cercetător modern, Th. A. Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, 1901) a tras toate concluziile poziției indicate de Lessing. Cuvintele limbii, observă el, au proprietatea să degajeze aceleași sentimente ca și obiectele pe care le reprezintă. Ni se pare deci că vedem lucrurile evocate de poet, pentru că trăim cu intensitate sentimentele pe care acestea le descătușează. Încă înainte de 1880, Scherer observa în *Poetica* sa, p. 267, că metafora accentuează una din însușirile obiectului evocat, fără să fie nevoie de „*ocolul printr-o imagine*“. Mai hotărît este M. Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kuntwissenschaft*, 1906, p. 362) cînd scrie : „*Nu există nici un temei constrîngător pentru a spune, după cum se întîmplă de atîtea ori, că metafora este un mijloc al potențării intuiției. Cînd poetul însuflețește corporalul și încorporează sufletescul, lucrul nu provine dintr-o putere deosebit de mare a intuiției, ci din faptul că limba este atît de săracă încît nu avem alt mijloc pentru a denumi lucrurile sufletești decît cuvintele din lumea simțurilor, după cum nu putem desemna lucrurile corporale decît prin termenii din lumea reprezentărilor*“. Aceleași păreri i se alătură și

R. Lehmann (*Poetik*, 1919, p. 92 și urm.). Minte omenească se găsește în imposibilitate să însoțească cu reprezentări concrete cuvintele pe care le aude, nici chiar atunci când ele constituie o metaforă. Încercarea de a traduce în intuiții comunicările verbale ce li se fac ar stârni un haos mental înspăimântător. Adevărul, observat și de Schopenhauer, altădată, este că „înțelesul vorbirii este cuprins direct, fără ajutorul fanteziei“. Ba chiar efortul de a realiza în imagini concrete metaforele pe care le întâlnim în operele poezilor ar duce la rezultate de-a dreptul comice. Devine oare frumusețea Kriemhildei mai reprezentabilă atunci când vorbește poet german o compară cu luna? Cine se constrânge să recunoască o lună în figura Kriemhildei trebuie să zîmbească. Cît de puțin fac apel metaforele la imaginația noastră reproductivă rezultă și din faptul că imaginile folosite de ele adeseori nu aparțin experienței comune, sau chiar nu fac parte din cercul experiențelor noastre sensibile. Cîți dintre cititorii *Iliadei* au văzut vreodată un leu repezindu-se, pentru a realiza imaginea lui atunci când vreunul din eroii ahei este comparat cu un astfel de leu? În fine, cînd despre o femeie ni se spune că este un „chip coborît din cer“, trebuie să recunoaștem că imaginea nu este nicidecum culesă din sfera sensibilității. R. Lehmann are deci dreptate să conchidă că „nu intuiția unui eveniment trebuie întărită în toate aceste cazuri, ci impresia pe care el o face, ceea ce se și întîmplă atunci cînd aceeași senzație este chemată din mai multe părți și prin mai multe imagini“. Mai eclectic în ideile sale este E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, 91, p. 134 și urm.). Pentru acest autor, funcțiunea sensibilizatoare a metaforei nu este o *conditio sine qua non*; metafora nu sensibilizează totdeauna, ci numai uneori și atunci cu efectul estetic cel mai bun. Desigur, cînd Lenau vorbește odată, evocînd aspectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme ale vechilor timpuri, versurile sale n-au dobîndit nici un fel de calitate sensibilă. Cine-și poate reprezenta oare niște *visuri împietrite*? Dar cînd Bismark, ale cărui metafore în discursurile sale au fost studiate, întrebuițează metafora *Drehkrankheit der englischen Politik*, obține un efect sugestiv mai puternic decît dacă ar fi spus că politica engleză se mișcă în cerc (ceea ce de altfel constituie tot o metaforă, dar cu o putere sensibilizatoare mai redusă). Nu încapă îndoială că și pentru Elster scopul exprimării poetice este să degajeze sentimente, numai că sentimentele sînt mai vii atunci cînd în loc să se asocieze cu gânduri abstracte ele se leagă de reprezentări concrete. Tot o părere eclectică este aceea a lui W. Stählin (*Zur Psychologie und Statistik der Metaphern, in Archiv für die gesamte Psychologie*, XXXI, 1914, p. 3) care își pune cercetarea sa pe bazele psihologiei gândirii. Pentru Stählin metafora este produsul unei asimilări dintre o imagine și un alt lucru, între care stăruie totuși sentimentul unei tensiuni. Imaginea metaforică are totdeauna caracterul unei echivocități. Cînd spun *cămila este corabia pustiei* îmi pot reprezenta o cora-

bie, rămânând totuși conștient că nu despre o adevărată corabie este vorba în acest context. Între imagine și obiectul sensibilizat prin ea există grade felurite de asimilare. Imaginea trage în sfera sa obiectul în mod treptat, dând loc la o succesiune de forme despre care va trebui să ne ocupăm mai cu de-amănuntul, atunci când vom studia structura imaginii. Niciodată însă imaginea nu se poate realiza complet, fără ca prin aceasta procesul asimilării să nu fie stinjenit și metafora să nu fie împiedicată a se produce. Metaforele trezesc, așadar, unele imagini, dar acestea din urmă trebuie să rămână destul de nelămurite, pentru ca expresia lor să poată fi transferată asupra unui alt lucru. Spiritul nu trebuie să rămână, dacă e vorba ca metafora să apară, în sfera exclusivă a imaginii. Imaginea trebuie să elimine mai multe din trăsăturile ei componente, pentru ca să devină posibilă asimilarea ei cu un alt lucru. Un estetician care a încercat să găsească noi motive de încredere în funcțiunea sensibilizatoare a poeziei și, implicit, în aceea a metaforei într-o vreme cîștigată tot mai mult de doctrina contrarie, a fost J. Volkelt (*System der Aesthetik*, I, 1906, p. 412 și urm.). Împotriva lui Th. A. Meyer, care nu i-a rămas de altfel dator cu răspunsul său (*Göttinger Gelehrte Anzeigen*, 1906, cit. ap. C. Stählin), Volkelt observă că dacă acesta a tăgăduit limbii poetice facultatea sensibilizatoare, lucrul se explică prin aceea că el își inchipuia că vechile teorii cereau poeziei imagini deopotrivă cu cele ale picturii și că aceste imagini ar fi trebuit să însoțească fiecare din cuvintele unei evocări poetice. Adevărul este însă că imaginile fanteziei sînt totdeauna mai șterse decît cele obținute în actul percepțiunii directe și că ele se constituie prin convergența mai multor cuvinte. Funcțiunea sensibilizatoare a poeziei a fost apoi tăgăduită, deoarece teoreticienii s-au referit totdeauna la o lectură grăbită și oarecum distrată și nu la acea luare de contact mai liniștită și mai diligentă cu textul poetic, cu opririle, reluările sau revenirile ei în urmă, care ne convinge că în fantezia noastră poezia trezește neapărat unele imagini. De altfel, chiar cînd imaginile fanteziei nu se produc, avem conștiința posibilității lor, sîntem conștienți că poeții s-au străduit să anime imaginația noastră, prin întrebuițarea unor cuvinte sau figuri poetice încărcate de sensibilitate, ceea ce ei n-ar fi încercat să facă, dacă fantezia cititorului n-ar putea fi pusă în nici un caz în mișcare.

Toate părerile exprimate pînă acum se sprijină pe observația interioară a psihologilor care le-au emis. Este drept a spune că metoda aceasta nu este cea mai bună, deoarece fiecare psiholog poate avea o predispoziție diferită, în grad și calitate, cît privește puterea fanteziei de a-și reprezenta unele imagini. Această predispoziție ține, în primul rînd, de structura generală a poporului căruia cercetătorul îi aparține. Th. A. Meyer a notat odată această onstatore în legătură cu procesul estetic al însuflețirii naturii, o constatare interesantă pentru cine dorește

să judece valoarea contribuției sale: „*Insusfletirea aparențelor se menține în semiobscuritatea sentimentului, într-o presimțire nedeterminată și, din această pricină, cu toate că ea apare la toate popoarele, este totuși mai puțin practică de popoarele înzestrate cu o limpede predispoziție rațională. Toate puterile naturii devin pentru greci persoane. Nimfe și demoni de tot felul stăpinesc dealurile, copacii, izvoarele și riurile, vântul și marea. Simțul plastic al grecilor transformă însusfletirea impersonală a naturii în umanizarea ei. Insusfletirea ei lirică se dezvoltă complet la popoarele germanice. Abia sensibilitatea acestora încălzește în întregime natura; ele sînt acelea care au auzit pe deplin cîntecele adormite în lucruri*“ (Aesthetik, 1923, p. 26.). Nu cumva atunci lipsa de sentiment plastic a germanilor explică îndoiala unui Th. A. Meyer și a atîtora din adepții lui cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei? Nu cumva este explicabil de ce împrejurări clare pentru Cicerone au devenit problematice pentru cercetătorii amintiți mai sus? Deosebirea în predispoziția reproductivă a imaginilor fanteziei diferă apoi de la individ la individ. O. Sterzinger, despre ale cărui cercetări urmează să ne ocupăm acum, a notat odată felul imaginilor trezite în el și într-un alt subiect de experimentare, cu ocazia prezentării mai multor tablouri și imagini poetice. În timp ce el însuși înregistrează senzații kinestezice în zece cazuri, subiectul ales pentru comparație nu înregistrase nici una; apoi pe cînd acesta din urmă înregistrase 13 senzații de temperatură, el însuși se dovedise înapt a reproduce astfel de senzații. Împrejurarea aceasta obligă pe cercetător să folosească o metodă obiectivă, instituind anchete psihologice pe baza unui material metodic selectat, prezentat unor persoane de structuri și formații deosebite. Este ceea ce a făcut O. Sterzinger în lucrarea sa *Die Gründe des Gefallens und Missfallens am poetischen Bilde* (Archiv für die gesamte Psychologie, XXIX, 1913, p. 3). Sterzinger nu și-a întocmit cercetarea sa experimentală în vederea studierii funcțiunii sensibilizatoare a metaforei. Preocuparea sa este să deslușească motivul pentru care imaginile poetice și, în primul rînd, metaforele plac sau displac. Materialul strîns cu această ocazie poate fi însă folosit și pentru o bună rezolvare a problemei dezbătute de noi acum. Sterzinger a ales un număr de metafore, spicuite în operele mai multor poeți, și le-a prezentat subiectelor sale de experimentare, cerîndu-le să declare motivele pentru care metaforele respective le-au plăcut sau nu. Cele mai multe din motivele invocate cu acest prilej au putut fi grupate de Sterzinger sub rubrica: *plăceri rezultate din activitatea fanteziei*. Astfel, unele din persoanele întrebate au răspuns că metaforele prezentate le-au plăcut pentru *claritatea și forța reprezentărilor*, pentru *corporalitatea imaginii*, pentru că *lucrurile se asimilau cu o imagine* etc. Acestor motive care, statisticeste, ocupau primul loc, li se asociau altele, mai puține, ca, de exemplu, reproducerea unor senzații sau îmbogățirea vieții sentimentale. Neplăcerea pro-

vocată de metafore provenea, de asemenea, din lipsa reprezentărilor fanteziei și din toate celelalte motive care contraziceau pe cele recunoscute ca resorturi ale plăcerii poetice. Parcurgerea numeroaselor declarații publicate de Sterzinger nu lasă nici o îndoială asupra prezenței imaginilor fanteziei printre răsunetele unei metafore, deși este limpede că aceste imagini n-au nici claritatea, nici regulata dezvoltare a acelor care compun un film cinematografic.

2. Metafora și atitudinile disimulate ale eului

Funcțiunea sensibilizatoare este numai unul din rosturile estetice ale metaforei. Altul este de a da expresie anumitor atitudini sentimentale ale eului. Cine întrebuițează o metaforă o face nu numai pentru a aduce mai viu în fața simțurilor noastre imaginea unui lucru, dar și pentru a exprima felul vorbitorului sau scriitorului de a resimți anumite lucruri, atitudinea lor emotivă față de acestea. În primul rînd, metafora poate exprima vivacitatea unei impresii. Cînd cineva, descriînd pe un bătrîn, vorbește despre părul său *nîns* (care în realitate poate să nu fie însă chiar alb ca zăpada), acest mod exagerat și metaforic de a vorbi dorește să pună în lumină vehemența impresiei primite de la aspectul aceluși bătrîn. K. Bühler (*Sprachtheorie*, 1934, p. 353), examinînd ipoteza lui H. Werner, înfățișată și de noi mai sus, asupra originii metaforei, observă că ceva din spiritul vechilor interdicții tabuistice care vor fi dat naștere metaforei se păstrează și în întrebuițarea ei actuală. În adevăr, în multe împrejurări, în care urmează să exprimăm sentimente care nu vor sau nu îndrăznesc să se manifeste, limba recurge la expresia metaforică. Așa este, de pildă : *amenințarea*, care atunci cînd, pentru un motiv amintit, pregetă să se exprime direct o face astfel încît amenințatul s-o deslușească de sub învelișul ei. Așa procedează Mircea în *Scrisoarea III* a lui Eminescu, cînd îi spune lui Baiazid, amintindu-i pilda altor năvălitori : „*Și nu voi ca să te sperii nici nu voi să te-nspăimînt, Cum veniră se făcură toți o apă și-un pămînt*“. Mircea neagă deci intenția de a profera o amenințare la adresa puternicului sultan, dar o face totuși prin vălul metaforei celui de-al doilea din versurile citate. Exemplul este tipic. Un alt sentiment lucrînd cu putere de sub învelișul său este *disprețul*, care folosește și el adeseori metafora. Cînd Othello, crezîndu-se înșelat de Desdemona, îi azvîrle în față întregul lui dispreț, cu atît mai arzător sub vălurile care îl ascund, graiul lui proliferază o abundentă floră metaforică : „*Cum ? fața ta, această albă pagină ! / Să poarte scris cuvîntul «desfrînată» ? / Ce crimă ? Ah, femeia mea de stradă, / Să-i spui pe nume-ar fi să-mi fac obrajii / Ca foalele să-mi ardă de rușine, / Pînă-mi prefac rușinea în cenușă . . . / Ce crimă ? Cerul*

*uite-ntoarce capul. / Și luna-nchide ochii să nu vadă / Iar vîntul deșu-
chiat ce se sărută / Cu tot ce-i iese-n cale, amuțește / În inima pămîn-
tului de spaimă . . .“ (V. 2, trad. D. Protopopescu). Repede succesiune a
acestor metafore înlocuiește expresia directă a sentimentului de dispreț
încercat de Othello și a situațiilor care l-au provocat. Cînd Othello vor-
bește în felul acesta, certitudinea (de altfel eronată) culpei Desdemonei
se formase în el și turbarea lui dorește să biciuiască mai tare, exprimî-
ndu-se prin ocolul metaforic. Acesta este și procedeul *ironiei*, în care se
poate exprima de altfel un dispreț mai puțin vehement decît acela
care-l mișcă pe Othello, sau *humorul*, din care grăiește o simpatie amu-
zantă pentru lucrurile considerate din unghiul lui. Ironia este una din
atitudinile cele mai tipice ale transferului metaforic al expresiei. Ironicul
se preface că vorbește cu stimă și gravitate despre lucruri pe care le
consideră de minimă importanță sau de care crede că-și poate bătea
joc. Prezentîndu-și pe unul din eroii săi, pe studentul demagog Coriolan
Drăgănescu, Caragiale scrie : „*Pină aici, Coriolan era mare, era incompa-
rabil ; dar aici, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvînta-
rea lui era așa de zguduitoare încît auzîndu-l te mirai de nepăsarea
eroului de bronz*“. Seria epitetelor metaforice din acest context : *mare,
incomparabil, prodigios, zguduitoare*, ca și metafora metonimică *eroul de
bronz*, pot sugera aparența entuziasmului sincer al scriitorului. Dar
exagerarea aprecierilor revelează îndată sensul acoperit. Cititorul nu se
înșală cînd ghicește atitudinea mușcătoare a scriitorului disimulată, prin
procedeul metaforei ironice, sub termenii atît de măgulitori.*

În procedeul metaforei umoristice se ascunde, de asemenea, un sen-
timent dar de data asta simpatia înduioșată pentru aspectele evocate.
Umorul este produsul unui sentiment mișcat, dar pudic și care, din
această pricină, se ascunde sub o imagine înveselitoare. Iată-l pe G.
Topîrceanu descriînd cu emoție armonia muzicală a unei nopți de vară :
„*Acum natura-ncepe / Cu tainicul ei glas / Din stepe / Să cînte-ncet pe
pe nas (Noapte de vară)*. Metafora *cîntecului pe nas* nu dezvăluie însă
dispreț pentru natură și tocmai o emoție nobilă și rezervată. Întocmai
ca metafora disprețuitoare, metafora ironică și cea umoristică lucrează
cu o putere cu atît mai mare, cu cît ea provoacă în spiritul cititorului
reacțiunea de destindere a unui înțeles în sfîrșit descifrat.

Lingușirea este, de asemenea, o atitudine care, dorind să se ascundă,
se exprimă adeseori prin vîlul unei metafore. Nimeni nu îndrăznește
să-și declare intenția de a capta bunăvoința unei persoane. Atitudinea
fățîșă ar fi inoperantă. Lingușitorul înțelege că trebuie să se ascundă,
ceea ce el face foarte bine oferînd omagiul său cuceritor prin intermediul
unei metafore. Vorbirea curtenilor este plină de astfel de metafore ale
lingușirii. Dar mai cu seamă *lingușirea erotică* a luat o dezvoltare de-
sebită în vechea poezie de curte. Așa-zisul conceptism, înflorit abundent

în preajma micilor curți italienești ale veacului al XV-lea și XVI-lea, este plin de metafore subtile și exagerate, în care se deslușește lingușirea erotică sub masca menită s-o facă mai eficace. Unul din poeții conceptiști Tebaldeo, trăind pe lângă curtea din Ferrara, dedică iubitei lui, printre altele, sonetul care începe cu versul : *Io vidi la mia Nimpha, anchi la mia dea*, pe care îl reproduc în traducere pentru interesul metaforelor lui puse în serviciul lingușirii erotice : „*Am văzut pe nimfa mea sau mai degrabă pe zeița mea, mergînd prin zăpadă, și ea mi s-a părut atît de albă că aș fi jurat că este de nea, dacă nu s-ar fi mișcat. / Zăpada care cădea în fulgi deși, văzînd că este mai albă decît ea, se opri de mai multe ori în cer împotriva voinței zeilor și nu mai voi să descindă pe pămînt. / Fiecare om se oprea uimit, văzînd că ninge și că totuși soarele lucește, soarele pe care ea îl făcea cu genele ei. / A învinge zăpada și a lumina văzduhul obscur și negru este o cinste pentru ea : dar, vai ! ce glorie așteaptă ea învingîndu-mă pe mine ?*“

Altă formă a disimulării este *politețea*. Politețea este triumful artificiu-lui asupra naturii. Ea este într-un fel contrariul naivității, care, după definiția lui Schiller, este tocmai triumful naturii asupra artificiuului. Politețea este ansamblul atitudinilor care maschează, în practica vieții mai înalte de societate, manifestarea sinceră și directă a instinctelor. Politețea va folosi deci metafora pentru scopul disimulărilor ei. Atît de departe au fost împinse atitudinile politeții în vorbirea prețioaselor și prețioșilor secolului al XVII-lea, un grup de oameni cultivînd o sociabilitate dintre cele mai rafinate, încît vorbirea proprie, resimțită ca o exprimare prea directă și prea instinctivă a gândirii, era sistematic înlocuită cu metafora învăluitoare. Încă din epocă, Baudeau de Somaize a constituit *Dicționarul prețioaselor*, reproduș în antologia *Les Précieux et les Précieuses*, publicată în 1939 de G. Mongrédien la Mercure de France. Nu numai obiectele, lucrurile sau ființele, dar și acțiunile socotite prea aproape de nevoile ordinare ale vieții erau înlocuite de prețioși prin cite o metaforă mai mult sau mai puțin transparentă, în acord cu sentimentul lor asupra conveniențelor sociale. Cineva care cerea să se rețeze feștila arsă a unei luminări spunea : *otez le superflu de cet ardent (desprindeți superfluul acestui obiect arzător)*, înlocuind astfel termenul propriu particular cu unul general. A se pieptăna devenea *délabyrinther ses cheveux (a-și delabirintiza părul)* ; a te scâlda dădea loc metaforei mitologice *visiter les naïades (a vizita naiadele)*, purtătorii unei litiere erau *mulets baptisés (catiri botezați)* ; obrazii erau *les trones de la pudeur (tronurile pudorii)* ; sînii erau *les coussinets d'amour (pernițele amorului)* ; un poet era *un nourisson des muses (un sugaci al muzelor)* ; o oglindă era *un conseiller des grâces (un sfătuitor al grațiilor)* etc.

3. Metafora ca mijloc al potențării impresiei

Un cercetător în domeniul psihologiei ale cărui merite au fost deseori remarcate, Chr. Ruths (*Induktive Untersuchungen über die Fundamentalgesetze der psychischer Phänomene*, I, Bd. *Experimentaluntersuchungen über Musikphantome*, 1898), a observat existența a două legi care domină desfășurarea procesului sufletească : legea substituției și aceea a progresiunii. O stare sufletească are tendința să evoce o altă stare înlocuitoare, într-un fel oarecare mai intensivă decât cea dintâi. Existența acestor legi a fost studiată de Ruths cu prilejul așa-ziselor *fantome muzicale*, adică a imaginilor care se trezesc în spiritul nostru la auzirea muzicii, dar nu numai cu acest prilej. Miturile și legendele ar fi și ele, după Ruths, produsele unor substituții progresive. Imaginile visului ar apărea pe aceeași cale. Cîteva observații personale veneau să confirme legea substituțiilor progresive. Într-o zi, autorul se desparte de cineva, noaptea el visează că a murit și ia dispoziții în vederea înmormîntării sale. Ideea morții apare astfel în vis ca produsul unei substituiri progresive a ideii despărțirii. O. Sterzinger (*Das Steigerungspänomen beim Künstlerischen Schaffen, in Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunztwissenschaft*, XII, 1917) a coroborat observațiile lui Ruths cu cele ale altor autori care s-au oprit în fața problemei visului ca de pildă, J. Scherner (*Das Leben des Traumes*, 1861). Într-o zi i se rupe lui Volklet un nasture în două : noaptea el visează că nasturele s-a rupt în multe bucățele. Scherner povestește cazul unei doamne care, sperindu-se de un cerșetor găsit în fața ușii ei, îl visează noaptea îndreptînd dinți amenințători către ea. Sterzinger însuși povestește cum, închirînd o cameră liniștită pentru a putea lucra, descoperă în ea o ușă condamnată și care conducea către locuința altcuiva ; noaptea el visează cum încăperea închiriată are trei uși, dintre care una dădea într-o bucătărie, zgomotoasă, alta într-o odaie în care cineva cînta la vioară, a treia într-un loc în care se găseau o mulțime de canari închiși în colivii. În cazurile tuturor acestor visuri s-au produs deci substituții progresive. Ruths exprimase părerea că înseși comparațiile și metaforele gîndirii zilnice sau ale poeților sînt tot rezultatul unor substituții progresive. Scopul unei comparații sau al unei metafore ar fi să facă mai clare, mai comprehensibile, anumite lucruri sau episoade : un proces care izbutește prin înlocuirea acelor lucrări sau episoade prin altele mai clare, mai pregnante, decât cele dintîi. Sensul progresiv al unei metafore a fost de altfel observat încă din antichitate. Quintilian afirmase că metafora (*translatio*) trebuie să fie mai puternică decât expresia proprie pe care o înlocuiește, *plus valere eo quod expellit*. Cercetarea se găsea ajunsă la aceste rezultate, cînd Sterzinger a avut ideea să întrebe pe doi poeți, care au consimțit să se supună experimentărilor sale, asupra semnificației

estetice a imaginilor produse chiar atunci de ei, lămurind astfel fenomenul potențării în actul creației artistice. Totalizând declarațiile obținute, în condiții experimentale destul de grele, Sterzinger a observat că potențarea apare fie ca *mărire* (*Vergrößerung*), fie ca *multiplicare* (*Vervielfachung*), fie ca *întărire* (*Verstärkung*). Poetii au dat unul sau altul din aceste răspunsuri, atunci când au fost întrebați asupra motivelor care i-au oprit în fața vreuneia din imaginile lor; în declarațiile lor au arătat că au voit să mărească, să întărească sau să multiplice impresia de la care au pornit. Calea spinoasă a unor lucrări experimentale cu poeți observați chiar în actul creației mi se pare inutilă. Prin intuiție simpatică noi putem să ne dăm destul de bine seama care este intenția estetică a potențării prin mărire, întărire sau multiplicare în vocabularul tradițional sau în formulele consacrate ale poeziei din toate timpurile, precum: *pe veci, e mult, e foarte mult de-atunci, niciodată* (cp. *nevermore a lui Poë*), *mii de* (cp. versurile celebre ale lui Catul care îi cere Lesbiei *o mie de sărutări și încă o mie*), apoi în preferința poeziei și a basmului pentru supraomnesc, pentru eroi, uriași și pitici, pentru formele neobișnuite ale binelui și ale răului, ale fericirii și ale nenorocirii. Intenția intensificatoare a poeziei este incontestabilă, pentru întregul ei domeniu și pentru mijloacele ei speciale. Ce trebuie să înțelegem însă prin potențarea poetică în general și prin aceea obținută în mod special prin metaforă? Fr. Kainz (*Zür dichterischen Sprachgestaltung*, in *Zeitschrift für Aesthetik* etc. XVIII Bd., 1924) este de părere că Sterzinger înțelege noțiunea potențării într-un chip oarecum material, cantitativ. O precizare a noțiunii este deci necesară: „*O reprezentare, termenul unei comparații, o imagine pot fi considerate ca progresive* (observă Kainz) *atunci când degajează un efect sentimental mai puternic decât expresiile pe care le înlocuiesc*“. Dacă ar fi înțeles noțiunea potențării în felul acesta, Sterzinger n-ar fi ajuns la concluzia că legea substituițiilor progresive prin metaforă cunoaște și unele excepții, ca în exemplul în care unul din poeții cercetați a declarat că în metafora: „*Ihr Brief rauschte daher in grossen schweren Schwingenschlägen*“ (*scrisoarea ei freamătă cu mari, cu grele zvicnituri de avîntare*) a ezita între acest din urmă cuvînt și echivalentul său *Flügelschlägen* (*bătăi de aripă*), dar s-a hotărît pentru cel dintîi, deși i s-a părut că are o putere evocatoare mai mică. Kainz observă însă, împotriva lui Sterzinger, și chiar a subiectului său de experimentare, că *Flügelschlägen* (*bătăi de aripă*), deși mai concret, mai reprezentabil, este totuși mai sărac, mai banal, decît *Schwingenschlägen* (*bătăi de avîntare*), care este mai solemn, mai poetic, capabil să producă o atmosferă sentimentală mai puternică. Subiectul lui Sterzinger s-a hotărît deci într-un sens progresiv.

În ce relație stau cele două funcțiuni estetice ale metaforei discutate pînă acum, funcțiunea sensibilizatoare și funcțiunea intensificatoare? Cînd citim în T. Arghezi (*Icoane de lemn*, p. 175): „*În luna morții mier-*

lelor s-a văetat în salcîmii stăreției, bătute cu alicele ploii, multă vreme o cucuvaie“, metafora alicele ploii are o semnificație sensibilizatoare, ca una care ne mijlocește reprezentarea mai vie a picăturilor de ploaie. Cînd însă în același loc citim : „Am închis ușile și am aprins lampa în mormîntul chiliei“, avem impresia hotărîtă că *mormîntul chiliei* este un mod exagerat de a vorbi, ales de poet pentru a produce o impresie sentimentală mai puternică și că, prin urmare, sensul acestei exprimări metaforice este intensificator. Există deci posibilitatea de a distinge intenția estetică a fiecărei metafore și a o atribui uneia din cele două funcțiuni observate pînă acum. Trebuie totuși adăugat că, într-o a treia categorie, intră acele metafore care au deopotrivă funcțiune sensibilizatoare și intensificatoare, în care sensibilizarea este un mijloc al intensificării. Cităm, ca exemplu, următorul pasaj din Argezi, în care poetul ne descrie o seară bîntuită de o ceață groasă : „E o ceață de praf des, vîzduhul închegat cu lapte și felinarele n-au altă putere decît să conție o electricitate covăsită. Am așteptat în colțul unei străzi douăzeci de minute un vagon de tramvai cu cai și am apucat pe cel din urmă. Nu știu dacă puteam răzbi cu piciorul, pînă dimineța, tunelurile de talc și străzile de funingine albă“ (op. cit., p. 135). Examinînd metaforele acestei descripții, este evident că *vîzduhul închegat cu lapte*, *felinarele care conțin o electricitate covăsită*, *tunelurile de talc* și *străzile de funingine albă* sînt metafore care urmăresc nu numai să aducă mai viu în față aspectele respective, dar în același timp, o dată cu exagerarea impresiilor, să determine un sentiment mai viu în legătură cu ele. Un tunel de talc și o stradă de funingine albă este nu numai un aspect mai viu al închipuirii, dar în același timp un spectacol straniu, oarecum înfricoșător. Sensibilizarea și intensificarea fuzionează în aceste metafore.

4. Funcțiunea unificatoare a metaforei

O altă funcțiune estetică a metaforei, observată și ea uneori, este aceea de a sublinia unitatea dintre feluritele date ale sensibilității. Dincolo de deosebiriile dintre lucruri sesizăm unitatea lor, mai profundă și această descoperire, care face din metaforă un adevărat instrument de cunoaștere, ne încîntă ca orice descoperire a spiritului. Simbolistii francezi, mergînd pe căi deschise altădată de mistici, au numit metaforele considerate în funcțiunea lor unificatoare, *corespondențe*, și Baudelaire le-a consacrat acestora un sonet care alcătuiește un fel de artă poetică a întregului curent literar :

„La nature este un temple ou de vivants piliers
Laisserent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité.
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Ayant l'expansion des choses infinies
Comme l'ambre, le musc, le benjoins et l'encens,
Qui chentent les transports de l'esprit et des sens.

*

Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc
Și scot adesea vorbe ciudate și obscure ;
Și-n viață omul trece mereu printr-o pădure
De simbole ce-l cearcă c-un ochi prietenesc.

Ca niște lungi ecouri care din depărtare
De-a valma se confundă într-un acord profund,
Vast, unitar, ca noaptea sau zărilor solare,
Parfumul și culoarea și sunetu-și răspund.

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii,
— Iar altele, corupte, de preț, triumfătoare,

Avînturi infinite în firea lor purtînd,
Ca moscul, chihlimbarul, tămîia, smirna care
Ne cîntă bucuria din simțuri și din gînd“.

(trad. de Al. Philipptide)

Dacă citim cu atenție sonetul lui Baudelaire, observăm că el vorbește despre trei lucruri deosebite, și anume 1) de *symbolismul* naturii, adică de unitatea aspectelor într-un plan mai adînc ; 2) de o calitate morală a lor, deopotrivă cu a omului (*L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers*) și 3) de unitatea senzațiilor noastre, adică de așa-numitele *sinestezii* (*Les parfums, les couleurs et le sons se répondent*), pe care psihologii moderni le-au studiat în unele contribuții de specialitate. Sînt în adevăr, numeroase afinitățile dintre impresiile noastre, pe care le scot la iveală zicerile metaforice ale limbii comune sau ale poeților. Dacă încercăm să introducem o ordine în enormul material care ne stă la dispoziție, distingem următoarele categorii ale unificării metaforice pe care le vom ilustra cu câteva exemple : 1) unificarea unei impresii morale cu o impresie sensi-

bilă, fie aceasta a / optică, 1) formă (un cap *pătrat*, un caracter *rectilin*); 2) dimensiune (o inteligență *vastă, profundă, înaltă*, un suflet *mic*); 3) culoare (ca atunci când se vorbește în mod general de *culoarea* unui jurnal sau a unui partid politic; există un întreg limbaj emblematic al culorilor bazat pe unificări metaforice și potrivit căruia invidia e figurată prin *verde*, dragostea prin *roșu*, inocența prin *alb*, gelozia prin *galben*, melancolia prin *violet* etc.), b / acustică (un suflet *melodios*), c / tactilă (purtarea cuiva e *aspră*; altcineva are maniere *onctuoase* sau caracter *tare*, proverbul vechi vorbea de *dura lex*; d / gustativă (un sentiment *dulce*, un caracter *acru*, o decepție *amară*, o glumă *sărată*); e / olfactivă (o amintire *parfumată*, moravuri *pestilențiale*); f / termică (un om *rece*, un suflet *cald*, o discuție *aprinsă*); g / musculară sau motrice (un spirit *iute* sau *lent*); h / organică (o deprindere *scirboasă*, cineva e *însetat* de dreptate, altul are o mare *foame de știință*; 2) unificarea unei impresii sensibile cu altă impresie sensibilă, în infinitele combinații dintre diversele date ale sensorului (o formă poate fi *melodioasă*, un contur e *vag*; fr. *flou* redă mai bine asociația sinestezică între optic și tactil, o culoare e *dulce, caldă* sau *rece*, un desen e *ferm*, se vorbește despre un roz *leșinat*; o voce este *clară* sau *întunecată*, ea mai poate fi *aspră, dulce* sau *caldă*; se mai spune că o stofă este *dulce* la pipăit etc. etc.).

Dacă din domeniul zicerilor comune trecem la cele găsite de poeți, metaforele în funcțiunea lor unificatoare ne apar de asemenea, în număr nelimitat. Dublindu-și teoria prin practica sa poetică, Baudelaire scrie în *Tout entière*, evocînd pe iubita lui: „O, *metamorphose mystique!* / *De tous mes sens fondus en un / Son haleine fait la musique / Comme sa voix fait le parfum*“ (O, *metamorfoză mistică / A tuturor simțurilor mele topite într-unul singur / Răsuflarea sa este muzică / După cum glasul îi este parfum*). R. de Reneville (*L'expérience poétique*, 1938) a spicuit în Rimbaud mai multe sinestezii, ca atunci când în *Enfance*, poetul notează: „A la lisière de la forêt / Les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent“ (La *marginea pădurii / Florilor visului sună ca un clopot, pleznesc, luminează*) sau când observă în *Villes I*, „Des vêtements et des oripeaux éclatants comme... la lumière des cimes“ (*Veșminte și zdrențe strălucitoare ca... lumina culmilor*), pentru a nu mai vorbi de acea flacăra jucăușă care poetului i se pare ca o detunătură de armă răsunînd după vecernii... „un feu follet blême / Comme un coup de fusil après le vêpres“ (*un foc jucăuș palid / Ca o împușcătură după ora vecerniei*) *Jeune ménage*). Tot lui Rimbaud i se datorește textul clasic al sinesteziiilor acustic-optic în sonetul *Voyelles*: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu* (A *negru, E alb, I roșu, U verde, O albastru*). Un analist aplicat, germanul Ernst Jünger, ne-a dat în *Lob der Vokalen* (*Lauda vocalelor*, în volumul *Blätter und Steine*) o analiză a vocalelor în funcțiunea lor evocatoare. Dacă observațiile lui E. Jünger nu pot fi considerate ca niște sigure cuceriri ale științei, ele nu sînt mai puțin interesante ca exemple

de metafore unificatoare ale unei impresii sensibile cu una morală sau a două impresii sensibile în asociații sinestezice. În această din urmă privință va fi interesant de urmărit, întrucât sinesteziile lui Jünger coincid cu cele ale lui Rimbaud. Iată analiza poetică a vocalei A, considerată mai întâi ca un simbol moral: „A, care ocupă aproape în toate alfabetele primul loc, trebuie privit ca regele necontestat al tuturor vocalelor. Chiar acolo unde nu-l întrebuițăm decît ca un simplu semn, el semnifică primordialul și preponderentul. În Apocalipsul lui Ioan, vocala A este dată drept simbol al primordialului și a-toate-cuprinzătorului“ (aluzie la cuvintele Domnului în Apocalips, 1, 8: „Eu sînt alfa și omega“) „și, în logică, egalizat cu sine însuși, semnifică principiul identității (A=A)... Iacob Grimm laudă pe A ca pe prima și cea mai nobilă vocală, care în același timp ar fi mama tuturor sunetelor. Această din urmă comparație (adaugă Jünger) nu mi se pare însă fericit aleasă. A este mai degrabă sunetul patern, supremul și regescul semn al puterii părintești. În el răsună în același timp înălțimea și vastitatea cuprinzătoare a vieții și a puterii. Această dublă dimensiune apare cu strălucire în cuvîntul germanic Aar, căruia îi corespunde în lumea maternă silaba Ur, capabilă să trezească în noi reprezentarea adîncimii obscure și a originii și care face parte din cuvintele exprimînd mai bine spiritul germanic al limbii“. Cît despre sinesteziile lui, E. Jünger notează: „Culoarea pe care ar trebui s-o alegem pentru A ar trebui să fie purpura...“ Este izbitoare în acest punct incoincidența simbolizărilor și a sinesteziilor lui Jünger cu acele ale lui Rimbaud, care scrie: ... A, noir corset velu de mouches éclatantes / Qui bombillent autour des puanteurs cruelles / Golfe d'ombre...“ (A, negru corset împăroșat cu muște strălucitoare / Care bîziiie în jurul crudelor pestilențe / Golf de umbră...). La fel se întîmplă cu O: la Rimbaud, „O bleu... silence traversé des Mondes et des Anges“ (O albastru... tăcere străbătută a lumilor și ingerilor) în timp ce la Jünger O este sunetul aristocrației... printre culori, i se subordonează galbenul și, printre metale, aurul. Asemănătoare pînă la un punct sînt sinesteziile lui E: la Rimbaud: „E blanc... candeur des vapeurs et des tentes, / Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelle“. (E alb... candoarea aburilor și a corturilor / Lance a mîndrilor ghețari, regi albi, flori de ombelă (de flori), la Jünger: „Cu E se coordonează întinderea șesului. Cele două domenii, care se întîlnesc și se întretaie în acest sunet, sînt cel al golului și al sublimului. Cu E se se potrivește culoarea albă; cuvinte precum Meer, Shnee, See și Seele posedă o strălucire radioasă“. Apropierea se pot face și între sinesteziile lui I, dar aici precedentul lui Rimbaud pare să nu fi fost fără înrîurire: I este pentru Jünger sunetul vieții (cp. fr. vivre) și culoarea lui ar fi roșul închis, ca acela care se vede pe mesele măcelarilor, încît — adăugă Jünger — Rimbaud avea dreptate cînd îl compara cu o vărsare de sînge: „I pourpres, sang craché“ (I purpure, sînge scuipat). Unele înrîuriri ni

se par a descifra și în interpretarea pe care Jünger o consacră vocalei U, în care s-ar întruni tainele reproducerii și ale morții... Domeniul său cuprinde temelțiile lumii minerale și maritime. Tonul său coloristic ar fi întunecat și liniștit. Cp. deci la Rimbaud: „U vert... vibrements divins des mers virides“ (U verde... vibrări divine ale mărilor verzi). Gradul de convergență a metaforelor sinestezice țesute în jurul vocalelor poate fi controlat și printr-un alt document, puțin cunoscutul sonet *Sonuri și colori* al lui Mircea Demetriade (în „Românul“, decembrie 1906, reprodus de N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană. Antologie critică*, 1943)¹, care, deși inspirat de Rimbaud, nu aduce mai puțin răsrângerii din implicațiile proprii limbii noastre.

„Alb A ; E gri ; I roșu, un cer de asfințire,
Albastru O, imensul în lacuri oglindit,
U, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit,
Alcovul criptei negre, lugubră prohodire.

A, rază săgetată de astru-n răsărire
Cînd zorile în boabe de rouă s-au topit
Căzînd pe flori, pe iarbă, pe lanu-ngălbenit ;
A, verbul peste ape născînd eterne fire.

E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian.
I, sînge și incendii, fișii învăpăiate,
Din trîmbițe vestind-o virila libertate.

O, freamătul de coarde, un mit din Ossian,
Cioeniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri instrunate“.

Nu numai Mircea Demetriade, dar și alți poeți români care au stat sub influențe simboliste au cunoscut metafora în ambele ei funcțiuni unificatoare. Așa Macedonski, cu versurile lui din *Epoda de aur*: „Dar sînge ce curge din nori / înaltă fanfare de goarne“. De la Macedonski tehnica sinesteziiilor a fost uneori folosită de poeții noștri, dar cel care a dus-o pînă la un mare grad de virtuozitate a fost Al. Philippide, în al cărui volum *Aur sterp*, 1922, putem spicui un mare număr de exemple, precum *leagănul albastru al tăcerii... tremurătoarea rază albăstrie / Melodios s-așterne pe covor / Ca un fîor... fîor albastru... unite melodii de lună ; muzica surisurilor lunei ; somnul mătăsos al lunei pline ; plînsul*

¹ Cf. și articolul *Ceva despre Mircea Demetriade*, apărut în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, nepublicat în volumul de față. Se analizează un sonet de Mircea Demetriade și o traducere din Nerval, comparată laudativ cu originalul (n. ed.).

auriu al unei stele ; miresme moi, albastre de tăcere ; goarna luminii ; un vînt vînt de spaimă etc.

O problemă din cele mai pasionate este aceea relativă la temeiul și necesitatea unificărilor metaforice. Ch. Baudelaire, care, mergînd pe căi practicate mai înainte de unii romantici, de un E. T. A. Hoffman sau un Gerard de Nerval (așa cum a dovedit-o Jean Pommier în *La Mystique de Baudelaire*, 1932), a contribuit atît de mult la răspîndirea tipului unificator al metaforei, scrie în articolul pe care i-l consacră lui V. Hugo (1861), în *L'art romantique*, p. 30 : „*La poezii cei mai buni nu există metaforă, comparație sau epitet care să nu fie produsul unei adaptări matematic exacte în împrejurările actuale, pentru că aceste comparații, metafore și epitete sînt culese din fondul neistovit al universalei analogii*“. Baudelaire credea deci în potrivirea *matematică* dintre termenii întruniți în interiorul metaforei unificatoare. Metaforele unificatoare ar avea deci un temei necesar. Ele nu pot fi altfel decît sînt, pentru că se întemeiază pe o afinitate certă dintre lucruri, pe analogia lor irefragabilă. Dar dacă metaforele unificatoare sînt necesare, ele sînt și universale, adică se impun oricărui spirit. În adevăr, atunci cînd întîmpini în *Philippide* metafora *leagănul albastru al tăcerii*, îți dai seama că asociația aceasta de cuvinte nu este o simplă construcție artistică, adică una al cărei înțeles poate fi realizat numai de poet ; metafora amintită se impune oricui și, fiind universală, putem spune că este și necesară. Dar oare metaforele sinestezice ale vocalelor în scopul lui Rimbaud posedă în același fel o necesitate constringătoare ? Am văzut că sinesteziiile vocalelor sînt în parte altele pentru E. Jünger și Mircea Demetriade, înprejurarea aceasta n-ar avea de altfel atîta însemnătate, pentru că deosebirea poate proveni din aceea că metaforele care se dau drept sinestezii sînt de fapt asociații consecutive. Așa avem impresia că se întîmplă cu falsa sinestezie a lui E în sonetul lui Mircea Demetriade : „*E gri . . . E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian*“. Dacă Demetriade face din E un simbol al îndoielii (gri), lucrul poate proveni din aceea că poetul l-a interpretat sub sugestia interjecției interogative românești *Ei ?*, dînd astfel o asociație consecutivă drept o asimilare simultană. De altfel, chiar dacă numai unele dintre sinestezii sau din celelalte metafore unificatoare se impun cu necesitate, tot este necesar să ne întrebăm care poate fi temeiul lor obiectiv. Multe ipoteze s-au emis în această privință, încă din epocile vechi ale cugetării. Vom înfățișa pe unele din acestea în legătură cu cîteva din tipurile metaforei.

Baudelaire se adresează iubitei lui în *Causerie*, spunîndu-i : „*Vous êtes un beau ciel d'automne, claire et rose*“ (*Esti un cer frumos de toamnă, limpede și trandafiriu*). Metafora cosmologică pentru frumusețea femeii apare și în altă poezie a lui Baudelaire, în *Ciel brouillé* : „*Tu ressembles parfois à ces beaux horizons / Qu'allument les soleils de brumeuses saisons . . .*“ (*Semeni uneori cu frumoasele orizonturi / Pe*

care le aprind anotimpurile ceptoase...) Paralelizarea chipului omenesc cu aspectele naturii apare și la T. Arghezi, un poet de atâtea ori rededabil viziunilor baudelaireiene: „*Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul / În care se-oglesc / Azurul și copacul*“ (Creion). S-ar putea compara metafora cosmologică cu acele armonii proprii unora din pinzele Renașterii, în care un chip omenesc este pictat pe un fond de vaste peisaje, consunind cu el în chip misterios. J. Pommier semnaleză autocomentarul metaforelor cosmologice în *Petits poèmes en prose*, unde Baudelaire atribuie unui instinct mistic înclinația poetului de a-și situa iubita într-un peisaj asemănător cu ea, astfel încît femeia să-și găsească „*drept oglindă propria ei corespondență*“. Pommier crede a putea desluși pentru această orientare unele izvoare în misticul suedez Swedenborg (1688—1772), pentru care cerul era un mare om de o frumusețe perfectă. Izvoarele metaforelor cosmologice pot fi însă căutate mai departe. Ideea universului întreg ca un imens organism frumos o găsim în *Timaeus* a lui Platon. Tot aici aflăm și ideea subsecventă că ființa perfectă a universului cuprinde în sine toate celelalte ființe, care, prin natura lor, sînt asemănătoare universului. „*Dumnezeu, explică Timaeus (30 d) hotărînd să formeze Lumea cît mai asemănătoare cu cea mai frumoasă din ființele inteligibile și cu o Ființă desăvîrșită întru totul, a făcut din lume o Ființă vie unică, vizibilă, cuprinzînd în sine toate ființele vie care, prin natura lor însăși, sînt deopotrivă cu Universul*“. Ideea raportului de analogie dintre ființele vie și univers și, mai cu seamă, dintre om și totalitatea lumii, adică dintre microcosm și macrocosm, a apărut de altfel și în lunga tradiție aristotelico-stoică, de unde ea s-a transmis Renașterii. Pentru mulți din gînditorii acestei epoci, omul aparține prin corpul său lumii materiale, ale cărui elemente el le conține în formă condensată; ca ființă inteligibilă el este apoi de origine siderală și, prin sufletul său, el este o scînteie divină, o parte din principiul suprem al vieții. Conținînd în sine toate planurile universului, el are puțința să-l răsfrîngă în întregime. Din numeroasele texte care ar putea fi spicuite în Cusanus, Campanella sau Paracelsus, pentru a ilustra chipul în care Renașterea își reprezenta raportul dintre microcosm și macrocosm, reproducem pe unul dintre cele mai răspicute: „*Humana vero natura, scrie Cusanus, De docta ignorantia III, est illa, quae et supra omnia Dei opera elevata el paulominus Angelis minorata intellectualem et sensibilem naturam complicans ac universa întra se constringens, ut microcosmos aut parvus mundus a veteribus rationabiliter vocitetur*“ (Natura umană este în adevăr aceea care a fost așezată deasupra tuturor operelor lui Dumnezeu și puțin dedesubtul îngerilor ea cuprinde în sine natura intelectuală și pe cea sensibilă și concentrează întregul univers; ea este un microcosm sau o lume mică, după cum era numită în chip rațional de către cei vechi). Analogia dintre microcosm și macrocosm ar fi temeiul metaforelor cosmologice, adică al acelor care unifică un aspect

uman cu unul cosmic. Este o ipoteză mistică în fața căreia poezii s-au oprit uneori, dar pe care trebuie s-o considerăm depășită și inacceptabilă în viziunea științifică a lumii, care nu poate considera persoana umană ca pe o reproducere, fie și în dimensiuni mai mici, a întregului univers, ci ca pe una din verigile dezvoltării acestuia, caracterizată prin forme și funcțiuni inexistente înainte de apariția omului. Omul nu rezumă universul, ci îi adaugă ceva, îl îmbogățește. Identitatea dintre microcosm și macrocosm este o ipoteză apărută înainte de considerarea evolutivă a lumii. Ipoteza aceasta nu poate aduce deci nici un folos acelorora care vor să-și explice adevărul metaforelor cosmologice, deși ea a putut juca un rol oarecare în plâsmuirea lor de către poezii hrăniți din spiritul vechilor culturi.

Alături de metafora cosmologică, există metafora personificatoare, prin care aparența umană nu mai este extinsă pînă la dimensiuni cosmice, ci înfățișările cosmice sînt interiorizate, făcute deopotrivă cu omul. O unitate este sesizată și de data aceasta, și anume aceea dintre aspectele naturii și viața interioară a omului. Ce raporturi dintre lucruri asigură oare adevărul unei metafore personificatoare, ca, de pildă, aceasta, spicuită în L. Blaga : „*Un vînt de seară aprins sărută cerul la apus*“? Sărutul aprins pe care vîntul de seară îl dă cerului crepuscular este o metaforă care ne permite să cuprindem într-unul din aspectele naturii o viață interioară deopotrivă cu a noastră. În metaforele personificatoare ni se relevă o expresie a naturii la fel cu aceea a sufletului omenesc. Cum este oare lucrul posibil și, mai cu seamă, cum simțim că personificarea este adevărată? S-a spus că expresia unei figuri omenesti sau a unui personaj ni se impune, pentru că ea evocă, prin asociație de idei sau prin imitație, unele conținuturi sufletești, pe care apoi le atribuim aspectului care ni le-a sugerat. „Expresia“ ar fi așadar rezultatul proiectării simpatetice a unor stări personale în obiectul care le-a provocat. Pentru ca o „expresie“ să apară ar fi necesar ocolul prin conștiința de sine a individului care o intuiește. Teoreticienii simpatiei estetice au dezvoltat în forme felurite această explicație. Cît de insuficientă rămîne însă ea, ne apare limpede dacă ne gîndim că nu orice aspect exterior poate sugera orice conținut sufletesc; ci fiecare aspect nu poate trezi în sufletul nostru decît anumite conținuturi, a căror posibilitate este dată în structura obiectivă a aspectului exterior. Dacă este adevărat, după cum ne asigură teoreticienii simpatiei estetice, că proiectăm în obiect propriile noastre stări, că îl însuflețim prin propria noastră viață interioară, nu este mai puțin adevărat, că noi nu putem revărsa în obiect decît ceea ce el poate conține și numai ceea ce, prin felul său de a fi, a putut trezi în noi.

Metaforele *sinestezice* de tipul acelorora preconizate de Baudelaire par a autoriza, la rîndul lor, o anumită ipoteză. Dacă există o „corespon-

dență“ între sunete, culori, parfumuri etc. lucrul se datorește poate faptului că toate aceste calități sensibile sînt în realitate și în mod originar unitare, varietatea lor fiind un efect derivat și ulterior. Misticii au susținut uneori aceasta, așa, de pildă, H. de Balzac, care sub influențe swedenborgiene notează la sfîrșitul povestirii sale *Louis Lambert* aceste cugătări, atribuie eroului său : „*L'Unité a été le point de départ de tout ce qui fut produit ; il en est résulté des Composés, mais la fin doit être identique au commencement*“ (Unitatea a fost punctul de plecare al întregii creații; au apărut în mersul acesteia lucruri compuse, dar sfîrșitul trebuie să fie identic cu începutul). Și mai departe : „*L'Univers est donc la variété dans L'Unité. Le Mouvement est le moyen, le Nombre est le résultat. La fin est le retour de toutes choses à l'unité, qui est Dieu*“ (Universul este așadar varietatea în unitate. Mișcarea este mijlocul, numărul este rezultatul. Scopul este înapoierea tuturor lucrurilor în unitatea care este Dumnezeu). Metafora, făcîndu-ne să simțim afinitatea lucrurilor și aceea a aspectelor sensibile, coboară oare sub varietatea lor aparentă, în unitatea lor profundă și originară? Ipoteza unității universale ne-ar face s-o credem. Ea pare însă inutilă, deoarece lucrurile pot să se asemene, fără să se confunde, asemănarea neindicînd neapărat identitatea.

Istoria mai nouă a doctrinelor estetice a încercat să elimine vechile ipoteze mistice care explicau unificările metaforice prin unitatea lucrurilor. Astfel, o autoare care și-a cîștigat merite în aplicarea punctului de vedere psihologic în problemele estetice, E. Landmann-Kalischer, *Ueber künstlerische Wahrheit (Zeitschrift f. Aesth., I, 1906)* scrie : „*Nu trebuie să conchidem, așa cum au făcut-o de atîtea ori romanticii, pornînd de la existența unor conexiuni proprii artei, penșru a ajunge la aceea a unor conexiuni dintre lucruri. În timp ce Bernhardt găsea în metaforă o expresie a faptului că o legătură ascunsă ar uni lumea sensibilă și spirituală, despărțirea dintre acestea fiind numai aparentă, noi trebuie să ne mulțumim, dacă este vorba să valorificăm diferitele conținuturi simțite în artă ca adevărate, a vedea în metaforă o simplă expresie lingvistică pentru echivalența psihică a reprezentărilor comparate*“. Echivalența psihică ar consta din faptul că reprezentările întrunite în interiorul unei comparații sau metafore degajează sentimente asemănătoare după felul sau intensitatea lor. Justețea acestor constatări poate fi mai bine pusă în lumină, crede E. Landmann-Kalischer, dacă ne oprim în fața acelor comparații sau metafore pe care nu le simțim ca adevărate. Dacă unele metafore sau comparații ni se par false sau exagerate, lucrul ar proveni din aceea că termenii întruniți în lăuntrul lor n-ar degaja același fel de sentimente. Autoarea citată spicuește undeva această metaforă, potrivit căreia *Schiler* la auzul unei viole se simți împietrit; metafora i se pare autoarei falsă, deoarece echivalențele sentimentale ale cîntecului violei

și ale *impietririi* par neasemănătoare, atît după felul cît și după intensitatea lor. Trebuie să spunem că explicația dată de E. Landmann-Kalischer nu ni se pare de loc satisfăcătoare. Căci dacă sentimentele pe care le degajează aparențele sensibile conexate în construcția metaforică sînt sau nu asemănătoare, împrejurarea provine fără îndoială din faptul că aceste aspecte sensibile sînt într-un fel sau altul ele însele asemănătoare sau nu. Pretinsa explicație psihologică amintită aici n-ar izbuti astfel decît să amîne soluția problemei propuse, cercetătorul trebuind să afle în ce consistă asemănarea obiectivă, reală, a aspectelor care au degajat sentimente asemănătoare. Cînd, de pildă, consider metafora *miresmele crinului strigară zadarnic* (I. Vinea) nu este de loc îndestulător să spun că impresia de adevăr care însoțește această metaforă provine din faptul că *miresmele crinului* și senzația acustică creată prin verbul *strigară* descătușează aceeași emoție vehementă, deoarece rămîne încă necesar a afla motivele obiective, date în natura însăși a lucrurilor, pentru care cele două aspecte provoacă același fel de emoție.

O cucerire mai veche a psihologiei se impune în acest moment al raționamentului nostru, pentru a încerca să dăm un alt răspuns întrebării pe care ne-am propus-o. Este așa-zisa lege a *specificității simțurilor*, observată de fiziologul Johannes Müller încă din veacul trecut și potrivit căreia nervii senzitivi răspund cu același fel de senzații, oricare ar fi natura agentului care i-ar acționa. Așa, de pildă, senzația de lumină produsă, de obicei, sub acțiunea undelor eterice poate fi determinată și de o lovitură mecanică sau de un curent electric descătușat asupra retinei. Uneori, cauze interne, precum cele datorite unor influențe chimice, rezultînd din introducerea anumitor substanțe în sînge sau iritația cauzată de o congestie a țesuturilor, pot și ele determina senzația luminoasă. Curentul electric, lucrînd asupra nervilor tactului, auzului și gustului, poate provoca și senzația de tact, acustică sau gustativă. Descoperirea lui Johannes Müller a făcut mare vilvă la vremea ei și filozofii neokantieni (de pildă, Lange în *Geschichte des Materialismus*) au citat-o ca pe o confirmare a kantismului, venită din partea științelor experimentale. Căci dacă fenomenul specificității simțurilor este bine observat, atunci rezultă că noi nu cunoaștem lucrurile înseși, ci numai chipul în care le răsfrînge organizația noastră psihofizică. Pe de altă parte, dacă am putea subscrie observațiile lui Johannes Müller, fenomenul metaforei ar deveni și el îndată explicabil, identitatea impresilor unificate de metaforă fiind un rezultat al posibilității diferitelor simțuri și de a fi acționate prin același agent exterior sau posibilitatea unor agenți deosebiți de a lucra asupra aceluiași simț. Am putea oare spune că *miresmele crinului strigară* este o metaforă posibilă, pentru că efluviile crinilor ar putea lucra deopotrivă asupra simțului olfactiv ca și asupra celui acustic, pentru că *miresmele* și *strigătul* ar putea lucra deopotrivă asupra ambelor simțuri? Specificitatea sim-

țurilor ar aduce atunci dezlegarea enigmei metaforei. Un psiholog francez care a confruntat, într-o epocă mai recentă, vechile teorii ale lui Müller cu ciștigurile mai noi ale filologiei, P. Bourdon (în *Les sensations*, capitolul din *Traité de psychologie*, I, 1923, al lui G. Dumas), a arătat însă că fenomenul specificității simțurilor nu este categoric verificabil, decît în ceea ce privește simțul văzului, capabil a fi adus să răspundă prin senzații de lumină chiar atunci cînd este acționat de alți excitanți decît aceia care îl impresionează de obicei. Pe de altă parte, nu este de loc adevărat că orice excitant poate lucra asupra oricărui simț. Așa, de pildă, lumina nu lucrează asupra tactului (deși, după cum am văzut, un poet a putut construi metafora : *somnul mătăsos al lunii pline*). În fine, dacă este adevărat că electricitatea excită toate simțurile, lucrul se datorește poate faptului că anumite substanțe, puse în libertate prin electroliză, influențează aparatele senzoriale și nu acțiunea directă a curentului electric. Observațiile mai noi ale fiziologiei limitează deci legea specificității simțurilor și, o dată cu aceasta, valoarea ei pentru explicarea metaforelor. Părerea noastră este că încercările psihologice de a lămuri misterul metaforic au avut mai degrabă rolul negativ de a scoate în evidență faptul că metaforele n-ar fi posibile dacă între diferitele aspecte ale universului n-ar exista asemănări obiective pe care este tocmai rolul metaforelor de a le pune în lumină, ca unul din cele mai fine instrumente de cunoaștere ale spiritului omenesc.

Spiritul nostru cuprinde prin metaforele poeziei asemănări reale între lucruri, asemănări care nu presupun însă de loc identitatea profundă a tuturor aspectelor lumii. Identitatea adîncă a fenomenelor este o ipoteză mistică inutilă, dar asemănarea lor este un fapt incontestabil, temelia tuturor operațiilor de generalizare ale inteligenței. Metafora, care surprinde apropierea dintre lucruri, apare deci ca produsul uneia din etapele spiritului omenesc, ca o primă formă a generalizării, sesizată, de altfel, nu prin operațiile intelectului, ci prin intuițiile fanteziei. Trebuie să mai adăugăm, de altfel, că între metaforele poeziei și generalizările inteligenței teoretice nu există totdeauna continuitate. Există, fără îndoială, unele metafore care reapar în noțiunile fundamentale ale științei și filozofiei (de pildă, *forță*, *energie*, *spiritul universal*, *eul absolut* etc.), dar există și metafore care n-au evoluat către generalizarea teoretică și tocmai acestea sînt cele mai caracteristice poeziei. Astfel, cînd poetul notează *miresmele crinului strigară*, el surprinde o asemănare între un factor olfactiv și unul acustic, o asemănare care nu pare a se putea dezvolta într-o generalizare științifică. Metafora apare deci ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenței. Rolul spiritual al metaforei este tocmai acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice.

O primă încercare de clasificare formală a metaforelor întâlnim în *Poetica* lui Aristoteles. „*Metafora*, scrie Aristoteles (*Poetica*, c. 21), este transferul unui termen, fie de la gen la speță, fie de la speță la gen, fie de la o speță la o altă speță, fie transferul prin analogie“. Așa când Homer notează : „*nava îmi rămase nemișcată*“, el vrea să spună că nava și-a aruncat ancora și folosește astfel un termen mai general decât acela care ar fi fost propriu. Când însă tot Homer scrie „*Ulise făcu mii de acțiuni frumoase*“, el vrea să spună că Ulise executase un mare număr de frumoase acțiuni și întrebuințează, prin urmare, un termen mai special decât acela propriu. Altădată, poeții folosesc un cuvânt de același grad de generalitate cu acela înlocuit ; transferul se produce atunci de la speță la speță, ca în versul : „*Smulgindu-și viața cu fierul*“, unde cuvântul *a smulge* înlocuiește pe *a tăia*. În sfârșit, în alte împrejurări, transferul se operează prin analogie, ca atunci când poetul situându-se în fața unei serii de patru termeni dintre care al doilea găsindu-se față de cel dintii, în raportul în care al patrulea se află față de cel de al treilea, folosește pe al patrulea în locul celui de-al doilea și pe al doilea în locul celui de-al patrulea. Astfel, dacă potirul este față de Bacchus ceea ce scutul este față de Marte, poetul va putea numi potirul *scutul lui Bacchus*, și scutul, *potirul lui Marte* (cp. și *Retorica*, III, 10 p. 7 și urm.). Analiza exemplurilor lui Aristoteles ne arată că vechiul teoretician poseda un concept primitiv al metaforei, pe care abia dezvoltarea ulterioară a noțiunii trebuia să-l completeze și să-l adâncească. Noțiunea aristotelică a metaforei ignorează atât sensul ei unificator cât și celelalte funcțiuni psihologice și estetice ale ei (în afară de aceea sensibilizatoare, cf. *Retorica*, III, 10, 6), pe care, după cum am văzut, cercetarea mai nouă le-a identificat. O stabilire a principalelor categorii ale metaforei trebuie să țină seama de întreaga bogăție a conținutului ei. Este cu neputință a distinge toate tipurile formale ale metaforei cită vreme nu obținem conceptul ei plin. Lucrarea analizei nu este posibilă decât atunci când aceea a sintezei s-a completat. Cercetarea noastră se găsește poate în punctul în care deosebirea categoriilor formale ale metaforei a devenit posibilă. Vom încerca-o în cele ce urmează.

Dar mai înainte de a o face trebuie să îndepărtăm și o altă clasificare, propusă de mai mulți esteticieni, după care transferul metaforic s-ar produce fie între două lucruri animate, fie între două lucruri neanimate, fie între unul neanimat și unul animat, fie între unul animat și unul neanimat. Este evident că lucrurile acestei lumi fiind numai animate sau neanimate, transferul cuvintelor care le denumesc nu se poate opera decât în interiorul fiecăruia din aceste clase sau de la o clasă la alta. Totuși, dacă analizăm cu atenție unele din metaforele poeților, observăm că așezarea lor într-una sau alta din clasele stabilite de vechii esteticieni nu este

totdeauna posibilă. Iată, de pildă, metafora lui Adrian Maniu (în poezia *Făt-Frumos*): „*Îndoai-e-un bucium noaptea*“. Poetul a auzit în lniștea nopții sunetul modulat al unui bucium și a redat prin transfer metaforic această senzație, notînd că *un bucium îndoai-e noaptea*. Transferul s-a produs aici de la neanimat la animat sau de la animat la neanimat sau înlăuntru al uneia sau alteia din aceste categorii? Nu se poate de loc spune că poetul a trebuit să anime obiectul neanimat care este buciumul pentru a-i putea atribui acțiunea de a îndoii noaptea, deoarece și o realitate neanimată, cum ar fi vîntul sau un obiect greu oarecare, poate exercita acțiuni de îndoire, vîntul sau zăpada putînd, de pildă, îndoii o craie sau trunchiul unui copac. Construind metafora citată, poetul n-a drcit să personifice buciumul; el a dorit numai să substituie unei anumite impresii o impresie deosebită, mai clară și mai puternică decît cea dintîi, impresia substituită devenind prin acest transfer ea însăși mai puternică și mai clară. Iată deci că există unele metafore care nu intră, atunci cînd le realizăm în adevărata lor intenție, în nici una din clasele stabilite de poeticele tradiționale. Pe de altă parte, clasificarea amintită nu poate fi primită și pentru motivul că nu totdeauna metafora întrebuintează o impresie construită pentru a înlocui o impresie deplin constituită și ea. Pentru a înțelege mai bine lucrul acesta, trebuie să ne oprim în fața problemei preliminară a raportului dintre metaforă și comparație.

B. METAFORA ȘI COMPARAȚIE

Există fără îndoială apropieri însemnate între comparație și metaforă. „*Cînd Homer, scrie Aristoteles (Retorica, III, IV, 1), spun: vorbind despre Achille: «Se azvirli ca un leu», avem o imagine (comparație). Cînd însă spune «leul se azvirle», avem metaforă. Omul și animalul fiind deopotrivă plini de curaj, Homer îl numește, prin metaforă, pe Achille, «leu». Ceea ce dispore în trecerea de la comparație la metaforă ar fi, așadar, prezența termenului cu care se face comparația, și în consecință, partea de cuvînt sau locuțiunea care mijlocește apropierea celor doi termeni, ca, asemenea cu, întocmai ca, precum, tot astfel etc. Metafora ar fi deci o comparație subînțeleasă și prescurtată sau eiptică. Încă din antichitate, Quintilian a definit-o în felul acesta numind-o *breavior similitudo*. Procesul intelectual ar fi în tot cazul același, atît în împrejurarea comparației cit și în acela al metaforei, deosebirea dintre ele provenind numai din forma exterioară și din valorile estetice acerente cu acesta. „*Forma eliptică a metaforei*, scrie Elster (*op. cit.*, I, p. 378), *redă conținutul spiritual într-o formă mai concisă și corespunde mai degrabă decît forma dezvoltată, scopului pe care îl urmărește apercipția estetică, adică scopului de îmbogăți și de a adînci gîndirea. Exprimîndu-ne cu aceleași cuvinte, dar eliminînd termenii intermediari de a sine**

înțelegi, obținem în această prescurtare a expresiei un anumit farmec estetic“. Care sînt motivele încîntării estetice legate de calitatea conciziunii este o problemă pe care nu o putem discuta aici în toată întînderea ei. Cîteva indicații trebuie să ne ajungă. Plăcerea conciziunii metaforice este asemănătoare cu aceea pe care o resimțim atunci cînd înțelegem unul din așa-numitele *cuvinte de spirit*, care de altfel sînt și ele foarte adeseori metafore, plăcerea unei *destinderi*. Cuvîntul de spirit este totdeauna fragmentul exprimat al unui proces intelectual care trebuie completat. Cîtă vreme fragmentul nu este completat, spiritul se gasește într-o stare de tensiune. Cînd fragmentul este completat, și înțelesul, rămas obscur pînă la un moment dat, se lămurește spiritul trăiește o stare de destindere, plăcută ca toate eforturile izbutite, eliberările etc. Iată un exemplu printre atîtea altele posibile. Un copil care băuse pentru întîia oară sifon este întrebat cum îi place acest lichid. Copilul răspunde : *Are gust de picior amorțit*. Asistența rămîne o clipă nedumerită, dar deodată veselia generală salută observația copilului ca pe un excelent cuvînt de spirit. Sifonul produce pe suprafața limbii înțepături asemănătoare cu acelea pe care le resimte cineva căruia îi amortțește piciorul. În loc să exprime direct senzația sa, copilul o exprimase prin substituție metaforică și termenul articulat produsese veselia generală, sentimentul plăcut al destinderii, numai cînd el s-a putut întregi cu fragmentul neexprimat, cu termenul acoperit al comparației subînțelese. Am ales printre exemplele posibile de metafore pe unul simțit ca un cuvînt de spirit, adică pe unul la care, din anumite motive, rămase aici necercetate, sentimentul destinderii ia forma zgomotoasă a veseliei și provoacă reflexul specific al rîsului. Metaforele, care nu sînt cuvinte de spirit propriu-zise, nu determină reflexele și agitația proprie efectelor comice, dar impresia destinderii, care le înrudește cu gluma, se produce și în cazul lor. Nu ridem cînd citim într-una din poeziile lui Eminescu descrierea unui peisaj nocturn, în care florile „*anină-n haina nopții boabe mari de pietre scumpe*“, dar trăim senzația unui efort eliberat, a unei scurte căutări ajunse la capătul ei atunci cînd înțelegem că boabele mari de pietre scumpe sînt picăturile de rouă strălucind pe flori în lumina lunii.

În exemplele citate în acest paragraf, termenul metaforic înlocuiește un alt termen, pe care la nevoie îl putem articula : impresia comunicată de imaginea metaforică este pusă în locul unei alte impresii, deplin construită, așa încît am fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a o denumi. Între cele două impresii și cei doi termeni corespunzători, spiritul instituie o comparație, a cărei redare eliptică alcătuiește metafora. Nu totdeauna însă lucrurile se întîmplă așa. Să considerăm metafora lui Al. Philippide, citată mai sus într-un alt complex de idei : *Muzica surisurilor lunei*“. Este evident că acest mod figurat de a vorbi este folosit de poet pentru a înlocui expresia unei alte impresii. A cărei impresii ? A

uneia nedeterminate și care, pentru acest motiv, n-ar fi putut găsi un cuvânt propriu pentru a se comunica. Gestul unei comparații a schițat spiritul și în această împrejurare. Poetul a primit de la spectacolul lunii o anumită impresie și o dată cu aceasta, sesizând o anumită asemănare a ei cu *muzica* și cu *surisurile*, a redat prima impresie prin cea de-a doua. În zadar am încerca să punem în locul termenului metaforic termenul propriu. Lucrul n-ar fi cu puțință, pentru că prima impresie, fiind foarte vagă, ea nu s-ar putea organiza într-un cuvânt propriu. S-ar putea deci spune că dacă toate metaforele provin dintr-o comparație, unele din acestea se produc între impresii deplin organizate, ajunse la expresie, pe când altele au loc între impresii neorganizate expresiv și impresii ajunse la expresii. Aceste metafore din urmă nu oferă deci spiritului o limită : cuvântul propriu, ci sînt oarecum fără fund, infinite și sînt acelea care, din această pricină, posedă valoarea sugestivă cea mai mare.

C. METONIMIA, SINECDOCA ȘI ANTONOMASIA

Printre clasele de metafore și exemplele pe care le citează, Aristoteles cu prilejul distincției celor dintii, cele care rezultă din transferul expresiei după principiul cantității aparțin unei categorii pe care *modernii* au căutat s-o izoleze din cuprinsul metaforei propriu-zise. Astfel, cînd Eminescu spune : „*mii de coifuri lucitoare*“, în loc de a spune o *mulțime de coifuri*, întrebunțînd o expresie mai particulară decît aceea care ar fi fost proprie, transferul expresiei dobîndește numele de *metonomie* (întrebuințat de Quintilian). Tot sub rubrica metonimiei intră toate transferurile dintre cuvintele și noțiunile respective care stau într-un oarecare raport logic, ca, de pildă, atunci cînd efectul este pus în locul cauzei (ca, de pildă, „*din nori se scutură rodnicie pe pămînt*“ (Elster) în loc de *ploaie aducătoare de rodnicie*), conținătorul în locul conținutului (*întreaga țară îl aclamă* în loc de *toți locuitorii țării*), materialul din care este făcut un obiect în loc de obiectul însuși (*luă fierul în mînă* în loc de *luă sabia*). Cînd în locul întregului se pune partea (*pars pro toto*), ca în expresia *la luptă luară parte o mie de guri de foc* în loc de o *armată înzestrată cu o mie de guri de foc*, transferul ia numele special de *sinecdocă*. Alteori în locul cuvîntului propriu se întrebunțează epitetul care l-a însoțit adeseori, ca, de pildă, *bardul de la Mîrcești* pentru Vasile Alecsandri, și transferul ia atunci numele de *antonomasie*. Motivul pentru care metonimia, sinecdoca și antonomasia sînt scoase de sub categoria metaforelor, deși transfer al expresiei există și în cazul lor și chiar unele din efectele estetice ale metaforei, ca, de pildă, potențarea expresiei, este că transferul nu se operează în toate aceste cazuri pe

baza unei comparații subînțelese, pe sesizarea unei analogii, pe sentimentul unei asemănări a lucrurilor, caractere esențiale ale conceptului modern al metaforei. „*Metafora*, scrie E. Elster (*op. cit.* II, 1911, p. 138), rezidă pe funcțiunea comparației, metonimia pe funcțiunea punerii în relație“.

D. PERSONIFICAREA

Printre diferitele tipuri de metaforă, distinse în *Poetica*, Aristoteles socotește că metafora prin analogie este cea mai prețioasă (cf. *Retorica*, III, 10 7), dind ca exemplu, pentru a ilustra, renumita vorbă a lui Pericles potrivit căreia *o dată cu tineretul căzut în război a dispărut primăvara din cetate* (id. și ib., I, 7, 34). Metaforele prin analogie ar fi acelea care izbutesc să ne aducă mai viu lucrurile sub privirile ochiului interior. Mijlocul de care se folosește metafora analogică pentru a obține acest efect este înfățișarea lucrurilor în acțiune, adică însuflețirea sau personificarea lor, după cum o dovedesc următoarele exemple spicuite în Homer : „*stînca se rostogoli fără rușine în cîmpie*“, „*săgeata își luă zborul*“, „*sulița îi străbătu pieptul cu turbare*“. etc. Dar dacă metafora prin excelență este cea analogică și aceasta ia naștere numai pe calea însuflețirii unui lucru neanimat, este evident că, pentru Aristoteles, personificarea reprezintă tipul cel mai perfect al metaforei. În ce-l privește pe G. Vico, făcînd din metaforă produsul acțiunii, proprie mentalității în faza poetică a omenirii, de a asimila obiectele necunoscute pînă la un moment dat cu cele oferite de experiența cea mai apropiată, adică aceea a corpului și a sufletului nostru, filozoful italian face și el să coincidă metafora cu personificarea. Atît de adînc s-a înrădăcinat această părere încît însuși teoreticianul modern al metaforei, Alfred Biese, menține identificarea tradițională. „*Metaforicul*, scrie Biese la începutul lucrării sale, *este emanația naturală a acelei necesități centrale a întregii noastre experiențe spirituale — pe care o vom numi antropocentrică — și care ne obligă să facem din această existență spirituală măsura tuturor lucrurilor*“. Teoreticienii mai noi au încercat să disocieze vechea identificare, fără să putem spune că au izbutit deplin. Astfel, E. Elster, după ce afirmă că există o deosebire esențială între metaforă și personificare, ajunge mai târziu la rezultatul că în timp ce metafora înlocuiește un substantiv, personificarea înlocuiește un verb, adică este tot o metaforă, și anume una verbală. Astfel, cînd Lenau scrie în *Der ewige Jude* : *Für ernste Wanderer liess die Urwelt liegen / In diesen Thal versteinert ihre Träume*“. (Pentru călătorii gravi lumea originară lasă/În valea asta visele ei împietrite), el înlocuiește expresia substanțială proprie : *blocuri eratice prin expresia visele împietrite ale lumii*

originare și construiește astfel o metaforă. Când însă Virgil în *Eneida* vorbește despre „*pontem indignatus Araxes*“ (fluviul Araxes era atât de năvalnic, încât nici un pod nu putea fi zidit deasupra lui), el nu pune în locul substantivului propriu Araxes un alt cuvânt, ci îl asociază numai cu reprezentarea unui verb (redat de altfel prin adjectivul transferat de la sensul lui originar). Elster vrea ca numai primul caz să fie acela al metaforelor, în timp ce al doilea ar aparține personificărilor, dar nu izbutește decât să facă din personificare o formă particulară a metaforei.

Față de toată această dezbatere se impune un răspuns propriu la următoarele întrebări : 1) există oare identitate între metaforă și personificare sau cel puțin, aceasta din urmă, metafora prin excelență ? 2) este oare personificarea singurul mijloc prin care metafora ajunge să îndeplinească funcțiunea sa sensibilizatoare, adică să aducă obiectul metaforei sub privirile ochiului nostru interior așa cum credea Aristoteles ? 3) este personificarea în toate cazurile o metaforă verbală ? Fără îndoială că metafora și personificarea nu pot fi identificate ca două noțiuni cu aceeași sferă. Există destule metafore care nu sînt personificări. Poate că totuși atunci cînd termenul omis al comparației subînțelege pe cale il alcătuiește metafora este un *lucru*, transferul ia totdeauna calea unei personificări. Cu toate acestea, realitatea nu pare a fi așa. În cursul unei conversații asupra forului roman, care, spre deosebire de acropola ateniană, ar părea un lucru cu totul mort, o doamnă a întrebuițat această metaforă, care nu este de loc o personificare : „*Forul roman*, spunea spirituala doamnă, *este o falcă de mamut*“. Un lucru este exprimat aici prin alt lucru, dar nu printr-unul personificat. Poate că în metaforele cele mai complexe ale poeziei, personificarea poate juca un rol anumit, ca un plan într-o structură ierarhică, fără ca prin aceasta ea să fie o condiție indispensabilă a construirii unei metafore. Esențialul metaforei este pentru noi sesizarea unei analogii, nu personificarea. Tot astfel nu putem de loc subscrie afirmația că personificarea este singurul mijloc al sensibilizării metaforice. Există metafore active în funcțiunea de a impune spiritului o imagine, care cu toate acestea nu sînt de loc personificatoare. Cînd T. Argezi evocă (în *Toamnă*) „*cărările-nvelite cu palide-osemînte*“ (*palide osemînte* reprezentînd metafora frunzelor moarte care acoperă aleile parcului toamnătic), el construiește o metaforă cu putere evocatoare, dar nu o personificare, cum face cîteva versuri mai jos, în aceeași poezie : „*Apusul își întoarce cîrezile prin sînge*“. Dar este personificarea totdeauna o metaforă verbală ? Cînd V. Voiculescu vorbește undeva despre „*semînțiile gîndului*“, o expresie metaforică pentru mulțimea și varietatea gîndurilor, el face o personificare, dar nu o metaforă verbală. Există fără îndoială personificări statice ținînd locul unui substantiv sau al unui atribut. Studiînd alegoria, ne vor întîmpina mai multe metafore din această categorie.

Nu putem de loc primi părerea acelor autori moderni de *Poetice*, care elimină alegoria din rîndul metaforelor. În constituirea unei alegorii se produce fără doar și poate faptul esențial al oricărei metafore : transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realități, între care spiritul a instituit o comparație. Alegoria este deci una din varietățile metaforei. În cadrul larg al metaforei, alegoria își are însă caracterele ei proprii, căci dacă există, după cum am văzut atunci cînd am studiat funcțiunile ei estetice, metafore în care transferul se produce de la expresia unor impresiuni morale la aceea a unor impresiuni fizice sau dimpotrivă sau în interiorul aceleiași clase, ne putem întreba dacă alegoria face parte din una din aceste clase sau dacă nu cumva ea alcătuiește o varietate pe seama ei. „*Alegoria, scrie Elster rezumînd doctrina clasică, constă în personificarea unor concepte abstracte ; astfel, virtutea, credința, dreptatea, speranța pot fi reprezentate ca figuri alegorice*“ (op. cit., II, p. 147). Definiția poate fi bine aplicată alegoriei *Durerii*, în poezia cu același titlu a lui V. Voiculescu, un poet a cărui operă conține o mină nepuizabilă de alegorii : „*Oprită să urce în Ceruri vreo dată, Durerea n-are aripă să-și facă vînt, Ci calcă, peste lespezi încovoiată, Inger pururi încătușat de pămînt*“. Nu cred totuși că alegoria poate fi redusă la simpla personificare a unei concepții generale a spiritului, adică la substituirea acesteia printr-o imagine personificatoare. Uneori, poetul pornește de la o impresie concretă, dar bine determinată și clasată, pe care în același timp o hipostazează și o animă, îi atribuie adică generalitatea unui concept, dar și viața autonomă a unei persoane. Așa face, de pildă, același poet într-o altă poezia a sa, în *Idilă* : „*Cînd Primăvara prin liveze/Pășește lin cu flori în poală/Tăcutul codru cum o vede/Ca un voinic viteaz se scoală*“. Procedul este oarecum contrariu aceluia urmat în cazurile subsumabile conceptului tradițional al alegoriei. Poetul pornește de la o impresie concretă, dar clasată (deșteptarea codrului în primăvară) și substituie expresie acesteia o expresie mai generală, de ordin noțional, dar și personificator, vorbind despre Codru și Primăvară în genere, o intenție subliniată prin majuscularea acestor cuvinte. Alegoria se produce, așadar, fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete (această din urmă operație nefiind posibilă decît pentru că impresia ea însăși este bine determinată). Dacă ne referim acum la distincția, făcută mai înainte, între comparațiile finite și infinite care pot sta la baza metaforelor, adică între acelea la care termenul subînțeles cu care se face comparația este sau o impresie constituită sau o impresie vagă, adică una pentru care există sau nu există o expresie proprie, trebuie să spunem că alegoria presupune o comparație finită în ambii ei termeni, întrucît pornește fie de la un concept abstract pentru a ajunge

la o imagine determinată, fie de la o impresie bine constituită și sărăcită prin însăși perfecția determinării ei, pentru a ajunge la un concept abstract. Prin nici unul din termenii comparației subînțelese care o constituie, alegoria nu deschide o perspectivă mai întinsă și mai bogată. Perspectiva oricărei alegorii este limitată; puterea ei de sugestie este redusă.

F. FABULA, PARABOLA ȘI GHICITOAREA

Din rîndul metaforelor alegorice face parte și *fabula*. Lucrul a fost recunoscut de multă vreme. Astfel, un teoretician clasic, De la Motte, lămurește în *Discours sur la fable* că „*la fable est une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action*“; o părere care poate să fie alăturată aceleia a lui Richer: „*la fable est un petit poème qui contient un précepte caché sous une image allégorique*“. Lessing, care citează opinia celor doi teoreticieni francezi (în *Abhandlungen über die Fabel*, 1749, *Werke*, Reclam, III, p. 214 și urm.), crede că o poate contesta. Înainte însă de a reproduce motivele sale, trebuie arătat că Lessing distinge între fabulele *simple* (*einfache*) și *complexe* (*zusammengesetzte*). Din rîndul celor dintii face parte fabula lui Aesop: „O leoaică a fost odată învino-vățită că, spre deosebire de alte animale, ea nu naște decît un singur pui deodată. Da, răspunde leoaica, numai unul, dar acesta este un leu“. Adevărul ilustrat prin această fabulă apare dintr-o dată: fabula este *simplă*. Alteori însă o astfel de fabulă simplă este aplicată într-o împrejurare particulară și ea devine atunci, spune Lessing, *complexă*. Așa s-a întimplat în povestirea care, relatînd că un mediocru versificator spunîndu-i lui Racine: „*Eu compun într-un an șapte tragedii, în timp ce tu compui una singură în șapte ani*“, poetul îi răspunse în spiritul vechii fabule a lui Aesop: „*În adevăr, compun numai o tragedie, dar aceasta este Athalia*“. Este adevărat, se întrebă Lessing, că orice fabulă este o alegorie? Pentru a răspunde, vechiul teoretician german se înarmează cu o definiție a alegoriei, aceea a lui Quintilian: „*Allegoria, qua Inversionem interpretamur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium*“. Retoreticienii mai noi, ca, de pildă, Vossius, au arătat însă că exprimarea unui lucru se face în alegorie, printr-un altul asemănător cu cel dintii și nu contrariu acestuia (așa cum credea Quintilian: *ac etiam interim contrarium*), în care caz avem de-a face nu cu alegoria, ci cu *ironia*. Între cei doi termeni ai comparației subînțelese care constituie metafora trebuie să existe un raport de asemănare, nu de contrarietate. Ce raport de asemănare există însă între concepția generală și imaginile concrete care ilustrează pe cea dintii într-o fabulă? Un fabulist vrea să ilustreze adevărul că „cel slab este totdeauna victima celui mai puternic“. În acest scop el închipuie o povestire în care co-

cocoșul sălbatic este mîncat de nevăstuică, aceasta de vulpe și vulpea de lup. Substituția metaforică n-are loc aici între termeni asemănători, ci între unii care se găsesc în relație de subordonare. Cocoșul sălbatic este imaginea celui mai slab animal, nevăstuica a unui slab, vulpea a celui tare, lupul a celui mai tare. Fiecare din aceste animale este apoi o speță a genului său respectiv : animalele foarte slabe, slabe, tari și foarte tari. Nu se poate însă spune că o speță este asemănătoare cu genul său. Raportul speței cu genul nu este de asemănare, ci de subordonare. Dacă alegoria este deci exprimarea unui lucru printr-un altul asemănător cu el, este limpede atunci că fabula nu este o alegorie. Cel mult în fabulele complexe sau aplicate s-ar putea vorbi de o alegorie. Așa s-a întîmplat cînd Stesihorus s-a adresat himerienilor, care încredințaseră tocmai comanda supremă a trupelor lui Phalaris : „O, himerieni, le spuse Stesihorus, *veți păți întocmai ca renumitul cal din fabulă care, vrînd să se răzbune împotriva cerbului, primi să fie călărit și înhămat de om. Libertatea voastră e acum pe ducă*“. Desigur, totul este aici alegoric, pentru că toate elementele fabulei (calul, dușmanul său cerbul, hăturile pe care le primește etc.) sînt realități asemănătoare aceloră pe care le înlocuiesc (himerienii, dușmanii lor, diotatura lui Phalaris). Fabula ar fi așadar, alegorică, numai în cazurile ei aplicative, adică atunci cînd unei situații particulare i se substituie altă situație particulară.

Ce trebuie oare să credem despre adevărul întregii demonstrații a lui Lessing ? Mai întîi că definiția pe care el o dă alegoriei urmîndu-l pe Quintilian și pe glosatorul acestuia în veacul al XVII-lea, olandezul Vossius, este prea largă. Substituția după raporturi de asemănare nu este proprie alegoriei, ci oricărei metafore ; am arătat aceasta, cu destule exemple, în capitolele anterioare și mai ales atunci cînd am vorbit despre funcțiunea unificatoare a metaforei. Ceea ce este propriu alegoriei este fie personificarea unei concepții abstracte a spiritului, fie abstracțizarea și personificarea unei impresii concrete. Desigur, aceste substituiri se fac după un criteriu al subordonării, dar și după unul al asemănării. Este absurd, exclamă Lessing, să susținem că un ogar este asemănător cu cîinele. Cu toate acestea, dacă într-un ogar recunoaștem un cîine, lucrul provine din faptul că percepem în el anumite însușiri asemănătoare cu ale tuturor cîinilor. Distincția uneia sau mai multor spețe în interiorul unui gen se face pe baza constatării unor diferențe într-un cadru de similitudini. Operația comparării și a stabilirii de asemănări este indispensabilă oricărei clasificări. Alegoria, întrucît înlocuiește expresia unei concepții generale printr-o imagine personificatoare sau a unei imagini concrete printr-un concept personificator, stabilește și ea o anumită similitudine între termenii transferului metaforic respectiv. Relația lupului cu vulpea și a acesteia cu cocoșul sălbatic, în fabula citată, seamănă cu aceea a tuturor ființelor mai puternice față de cele mai

puțin puternice sau față de cele slabe de tot ; condiția asemănării, ca un rezultat al operației de comportare, este implicată deci și în cazul alegoriilor, ca în acela al tuturor transferurilor metaforice.

Mult mai juste mi se par observațiile lui Lessing asupra deosebirii dintre *fabulă* și *parabolă*, prilejuite de constatările lui Aristoteles în *Retorica*, II, 20. Cazul particular, ne spune Lessing, din care este constituită fabula, trebuie să fie reprezentat ca *real*, în timp ce el este numai *posibil* în *parabole*. Realitatea este totdeauna un atribut al individualității. Nu există realitate fără individualitate. Cineva care ar vrea să ilustreze adevărul că o iubire mare este fatală celui prea îndrăgit, poate aduce exemplul maimuței care, avînd doi copii, strînge în brațe și sufocă pe cel îndrăgit, în vreme ce păstrează viața celui indiferent, care pentru a se salva dintr-o primejdie îi sărise în cercă. În această redare generală, adică posibilă și nu individuală și reală a chipului în care maimuța se comportă față de copiii ei, avem un exemplu, o parabolă capabilă să ilustreze adevărul cu privire la consecințele funeste ale unei iubiri prea mari, dar nu o fabulă. Parabola citată devine o fabulă, numai atunci cînd în povestirea noastră îi dăm forma unui eveniment real, individual, presupus a se fi întîmplat oîndva, în timp și în spațiu, așa cum a făcut LeStrange : „O maimuță, povestea acesta, avea doi pui : pe unul îl iubea la nebunie, pe celălalt îl privea cu multă nepăsare. Într-o zi, o spaimă mare o cuprinsese. Repede, maimuța își luă odorul în brațe și, fugind, se împiedică și-l izbi atît de puternic de o piatră, încît creierii îi zburară din căpățîna zdrobită. Celălalt pui de care îi pasă prea puțin îi sărise însă în spinare și, ținîndu-se bine de umerii mamei, scăpă cu bine din primejdie“. Dacă ne gîndim acum, observă Lessing mai departe, că prin însuși caracterul ei individual fabula este mai intuitivă decît parabola și, în această calitate a ei, capabilă să ne influențeze în mai mare măsură, ne putem explica și răsunetul ei mai mare asupra voinței noastre. Ceea ce nu ne spune Lessing este că și parabola este o alegorie înrudită de aproape cu aceea care constituie fabula, ca una care ilustrează și ea, printr-o imagine concretă, o concepție generală a spiritului.

Fabula și parabola sînt însă alegorii *închise*, cei doi termeni ai comparației subînțelese care le constituie fiind deplin cristalizați, astfel că spiritului îi este cu ușurință posibil să recunoască pe cel dintîi sub învelișul sensibil al celui de-al doilea. Există însă și cazul unor alegorii *deschise*, adică al unora în care termenul neexprimat al comparației subînțelese este oarecum acoperit de termenul exprimat, așa încît îi revine spiritului nostru sarcina de a-l descoperi și de a-l articula. Acesta este cazul *ghicitorilor*. „Cine este animalul, întrebă Sfinxul pe Oedip, care umblă dimineța în patru picioare, la prînz în două și seara în trei ?“ Oedip ghicește că este omul, care umblă de-a bușilea în pruncie, pe două picioare mai tirziu și sprijinit în toiag către bătrînețe. Cîtă vreme răspunsul ei n-a fost găsit, ghicitoarea rămîne o alegorie des-

chisă, adică una pentru care termenul neexprimat al comparației subînțelese care o constituie trebuie încă aflat. Dar plăcerea efortului eliberat, care se însoțește cu percepție oricărei metafore, este aici tocmai din această pricină mai mare. O precizare trebuie adăugată în ceea ce privește caracterul *finit*, deși *deschis* al ghicitorilor. Deși deschise deoarece comparațiile care le constituie sînt numai *completabile*, dar nu *complete*, ghicitorile sînt totuși comparații virtualmente finite, deoarece termenul regăsit al comparației completate în cele din urmă este o idee sau o impresie bine constituită, perfect cristalizată, capabilă de a fi denuțită printr-un cuvînt propriu, așa cum se întîmplă în cazul tuturor alegoriilor, din categoria cărora fac și ele parte.

G. METAFORA SIMBOLICA

Față de metonimii, sinecdoce și antonomasii, de alegorii, fabule, parabole și ghicitori, metafora simbolică este aceea care posedă valoarea artistică cea mai înaltă. Am încercat să definim natura ei cu prilejul analizelor consacrate diferitelor tipuri formale ale metaforei. Ne rămîn deci puține lucruri de adăugat pentru definirea ei. Metafora simbolică, deopotrivă cu toate celelalte specii metaforice analizate aici, implică o comparație, dar una care se face între o impresie dată și una rămasă vagă și, ca atare, cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis. Din această pricină, perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci ilimitată sau infinită. Dezvoltările anterioare au produs mai multe exemple de metafore simbolice sau infinite. Am văzut că metafora *muzica surisurilor lunii* presupune neapărat o comparație, dar una care include ca un termen neexprimat și cu neputință de formulat un anumit aspect sensibil al lunii, pe care îl ghicim în perspectivele nelimitate ale acestor metafore, fără să-l putem formula vreodată. Metafora simbolică sau infinită este, din această cauză, aceea care mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației și aceea care produce, prin neterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență.

SIMBOLUL ARTISTIC

Creațiile artei sînt simboluri, semne substitutive, un „ceva“ pus în locul „altcuiva“. Caracterul simbolic al creațiilor artistice a fost adeseori recunoscut în istoria doctrinelor, dar de fiecare dată în alt chip. Într-un lung trecut, arta a fost înțeleasă ca un simbol, pentru motivul că i se recunoștea caracterul ei de imitație, de copie a unui model. Un portret ar fi copia unui om viu, un peisaj copia unui colț de natură, o dramă imitația unei acțiuni. Teoria artei ca imitație s-a lichidat în momentul

în care s-a făcut observația că două portrete ale aceluiași om nefiind asemănătoare între ele, relația dintre realitate și artă nu poate fi aceea dintre un model și copia lui. Vechea teorie a făcut atunci loc înțelegerii creației artistice ca operația care scoate în evidență ideea latentă a unei realități particulare. Arta, s-a spus, imită un aspect oarecare al naturii, dar în așa fel încît semnificațiile ei ascunse apar într-un chip mai lămurit decît îi este dat naturii s-o facă vreodată. Arta n-ar fi deci limitarea realității, ci interpretarea ei ideală... Care ar fi atunci deosebirea dintre artă și filozofie, dintre simbolurile uneia și ale celeilalte? Răspunsul că deosebirea constă în faptul că pe cînd filozofia utilizează simboluri conceptuale arta folosește simboluri sensibile nu este suficient, deoarece identitatea profundă dintre artă și filozofie face inutilă existența uneia din ele, și în tot cazul, nu explică coexistența uneia din ele și dezvoltarea lor paralelă. Interesant este de observat că atît teoria artei ca imitație cît și aceea a artei ca idealizare ajung la înțelegerea ei ca ceva supraadăugat și inutil ca o „superfetație“ ce se cuvine a fi eliminată și care se elimină singură din cultură. Vestita condamnare platoniciană a artei ca imaginație nedemnă, ca o formă de cunoaștere pe care o înlocuiește cu mijloace mai potrivite filozofia, sînt consecințele unor doctrine deosebite, dar totuși unitare prin felul lor de a înțelege simbolul. Simbolică este arta și pentru una, și pentru cealaltă din aceste doctrine, aspect sensibil și idee fiind, în ambele cazuri, entități constituite mai înainte ca artistul să-și înceapă lucrarea lui.

A însemnat deci un progres real al cercetării observația că arta este, în adevăratul înțeles al cuvîntului, fapt de creație, un mod specific de a construi obiecte și semnificații pentru care realitatea anterioară nu oferă decît puncte de plecare și nu aspecte particulare și idei deplin constituite. Totuși dacă analizăm teza neokantiană, aceea care oferă a treia înțelegere a artei ca simbol, ne vine greu a primi părerea că simbolul artistic este substitutul unor simple impresii particulare și că semnificația artei este o valoare pe care abia artistul o introduce în realitate. Care ar fi atunci limita dintre creațiile arbitrare și cele valabile? Artistul ar putea introduce în realitate, organizînd impresiile lui, orice semnificație, și nouă ne-ar lipsi mijlocul de a deosebi propria valoare a creației lui. Realitatea nu este însă în mîna artistului o pastă moale, din care poate face orice, căreia îi poate da orice înțeles. Există o limită și o indicație în lucruri, și artistul trebuie să țină seama de ele. Artistul acordă realității o semnificație pentru care ea este primitoare, pe care n-o respinge, pe care o poate adopta. Desigur, această semnificație nu este deplin constituită înaintea operei, ci artistul o cucerește prin opera sa, dar într-un fel care este călăuzit de natura realității pe care o reprezintă și care are o afinitate cu aceasta. Realitatea, lumea impresiilor, apare astfel într-o lumină nouă, în simbolurile artei, dar într-o lumină a ei și a lor. În ce direcție se plasează deci semnificația simbolului

artistic, unde trebuie căutat acest „altceva“ substituit prin „ceva“? Semnificația stă înaintea semnului, așa cum o vor vechile teorii ale imitației și idealizării? Apare ea o dată cu semnul, ba chiar se desprinde din perspectivele lui, așa cum o afirmă teza neokantiană? Semnificația este pentru noi o creație a semnului, dar una care ne permite să ne întorcem asupra realității, pentru a desprinde din ea înțelesurile ei adânci și ilimitate. Realul sensibil nu este lipsit de identitate, de semnificația tipică pe care i-o acordă generalizările noastre — și nu arta i-o împrumută mai întâi, căci dacă ar fi așa, cum ar putea să fie arta un simbol, adică o sinteză a sensibilului cu ideea? Orice sinteză presupune o afinitate între elementele ei, astfel încât sinteza simbolică a artei implică neapărat afinitatea dintre sensibilitate și tip, dintre semn și semnificație. Dacă există simboluri artistice, adică semne sensibile purtătoare de semnificații tipice, înseamnă că sensibilul are o tipicitate. Dar tipicitatea sensibilului are grade și trepte felurite, și arta își proiectează lumina ei pe una din cele mai adânci, pe o treaptă atât de profundă, încât nici unul din concepte nefiindu-i adecvat, spiritul nu-l găsește gata făcut, ci trebuie să-l creeze neconținut. Simbolul artistic încorporează și transmite semnificațiile realului sensibil, dar cum aceste semnificații sînt limitate, spiritul trebuie să le formeze printr-un act de aprofundare continuă, ceea ce poate da impresia că semnificațiile sînt adăugate realului, introdus în el.

Pentru noi nu există o alternativă irezolvabilă între tezele semnalate. Noi vedem foarte bine cum o semnificație poate fi creată o dată cu semnul, dar ca realizare a unei potențe existente în realul căruia semnul i se substituie. Teza neokantiană s-a constituit în opoziție cu vechile teze ale imitației și ale idealismului. Dar opoziția aceasta nu este ireductibilă decât că idealismul dispunea doar de noțiunea unor simboluri profunde, dar limitate. Pentru idealism, simbolul era copia unor semnificații pre-existente, deplin încheiate. Semnificațiile puteau fi deci cuprinse printr-un simplu act de oglindire. Dacă însă semnificațiile sînt profunde și ilimitate, spiritul le sesizează prin actul unui progres continuu, adică printr-o creație și nu prin simpla copiere a unui model. Introducerea de simboluri ilimitate, adică de semne cu semnificații postulate, dar neformulate și, ca atare, susceptibile de o formație neconținută, lasă să se întrevadă posibilitatea unei concilierii între punctele de vedere pe care le-am văzut opunându-se.

Creațiile artei sînt nu numai simboluri, dar simboluri lingvistice. Artă este o formă a limbii, desigur nu numai a limbii vorbite, dar a unei limbi care poate întrebuița orice sistem de semne. Toate caracterelor simbolurilor lingvistice se regăsesc, în acelea ale artei. Simbolul artistic este un semn perceput, o configurație reprezentată de linii, culori, volume, cuvinte, sunete etc., cărora le atribuim o semnificație, înregistrăm simbolul artistic ca pe manifestarea unui producător de

semne. Împreună cu simbolul artistic ne reprezentăm pe artistul care l-a creat; ni-l reprezentăm creîndu-l pentru a ne comunica „ceva“, și pe acest „ceva“ transmis printr-un semn al comunicării. Împrejurarea diferențiază profund creațiile artei de înfățișările naturii. Acestea din urmă sînt și ele simboluri, dar nu simboluri create ca simboluri, și nici receptate ca simboluri create pentru a fi receptate. Frumusețea unui om sau expresia lui, blîndă sau feroce, stupidă sau înțeleaptă, constituie desigur simboluri, dar nu voite de cineva și nici înregistrate ca voite de cineva. Aceeași expresie pe masca unui actor devine de îndată un fapt al comunicării, un simbol creat ca simbol și primit ca simbol. Deosebirea dintre natură și artă este aceea dintre simbolurile nelingvistice. Dar dacă arta este limbă, este oare și limba, ori ce formă a limbii, artă?

Mărginim comparația între artă și formele limbii vorbite de oameni în împrejurările ordinare ale vieții, păstrate și transmise de societate, inventariate de dicționare, sistematizate de gramatică. Am văzut că un simbol lingvistic, în acest înțeles limitat, este sinteza unui semn perceput cu un obiect individual, pentru a reține în unitatea ei numai semnul perceput și semnificația lui. Elevul căruia i se arată globul terestru va întrebuița, cîtva timp, acest cuvînt, legînd de el reprezentarea obiectului sferic făcut din carton, desenat și colorat, pe care l-a avut în față, împreună cu „conceptul“ globului terestru, adică a unui corp aparținînd sistemului solar. Reprezentarea obiectului individual dispare însă cu timpul, și „globul terestru“ devine sinteza unor sunete percepute cu semnificația lor conceptuală. Niciodată reprezentarea obiectului individual nu dispare însă din sinteza simbolului artistic. Reprezentarea obiectului individual este constitutivă pentru simbolul artistic. Aceasta este, în mod necesar, sinteza unor semne percepute ca un obiect individual și cu o semnificație mai generală. Niște linii trasate pe hîrtie alcătuiesc pentru noi figura individuală a unui om, împreună cu semnificația lui ideală. Un desen este un dublu simbol sau un simbol cu două planuri. Împreună cu configurația liniilor vedem pe un individ și, împreună cu el, prin el, o semnificație mai generală cum ar fi tipul lui social, profesional, național, moral, ba chiar o semnificație atît de generală, încît rămîne nelămurită; pe care o putem postula, dar pe care n-o putem formula. Profunzimea ilimitată nu este totuși nota deosebitoare dintre simbolurile artei și acelea ale limbii, în înțelesul ei restrîns. Există în adevăr, după cum am văzut, simboluri ale limbii avînd o adîncime ilimitată. Inteligența nu se oprește niciodată cînd vrea să cuprindă semnificațiile unor cuvinte ca „natură“ sau „forță“. Dar aceste cuvinte ilimitate nu se asociază cu nici o reprezentare individuală, în timp ce simbolul artistic presupune în chip obligatoriu o asemenea reprezentare, a cărei semnificație n-o căutăm, de altfel, dincolo de el, ci în el și prin el. Aceasta este a doua trăsătură diferențială a simbolurilor artistice comparate cu simbolurile limbii și cu unele alcătuiți speciale ale acesteia. Semnificația unui cuvînt

scris sau vorbit stă dincolo de el, adică într-un anumit raport spațial cu el, o împrejurare pe care ne-o ascunde spontaneitatea habituală a asocierii unui cuvânt cu un înțeles, dar de care ne dăm seama atunci cînd căutăm înțelesul unui cuvânt și avem impresia că îl găsim, adică îl înregistrăm în afară de el, într-o regiune exterioară semnului sensibil, grupului de sunete și de grafii. Tot astfel, înțelesul unei ghicitori stă în afară de ea, dincolo de ea, într-o regiune limitrofă, dar deosebită. Semnificația simbolului artistic stă însă în el, este contopită cu el, și nu poate fi înregistrată decît prin el. Un simbol artistic nu este deci ceva deoparte cu un cuvînt izolat al limbii, și cu atît mai puțin cu o ghicitoare sau cu o șaradă. Interpretările filozofice ale artei sînt juste cu încercări de aproximație a semnificațiilor ei ilimitate, cu condiția de a păstra vie reprezentarea că semnificația artei nu există dincolo de aparența ei sensibilă, ci în ea, și cu obligația pentru acel care întreprinde astfel de interpretări de a restabili sinteza descompusă pentru un moment, adică de a cuprinde semnificația în semnul ei și prin el. Solidaritatea semnului artistic cu semnificația lui este atît de strînsă, încît nu putem altera pe unul fără să n-o alterăm și pe cealaltă. Sîntem însă atît de liberi de a căuta o semnificație dincolo de cuvintele limbii și independent de ele, încît le putem înlocui pe acestea cu alte cuvinte noi, dacă le găsim mai proprii pentru a substitui o anumită semnificație. Critica filozofică face neconștient acest lucru, critica artistică n-o face niciodată; una înlocuiește adeseori un simbol lingvistic prin altul cealaltă nu caută decît să restituie simbolurile artei, semnificațiile lor proprii. Nu există cazul vreunui critic care să fi propus o modificare a pînzelor lui Rafael, dar există nenumărate propuneri de înlocuire a terminologiei filozofice, științifice sau tehnice. Oricît de mari ar fi deosebiri între artă și limba comună, nu înseamnă că limba comună nu conține și simboluri artistice. Acțiunea creatoare de artă nu este coextensivă cu limba, dar se poate oricînd interfera și se interferează neconștient cu ea.

Solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural. Un cuvînt al limbii, considerat ca un corp fonetic, poate fi cu totul eterogen față de realitatea semnificată. Simbolurile lingvistice sînt adeseori arbitrare; simbolurile artistice niciodată. Constatarea se reduce la aceea, făcută mai înainte, că semnificația simbolului artistic nu trebuie căutată dincolo de el, ci în el și prin el. Am văzut însă că nici cuvintele limbii comune nu sînt totdeauna arbitrare, ba chiar că aria simbolurilor lingvistice naturale este mai întinsă decît se recunoaște de obicei. Arta cuvîntului, adică poezia, face deci un apel întins la simbolurile lingvistice naturale. Cum însă s-a susținut că evoluția limbilor marchează o trecere de la simbolurile lingvistice naturale la cele arbitrare, s-a putut trage concluzia că poezia este o formă de limbă retrogradată, că ea revine la felul de a fi al limbilor arhaice, că ea urcă panta pe care limbile o coboară neconștient. Păreră este însă incontestă-

bil falsă, dacă luăm seama la complexitatea și diferențierea mijloacelor naturale, la chipul în care ea speculează și dezvoltă valorile simbolice ale sunetelor. S-ar putea spune mai degrabă, că limba evoluează pe două direcții : printr-una din ele ea devine din ce în ce mai arbitrară, ceea ce îi dă putința să simbolizeze semnificațiile cele mai abstracte, prin cea de-a doua ea dezvoltă simbolismul fonetic, ceea ce îi permite să devină cât mai expresivă. Limba năzuiește să devină cât mai abstractă sau cât mai expresivă. Această din urmă cale este a poeziei. Pe drumurile ei proprii, poezia atinge grade necunoscute în trecut ale simbolismului fonetic, ceea ce o poate scuti de învinuirea că ar fi o formă arhaică și retrogradată a exprimării. Poezia lui Eminescu, de pildă, este un document înaintat de limbă și nu poate fi de loc comparată cu modurile de expresie ale înaintașilor celor mai îndepărtați, deși ea dezvoltă onomatopeele, aliterațiile, exclamațiile, cuvintele expresive și gesturile articulatorii care vor fi alcătuit fondul comun și primitiv al limbii noastre. Tot astfel, un pictor modern, un Luchian sau Petrașcu, întrebuințează culorile meșterilor străbuni ai artei populare, dar cu asemenea diferențiere, încît arta lor apare ca un produs evoluat, iar nu ca unul arhaic. Progresul nu se orientează numai în direcția abstracțiunii. Există și un progres al sensibilității. Simbolurile artei sînt documentele unui astfel de progres.

Am arătat că simbolurile lingvistice sînt adeseori discontinue. Simbolurile artistice sînt totdeauna continue. Continuitatea unei creații de artă este atît de mare, încît raportul dintre fragment și întreg este altul în alcătuirile limbii și în cele ale artei. O inscripție întreruptă prin degradările vremii la jumătatea ei ne lipsește pentru totdeauna de cunoștința întregului. Un tors, un detaliu păstrat dintr-o frescă, colțul unui tablou conțin ceva din înțelesul și frumusețea întregului. Două versuri desprinse dintr-un poem ne pot face să-l recunoaștem pe acesta, chiar dacă detaliile lui nu s-au păstrat în mintea noastră, într-atît întregul artistic este immanent fiecăreia din părțile lui. O simfonie de Beethoven există oarecum întreagă în primele ei acorduri. Ceea ce urmează de aici încolo este ca întregirea unui total prefigurat și, pentru sentimentul nostru, fără ca împlinirea unei așteptări. Simbolurile artistice sînt sintagme, dar pe cînd în sintagmele limbii cuvintele își trimit reflexele lor reciproce, fără ca fiecare din ele să păstreze colorația întregului, aceasta este tocmai cazul simbolului artistic. În sintagmele limbii există un raport între părți ; în sintagmele artei există un raport între părți și între părți și întreg. Urmărind ordinea liniară a vorbirii cuiva, nu avem la fiecare etapă, decît într-un grad foarte mic, sentimentul întregului care se pregătește. Avem acest sentiment în cazul simbolului artistic desigur nu într-un mod perfect clar, dar totuși suficient pentru a tempera surpriza prin confirmare și pentru a deosebi părțile care convin întregului și pe cele care nu-i convin.

Posedind caracterul continuității, simbolul artistic este propriu manifestării vieții interioare într-o măsură mult mai mare decât semnele lingvistice discontinue. Viața interioară este, în adevăr, continuă, și pentru a traduce această însușire a ei, filozofii au recurs tocmai la comparația cu unele din simbolurile artei, de pildă, cu o melodie. Prin această însușire a lui, simbolul artistic este un instrument lingvistic propriu exprimării de sine a artistului, mai mult decât exprimării lui pentru alții. Desigur, intenția tranzitivă și cea reflexivă cooperează în simbolurile artei, ca în ori ce fapt de limbă, dar preponderanța celei de-a doua asupra celei dintii nu este de tăgăduit. Legăm cu orice simbol lingvistic reprezentarea producătorului de simbol. Reprezentarea aceasta este obligatorie pentru ca un simbol să ne apară ca simbol lingvistic. Totuși, uneori, ne reprezentăm un agent al emisiunii indiferent, care poate fi el însuși sau poate fi altul. Când cineva îmi comunică propoziția : „Afară plouă“, știu numai că „cineva“ mi-a făcut această comunicare, dar nu știu și nici nu am nevoie să știu mai mult despre el, astfel încât aceeași comunicare mi-ar fi putut fi făcută de o persoană cu totul deosebită, fără ca înțelesul comunicării să se schimbe. Comunicarea artistică este însă atât de intim aderentă cu agentul ei, încât în ea îl întrezărim pe el, prin conținutul comunicării percepem felul subiectiv al oricărui creator de artă.

Sînt simboluri artistice privative sau integrative? Fără îndoială, simbolul artistic nu reține, în reprezentările lui, realitatea întregă. El elimină, accentuează, stilizează : tot atîția termeni care vor să exprime sensul creației de artă în funcțiunea ei de disimulare sau în funcțiunea corelativă de luminare a unuia singur din aspectele realității. Nu se poate spune totuși că simbolul artistic este privativ, căci el nu elimină și nu accentuează pentru a reține interesul nostru asupra unui singur aspect dintr-un complex. Sensul stilizării artistice este tocmai acela de a crea un spațiu mai mare liberei asociații în fața simbolului artistic și, o dată cu aceasta, de a pătrunde limitat în adîncimea semnificației lui. Răstimpurile libere, tăcerile, articulațiile nedeseminate nu sînt momente vide în creația de artă, ci momente pline. „O poezie, spunea cineva, este un amestec de cuvinte și de tăceri“. O afirmație asemănătoare se poate face despre toate celelalte creații ale artei. O formulă chimică disimulează o parte a proceselor pe care le înfățișează, pentru a putea urmări mai bine pe cele care ni le înfățișează. Creația de artă stilizează realul, pentru a ne face să-l cuprindem în viața lui mai bogată, în semnificația lui mai adîncă. Simbolurile artistice sînt integrative.

Nu este necesar să intervin asupra felului profund și ilimitat al simbolului artistic. Insușirea aceasta a fost de mai multe ori atinsă în considerațiile de mai sus. Aduag deci numai cîteva precizări asupra ideii de ilimitare și despre unele din modalitățile ei. Privesc sculptura unui nud

de bărbat purtînd o lampă care răspîndește raze. Sculptorul a săpat pe soclul statuii sale cuvîntul : „Adevărul“. Mă găsesc în fața unei alegorii. Simbolul acesta este profund, dar limitat. Regăsesc semnificația lui dincolo de el și-l identific într-un concept constituit. Alegoria trece, cu drept cuvînt, drept un fals simbol artistic, pentru că îi lipsește adîncimea ilimitată a semnificației. Spiritul trebuie să afle semnificația în simbol, nu în afară de el, iar această semnificație trebuie să aibă un fel de a fi ilimitat, pentru a recunoaște simbolul caracterului artistic. Care sînt aspectele ilimitării ? Care sînt modalitățile profunzimii artistice ? În studiul asupra metaforei am urmărit una din aceste modalități — unificarea. Unificarea unor impresii deosebite, aparținînd adică unor clase pe care inteligența le separă, ne face să întrezărim unitatea lucrurilor susținînd diversitatea lor, fără ca aceasta să se constituie într-o stare de cunoștință conceptuală. Cine vede în metaforă o simplă comparație prescurtată afirmă că un cuvînt este aici substituit altuia, cu care prezintă o anumită analogie de înțeles și care rămîne inexprimat. Concepută în felul acesta metafora nu se deosebește însă de alegorie, „Regele pustiei“ pentru leu este o expresie alegorică, atîta timp cît mă mulțumesc să identific conceptul leului, în perspectiva oarecum adîncă, dar limitată a acestei expresii. Dacă însă mă concentrez nu numai asupra substituției dintre termenii constituiți ai metaforei, dar și asupra analogiei nelămurite care a permis această substituție, expresia dobîndește deodată altă adîncime și valoare. Cînd Francisc din Assisi numește apa „sora noastră“ și focul „fratele nostru“, expresiile lui metaforice au adevărată profunzime artistică, deoarece temeiul care permite comparația dintre apă și soră sau dintre frate și foc este postulat, dar nu formulat. Rațiunea apropierii dintre aceste cuvinte și aspecte se pierde într-o adîncime ilimitată.

Însemnăm aici alte trei modalități ale ilimității simbolului artistic. Distincțiile noastre nu vor avea un caracter limitativ. Le cităm cu titlul de exemple. Cea dintîi din aceste modalități ale ilimitării este volumul vital. În direcția semnificației lui ilimitate, simbolul artistic prezintă uneori o structură de semnificație, a căror încrucișare îi dă întreaga bogăție volumului. Alegem un exemplu care, prin generalizările tradiționale ale criticii literare, este adesea greșit interpretat. Grandet al lui Balzac trece drept un simbol al avariației. Sub figura, sub gesturile lui Grandet, dincolo de cuvintele și faptele sale, am regăsit conceptul unei anumite pasiuni : avariația. Grandet n-ar fi însă în cazul acesta decît o simplă alegorie. Această simplificare a simbolului lui Grandet îl lipsește însă de volumul lui întreg, de felul lui limitat. În realitatea lui artistică, Grandet este o structură mult mai complexă, în care atributul pasiunii pentru acumularea de capital se încrucișează cu alte multe atribute,

unele corelative cu cel dintâi, altele subsidiare, altele cu o semnificație mai generală. Grandet nu este numai un avar, dar un burghez francez de sub Restauratie, un fost meșteșugar cu deprinderile de sobrietate ale clasei lui, un individ șiret și feroce, un raționalist rezistent la sentimentele umane, o natură ipocrită, un tip cu instinctivitate puternică un „tigrul“, cum îl numește un alt personaj al romanului, dar și un om patriarhal, un „pater familias“, dacă luăm seama la strășnicia cu care își guvernează casa și familia. Aceasta și alte multe semnificații se încrucișează în simbolul lui Grandet. „Avariția“ este o etică prea săracă pentru o structură atât de complexă. De altfel, nici o altă etichetă nu i-ar conveni, pentru că Grandet este o individualitate vie, „Individuum est ineffabile“, spunea vechea filozofie : individul nu poate fi numit, nu poate fi subordonat unui concept. Semnificația lui nu poate fi decit aproximativă prin încrucișare de concepte limitate. Ilimitarea simbolurilor artistice provine uneori din volumul lor vital.

Al doilea mod al ilimitării, pe care vrem să-l notăm aici, este ambivalența etică. Marii poeți ne apar adeseori față de creațiile lor într-o atitudine de imparțialitate, de obiectivitate morală, care se oprește să aprobe sau să condamne, să exalteze sau să înjosească. Personajele lor au, în același timp, vicii și virtuți, păcate și merite, o ambivalență etică. Marile simboluri ale artei sînt, într-un fel, exterioare evoluției morale. Rămîne o problemă irezolvabilă aceea care își propune să stabilească vinovăția sau inocența lui Shylock. Simbolul acestuia nu poate fi subordonat unui concept moral precis. Caracterul eroului shakespearean are o perspectivă etică nelimitată. Cu totul altul este cazul creațiilor cu semnificație morală limitată : „tatăl nobil“, „intrigantul“, „fata inocentă“ din piesele de inspirație melodramatică. Dincolo de simbol, spiritul atinge aici un concept moral precis. Inferioritatea valorii estetice provine din lipsa ilimitării.

Adaug un al treilea mod al profunzimii ilimitate în artă. Ilimitarea este uneori enigmatică. Vechile enigme ale artei antice și orientale, enigma Sfinxului, a Piramidelor, a Labirintului, au semnificații profunde, dar poate nu ilimitate. Sensul lor se ascunde la o mare adîncime, dar presupunem că poate fi realizat conceptual. Nenumărate au fost, în decursul veacurilor, încercările de a atinge acest concept. Natura lor foarte profundă, dar ilimitată, nu se opune acestor încercări. Există însă o întrebare percepută însă în fundul unor caractere ca Hamlet, Kirilov al lui Dostoievski (*Posedații*) sau Heathcliff a lui E. Brontë (*La răscruce de vînturi*). Avem uneori impresia că ajungem să subordonăm caracterul acestor eroi unui concept anumit, dar dincolo de acesta enigma lor se reface și se prelungește într-o perspectivă ilimitată.

OBSERVAȚII ASUPRA METAFOREI POETICE¹

Mă ocup de mai mulți ani de problema metaforei. Am publicat o parte din rezultatele mele în volumul *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*. De atunci, în contribuții parțiale, am putut să îmbogățesc ideile studiului din 1957, dar alte observații au rămas necomunicate, așa încît împrejurarea de astăzi este pentru mine un prilej fericit pentru a grupa încăodată principalele observații făcute asupra metaforei, eventual pentru a le îmbogăți, și pentru a le supune discuției dv., de la care aștept sugestii utile.

M-am oprit în fața problemei metaforei din necesități legate de îndatoririle unui profesor de literatură. Atunci cînd interpretezi studenților un text literar, ai neconținut prilejul să spui lucruri pe care textul nu le cuprinde, adică să-l îmbogățești cu note marginale, indispensabile pentru comprehensiunea lui. Operația este lesnicioasă atunci cînd trebuie să explici un nume geografic, istoric sau mitologic, să lămurești o aluzie, să subliniezi o ironie, să pui în legătură un element al textului cu o împrejurare istorică și socială sau cu una în legătură cu biografia autorului. Interpretarea devine însă foarte anevoioasă atunci cînd este vorba să explici o metaforă. Împrejurarea poate părea curioasă, deoarece metafora este produsul unei substituiri în expresie, desemnarea unui obiect prin alt termen decît acela care îi este propriu, astfel încît găsirea termenului propriu substituit de termenul metaforei poate să însemne pentru unii soluția problemei de interpretare pe care o pune metafora. Totuși „explicația“, în acest sens, a unei metafore pare o operație a spiritului filistin, menit să ofenseze sentimentul poetic.

Nu voi tăgădui că există cazuri, situate oarecum către limita exterioară a domeniului poetic, în care găsirea termenului propriu substituit de cel metaforic, alcătuieste un răspuns complet pentru problema de interpretare pe care cineva și-o poate pune. Așa este cazul „ghicitorilor“. Copiii români au obiceiul să se întrebe „Cine trece prin sat și nu-l latră cîinii?“. Cînd cineva din ceata copiilor răspunde : „Vîntul“, el a găsit termenul propriu înlocuit prin metafora cuprinsă în întrebare și a rezolvat în întregime problema de interpretare pusă de aceasta.

Nu acesta este însă cazul metaforelor poetice. Într-o zi am citit studenților poezia lui Mihai Eminescu, *Melancolie*, care începe cu versurile:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă

Prin care trece albă regina nopții moartă.

Am întrebat cine este „regina albă și moartă a nopții“ și clasa mi-a răspuns în cor : „este luna“. În același timp mi-am dat seama că, astfel tălmăcită, metafora lui Eminescu a fost sărăcită de partea cea mai prețioasă a substanței ei, dar n-am acuzat pe studenți, ci m-am învinovățit

¹ Comunicare la *Congresul de poetică* din Varșovia, August, 1960.

pe mine însumi, fiindcă prin felul întrebării îi îndemnasem pe auditorii mei să considere metafora ca pe o ghicitoare și să caute un răspuns de felul acelora pe care nu-l cer decît ghicitorile. Metafora lui Eminescu merita o tălmăcire mult mai bogată, pe care în momentul următor am și încercat s-o dau. Contemplarea lunii călătorind în cerul nocturn străbătut de nori produce metafora : „albă regina nopții moartă“, care se substituie expresiei unui grup întreg de impresii provenind de la strălucirea lunii, de la caracterul ei, solitar, august și funebru. Dar se poate găsi oare o singură expresie pe care s-o declari substituită de metafora eminesciană ? Studenții au crezut că o astfel de expresie există, atunci cînd au strigat în cor : „este luna“ : dar fără să adauge nici o altă determinare, ei au sărăcit fondul latent al metaforei și au propus o interpretare filistină, care trebuia neapărat rectificată. Rectificarea a trebuit să fie precedată, de explicația că dacă metafora are un fond latent, adică o expresie pe care ea o înlocuiește, aceasta din urmă nu poate fi concentrată într-un singur cuvînt și, ca atare, se cuvine a spune că fondul latent al metaforei este un fond difuz.

Acest fond este și *mobîl*. Pentru justificarea acestei afirmații mă voi folosi de exemplul oferit de poezia lui Esenin : *Ride pîn' la lacrimi clopoșelul*. Titlul acestei poezii reproduce unul din versurile ei, acela care apare mai întîi la sfîrșitul primei strofe, apoi la sfîrșitul poeziei întregi. „Ride pîn' la lacrimi clopoșelul“ este o expresie metaforică, adică una care înlocuiește pe o alta, pe o expresie proprie. Nu este greu a găsi pe aceasta din urmă, a cărei identificare reprezintă de altfel numai o primă aproximație a interpretării poetice. Fiindcă și în țara noastră există cîmpii întinse, acoperite în timpul iernii de zăpadă, și sâni care le străbat în goana cailor cu zurgălăi, poeții români au notat și ei, adeseori, o impresie ca aceea a lui Esenin. Poeții români au folosit însă cuvîntul adăugîndu-i apoi determinări adverbiale sau adjectivale. Așa V. Alecsandri scrie : „În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi“. A. Vlahuță notează : „Valea răsună toată de zuruitul zurgălăilor și de tropotul uscat al cailor“. M. Sadoveanu, cu obișnuita lui acuitate sensorială, îmbogățește expresia, introducînd un epitet verbal inedit : „Zurgălăii sună mărunț, împrăștiind în întinderi clinchete argintii“. Termenul propriu, folosit de poeții români, este verbul : *sună, răsună* ; corespondentul acestuia în limba rusă este înlocuit de Esenin cu metafora exprimată de locuțiunea verbală : *ride pîn' la lacrimi*. Poezia lui Esenin evocă o călătorie cu sania prin stepe înzăpezite. Călătoria de acum cheamă amintirea uneia mai vechi : un prilej pentru a constata dispariția atîtor împrejurări din trecut, împreună cu întreaga tinerețe voioasă a cîntărețului. În această succesiune de tablouri și simțiri, metafora personificatoare a zurgălăului aninat de gîtul calului, a clopoșelului care ride pîn' la lacrimi, apare la început pentru a exprima animația goanei nebune prin stepă :

Peste stepă-n goană cu alai / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul : aceeași metaforă apare apoi, la sfîrșit, pentru a exprima ceva cu ironia crudă a sorții față de caracterul pieritor al unor împrejurări omenești : *Fiindcă peste toate cite-au fost / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul*. Iată deci cum aceeași metaforă dobîndește înțelesuri diferite, numai prin locul pe care-l ocupă într-o expunere lirică. Reținem din această analiză mai întîi că o metaforă își precizează semnificația prin vecinătățile ei în context, apoi că expresia pe care ea o înlocuiește, adică fondul ei latent, poate fi nu unul singur, ci multiplu, că fondul ei latent este mobil.

Cele două caractere indicate pînă acum ne arată, destul de limpede că metafora poetică este o structură semantică *adîncă*, adică una compusă din două planuri, dintre care unul este exprimat și manifest, iar celălalt este latent și profund. Acest din urmă caracter n-a fost niciodată afirmat despre un fapt de limbă. F. de Saussure a arătat, în al său *Cours de linguistique générale*, cum cuvintele limbii fac parte din serii sintagmatiche, unificate fie prin înțelesurile lui apropiate, fie prin aceleași elemente ale compunerii sau derivării. A înțelege un cuvînt înseamnă, după Saussure, a-l așeza în seria lui sintagmatică și a sesiza opozițiile lui cu toate cuvintele cu care se întrunește în aceeași serie. Lingvistica generală a remarcat deci pînă acum serialitatea *în plan* a cuvintelor limbii. Metafora considerată ca fapt de limbă ne pune însă în fața împrejurării noi a unei serialități *adînci*, adică a unei înlănțuirii a cuvintelor dispuse în două planuri succesive, dintre care unul aparent și celălalt ascuns. Pentru a ilustra o astfel de situație am citat cazul ghicitorilor, în care întrebarea constituie expresia metaforică manifestată și răspunsul este cuvîntul latent, dar detectabil. Metafora nu reprezintă, de altfel, singurul caz al unor sintagme adînci. *Aluzia* și *ironia* sînt alte cazuri ale unor fapte de limbă, în care raportul dintre expresia formulată și cea subînțeleasă ia aceeași formă a succesiunii în adîncime. Cînd spun despre un funcționar prevaricator că el „își asigură bătrînețele“, ascund sub expresia amabilă și tolerantă un cuvînt dur, care ar putea fi „incorect“, „necinstit“, „hoț“. În toate aceste cazuri, adîncimea sintagmei este evidentă, dar tot atît de limpede este faptul că astfel de structuri semantice au numai două planuri, dintre care cel de-al doilea, mai adînc, limitează și închide ansamblul. Metaforele cuprinse în ghicitori, acelea ale limbii comune (ca, de exemplu, „gura unui fluviu“, „piciorul muntelui“, „coșul pieptului“ etc.), apoi aluziile și ironiile și poate și alte fapte de limbă (căci enumerația dată aici nu are un caracter exhaustiv), sînt structuri semantice adînci, dar limitate. Față de toate acestea, metafora poetică este o structură semantică adîncă și nelimitată ; iar această nouă trăsătură, mai greu de definit, este cea mai importantă și cea mai bogată în consecințe din cîte caracterizează metafora poetică.

Pentru a ilustra această situație, aleg o nouă strofă din Eminescu, desprinsă din poezia *Lasă-ți lumea...* Este evocarea unui lac dintr-o pădure, în preajma căruia se desfășoară idila poetului :

„Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l, îl străbate ;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate“.

Multe din cuvintele acestei strofe sînt luate, după cum ne asigură dicționarele, în sens figurat, adică substituit unor sensuri proprii. Astfel verbul *a polei* înseamnă în accepțiunea proprie „a acoperi un obiect cu un strat subțire de aur sau de argint“, pe cînd în strofa lui Eminescu el ar însemna : „a (se) învălui într-o lumină aurie sau argintie“. A *străbate* înseamnă la propriu „a intra într-un corp și a trece printr-însul, pătrunzîndu-l de la o margine la alta“, pe cînd la Eminescu „a lumina pînă în fund o apă“. Adjectivul *aprins* se zice despre un obiect, atunci cînd se găsește în stare de ardere, cînd arde dînd lumină ; pe cînd în strofa citată același adjectiv poate fi luat în unul sau altul din aceste două sensuri figurate : „strălucitor“ sau „pasionat“, stăpînit de o pasiune dominantă. Dicționarele clasifică sensurile cuvintelor în „proprii“ și „figurate“, iar pe acestea din urmă le definesc prin alte cuvinte, luate în sensurile lor proprii. Dacă ne-am conduce deci după definiția dicționarelor, ne-am lipsi adeseori de înțelegerea adecvată a textelor poetice. Astfel, strofa lui Eminescu își trage vigoarea ei artistică nu din faptul că poetul se exprimă „figurat“, ci din faptul că el ne obligă să executăm actul înapoierii către „propriu“. Strofa citată este „poetică“, fiindcă ne face să ne închipuim suprafața apei ca „acoperită cu un strat subțire de aur sau argint“, apoi „pătrunsă“, „străbătută“ pînă în fund de lumina ei, iar lacul este, pentru poet, cu adevărat „aprins“, adică arzînd și dînd lumină. Ceea ce mă izbește atunci cînd examinez strofa lui Eminescu, din punctul de vedere al valorii ei, poetice, nu este deci derivarea către „figurat“ a expresiilor ei, ci regresivitatea lor către „propriu“. Numai închipuindu-mi cum lumina lunii „acoperă“ și, în același timp „pătrunde“ apa lacului, realizez în chip intuitiv admirabilul tablou cuprins în strofa lui Eminescu. Așa-zisele sensuri „figurate“, dacă ne-am opri la ele, ar acoperi imaginea concretă, plină de vigoare, a cuvintelor poeziei. Dar fantezia cititorului execută actul de străbateră pînă la sensul propriu concret și atinge astfel primul plan adînc al metaforei cuprinse în strofa eminesciană.

Cititorul nu se oprește aici. Strofa lui Eminescu exprimă ceva ca mitul luminii și apei, al dragostei și îmbrățișării lor, care n-o mîntuie pe aceasta din urmă de simțirea singurătății. Versurile citate reiau oarecum tema marelui poem a lui Eminescu, *Luceafărul*, în care idila dintre

un astru și o muritoare se termină prin simțirea singurătății de-a pururi a astrului : un mit al propriei solitudini a poetului în societatea vremii lui. Aceeași temă revine în strofa analizată, în forma unui mit cosmic, în care personajele sînt elemente ale naturii. Cine ajunge să înțeleagă metafora lui Eminescu nu numai ca pe un tablou de natură, dar ca pe un mit, atinge un al doilea plan, mai adînc, al acestei metafore. Pătrunderea din ce în ce mai profundă a straturilor de semnificații ale metaforei eminesciene îl poate duce pe cititor la cuprinderea ideii că, pentru poetul nostru, o mare lumină a minții, cum a fost a sa, l-a făcut să simtă mai dureros singurătatea în mijlocul epocii și lumii lui. Nu voi insista asupra bogatei materii de imagini, simțiri și cugetări cuprinse în strofa eminesciană, pentru că obiectul paginilor de față nu este analiza acestei strofe, ci punerea în lumină a faptului, interesant pentru cunoașterea metaforei, că fondul latent al unei astfel de structuri semantice este nu numai adînc, dar și de o adîncime care se dezvoltă progresiv și, ca atare, rămîne nelimitată. Fondul latent al metaforei, acela pe care îl substituie expresia folosită de poet, nu este deci numai difuz și mobil ; el este și nelimitat.

Voi aminti aici de vechile interpretări alegorice ale literaturii numai pentru a arăta cit de mult se deosebesc ele de înțelegerea metaforei propuse aici. Interpretarea unui text literar ca o alegorie, adică drept un conținut noțional exprimat prin personaje și evenimente, a fost o metodă folosită încă din antichitate și aplicată, ca atare, poemelor homerice sau *Cîntării Cîntărilor*. Această metodă a avut o istorie al cărei punct culminant se plasează către sfîrșitul evului mediu, cînd Dante a formulat-o, în legătură cu propriul lui poem, în versurile, deseori citate, ale *Infernului IX*, 61—62.

„O voi, ch'avete gli'inteletti sani
Mirate la dot'rina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani“.

Evul mediu îmbogățește metoda milenară a interpretărilor alegorice, făcînd observația că adîncimea poeziei se desfășoară pe mai multe planuri în adîncime, desemnate de Dante în *Convivio*, drept sensul *literal*, *moral*, *alegoric* (filosofic) și *anagogic*. Profunzimea creației poetice este o idee justă, numai că evul mediu o înțelegea și o aplica într-un mod eronat, prezentînd fiecare din semnificațiile succesive drept conținuturi intelectuale bine închegate și atît de ermetic închise unele față de altele, încît nu cititorul obișnuit, ci numai savantul le poate desluși, printr-un act al analizei deosebit de cel al cunoașterii poetice. Nu încapе îndoială că poezia își deschide mai bine tainele ei aceluia care o studiază cu iubire și atenție. Vechea estetică a abuzat de noțiunea contemplației artistice, concepută ca o cunoaștere fulgurantă, în a cărei singură clipă i se

lămurește contemplatorului întregul conținut al creației de artă. Studiul receptării artei, întreprins cu mijloace psihologice, arată caracterul de proces al receptării, dezvoltarea acesteia în etape, pentru a căror identificare s-au folosit uneori metode experimentale. Revenind la problema metaforei, voi spune că, deși posibilitatea adâncirii ei mi se pare incontestabilă, planurile succesive care compun profunzimea ei nu sînt deplin constituite noțional, ci rămîn difuze și nu sînt ermetice unele față de altele, ci transpar unele prin altele, încît sistematizarea lor, propusă de Dante, este o operație scolastică, străină de spiritul modern. În ceea ce privește primul dintre caracterele metaforei, caracterul difuz al planurilor ei latente, ne explică de ce transformarea semnificațiilor metaforice în judecăți de tipul acelor formulare de științe și de filozofie, va fi totdeauna ucigătoare pentru poezie. Propoziția fundamentală a esteticii marxiste, aceea potrivit căreia arta este cunoaștere prin imagini, este perfect îndreptățită și ea explică motivul care se opune transformării conținuturilor ei în propoziții ca cele aflate în tratatele științifice și filozofice. Pentru claritatea expunerii, interpretul poeziei este uneori obligat să filozofeze, dar el trebuie totdeauna să previe că, exprimîndu-se ca teoretician, el ascultă de o necesitate euristică, pe care cititorul de poezie urmează s-o rectifice, s-o nuanțeze, s-o învie emotiv în propriul lui fel de a lua contact cu poezia. O rectificare asemănătoare este necesară și atunci cînd sînt distinse planurile de semnificații ale metaforei, care deși se succedă în adîncime, sînt și implicate unele în altele. Vastul orizont de semnificații al unei metafore poetice, ca aceea din strofa eminesciană citată mai sus, apare cititorului din primul moment, deși studiul ei poate aduce un spor de claritate în planurile ei mai adînci. Întocmai ca în strofa eminesciană, lumina unui mare înțeles proiectată pe suprafața metaforei pătrunde în adîncurile ei.

Avînd o adîncime difuză și nelimitată, interpretarea unei metafore nu se termină niciodată, nu se poate termina vreodată. Aici stă principala deosebire dintre interpretarea alegorică, practică în antichitate și în evul-mediu, și interpretarea autorizată de concepția înfățișată aici. Căutătorii sensurilor morale, filozofice și anagocice puteau avea impresia că au ajuns la un moment dat la sfîrșitul cercetării lor. Înțelegerea metaforei ca structură semantică adîncă și nelimitată nu autorizează niciodată încheierea procesului de interpretare. Niciodată, din punctul de vedere înfățișat aici, nu vom putea spune că am istovit semnificația unei metafore poetice și că interpretarea ei nu mai are nici un obiect. Dar tocmai pentru că acțiunea de interpretare poetică nu se sfîrșește niciodată, poezia are o viață istorică. Spunem poezia, și nu numai metafora, pentru că opera poetică în întregimea ei poate fi considerată ca o metaforă. Cînd un mare poet notează stări lirice, narează evenimente, construiește caractere și prezintă conflicte într-o dramă, el o face din punctul de vedere al unei concepții despre lume, în raport

cu care expresiile stărilor lirice, ale evenimentelor ale caracterelor și conflictelor sînt substituite expresii metaforice. *Divina comedie* în întregimea ei este o metaforă. Faust este o metaforă. Regele Lear este o metaforă. *Comedia nedivină* a lui Krasinski este o metaforă. Toate aceste mari opere ale poeziei sînt expresii care trimit către o adîncime a lor, au o semnificație de o bogăție inepuizabilă, ca și realitatea pe care o figurează, încît nimeni n-o poate cuprinde în întregime, și astfel actualitatea lor în conștiința omenirii se menține neîncetat. Dacă lucrarea de interpretare a poeziei s-ar termina vreodată, în sensul că semnificația ei adîncă s-ar putea converti într-o legătură de noțiuni, într-o propoziție filozofică, opera poetică ar înceta să mai trăiască. Este ceea ce se întîmplă de fapt atunci cînd, prin generalitățile manualelor și prin formulele propagate de școli, multe opere ale clasicismului au ajuns a fi reduse la cîteva propoziții generale, în care lucrarea de interpretare are impresia a fi parvenit la termenul ei final. Spunem atunci că tragedia lui Corneille reprezintă lupta pasiunii cu datoria sau că dramele lui Schiller sînt drame ale libertății și, mulțumiți cu aceste interpretări, care le lipsește de adevărata lor bogăție, de perspectiva lor nelimitată, încetăm să le mai citim. Cine ajunge însă să se ridice peste pedantismul formulilor care limitează și închid perspectivele poeziei, cînd bogăția ei nelimitată se reface pentru cititor, operele poetice dobîndesc o nouă viață și reintră în istorie. Fiecare generație redescoperă marile opere ale poeziei, trăiește încă o dată beția entuziasmului pentru ele, le înțelege în felul ei, depune în ele confidența cea mai intimă a sufletului său, descoperă adevărurile de care are mai multă nevoie. Istoria omenirii se reflectă în viața istorică a poeziei: o împrejurare pe care n-o poate explica decît adîncimea nelimitată a oricărei mari creații poetice.

OBSERVAȚII ASUPRA REFRENULUI

1. Originile, formele și funcțiunea artistică a refrenului au format adeseori obiectul cercetării istoricilor literari, a etnografilor și folcloriștilor, a esteticienilor. S-a arătat că refrenul, adică versul sau grupul de versuri revenite în cursul unei poezii sau la sfîrșitul ei, derivă din raportul unui cîntăreț laic sau religios cu publicul său, care repetă acel vers al cîntărețului cu mai mult răsunset în sensibilitatea ascultătorilor. Despre aceste origini ne vorbește prezența refrenului în ditirambii, trenenele și peanurile anticilor, ca și în antifoanele bisericii. Unii cercetători, ca, de pildă, K. Bücher (în *Arbeit und Rhythmus*, 1896, ed. 4, 1909, p. 165 și urm.), au recunoscut originea cea mai îndepărtată a refrenului în repetarea aceluiași strigăt emis de muncitorii unei echipe, pentru a marca momentul efortului lor cel mai mare în cursul unei operații de

deplasare a unei poveri și pentru coordonarea acestui efort colectiv. Formele prosodice ale repetării, apărute pe aceste căi, au fost folosite apoi, într-o intenție deliberată, în numeroase specii ale poeziei populare sau ale poeziei culte. Unele din acestea au luat forme fixe, ca, de pildă, în așa-zisul *virelsi*, în *vilanele*, în *rondele*, în unele *balade* etc. Alteori, utilizarea refrenului n-a determinat forme fixe ale poeziei, dar funcțiunea lui artistică a continuat să fie menținerea atmosferei lirice a poeziei și readucerea ei la tonul fundamental. În acest sens, R. M. Meyer scrie (în *Deutsche Poetik*, 3. Aufl. 1930, p. 103) : „Refrenul nu este la început un adaos la text, ci tocmai aspectul esențial al acestuia : strigătul prin care o colectivitate dă expresia simțirii ei comune și pe care variațiile textului nu fac decât s-o interpreteze și s-o ilustreze. Desigur, mai târziu, refrenul s-a încorporat poeziei și a luat diferite forme, speciile variate ale repetiției producând diversele tipuri de refren“.

Dar dacă împrejurările în care refrenul a apărut, rolul lui artistic și formele lui deosebite au fost adeseori cercetate, mult mai rar a fost studiat refrenul din punct de vedere lingvistic, adică formele legăturilor de limbă care îl unesc cu restul contextului poetic. În această din urmă privință se pot face unele observații noi.

2. Se cuvine a ne întreba, mai întâi, dacă refrenul are totdeauna o legătură cu restul poeziei, adică dacă are totdeauna un sens. Observatorii formelor celor mai elementare ale refrenului au negat uneori existența unui asemenea sens. Astfel, Karl Bücher (*op cit.*, p. 167—168) citează mărturia lui Mackay care, călătorind în 1877 în Africa răsăriteană, notează observațiile sale : „Cînd pătrunzi în junglă, scrie Mackay, găsești pe indigeni lucrînd și inflăcărîndu-se reciproc la muncă printr-un cîntec care nu prea are sau n-are de loc înțeles“. S-ar putea întîmpla că ceea ce numim un refren fără înțeles să fie numai un refren cu înțelesul pierdut. Dar poeții înșiși au observat uneori lipsa de înțeles a refrenului, adică lipsa legăturii acestuia cu restul poeziei. Astfel, la Victor Hugo în poezia *En canot* (din ciclul *Toute la lyre*), unde la sfîrșitul fiecărei strofe revine refrenul : *Les gueules de loup des bête./Les gueules de loup sont des fleurs*, intercalează această reflecție lirică :

„Parfois, en rêve je me sauve
Vers l'océan bouleversé,
Trop étroit pour ma chanson, fauve,
Chantant son refrain insensé !
Mais, lise, à travers les tempêtes,
Me fait de pieds de des railleurs, —
Les gueules de loup sont des bêtes,
Les gueules de loup sont des fleurs“.

Deci, Victor Hugo își numește cîntecul *une chanson fauve*, adică un cîntec sălbatic, nedisciplinat de logică, și refrenul lui *refrain insensé*, un refren absurd. Legătura acestui refren cu restul poeziei i se părea lui Hugo inexistentă sau, în tot cazul, foarte laxă. Ne propunem să revenim asupra acestei forme a refrenului, care alcătuiește, desigur, problema cea mai dificilă pusă de studiul legăturilor de limbă ale refrenului. Dar pînă să ajungă acolo, se cuvine a observa că uneori refrenul are o legătură incontestabilă cu restul poeziei, fiindcă această legătură este marcată printr-un semn gramatical, printr-un cuvînt cu sens de relație. Astfel se întîmplă, de pildă, în renumita *Ballade des dames du temps jadis* a lui François Villon, unde ultimul vers al strofei pe care o vom cita revine ca refren în toate strofele următoare :

„Dites-moy où, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Romaine ;
Archipiade, ne Thaïs,
Qui fut se consine germeine ;
Echo, parlant quand bruyt on maine
Dessus rivièrè ou sus estan.
Qui beauté eut trop plus qu'humaine ?
Mais où sont les neiges d'auten !“

Acest *mais* care unește refrenul cu restul strofei este o conjuncție cu înțeles în același timp adversativ și cauzal. Poetul vrea să spună că, deoarece chiar zăpezile din anul trecut au dispărut, este explicabilă dispariția marilor frumuseți ale trecutului îndepărtat, evocate de el cu melancolia provocată de gîndul fugii ireparabile a timpului. Tema lirică și structura gramaticală rămîn aceleași în toate strofele următoare ale baladei citate.

Uneori, legătura refrenului cu restul textului nu este marcată printr-un cuvînt de relație, dar rezultă din construcție. În acest caz, refrenul poate fi o propoziție principală, față de care versurile apropiate din context pot apărea ca determinante de diferite tipuri. Așa se întîmplă în poezia lui G. Bacovia : *Pălind*, unde primul vers al fiecărei strofe se repetă în refren la sfîrșitul fiecăreia din ele, în construcții sintactice deosebite :

„Sînt solitarul pustiilor piețe
Cu tristele becuri cu pală lumină —
Cînd sună arama în noaptea deplină
Sînt solitarul pustiilor piețe.

Tovarăș mi-i risul hidos, și cu umbre
 Ce sperie ciinii pribegi prin canale ;
 Sub tristele becuri cu razele pale,
 Tovarăș mi-e risul hidos, și cu umbre.

Sint solitarul pustiilor piețe
 Cu jocuri de umbră ce dau nebulie ;
 Pălind în tăcere și-n paralizie, —
 Sint solitarul pustiilor piețe“.

Analiza acestei poezii arată deci, în prima strofă, un prim vers-refren (r) urmat de un atribut modal (a), o subordonată temporală (t) urmată de refren ; în a doua strofă : un al doilea vers-refren (r') urmat de o subordonată relativă (x), o subordonată locală (l) urmată de al doilea refren (r') ; în a treia strofă : primul vers refren urmat de un nou atribut modal (a') și un al treilea atribut modal (a'') urmat, în chiasm, de refren. Poezia *Pălind* de G. Bacovia înfățișează deci următoarea schemă sintactică :

$$\begin{array}{l} r - a \\ t - r \\ r' - x \\ l - r' \\ r - a' \\ a'' - r \end{array}$$

Mai trebuie adăugat că felul construcțiilor în care intră refrenul pot fi deosebite. Astfel, pe când în poezia lui G. Bacovia, versul-refren este o propoziție principală, există cazuri când refrenul este o subordonată, ca, de pildă, în această strofă din poezia lui L. Aragon : *Le Médecin de Villeneuve* :

„Dans ce pays de fenêtres étranges
 Il fait trop nuit pour qu'un sanglot dérange
 Les jardins clos qui sont des coeurs murés
 Tout este de pierre et tout démesuré
 Dans ce pays de fenêtres étranges“.

3. Trecând de treapta legăturilor refrenului cu restul textului poetic, obținute fie printr-un cuvânt de relație, fie prin construcție, atingem o treaptă nouă a acestor legături prin ceea ce un cercetător a numit odată „legătura tematică“. Expresia apare la Marcel Cressot (*Le style et ses techniques*, 1947, p. 205—206). „Legătura tematică“ (*la liaison thématique*) este aceea care „asigură continuitatea gândirii prin punerea în raport, grație unui loc privilegiat, a unui termen cu un termen precedent și care reprezintă aceeași idee sau o idee analogă“. Mulțumită

legăturii tematice, ni se spune mai departe, „fără nici o supraîncărcare gramaticală, și prin singura mișcare a spiritului, avem impresia înlănțuirii normale, a unității“. Și pentru a ne da un exemplu de legătură tematică, Cressot citează următoarele versuri ale lui Hugo :

„Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées,
Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit ;
Puis l'aube et ses clartés de vapeurs obstruées,
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit,
Tout ces jours passeront, ils passeront en foule...“

Nu știu dacă exemplul lui Cressot este bine ales, fiindcă continuitatea textului spicuit din Hugo este asigurată prin succesiunea adverbilor *ce soir, demain, puis, puis, puis*, urmate de *tous ces jours, ils*. Se pot găsi exemple mai bune pentru a ilustra ceea ce Cressot numește „legătură tematică“, și anume acelea în care continuitatea gândirii nu este marcată ca în cazul de mai sus, printr-o serie de verbe ce indică o succesiune în timp, ci doar prin faptul simplei contiguități a elementelor contextului, prin faptul că, luând succesiv cunoștință de ele, devenim conștienți că aceste elemente aparțin unei comunicări unitare. Un astfel de exemplu al unei legături tematice aflăm, de pildă, în *Belșug* de Tudor Arghezi din care citez primele două strofe :

„El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră,
Cînd îi privești împiedicați în fier,
Pare de bronz și vitele-i de piatră.

Grii, popușoi, secară, mei și orz,
Nici o sămînță n-are să se piardă.
Săcurea plugului cînd s-a întors
Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă“.

Cine observă aceste două strofe, observă cu ușurință că nu numai între ele, dar nici între cele patru fraze care le compun nu există nici o legătură marcată, fie că acesta ar consta dintr-un cuvînt de relație, fie dintr-o particularitate a construcției. Toate construcțiile acestor strofe, ba chiar ale întregii poezii pînă la sfîrșitul ei, sînt asindetice. Dar în ciuda acestei discontinuități sintactice, unitatea tabloului din cele două strofe, apoi a întregii poezii se restabilește în mintea cititorului, prin simplul fapt că acesta atribuie diferitele comunicări cuprinse în construcțiile succesive aceluiași suport, dezvoltării aceleiași teme. Procedee este atît de general în poezia modernă, încît un istoric literar, O. Walzel (în *Das Wortkunstwerk*, 1926, p. 297 și urm.) a putut vorbi de o „lirică fără conexiune“ (*Lyrik ohne Zusammenhang*), ba chiar de „poezii de enume-

rare“ (*Aufzählungsgedichte*). Desigur, exemplele citate de Walzel aparțin unui tip extern al asindetismului, deoarece singurul factor de unitate al poeziilor citate este tonul emotiv comun al versurilor care le compun. S-a putut ajunge astfel la ceea ce același istoric literar numește „lirică reversibilă“ (*die umkehrbare Lyrik*), adică acele producții poetice în care ordinea versurilor ar putea fi schimbată, fără ca unitatea atmosferei emotive a poeziei să fie turburată. La Arghezi, unitatea poeziei este asigurată prin succesiunea momentelor ei care, evocînd pe rînd începutul unei zile de muncă, apoi Soarele, apoi Luna, în fine noaptea, introduce în compoziție un fir narativ. Din punct de vedere lingvistic interesant este însă, observînd poezia lui Arghezi, că unitatea unei comunicări poate fi obținută, chiar în lipsa oricărui semn gramatical sau a oricărei particularități a construcțiilor, prin simpla ordine a contextului. Refrenul în poezie folosește această posibilitate în mai multe feluri, pe care urmează a le stabili în cîteva din modalitățile lor.

Studiind legăturile refrenului asindetiv cu restul textului, putem observa, dacă nu forme gramaticale ale acestor legături, cel puțin unele paralelisme cu acestea, adică *forme paragramaticale*. Observațiile următoare notează cîteva din aceste forme paragramaticale ale modului în care refrenul se înlănțuie cu restul poeziei.

4. Este cunoscut tipul de construcție în care vorbirea cuiva sau narațiunea unei scene sau a unui eveniment sînt precedate de o frază care le anunță. Această frază poate să conțină un *verbum dicendi* sau poate să nu-l conțină : *Les grands lions ont dit aux rois épouvantable* : (V. Hugo) *Thogorma, le Voyant... eut ce rêve (L. de Lisle)*. Acest tip de construcții este reamintit de refrenul care, intercalat într-o descripție sau o povestire, ne face a înțelege că acestea sînt rezultatul sau însoțitoarele acțiunii exprimate în refren. Așa, de pildă, la V. Hugo, *Choses du soir* (în *L'art d'être grand-père*), unde refrenul (*Je ne sais plus quand, je ne sais plus où, / Maître Yvon soufflait dans sons biniou*) revine după fiecare strofă a descrierii unui peisaj nocturn traversat de tresăriri de teroare. Acest peisaj pare evocat de cîntecul meșterului Yvon sau pare însoțit de acest cîntec în pacea unui cămin, dincolo de care se întinde teroarea nopților din nord :

„Le brouillard este froid, la bruyère est grise ;
Les tropeaux de bocufs vont aux abreuvoirs ;
La lune, sortant des nuages noirs,
Semble une clarté qui vient par surprise.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

Le voyageur marche et la lande est brune ;
Une ombre est derrière, une ombre est devant,
Blancheur au couchant, lueur au levant ;
Ici, crépuscule, et là clair de lune.

Je ne sais plus quand je ne sais où,
Maitre Yvon soufflait dans son biniou

La sorcière assise allonge sa lippe ;
L'araigné accroche au toit son filet ;
Le lutin reluit dans son feu folet
Comme un pistil d'or dans une tulipe.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maitre Yvon soufflait dans son biniou.

On voit sur la mer des chasse-marées ;
Le naufrage guette un mât frissonant ;
Le vent dit : demain ! l'eau dit : maintenant !
Les voix qu'on entend sont désespérées.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maitre Yvon soufflait dans son biniou.

.
La faim fait rêver les grands loups moroses ;
La rivière court, le nuage fuit ;
Derrière la vitre où le lampe luit,
Les petits enfants ont des têtes roses.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maitre Yvon soufflait dans son biniou“.

Este destul de greu de precizat cum trebuie să ne reprezentăm raportul refrenului din această poezie cu restul ei. O astfel de reprezentare presupune o operație de raționalizare a poeziei, pe care poetul poate să n-o fi avut în vedere și cititorului nu i se impune cu toată evidența. Interpretarea gramaticală a poeziei este oarecum infirmată de vagul ei sugestiv, de zona de umbră care o înconjoară. Dacă din zorii esteticii moderne, Baumgarten definea reprezentarea poetică drept o *representatio non distincta*, totuși, dacă considerăm textul poetic ca pe un fapt de limbă și, cu această îndreptățire, încercăm să-l dominăm prin categorii lingvistice, este justificată, ba chiar pare indispensabilă, apariția de a descoperi în el structurile generale ale limbii. Reprezentarea poetică este adeseori umbrită, dar nu iluminabilă. Cu această îndreptățire, refrenul din poezia lui Hugo, indiferent dacă-l interpretăm ca pe o *construcție dicendi* sau ca pe o *construcție conexe*, locul ei în context este paratactic și funcțiunea ei este să introducă sau să pregătească desfășurarea contextului în strofe următoare.

5. Au fost descrise, adeseori, parataxele care maschează o subordonare. J. Marouzeau (în *Précis de stylistique française*, ed. 2, 1946, p. 150—151) remarcă o astfel de subordonare implicită sub pana lui La Bruyère: *Giton a le teint frais... l'oeil fixe et assur ... il est enjoué... colère, libertin... il se croit des talents et de l'esprit, il est riche*. Ultima propoziție: *il est riche* este explicația propozițiilor precedente și se găsește, față de ele, în raport de cauzalitate: fiindcă este bogat, Giton are aparența prosperă, privirea sigură etc. Alteori, parataxa exprimă o coordonare. Culeg o frază din M. Sadoveanu: *Măria-sa îi dăduse ș-un pitac, deci îl socotea prietin al său*. Dacă în această frază am suprima cuvântul care exprimă concluzia construcției coordonate (pe *deci*), a doua propoziție nu și-ar pierde caracterul ei conclusiv în raport cu cea dintâi.

Este situația unor refrene, ca, de pildă, în cîntecul unui trubadur unanim (în André Berry, *Florilège des troubadours*, 1930, p. 16), unde refrenul: *Hai, s'en brieu ne la vei, brieumen sorrai*, revenit după fiecare din cele trei strofe în care poetul exprimă sentimentul lui înflăcărat pentru iubită, înseamnă față de expresia acestui sentiment concluzia strofei: / *deci / dacă n-o văd îndată, voi muri curînd*.

Uneori, refrenul este conclusiv în formă imperativă. Este ca și cum cineva ar zice: *Sosirea ta îmi face plăcere. Fii binevenit!* St. O. Iosif a dat această funcțiune conclusiv-imperativă refrenului în *Cîntec de leagăn*:

„O grădină îngeri meșter
Zugrăvit-au la fereastră
Și e frig în casa noastră,
Ca sub bolta unei peșteri —
Dormi, copile, dormi!

Vîntul în ogeag suspină,
Mișcă-ntr-una cleampa ușii;
Amorțit-au greerușii
Sub căușul de făină —
Dormi, copile, dormi!

Ce ridici mînuța mică?...
Fulgii albi de nea se scutur;
Peste cap îți sboar-un flutur,
Ciripește-o rîndunică...
Dormi, copile, dormi!“

Refrenul-invitație: *dormi, copile, dormi* este de fiecare dată concluzia situației exprimate în fiecare strofă: *este frig, deci dormi* (pentru a nu mai simți frigul), *ai un vis frumos, deci dormi* (pentru a menține visul). Refrenul are deci o semnificație în prima și a doua strofă și o altă sem-

nificație în strofa ultimă. Forma imperativ-concluzivă se menține de fiecare dată, dar motivarea acestei concluzii se schimbă. Transformarea semnificației refrenului după locul pe care-l ocupă în context este un fapt care merită a fi notat.

6. Am notat un refren adversativ, mai sus, în strofa spicuită în Villon. Dar acolo opoziția ideii exprimate în refren cu restul textului era marcată prin conjuncția *mais*. Întrebarea este dacă un astfel de raport de opoziție poate fi semnalat și acolo unde refrenul nu cuprinde un cuvânt de relație; adică cititorul poate simți un astfel de raport chiar atunci când refrenul este o construcție asindetică, prin urmare dacă un asemenea raport se precizează prin simpla revenire a refrenului.

Filologii au observat uneori o asemenea posibilitate. Astfel, H. Pongs (în *Des Bild in der Dichtung*, I, 1927, p. 117—125), când ajunge să discute ceea ce Marty numise „forma internă constructivă a limbii” (*die konstruktive innere Sprachform*) și rolul acesteia în poezie. Prin „forma internă constructivă” Marty înțelesese suma mijloacelor prin care semnificația (*die Sinneinheit*) este obținută numai prin conexiuni sintactice („*nur durch syntaktisches Zusammenwirken*”). Printre astfel de conexiuni, creatoare de semnificații, Pongs observă repetiția (*die Wiederholung*), al cărei rol în formulele magice este cunoscut. „În descindețe, scrie Pongs, energia formulei magice se intensifică prin repetarea regulată... ca efect general, se produce o expresie de o energie superioară aceleia obținute prin succesiunea frazelor”. Repetiția mai poate avea și alte funcțiuni creatoare de semnificații și, printre acestea, Pongs remarcă rolul ce-i revine în exprimarea tipicului. Pentru a exemplifica acest din urmă rol, Pongs citează cîntecul lui Goethe: *Heidenröslein*, unde refrenul: *Röslein, Röslein. Röslein rot, / Röslein suf der Heide*, revine după fiecare din cele trei strofe în care se descrie atracția simțită de un copil pentru frumoasa floare din pajiște, apărarea florii și suferința copilului. Față de această agitație a omului, floarea evocată în refren ar însemna ceva ca expresia aceluia sentiment popular, pentru care „ceea ce aparține naturii alcătuiește legea fatală a vieții”.

Ceva ca un raport de opoziție ar exista deci, și în cîntecul lui Goethe, între refrenul lui și restul textului. Acest raport apare mai clar în poezia lui A. Macedonski, *Prietenie apusă*, compusă prin numeroase repetiții care dau întregului caracterul unei „compoziții împletite”, așa cum am arătat în *Introducerea la Operele* lui Macedonski, I, 1939, p. CVIII. *Prietenie apusă* este formată din trei bucăți, fiecare de trei strofe, ale căror prime versuri se repetă, ca refren, la începutul fiecărei strofe și apoi la sfîrșitul bucății. Dar în timp ce refrenul din interiorul celor trei bucăți intră, ca propoziție principală, în sintagma fiecărei strofe, refrenul final are un caracter asindetic. Întregul alcătuiește un cristal perfect, în care revenirile periodice ale aceluiași versuri

introduc un element ritmic-muzical, prin care rigiditatea schemei generale se corectează, dobândind maleabilitate și fluentă. Reproduc prima bucată din *Prietenie apusă* :

„Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi,
Pitorească o zărirăm de sub plante urcătoare
Și era prietenie între noi și zi cu soare,
Zi de vară-apunătoare spre poeticele culmi.

Intr-o vale liniștită moara ta dormea în pace
Și piriul fără zgomot o scălda și se ducea.
Nici o șoaptă omenească adierca n-adecea
Ci abia ieșea un freamăt de sub frunzele opace.

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi,
Și era piriul neted ca un luciu de oglindă ;

Însă soarele de vară își sfîrșise-a lui colindă...
Se-nopta prietenia și poeticele culmi“.

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi.

Versul-refren final exprimă o opoziție față de apusul prieteniei ; moara continua să zacă într-o vale liniștită, printre ulmi, în timp ce conflictele vieții făcuseră ca prietenia să *înopteze*. Refrenul are o funcțiune adversativă. Aceeași funcțiune și-o păstrează refrenul și în celelalte bucăți care compun poezia întreagă. Trebuie să adaug însă că în cea de a treia bucată, refrenul : *Inspirarea te-aripase să atingi înalte culmi* capătă după evocarea armoniei de altă dată, o semnificație adversativ-ironică :

„Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi
Și pornisem mină-n mină printre-a vieții mișclie,
Dezbinați ne ducem astăzi în fatala vijelie...
Moara ta zăcea de vale, liniștită, printre ulmi.

Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi“.

Percepem în acest din urmă vers un accent ironic, ba chiar sarcastic, cum sînt atîtea în poezia lui Macedonski. Este un alt exemplu, după cel spicuit în St. O. Iosif, pentru schimbarea semnificației unui refren după locul pe care-l ocupă în context.

7. Refrenul paratactiv introductiv, concluziv și adversativ exprimă forme ale coordonării. Există însă și refrane în legătură de subordonare cu restul textului, fără ca această legătură să fie marcată printr-un cuvînt de relație sau printr-un fel al construcției, deci refrane subordonate și paratactice. În principiu, refranele paratactice pot exprima toate felurile subordonării. Dintre acestea relevăm aici refrenul modal comparativ.

Comparația este o subordonare introdusă prin adverbe, conjuncții sau locuțiuni conjuncționale. Proverbul, în narațiuni, îndeplinește rolul unei comparații, legate de propoziția anterioară printr-o locuțiune, de pildă, *vorba ceea*, ca la I. Creangă (*Amintiri din copilărie*): *Ei, ș'apoi? Ce mare pagubă! Vorba ceea: Dacă s'a da baba jos din căruță, de-abia i-a fi mai ușor iepei.* Proverbul ilustrează aici, prin comparație cu situația exprimată în el, situația care a dat naștere replicii. Locuțiunea introductivă a unei comparații poate însă lipsi, dar cititorul sau ascultătorul înțelege legătura ei cu restul comunicării (v. în acest sens la V a u v e n a r g u e s, *Réflexions et maximes*, 274) *Qui a le plus a, dit-on, le moins: cela est faux. Le roi d'Espagne, tout puissant qu'il est, ne peut rien a Lucques.* A doua frază a acestui context este un exemplu particular menit să ilustreze considerația generală cuprinsă în prima frază. Introducerea unui exemplu este însă o comparație, fiindcă subordonarea unui caz particular într-o propoziție generală nu se obține decit prin constatarea similitudinilor dintre cele două aserțiuni. Subordonarea logică este rezultatul unei comparații. Exemplul într-un context paratactic este o comparație implicită. Pentru ilustrare se poate cita strofa lui B. P. Hasdeu la începutul poeziei *Viersul*, revenită ca refren la sfârșitul poeziei, și unde, de altfel, exemplul este pus înaintea reflecției lirice pe care urmează s-o atesteze prin comparație :

„Homer cînta minia divinului Achile

Și Dante Tartarul cînta :

Poetul, cînd se naște în amărîte zile,

Amar și el ca lumea, nu cîntă pe copile,

Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta !“

Poetul *amăritelor zile* respinge tema frivolă și se justifică prin comparație cu Homer și Dante, citați ca exemplu.

8. Exemplul ca ilustrare a unei reflecții generale sau ca justificare a unei atitudini și, față de expresia acestora, îndeplinind funcțiunea implicită a unei compliniri modale, este un procedeu tradițional în poezie. L-au folosit poeții antichității și ai evului mediu, care l-au transmis literaturilor moderne. Amănunte asupra originii acestui procedeu și asupra culegerilor de exemple puse la îndemîna vechilor școli de retorică se pot găsi la E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, p. 67 și urm., unde ni se dă și definiția exemplului a unui medieval : *exemplum est dictum vel factum alicuius autentice persone dignum imitatione.* Dar invocarea comparativă a unui exemplu se făcea, în vechile literaturi, prin folosirea precedentelor mitologice sau istorice. Exemplul folosit ca o comparație ilustrativă sau exhortativă poate fi însă cules din oricare punct al experiențelor unui poet. Comparația ilustrativă în construcții modale este foarte deseori folosită de poeți ca, de

pildă, într-o altă poezie a lui Hasdeu, *Luntrea*, unde strofa respectivă se repetă în refren la sfârșitul poeziei :

„Și ride, și plînge, și-ntocmai ca luntrea ușoară
Plutind printre valuri
Departe de maluri
Se zbuțumă inima mea“.

Construcția modală este obținută aici prin folosirea adverbului comparației : *întocmai*. Se înțelege că uneori cuvîntul introductiv al comparației poate lipsi și, atunci, versul respectiv devine o metaforă. Refrenul are adeseori acest din urmă caracter. Așa, de pildă, comparația iubirii cu nebunia s-a făcut adeseori. Dar dacă, suprimînd adverbul sau conjuncția comparației, poetul vorbește, direct sau de sub o mască lirică, de iubirea lui ca despre o rătăcire a minții, versul lui devine o metaforă. Așa, la V. Hugo, *Guitare* (în *Les Rayons et les Ombres*) :

„Gastibelza, l'homme à la carabine,
Chantait ainsi :
Quelqu'un a-t-i-l-connu dona Sabine ?
Qu'qu'un d'ici ?

Dansez, chantes, villageois ! la nuit gagne
Le mont Falu.
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou !

.
Vraiment, la reine eut près d'elle était laide
Quand, vers le soir,
Elle passait sur le pont de Tolède
En corset noir.
Un chapelet du temps de Charlemagne
Ornait son cou...
Le chant qui vient à travers la montagne
Me rendra fou“.

Transferul de sens căruia i se datorește versul-refren al acestei poezii nu poate scăpa nimănui ; caracterul lui metaforic este incontestabil. Dar funcțiunea lui în context nu poate fi decît aceea a comparației care i-a dat naștere, adică funcțiunea unei compliniri modale. Din punct de vedere sintactic, o metaforă poate interveni în orice parte a propoziției sau a frazei ; poate apărea ca subiect, predicat sau la oricare dintre elementele complinirii, ca, de pildă, în *Psalm* de T. Arghezi :

„Tare sînt singur. Doamne, și pieziș !
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndrijire vie.

Tînjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cînte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum“.

Ultimele trei versuri ale primei strofe împlinesc o funcțiune atri-butiv-modală față de cel dintîi. Autorul pune un punct după această construcție eliptică, dar regăsește predicatul ei la începutul strofei următoare (*tînjesc*), continuat prin trei propoziții finale, dintre care cea de-a treia posedă propria ei complinire locală. Toate elementele acestei complexe structuri sînt metaforice, adică sînt obținute prin substituirea termenilor proprii. Aceeași este situația în versul-refren din *Guitare* a lui V. Hugo, cu singura deosebire că, pe cînd la Argezi, avem de-a face cu construcții hipotactice, la Hugo versul-refren este o frază juxtapusă.

Se înțelege că în refren, comparațiile care dau naștere metaforelor cu înțeles modal pot fi căutate printre termeni foarte îndepărtați de cei care îi substituie. Apar, pe această cale, versuri-refren cu înțeles enigmatic, destul de greu de legat de contextul lor. Sînt refrenele care susțin o atmosferă lirică, o stare vagă a sensibilității, sub care este greu sau imposibil de a regăsi termenii substituiți, așa-zisele *refrains insensés*, cum le numea Hugo. Un exemplu de refren absurd am întîmpinat mai sus. Găsim un alt *refrain insensé* la Hugo, în *La légende de la nonne* (în *Odes et Ballades*), unde, după fiecare strofă a baladei care povestește iubirea unei călugărițe pentru un bandit, încheiat prin trăznetul care îi lovește la picioarele Sfintei Veronica, refrenul repetă distihul : *Enfants, voici des boeufs qui passent, / Caches vos rouges tabliers*. Cititorul poate epilogă îndelung, în reveria lui, asupra acestui refren.

9. Observațiile de pînă acum au avut în vedere legăturile versurilor-refren cu strofa din care fac parte, dar nu legăturile versurilor-refren între ele, adică în contextul poeziei întregi. Considerarea acestor din urmă legături impune noi apropieri între refren și alte forme ale limbii. Vom încerca să le punem în lumină.

Refrenul este doar una din formele repetiției într-un cotext. Gramaticile descriu : formele repetiției în propoziție sau frază, dar pentru a afla modalitățile ei într-un ansamblu sintactic mai întins, adică într-un complex întreg de fraze, trebuie să ne adresăm vechilor-poetice și retorice care au distins, sub numele de *anafora*, repetiția introductivă a mai multor fraze într-o serie, și sub numele de *epifora*, repetiția finală, apoi diversele combinații dintre ele. Desigur, în textele poetice, anafora și epifora au nu numai o funcțiune sintactică, dar și una stilistică, folosită uneori

cu o mare măiestrie. S-a vorbit despre intensificarea expresiei prin anafora și, în adevăr, putem studia un astfel de efect în poemele lui Ch. Peguy, de pildă, în *Un autre effacera* din ciclul *Eve*. Acest poem ciclopic, de 94 de strofe de câte patru versuri, este compus din șase serii anaforice, după cum urmează¹:

- 11 strofe începînd cu *Il allait hériter*
- 23 strofe începînd cu *Et ce n'est pas*
- 22 strofe începînd cu *Un autre*
- 27 strofe începînd cu *Et ce n'est pas*
- 5 strofe începînd cu *Et nos yeux chercherons*
- 6 strofe începînd cu *Ce n'est pas*

Masiva construcție debutează cu o serie anaforică relativ scurtă, continuă cu largile desfășurări ale seriilor intermediare și sfîrșește cu serii scurte, sugerînd, prin dimensiunea colosală și prin repartizarea maseilor, imaginea unei catedrale gotice cu portalul, nava și săgețile ei. Repetiția anaforică leagă puternic între ele strofele aceleiași serii și produce, prin însumarea numeroasă a aceluiași efect, o impresie, în același timp, muzicală și monumentală. Este „muzica impietrită” de care au vorbit teoreticienii arhitecturii gotice. Observarea legăturilor dintre elementele unei repetiții într-un context poetic precizează impresii greu de justificat pe altă cale. Putem studia, din același unghi, efectele legăturilor dintre *versurile-refren*.

Revenirea periodică a refrenului este într-un text poetic „liantul” lui, elementul care-i asigură continuitatea și unitatea, asemănător din punct de vedere lingvistic, cu repetarea aceluiași cupluri de cuvinte, care pot avea de altfel funcțiuni sintactice deosebite într-o serie de fraze. Un exemplu din M. Sadoveanu, *Strada Lăpușneanu* (Opere, E.S.P.L.A., VII, 260): *Cine-i? Vreau numaidecît să știu cine-i. S-a dus. Mi-am smuls-o din inimă. S-a isprăvit tot. Dar vreau să știu cu cine s-a dus! ...* Repetiția obține unitatea contextului și relieful lui: lucrează ca element de legătură între fraze și, prin insistență, exprimă gîndul dominant al comunicării. Aceste posibilități ale vorbirii, proprii mai ales stilului oral, le utilizează și le dezvoltă refrenul poetic.

Unitatea presupune elementul ei corelativ: varietatea. Față de refrenul unificator, restul textului poetic reprezintă varietatea dominată de el. În această privință, asemănarea cu tema și variațiunile ei, într-o compoziție muzicală, s-a impus de multă vreme. Astfel, studiind deosebirile dintre „forma internă” a poeziei clasice și romantice, Fr. Strich (în *Deutsche Klassik und Romantik*, 3. Aufl. 1928, p. 280 și urm.) observă că pe cînd clasicii utilizează structuri juxtapuse și oarecum autonome unele față de altele, romanticii înmulțesc formele de legătură dintre

¹ Unele din aceste serii prezintă câte o ușoară modificare în anafora sau câte o strofă începînd cu o altă formă introductivă, de care nu ținem seama în tabloul care urmează.

părțile componente, astfel, încît fiecare dintre acestea apare ca variațiunea aceluiași teme. „Poezia romantică, scrie Strich, are totdeauna ceva din forma muzicală a variațiunii“. Refrenul este unul din mijloacele care operează această unitate muzicală în varietate și acestei însușiri i se datorește folosința atît de întinsă care i s-a dat în romantism.

Cînd un vers revine, cititorul sau ascultătorul nu-l percepe numai pe el, dar și pe cel care îi seamănă și i-a premers. Refrenul este un ecou și, în cazul acestuia, auzul se bucură nu de un sunet, ci de potrivirea lui cu sunetul identic precedent. Tot astfel, în refren, ascultătorul face să fuzioneze percepția actuală a unei fraze cu reprezentarea ei. Cînd desfășurarea periodică a poemei s-a precizat, ascultătorul trăiește tensiunea așteptării refrenului, apoi destinderea așteptării împlinite. Dar această alternanță de încordări și destinderi nu este un simplu fapt muzical, ci unul lingvistic, fiindcă, ori de cîte ori revine, refrenul exprimă un conținut nou.

S-a spus adeseori că, prin refren, intensitatea expresiei sporește. Dar gradul intensității corespunde el însuși unui conținut. În poezia lui P. Eluard, *Liberté*, compusă din 21 de strofe, refrenul *J'écris ton nom* care înseamnă la sfîrșitul primului catren o simplă constatare, devine, în revenirile lui succesive, expresia unei neliniști, a unei obsesiuni, a unei aspirații tumultuoase, a unei revolte, a unei hotărîri eroice. Fiecare strofă justifică, prin imaginile pe care le conține, expresia noului conținut emotiv al versului precedent, dar cititorul înregistrează nu numai relația lui cu strofa respectivă, dar și relația dintre toate versurile-refren ale aceleiași poezii ca expresia unui sentiment care, crescînd în intensitate, se transformă.

Noutatea conținutului poate să însemne, uneori, numai simpla lui atestare repetată. Cînd cineva spune: *A plecat, Da! a plecat*, al doilea *a plecat* înseamnă altceva, fiindcă exprimă nu o constatare, ci o confirmare. Refrenul are în multe cazuri, această funcțiune și înseamnă, cu fiecare revenire a lui, o afirmație întărită. Astfel se întîmplă în poezia lui M. Beniuc, *Cîntec de primăvară*:

„În zădar vă zbateți și asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteți, degeaba-i orice trudă,
Să legați cu lanțuri primăvara.

Muguri noi țîșnesc din putregai.
Înfrunzește și-nflorește țara,
Și voi vreți, cînd noi intrăm în Mai.
Să legați cu lanțuri primăvara ?

Alte vînturi, proaspete, frămîntă
Codrii tineri, zilele-s ca para,

Vouă nu știu ce sticleți vă cîntă
Să legați cu lanțuri primăvara.

Nu simțiți apropiatul freamăt
De furtună ce-mpînzește țara ?
În zădar vă opintiți cu geamăt
Să legați cu lanțuri primăvara.

În zădar vă zbateți și asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteți, degeaba-i orice trudă,
Să legați cu lanțuri primăvara.

Valoarea refrenului, în acest exemplu, nu provine din creșterea intensității lui, ci din întemeierea lui mereu mai profundă. Este semnificativ faptul că poetul, repetînd nu numai versul-refren, dar întreaga primă strofă la sfîrșitul poeziei, adică dînd compoziției lui forma închisă a unei linii revenită la punctul de plecare, a unui cerc, a vrut să exprime confirmarea, cu toate motivele emoționale adunate în drum, a constatării lui inițiale. Succesiunea refrenelor marchează, în acest caz, o adîncire treptată.

Între *intensificare* și *adîncime* există un punct comun : gradualitatea lor, faptul că pot crește sau descrește, că pot atinge grade diferite. Studiînd însă legăturile dintre versurile-refren în succesiunea lor, întîmpinăm și modificări ale refrenului care nu provin dintr-un grad superior, ci dintr-o altă semnificație, modificări calitative. O astfel de situație întîmpinăm într-o altă poezie a lui M. Beniuc, *Melița* :

„Toată vara, toată toamna latră
Melița, melița.
Cad puzderii cînepile verii,
Cînepile toamnei cad puzderii
Cum le mușcă îndîrjit și latră,
Melița, melița
Vrafuri albe — oase — împresoară
Melița, melița
Iară ea flămîndă mîncă, mîncă...
Meliço, mai vrei ? — Mai adă încă !
Vrafuri albe — oase — împresoară
Melița, melița.
Iarna doar mai tace cît mai tace
Melița, melița.
Dar acum iat-o iar la soare
Melița de cînepi tocătoare.
Încă tace, oare cît mai tace ?
Melița, melița.

Un fior prin cîmpuri se strecoară :
Melița, melița !
Tinerile fire de verdeață
Cresc superbe, pline de viață.
Dar prin cîmp fiorul se strecoară :
Melița, melița“.

Refrenul acestei poezii este încorporat sintactic în strofă. Din acest punct de vedere, frazele în care intră cuvîntul-refren sînt fraze paralele. Deosebirea dintre aceste cuvinte, la fiecare reparație a lor, nu provine deci din funcțiunea lor sintactică deosebită, ci din lărgirile semnificației lor. *Melița* este la început unealta trecătoare a cînepei. Personificarea meliței se consolidează treptat în strofele următoare și, o dată cu aceasta, *melița* devine o metaforă simbolică cu adînci rezonanțe. Poezia *Melița* a lui M. Beniuc, scrisă și mult citită în vremea războiului, a devenit expresia simbolică a războiului măcinător de vieți omenești, o expresie a protestului popular împotriva acestui război. Cititorii ei de-atunci au înregistrat caracterul ei metaforic și aluziv, obținut prin procedeul transformării de semnificație a cuvintelor-refren în succesiunea lor.

10. Cuprindem, în cele ce urmează, rezultatele cele mai generale ale observațiilor precedente : 1. Aceste observații s-au grupat în jurul problemei lingvistice a refrenului. Care sînt formele gramaticale, explicite sau implicite, pe care le manifestă refrenul în contextul lui ? 2. Aceste forme sînt evidente la refrenele legate de strofa lor prin cuvinte de relație sau prin modalitățile construcției. 3. Mai complicată este situația refrenelor juxtapuse, dar și aici se pot observa forme implicite, paragramaticale, ale legăturilor refrenului în contextul lui. 4. Printre aceste forme, cele care se impun cu mai multă evidență sînt refrenele introductive, conclusive și adversative. Aceste varietăți se precizează numai prin ordinea contextului. 5. Uneori cititorii unei poezii își reprezintă și legătura de subordonare a refrenului în context, chiar dacă lipsește semnul gramatical al subordonării, de pildă, în cazul refrenului modal-comparativ sau metaforic. 6. Observînd formele de legătură ale versurilor-refren, găsim succesiunea lor intensificativă sau adîncitoare. 7. În mai multe puncte ale acestor observații am constatat că refrenul nu este simpla repetiție a unui enunț, ci expresia unui conținut nou, determinat fie de locul refrenului în context, fie de locul pe care-l deține în seria lui. 8. Cazul cel mai interesant al transformării refrenului prin succesiune este cel al lărgirii semnificației lui către simbol. 9. Observația cea mai generală, pe care o putem reține din aceste cîteva observații, este că prin însuși aspectul ei cel mai muzical, prin refren, poezia continuă a fi un rezultat al operațiilor de organizare a gîndirii.

INDICE DE NUME¹

A

- ALAIN (Émile-Auguste Chartier) 1868—1951), estetician și critic francez : 93.
- ALECSANDRI, Vasile (1821—1890), scriitor român : 56, 58, 121, 124—127, 133, 151, 160—163, 173, 180, 212, 217, 240, 244, 356, 373.
- ALEXANDRESCU, Grigore (1810—1885), poet român : 47, 58, 121, 180.
- ALEXANDRU ILIAȘ, domn al Țării Românești 1616—1618, 1627—1629 și al Moldovei 1620—1621, 1631—1633 : 207.
- ALEXANDRU CEL MARE (356—323 î.e.n.), regele Macedoniei : 324.
- ALONSO, Damaso (n. 1896), poet și critic spaniol : 7.
- AMAN, Theodor (1831—1891), pictor și grafician român : 209.
- AMYOT, Jacques (1513—1593), scriitor umanist francez : 281.
- APOLINAIRE, Guillaume (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky) (1880—1918), romancier și poet francez : 62, 63.
- ARAGON, Louis (n. 1897), poet și romancier francez : 381.
- ARGHEZI, Tudor (Ion Theodorescu) (1880—1967), poet și scriitor român : 15, 19, 20, 91, 98, 100, 112, 113, 121, 122, 129, 132, 264, 266, 267, 269, 276—280, 341, 342, 348, 358, 382, 383, 389, 390.
- ARIOSTO, Ludovico (1474—1533), umanist și poet italian : 57.
- ARISTOTELES (384—322 î.e.n.), filozof grec : 5, 10, 27, 53, 329—332, 353, 354, 356—358, 362.
- ARISTOXENOS DIN TARENT (prima jumătate a sec. IV î.e.n.), filozof și muzician grec : 10, 27.
- ARON TIRANUL, domn al Moldovei 1591—1592, 1592—1595 : 104, 207, 212, 353, 354, 356—358, 362.
- AYER, Cyprien (sec. XIX), lingvist elvețian : 81.

B

- BACALBAȘA, Anton (1865—1899), publicist și prozator român : 47.
- BACOVIA, George (Gheorghe Vasiliu) (1881—1957), poet român : 380, 381.
- BĂLCESCU, Nicolae (1819—1852), om politic, istoric și gânditor democrat-revoluționar român : 15, 19, 87, 97, 104, 180, 198—217, 225, 226, 228, 243.

¹ Intocmit de Nadia Lovinescu.

- BALLY, Charles (1865—1947), lingvist elvețian : 5, 7, 9, 18, 47, 83.
- BALZAC, Honoré de (1799—1850), romancier francez : 63, 93, 123, 129, 287, 350, 370.
- BASSARABESCU, Ion A. (1870—1952), scriitor român, nuvelist : 90, 131.
- BATHORY, Andrei, cardinal și principe al Transilvaniei 1599 : 104, 209, 213.
- BATHORY, Sigismund, principe al Transilvaniei 1581—1598, 1598—1599, 1601, 1601—1602 : 204, 207, 211, 213.
- BAUDELAIRE, Charles (1821—1867), poet francez : 61—64, 238, 342—344, 347, 348.
- BAUDOIN, Charles (n. 1893), psiholog francez : 330, 331.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1714—1762), filozof german de limbă latină și germană : 384.
- BEETHOVEN, Ludwig van (1770—1827), mare compozitor german : 368.
- BENIUC, Mihai (n. 1907), poet român : 392—394.
- BERGSON, Henri (1859—1941), filozof francez : 4, 24, 76, 319, 320.
- BERKELEY, George (1685—1753), filozof englez : 320.
- BERRY, André (n. 1902), istoric literar francez : 385.
- BIESE, Alfred Karl Julius Adolf (1856—1930), istoric al literaturii germane : 305, 306, 310, 317—322, 357.
- BISMARCK, Otto Leopold von (1815—1898), om de stat german : 334.
- BĪLAGA, Lucian (1895—1961), filozof și poet român : 7—9, 30, 349.
- BLOOMFIELD, Leonard (1887—1949), lingvist american : 8.
- BOCCACCIO, Giovanni (1313—1375), umanist și poet italian : 291.
- BOGZA, Geo (n. 1908), scriitor român : 19, 20, 51, 127—129, 267—276.
- BOILEAU-DÉSPRÉAUX, Nicolas (1639—1711), poet și critic francez : 33, 55, 304.
- BOLINTINEANU, Dimitrie (1819—1872), poet român : 56, 96, 135—137, 146, 147, 160—162, 165, 166, 173, 180, 258.
- BORINSKI, Karl (1861—1922), istoric și critic literar german : 25.
- BOUHOURS, Dominique (1628—1702), jezuit, literat francez : 133.
- BOURDON, Benjamin-Bienaimé (1860—), psiholog francez : 352.
- BRAHM, Alcanter de — poet francez : 55.
- BRĂTESCU-VOINEȘTI, I. Al. (1868—1946), scriitor român, nuvelist : 98.
- BRÉMOND, Henri (1865—1933), literat, istoric și critic literar francez : 23.
- BRETON, André (n. 1896), scriitor francez : 109.
- BRONTE Emily, 1818—1848), romancieră engleză : 371.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1849—1906), istoric literar francez : 81, 82.
- BŪCHER, Karl (1847—1930), economist german : 378, 379,
- BUDÉ, Guillaume, (1468—1540), umanist francez : 281.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc de (1707—1788), naturalist și scriitor francez : 6, 31, 35.
- BŪHLER, Karl (n. 1879), psiholog german : 79, 337.
- BYCK, Jacques (1897—1964), lingvist și filolog român :
- BYRON, George Gordon, lord (1788—1824), poet englez : 66.

C

- CAESAR, Caius Julius (100—44 î.e.n.), general, om de stat și scriitor roman : 213, 290.
- CALIGULA (Caius Caesar Augustus Germanicus) (12—41), împărat roman, 37—41 : 213.
- CĂLINESCU, George (1899—1965), critic, istoric literar și prozator român : 19
- CAMPANELLA, Tommaso (1568—1639), filozof și sociolog italian : 348.
- CANOVA, Antonio (1757—1822), sculptor italian : 296.
- CARACALLA (Marcus Aurelius Antonius Bassianus) (188—217), împărat roman 211—217 : 213.
- CARACOSTEA, Dumitru (1879—1964), istoric literar, român : 6.
- CARAGEA, Ion, domn al Țării Românești 1812—1818 : 139.
- CARAGIALE, Ion Luca (1852—1912), scriitor român, dramaturg, prozator și publicist : 19, 37, 45, 47, 54, 55, 58, 123, 124, 192, 244—267, 296, 338.
- CARAIMAN PAȘA, comandant turc ucis în lupta de la Călugăreni, 1595 : 201.
- CAROL CEL MARE, (742—814), rege al francilor 768—800 și împărat al Occidentului 800—814 : 282.
- CARROLL, Lewis (Charles Lutwidge Dodgson) (1832—1898), matematician, povestitor și umanist englez : 109—111.
- CATULLUS, Caius Valerius (88—55 î.e.n.), poet latin : 341.
- CAZACU, Boris (n. 1919) lingvist român : 41.
- CERNA, Panait (1881—1913), poet român : 56, 57.
- CERVANTES SAAVÉDRA, Miguel de (1547—1616), scriitor spaniol : 291.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1768—1848), scriitor francez : 82.
- CHRISTIASSEN, Broder (1869—), filozof german : 28, 29.
- CICERO, Marcus Tullius (106—43 î.e.n.), orator, scriitor și om politic roman : 31, 53, 302, 303, 310, 332, 333, 336.
- CIOCULESCU, Șerban (n. 1902), istoric și critic literar român : 263.
- CIPRIAN, Gheorghe (n. 1883), actor și scriitor român : 110.
- CIRLOVA, Vasile (1809—1831), poet român : 212.
- CLAUDEL, Paul (1869—1955), scriitor francez, poet și dramaturg : 62, 63, 303.
- COMBARIEU, Jules (1859—1916), istoric de artă francez : 49.
- COMMODUS, Lucius Marcus Aelius Antoninus Aurelius (161—192) împărat roman : 213.
- COMTE, Auguste (1798—1857), filozof francez : 303.
- CONDORCET, Antoine Nicolas Caritat de (1743—1794), filozof francez : 302.
- CORESI, Diaconul (sec. XVI), traducător și meșter tipograf român : 205, 206, 217
- CORNEILLE, Pierre (1606—1684), poet dramatic francez : 61, 63, 79, 378.
- CORNESCU, Constantin C. (1830—1900), magistrat și scriitor român : 240, 242.
- COȘBUC, George (1866—1918), poet român : 56, 66.
- COSTIN, Miron (1633—1691), cronicar român : 206.

- CREANGĂ Ion (1837—1889), scriitor român : 54—56, 91, 107, 124, 221, 238, 244, 245, 291, 292, 388.
- CRESSOT, Marcel — stilist francez contemporan : 381, 382.
- CRETZEANU, George (1829—1887), poet român : 240.
- CURTIUS, Ernst Robert (1884—1956), istoric literar german : 388.
- CUSANUS, Nicolaus (1401—1464), teolog și umanist francez : 348.

D

- DACIER, M-me (Anne TanneGuy-Lefèvre) (1651—1720), scriitoare franceză : 312.
- DAMOURETTE, Jacques (1873—1943), lingvist francez : 73.
- DANTE, Alighieri (1265—1321), poet italian : 30, 57, 109, 239, 327, 376—378, 388.
- DARWIN, Charles Robert (1809—1882), biolog englez : 309.
- DAUDET, Alphonse (1840—1897), scriitor francez : 81, 82.
- DAUMIER, Honoré (1808—1879, pictor și gravor francez : 133.
- DAVIDESCU, Nicolai (1888—1953), poet și scriitor român : 346.
- DELAVRANCEA, Barbu (Barbu Ștefănescu) (1858—1918), scriitor, orator și om politic român : 137.
- DEMETRIADE, Mircea (1861—1914), poet și autor dramatic român : 346—347.
- DENSUȘIANU, Aron (1837—1900), istoric literar și filozof român : 134.
- DENSUȘIANU, Nicolae (1846—1911), istoric român : 134.
- DENSUSIANU, Ovid (1873—1938), filolog, lingvist, istoric literar și poet român : 6, 9, 13, 133—135.
- DESCARTES, René (1596—1650), filozof și savant francez : 69, 322.
- DESSOIR, Max (1867—1947), psiholog și estetician german : 333.
- DIDEROT, Denis (1713—1784), filozof și scriitor francez : 238.
- DION CHRYSOSTOMOS (jumătate sec. I—117), orator și filozof grec : 25.
- DOLET, Etienne (1508—1546), umanist și tipograf francez : 281.
- DONICI, Alexandru (1806—1866), fabulist român : 47.
- DOSTOEVSKI, Fiodor Mihailovici (1821—1881), scriitor rus, prozator : 4, 38, 371.
- DRAGOMIRESCU, Mihail (1868—1942), estetician și critic literar român : 10, 12.
- DUCA, Gheorghe, domn al Moldovei 1665—1666, 1668—1672, 1678—1683 și al Țării Românești 1673—1678 : 205.
- DUMAS, Georges (1866—1946), psiholog francez : 352.

E

- ECONOMU, Ciru (1848—1910), scriitor român : 300, 301.
- EGGER, Émile (1813—1885), filolog și elenist francez : 329.
- ELSTER, Ernst (1860—), istoric literar german : 119, 301, 334, 354, 356—359.
- ELUARD, Paul (Eugène Grindel) (1895—1952), poet francez : 392.

- EMINESCU, Mihai (1850—1889), poet român : 6, 14, 15, 19, 24, 32, 42, 47, 49, 55, 56, 58, 59, 64—68, 74, 79, 80, 118, 120, 144—198, 204, 312, 337, 355, 356, 368, 372, 373, 375, 376.
- EMPEDOCLES DIN AGRIGENTE (483—428 î.e.n.), filozof grec : 319.
- ERMATINGER, Emil (1873—1953), istoric al literaturii, elvețian : 120.
- ESOP (sfârșitul sec. VII — începutul sec. VI î.e.n.), fabulist grec : 360.
- ESSENIN, Serghei Aleksandrovici (1895—1925), poet rus : 373.
- ETIENNE, familie de erudiți francezi din secolul XVI : 281.

F

- FERHAT-PAȘA, conduce armata turcă împotriva lui Mihai Viteazul în lupta de la Călugăreni, 1595 : 205.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1762—1814), filozof german : 318.
- FILIMON, Nicolaie (1819—1865), prozator român : 86, 87, 92, 95, 96, 139—141, 235, 244.
- FLAUBERT, Gustave (1821—1880), romancier francez : 82—84, 315.
- FONTENOY, Henri (sec. XX), istoric literar francez : 109.
- FRANCESCO D'ASSISI (Giovanni Bernardone) (1182—1226) teolog și scriitor italian : 370.
- FREUD, Sigmund (1856—1939), psihiatru austriac : 324—328, 330.
- FROMENTIN, Eugène (1820—1876), romancier francez : 238.

G

- GALACTION, Gala (Grigore Pișculescu) (1879—1961), scriitor român : 98, 101.
- GEANOGLU, Ion A. (sec. XIX), director la ziarul *Ghimpele*, din 1870 : 58.
- GÉRANDO, Attila de, călător francez în țările române, la jumătatea sec. al XIX-lea : 210.
- GHEORGHE ȘTEFAN, domn al Moldovei 1653—1658 : 106, 107.
- GHIACIOIU, Victoria — cercetător român contemporan în domeniul istoriei literare : 298.
- GHICA, Ion (1816—1897), om politic, economist și scriitor român : 133, 134, 249.
- GIRLEANU, Emil (1878—1914), prozator român : 90, 92, 117.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1749—1832), scriitor, poet, gânditor și om de știință german : 28, 57, 172, 330, 378, 386.
- GOURMONT, Rémy de (1858—1915), poet și critic francez : 108, 306, 307, 312, 315, 316.
- GRIMM, Jacob (1785—1863), filolog și folclorist german : 326, 345.
- GRAUR, Alexandru (n. 1900), lingvist român.
- GROETHUYSEN, Bernard (1880—1946), filozof al istoriei, german : 72—74.
- GUILLAUME, Gustave — lingvist francez contemporan : 76—78.
- GUIRAUD, Pierre — stilist francez contemporan : 18, 59—65, 68.
- GUȚU, Valeria (n. 1928), cercetător român în domeniul lingvisticii : 210.

H

- HAFIZ**, (Şamseddin Mohammed) (1300—1389), poet liric persan : 31.
- HANEŞ**, Petre V. (1879—1966), istoric literar român : 6.
- HARTMANN**, Nicolai (1882—1950), filozof german : 318.
- HASAN-PAŞA**, comandant turc în lupta de la Călugăreni, 1595 : 200, 201, 212.
- HASDEU**, Bogdan Petriceicu (1838—1907), lingvist, istoric şi scriitor român : 5, 58, 59, 105, 198, 199, 297—301, 388—389.
- HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich (1770—1831), filozof german : 119, 318.
- HEINE**, Heinrich (1797—1856), poet german : 66.
- HELIADE-RĂDULESCU**, Ion (1802—1872), scriitor şi om politic român : 19, 121, 184, 225, 228.
- HENNING**, Hans (prima jumătate a sec. XX), psiholog german : 313—315.
- HOFFMANN**, Ernst Theodor Amadeus (1776—1822), romancier şi compozitor german : 347.
- HOMER** (sec. XIX î.e.n.), poet epic grec : 25, 60, 66, 213, 312—316, 331, 353, 354, 357, 388.
- HORATIUS**, Quintus H. Flaccus (65—8 î.e.n.), poet latin : 25, 242.
- HORIA** (Vasile Ursu Nicola) (c. 1730—1785), ţăran român iobag, conducător al răscoalei populare din 1784 în Transilvania : 206.
- HUGO**, Victor-Marie (1802—1885), poet şi scriitor francez : 15, 63, 109, 246, 256, 258, 298, 347, 379, 380, 382—384, 389, 390.

I

- IBRAILEANU**, Garabet (1871—1936), critic şi istoric literar român : 6, 9, 13.
- IBSEN**, Henrik (1828—1906), dramaturg norvegian : 331.
- INGARDEN**, Roman Witold, filozof contemporan : 16.
- IOAN**, Evanghelistul (sec. I), discipol al lui Christos : 345.
- IOAN-GURĂ-DE-AUR** (344 sau 347—407), părinte al bisericii creştine, patriarh al Constantinopolului : 258.
- IOAN-VODA CEL CUMPLIT**, domn al Moldovei 1572—1574 : 105, 198.
- IONĂŞESCU**, Victor (n. 1926), medic român, cercetător în domeniul neurologiei : 38.
- IORDAN**, Iorgu (n. 1888), lingvist român : 6, 9, 13, 18, 43, 54, 84.
- IORGA**, Nicolaie (1871—1940), istoric, publicist, orator, om politic şi scriitor român : 133—135.
- IOSIF**, Ştefan Octavian (1875—1913), poet român : 56, 57, 118, 263—266, 385, 387.
- ISPIRESCU**, Petre (1830—1887), folclorist şi scriitor român : 221, 240, 270.
- ISTRATESCU**, Alexandrina (n. 1907?), culegătoare de folclor : 276.

J

- JOYCE, James (1882—1941), scriitor irlandez : 4.
JÜNGER, Ernst (n. 1895), scriitor german : 344, 245, 347.

K

- KAINZ, Friedrich (prima jumătate a secol. XX), estetician german : 341.
KANT, Immanuel (1724—1804), filozof german : 69, 320.
KIRÁLY, Albert, comandant al trupelor transilvănene în lupta de la Călugăreni.
1595 : 201, 202, 212.
KOGĂLNICEANU, Mihail (1817—1891), om politic, istoric, orator și scriitor român :
111—113, 180, 243.
KRASINSKI, Zygmunt (1812—1859), poet și autor dramatic polonez : 378.
KRETSCHMER, Paul (1866—), lingvist german : 79.
KRUGER, Felix (1874—1948), psiholog și filozof german : 308.

L

- LA BOETIE, Etienne de (1530—1563), scriitor francez : 281.
LA BRUYÈRE, Jean de (1645—1696), scriitor francez : 132, 304, 385.
LA FONTAINE, Jean de (1621—1695), poet și fabulist francez : 83, 84, 291, 304.
LAMARTINE, Alphonse de (1790—1869), poet și scriitor francez : 258.
LA MOTTE-HOUDAR (Antoine Lamotte-Houdar) (1672—1731), scriitor francez : 360.
LANGE, Friedrich Albert (1828—1875), filozof german : 351.
LANSON, Gustave (1857—1934), critic și istoric literar francez : 81, 82.
LA RAMÉE, Pierre de (1515—1572), umanist și filozof francez : 281.
LAURIAN, August Treboniu (1810—1881), lingvist și istoric român : 5, 218, 286.
LAUTRÉAMONT (Isidore-Lucien Ducasse de) (1846—1870), poet francez : 108, 109.
LECONTE DE LISLE, Charles-Marie (1818—1894), poet francez : 383.
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1646—1716), filozof german : 69.
LENAU, Nikolaus (Nikolaus Niernbsch von Strehlenau) (1802—1850), poet austriac :
334, 357.
LERCH Eugen, romanist german contemporan : 84, 85.
LESSING, Gotthold Ephraim (1729—1781), scriitor german : 25—27, 81, 329, 333,
360—362.
L'HOSPITAL, Michel de (1507—1573), magistrat și om de stat francez : 281.
LIPPS, Theodor (1851—1914), filozof german : 85.
LOPE DE VEGA, Felix (1562—1635), poet și autor dramatic spaniol : 321.
LOTZE, Rudolf Hermann (1817—1881), filozof și fiziolog german : 305.
LOVINESCU, Eugen (1881—1943), critic, istoric și teoretician literar : 263.
LUCHIAN, Ștefan (1868—1916), pictor român : 368.

M

- MACEDONSKI, Alexandru A. (1854—1920), scriitor român : 129—131, 262, 34, 386, 387.
- MACKAY, Alexander Murdoch (1849—1890), misionar scoțian în Africa : 379.
- MAIORESCU, Titu (1840—1917), critic, estetician și om politic român : 2, 218.
- MALLARMÉ, Stéphane (1842—1898), poet francez : 62, 63.
- MANIU, Adrian (n. 1891), poet român : 354.
- MARAT, Jean-Paul (1743—1793), om politic și publicist francez : 213.
- MARIA PUTOIANCA, tinăra fată care, îmbrăcată bărbătește, ia parte la războaiele lui Mihai Viteazul cu turcii : 211.
- MARIUS, Caius (157—86 î.e.n.), general și om politic roman : 213.
- MAROUZEAU, Jules (1878—), lingvist francez : 5, 385.
- MARTIAL, (Marcus Valerius Martialis) (c. 40—c. 104), poet latin : 80.
- MARTY, Anton (1847—1914), filozof elvețian : 386.
- MARX, Karl (1818—1883), întemeietor al comunismului științific : 303.
- MASSIM, Ioan C. (1825—1877), lingvist român : 218, 286.
- MATEI BASARAB, domn al Țării Românești 1632—1654 : 236.
- MÉRIMÉE, Prosper (1803—1870), scriitor francez : 84.
- MEYER, Richard M. (1860—1914), istoric literar german : 109, 379.
- MEYER, Theodor A. (—1936), estetician german : 26, 333, 335, 336.
- MICHELET, Jules (1798—1874), istoric și scriitor francez : 63, 284.
- MIHAI VITEAZUL (1548—1601), domn al Țării Românești 1593—1601, al Transilvaniei 1599—1600 și al Moldovei 1600 : 106, 199—202, 206—211, 212, 213, 215.
- MIHNEA TURCITUL, domn al Țării Românești 1577—1583, 1585—1591 : 200, 21, 212.
- MIHNEA CEL RAU, domn al Țării Românești 1508—1509 : 234, 235.
- MINULESCU, Ion (1881—1944), poet și prozator român : 298, 299.
- MIREA, George Demetrescu (1852—1934), pictor român : 209.
- MOHAMED III, sultan al Imperiului otoman 1595—1603 : 211, 213.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin) (1622—1673), poet comic francez : 286.
- MONGRÈDIEN, Georges — istoric literar francez contemporan : 339.
- MOOG, Willy (1888—1935), istoric al filozofiei, german : 314.
- MOVILĂ, Ieremia, domn al Moldovei 1595—1600, 1600—1606 : 211.
- MÜLLER, Johannes Peter (1801—1858), naturalist german, anatomist și fiziolog : 351, 352.
- MURAD II, sultan al Imperiului otoman 1421—1451 : 207.
- MURAD III (1546—1595), sultan al Imperiului otoman 1574—1595 : 207, 211.
- MURNU, George (1868—1957), scriitor român : 12, 314.
- MUSTAFA-PAȘA, general turc care ia parte la lupta împotriva lui Mihai Viteazul în 1595 : 200.
- MUSTE, Nicolaie (—1731), diac de divan în Moldova : 205.

N

- NECULCE, Ion (c. 1672—1745), cronicar român : 205.
NEGRUZZI, Costache (1808—1868), scriitor român : 73, 86—88, 92, 93, 95—101
121—123, 132, 134, 180, 217, 218, 244, 298.
NERO, Lucius Domitius N. Claudius (37—68), împărat roman 54—68 : 213.
NERVAL, Gérard de (Gérard Labrunie) (1808—1855), poet și scriitor francez :
346, 347.
NEWTON, Isaac (1648—1727), matematician și fizician englez : 319.
NIETZSCHE, Friedrich (1844—1900), filozof german : 9, 12, 31.

O

- ODOBESCU, Alexandru (1834—1895), scriitor și om de știință român : 12, 17,
19, 20, 52, 55, 93, 94, 96, 98, 114—117, 199, 210, 217—244, 286.
OEDIP, personaj legendar, rege al Tebei : 362.
ORĂȘANU, Nicolae T. (1833—1890), poet și publicist român : 58.
ORTEGA Y GASSET, José (1883—1955), filozof spaniol : 321—323.

P

- PACUVIUS, Marcus (c. 220—c. 130 î.e.n.), poet latin : 332.
PALISSY, Bernard (c. 1510—1589 sau 1590), ceramist și scriitor francez : 281.
PARACELSDS (Theophrast Bombast von) (1493—1541), alchimist și medic elvețian
de limbă latină : 348.
PASCAL, Blaise (1623—1662), matematician, scriitor și filozof francez : 109.
PATER, Walter Horatio (1839—1894), critic și romancier englez : 238.
PĂTRĂȘCANU, D. D. (1872—1937), scriitor român : 91.
PĂTRĂȘCU CEL BUN, domn al Țării Românești 1554—1557 : 207.
PAULHAN, Frédéric, (1856—1931), psiholog francez : 23.
PAVLOV, Ivan Petrovici (1849—1936), fiziolog sovietic : 309.
PÉGUY, Charles (1873—1914), poet, eseist și publicist francez : 298—300, 391.
PERICLES (499—429 î.e.n.), orator și om politic grec : 357.
PERPESSICIUS (Dimitrie Panaitescu) (n. 1891), poet, critic și istoric literar român :
66, 67, 144, 174.
PETRAȘCU, Gheorghe (1872—1949) pictor român : 368.
PETRESCU, Camil (1894—1957), scriitor, publicist și eseist român : 11, 37, 51,
98, 137—139.
PETRESCU, Cezar (1892—1961), prozator român : 98, 101.
PETROFF, Alexandru (1885—), poet român :
PETROVICI, Ion (n. 1892), filozof român : 20.

PHALARIS, tiran în Agrigente 565—549 î.e.n. : 361.
PHILIPPIDE, Alexandru A. (n. 1900), poet român : 52, 343, 346.
PICHON, Edouard (1890—1949), medic și lingvist francez : 73.
PÎRVU, mare vornic în Țara Românească (1487—1512) : 234.
PLATON (429—347 î.e.n.), filozof grec : 318, 348.
PLUTARCH (46—120), istoric grec : 25.
POE, Edgar Allan (1809—1849), poet și eseist american : 299, 300, 341.
POMMIER, Jean (n. 1893), critic și istoric literar francez : 347, 348.
POMPEIUS, Cneius P. Magnus (106—48 î.e.n.), general și om de stat roman : 213
PONGS, Hermann — lingvist german contemporan : 331, 332, 286.
POPOVICI, Dumitru (1902—1952), istoric literar român : 19.
PREDA, Marin (n. 1922), scriitor român : 141, 142.
PROUST, Marcel (1871—1922), scriitor francez : 4, 38, 39, 82—84, 92.
PULCI, Luigi (1432—1484), poet renașcentist italian : 282.
PUMNUL, Aron (1818—1866), lingvist român : 217.
PIPPIDI, Dionisie (n. 1905), istoric român : 5.
PUȘCARIU, Sextil (1877—1848), lingvist și filolog român : 6.

Q

QUINTILIANUS, Marcus Fabius (35—96), retor latin : 25, 53, 340, 354, 356, 360, 361.

R

RABELAIS, François (1494?—1553), scriitor francez : 15, 19, 85, 280—292.
RACINE, Jean (1639—1699), poet tragic francez : 32, 63, 123, 360.
RAFFAELLO SANZIO sau **SANTI** (1483—1520), pictor italian : 66, 367.
RAKOCZY, Gheorghe (1621—1660), principe al Transilvaniei 1648—1660 : 205.
REBREANU, Liviu (1885—1944), romancier român : 87, 92, 99, 101, 140, 141.
RENÉVILLE, Roland de — stilist francez contemporan : 344.
RICHTER, Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) (1763—1825), scriitor german : 304, 360.
RICKERT, Heinrich (1863—1936), filozof neokantian german : 30.
RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo (1849—1919), compozitor, teoretician și muzicolog german : 26, 27.
RIESEL, E. — cercetător german contemporan în domeniul stilisticii : 44, 45.
RIMBAUD, Arthur (1854—1891), poet francez : 61—63, 344—347.
ROSETTI, Alexandru (n. 1895), lingvist român : 41.
ROSETTI, C. A. (1816—1885), scriitor și om politic român : 252.
ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712—1778), scriitor și filozof francez : 84.
RUDOLF II (1552—1612), împărat german (1576—1612) : 207, 208.

RUSKIN, John (1819—1900), critic de artă și scriitor englez : 82, 238.
RUSSO, Alecu (1819—1859), scriitor român : 43, 121, 122, 217, 218.
RUSU Liviu (n. 1901), istoric literar român : 8, 11.

S

SAADI, Muslihiddin (1184—1291), poet persan : 31.
SADOVEANU, Mihail (1880—1960), scriitor român : 34, 41, 55, 87, 100, 113, 115, 126, 127, 165, 299, 373, 385, 391.
ȘAINEANU, Lazăr (1859—1934), lingvist și folclorist român : 283, 291. é
SALLUSTIUS, Caius S. Crispus (86—c. 35 î.e.n.), istoric latin : 213.
SAUSSURE, Ferdinand de (1857—1913), lingvist elvețian : 5, 8, 374
SCHERER, Wilhelm (1841—1886), filolog, istoric al literaturii și critic german : 333
SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von (1759—1805), scriitor german : 80, 258, 339, 350, 378
SCHOPENHAUER, Arthur (1788—1860), filozof german : 318, 334
SCORȚESCU, Teodor (prima jumătate a sec. XX), scriitor român : 101
SENECA, Lucius Annaeus (c. 4. î.e.n.—65 e.n.) filozof, scriitor și om de stat roman : 288
SHAKESPEARE, William (1564—1616), poet dramatic englez : 30, 109, 288, 291, 325, 328, 338, 371, 378
SCHELLEY, Percy Bysshe (1792—1822), poet englez : 9.
SAPIR, Edward (1884—1939), lingvist american : 8.
SARRAUTE, Nathalie (n. 1901), scriitoare franceză : 4.
SIMONIDE DIN CHEOS (c. 556—467 î.e.n.), poet liric grec : 25.
SINAN-PAȘA (sec. XIV), general turc, ia parte la lupta de la Călugăreni, 1595: 200, 202, 211, 213
SÎRBUL, Ion (1887—1947), actor român : 110
SLAVICI, Ion (1848—1925), scriitor român : 89, 107
SOCEC, Ioan (1830—1896), librar și editor român : 242
SOFOCLE (496—406 î.e.n.), poet tragic grec : 25
SOMAIZE, Antonie Baudeau de (a doua jumătate a sec. XVII) scriitor francez : 339
SOUTHEY, Robert (1774—1843), poet englez : 263
SPINOZA, Baruch (1632—1677) filozof olandez de limbă latină : 318
SPITZER, Leo (n. 1887), lingvist austriac, romanist : 4, 7, 8, 11, 14, 19, 83, 86
STÆL—HOLSTEIN, Anne-Louise-Germaine Necker, baronne de (1766—1817), scriitoare franceză : 85
STAIGER, Emil (n. 1908), istoric literar elvețian : 120
STANCA DOAMNA (a doua jumătate a sec. XVI), soția lui Mihai Viteazul : 209
STESICHOROS (c. 640—c. 550 î.e.n.), poet liric grec : 361
ȘTEFAN CEL MARE, domn al Moldovei 1457—1504 : 105

ȘTEFAN RĂZVAN, domn al Moldovei, 1595 : 104, 211, 212
ȘTEFAN SURDUL, domn al Țării Românești 1591—1592 : 105
STENDHAL (Henri Beyle) (1783—1842), scriitor francez : 93
STERZINGER, Othmar (n. 1879), psiholog austriac : 336, 337, 341
STOENESCU, Toma (sec. XIX), director la ziarul *Ghimpele*, din 1870 : 58.
STRAHOV — prieten al scriitorului Lev Tolstoi : 294
STREINU, Vladimir (n. 1902), critic literar român : 110.
STRICH, Fritz (n. 1882), istoric al literaturii, elvețian : 391, 292
STURDZA, Dimitrie A. (1833—1914), istoric și om politic român : 253
SULLY-PRUDHOMME (René-François-Armand Prudhomme) (1839—1907), poet și filozof francez : 305
SWEDENBORG, Emanuel (1688—1772), mistic suedez de limbă latină și suedeză : 348
SPENGLER, Oswald (1880—1936), filozof german : 7, 9

T

TACITUS, Publius Cornelius (55?—120?), istoric latin : 213, 215
TAINÉ, Hippolyte-Adolphe (1828—1893), filozof și critic francez : 26, 105, 133
TEBALDEO, Antonio (1463—1537), poet italian : 330
THIBAUDET, Albert (1874—1936), critic francez : 82, 83
TOMMASO D'AQUINO (1225 sau 1226—1274), teolog italian de limbă latină : 327
TIBERIUS, Claudius Nero (42 î.e.n.—37 e.n.), împărat roman : 213
TITUS-LIVIUS (59 sau 69 î.e.n. — 17 e.n.), istoric latin : 105, 213
TOLSTOI, Lev Nikolaievici (1828—1910), scriitor rus : 15, 19, 287—296
TOPÎRCEANU, Gheorghe (1886—1937), poet român : 115, 116, 338

U

URECHE, Grigore (1590/1597—1647), cronicar român : 204, 206.
URMUZ (Dem. Demetrescu) (1883—1923), poet român : 110, 111.

V

VĂCĂRESCU, Iancu (1792—1863), poet și om politic român
VĂCĂRESCU, Ienăchiță (1730/1754—1797), poet și om politic român : 58, 236
VALÉRY, Paul (1871—1945), scriitor francez : 59, 62—64.
VARLAAM (? —1657), mitropolit al Moldovei 1632—1653 :
VAUVENARGUES, Luc Clapiers de (1715—1747), moralist francez : 109, 388.
VENDRYES, Joseph (1875—1960), lingvist francez : 307.
VIANU, Tudor (1897—1964), filozof și scriitor român : 3—20, 41, 346, 378

- VICO, Giambattista (1668—1744), filozof, istoric și jurist italian : 302—304, 307, 308, 312, 313, 315, 318, 357
- VILLON, François (1431—1489), poet francez : 380, 386
- VINEA, Ion (1895—1964), poet român : 98, 101, 351
- VIRGIL (Publius Vergilius Maro) (70—19 î.e.n.), poet latin : 57, 93, 358.
- VISCHER, Friedrich Theodor (1807—1887), estetician german : 119, 305.
- VISCHER, Robert (1847—1933), estetician german : 305
- VLAHUȚĂ, Alexandru (1858—1919), poet și nuvelist român : 51, 56, 57, 181, 182, 373
- VOICULESCU, Vasile (1884—1963), poet român : 358, 359
- VOLKELT, Johannes (1848—1930), filozof german : 305, 335, 340
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet) (1694—1778), scriitor francez
- VOSSIUS, Gerard Joseph (1577—1649), umanist și istoric olandez de limbă latină : 360, 361
- VOSSLER, Karl (1872—1949), filolog și critic german : 4, 7, 35.

W

- WACKERNAGEL, Jacob (1881—1938), lingvist elvețian : 103
- WALZEL, Oscar (1864—1944), literat și estetician german : 4, 8, 10, 11, 27, 28, 30, 382, 383
- WELLEK, René (n. 1903) lingvist și istoric literar contemporan : 8, 17
- WERNER, Heinz (n. 1890), psiholog, pedagog și estetician austriac : 308—310, 312—337
- WESTPHAL, Rudolf (1826—1892), filolog german : 27
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1717—1768), arheolog și scriitor german : 25, 238
- WINKLER, Emil (—1942), estetician german : 85, 86, 103
- WOLFFLIN, Heinrich von (1864—1945), istoric de artă și estetician elvețian : 7, 27
- WOUWERMAN, Philips (1619—1668), pictor olandez : 238

X

- XENOPOL, Alexandru D. (1847—1920), istoric și filozof român : 106

Z

- ZOLA, Emile (1840—1902), romancier francez : 82
- ZWEIG, Ștefan (1881—1942), scriitor german : 331

TUDOR VIANU — STUDII DE STILISTICĂ

Titlul	Apariția în perioadă	Apariția în volum
I. PROBLEME TEORETICE		
Paradoxul poeziei		Tudor Vianu : <i>Studii de filozofie și estetică</i> . Buc., Ed. Casei Școalelor, 1939, p. 157—163.
Ut pictura poesis		<i>Omagiul lui George Oprescu</i> . Buc., Editura Academiei, 1961, p. 567—571.
Stilul		Tudor Vianu : <i>Estetică</i> . Vol. I, Buc., Fundația pt. literatură și artă, 1934, p. 176—180
Dubla intenție a limbajului și problema stilului		Tudor Vianu : <i>Arta prozatorilor români</i> . Buc., Editura Contemporană, 1941, p. 15—21.
Atitudinea stilistică	<i>Steaua</i> . Cluj, IX (1958) nr. 6, p. 76—79.	
Cercetarea stilului	<i>Limba română</i> . Buc., IV (1955), nr. 3 p. 40—57	Tudor Vianu : <i>Probleme de stil și artă literară</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 199—224.
Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian	<i>Limba română</i> . Buc., VIII (1959), nr. 3, p. 25—33.	

Titlul	Apariția în periodic	Apariția în volum
--------	----------------------	-------------------

II. STILISTICA LIMBII LITERARE

Structura timpului și flexiunea verbală (Structure du temps et flexion verbale)	<i>Bulletin linguistique</i> . Copenhagen — București, XI, 1943, p. 5—17.	
Pseudo-imperativul la Eminescu (Le pseudo-imperatif chez Eminescu)	<i>Bulletin linguistique</i> . Copenhagen — București, XV, 1947, p. 55—58.	
Problema stilistică a imperfec-tului		Tudor Vianu : <i>Arta pro-zatorilor români</i> . Buc., Editura Contemporană, 1941, p. 397—415. Tudor Vianu : <i>Problemele metaforei și alte studii de stilistică</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 209—226.
Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii		Tudor Vianu . <i>Arta pro-zatorilor români</i> . Buc., Editura Contemporană, 1941, p. 416—432. Tudor Vianu : <i>Problemele metaforei și alte studii de stilistică</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 227—243.
Prezentul etern în narațiunea istorică		Tudor Vianu : <i>Arta pro-zatorilor români</i> . Buc., Editura Contemporană, 1941, p. 433—442. Tudor Vianu : <i>Problemele metaforei și alte studii de stilistică</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 244—253.

Titlul	Apariția în periodic	Apariția în volum
Locuri comune, sinonime și echivocuri		Tudor Vianu : <i>Figuri și forme literare</i> . Buc., Ed. Casa Școalelor, 1946, p. 175—182
Contexte legate și nelegate din punctul de vedere stilistic	<i>Limba română</i> . Buc., V, (1956), nr. 3, p. 16—24.	Tudor Vianu : <i>Problemele metaforei și alte studii de stilistică</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 151—165.
Etapă din dezvoltarea artistică a limbii române	<i>Limba și literatură</i> . Buc., V, 1961, p. 7—25.	

III. STILISTICA AUTORILOR

A. Scriitori români

Epitetul eminescian	<i>Studii și cercetări lingvistice</i> . Buc., V, (1954), nr. 1—2, p. 165—199.	Tudor Vianu : <i>Probleme de stil și artă literară</i> . E.S.P.L.A., 1955, p. 11—64.
Expresia negației în poezia lui Eminescu	<i>Limba română</i> . Buc., VII (1958), nr. 6, p. 29—39.	
Expresia juvenilului la Eminescu	<i>Limba română</i> . Buc., XIII (1964), nr. 1, p. 13—19.	
Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu		Tudor Vianu : <i>Arta prozatorilor români</i> . Buc., Editura Contemporană, 1941, p. 443—449. Tudor Vianu : <i>Problemele metaforei și alte studii de stilistică</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 254—260.

Titlul	Apariția în periodic	Apariția în volum
Nicolae Bălcescu, artist al cuvântului	<i>Limba română.</i> Buc., II (1953), nr. 1, p. 31—44.	Tudor Vianu : <i>Probleme de stil și artă literară.</i> Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 65—86.
Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu		<i>Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea</i> (vol. I). Buc., Editura Academiei, 1956, p. 113—136. Tudor Vianu : <i>Problemele metaforei și alte studii de stilistică.</i> Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 166—208.
Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale		Tudor Vianu : <i>Probleme de stil și artă literară.</i> Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 87—114.
Stil verbal la St. O. Iosif		Tudor Vianu : <i>Figuri și forme literare.</i> Buc., Ed. Casa Școalelor, 1946, p. 145—150.
Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza	<i>Limba română.</i> Buc., III (1954), nr. 2, p. 18—27.	Tudor Vianu : <i>Probleme de stil și artă literară.</i> Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 115—128.
Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi	<i>Limba română.</i> Buc., XII (1963), nr. 4, p. 347—351.	

Titlul	Apariția în periodic	Apariția în volum
--------	----------------------	-------------------

B. Scriitori străini

Arta lui Rabelais		Tudor Vianu : <i>Probleme de stil și artă literară</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 129—146.
Despre construcția „Anei Karenina” de Tolstoi	<i>Flacăra</i> . Buc., 1950, nr. 46, p. 2.	Tudor Vianu : <i>Probleme de stil și artă literară</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 158—163.

IV. FORME POETICE

O formă poetică rară		Tudor Vianu : <i>Figuri și forme literare</i> . Buc., Ed. Casa Școalelor, 1946, p. 183—189.
Problemele metaforei		Tudor Vianu : <i>Problemele metaforei și alte studii de stilistică</i> . Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 9—177.
Simbolul artistic — fragment —		Tudor Vianu : <i>Postume. Istoria ideii de geniu. Simbolul artistic. Tezele unei filozofii a operei</i> . Buc., E. L. U., 1966, p. 148—157.
Observații asupra metaforei poetice	<i>Iașul literar</i> , Iași, XII (1961), nr. 10, p. 56—60.	
Observații asupra refrenului		<i>Studii de poetică și stilistică</i> . Buc., E.P.L., 1966, p. 9—28.

CUPRINS

Concepția stilistică a lui Tudor Vianu — studiu introductiv de Sorin Alexandrescu	3
---	---

I. PROBLEME TEORETICE

Paradoxul poeziei	21
Ut pictura poesis	25
Stilul	29
Dubla intenție a limbajului și problema stilului	32
Atitudinea stilistică	35
Cercetarea stilului	41
Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian	59

II. STILISTICA LIMBII LITERARE

Structura timpului și flexiunea verbală	69
Pseudo-imperativul la Eminescu	79
Problema stilistică a imperfectului	81
Mai-mult ca perfectul și tehnica narațiunii	92
Prezentul etern în narațiunea istorică	102
Locuri comune, sinonime și echivocuri	108
Contexte legate și nelegate din punct de vedere stilistic	111
Etape din dezvoltarea artistică a limbii române	120

III. STILISTICA AUTORILOR

A. Scriitori români

Epitetul eminescian	144
Expresia negației în poezia lui Eminescu	181
Expresia juvenilului la Eminescu	191
Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu	198
Nicolae Bălcescu, artist al cuvintului	202
Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu	217
Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale	244
Stil verbal la St. O. Iosif	263
Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza	267
Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi	276

B. Scriitori străini

Arta lui Rabelais	280
Despre construcția Anei Karenina de Tolstoi	292

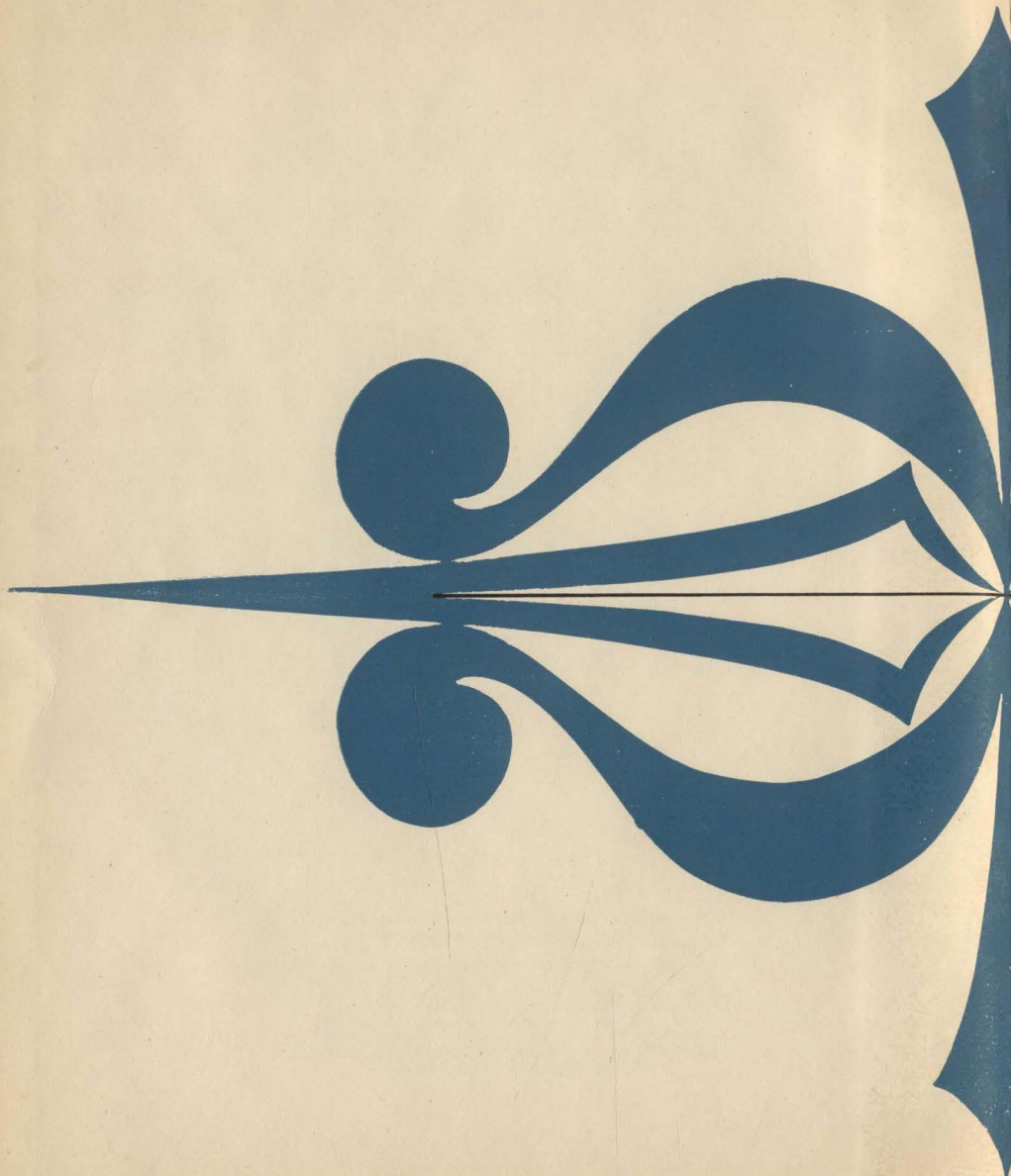
IV. FORME POETICE

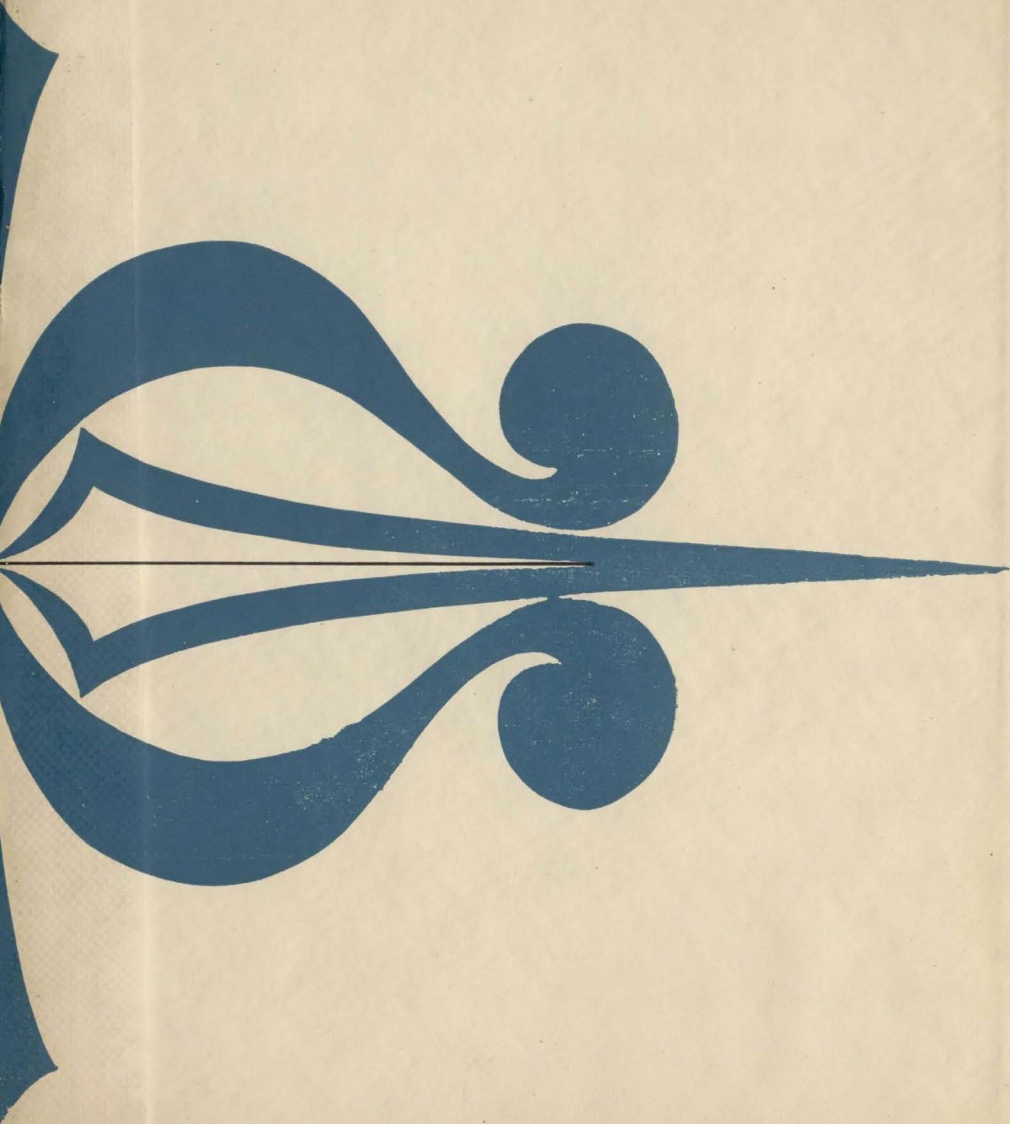
O formă poetică rară	297
Problemele metaforei	301
Simbolul artistic-fragment	363
Observații asupra metaforei poetice	372
Observații asupra refrenului	378
Indice de nume	395
Cuprins	414

Redactor responsabil : JENEI MIOARA
Tehnoredactor : DANIEL ACHILE

*Dat la cules 28.09.1967. Bun de tipar 14.01.1968. Apărut 1968. Tiraj 13 000+130¹; pinzd. Hirtie scris tip A de 80 g/m², 16/70×90. Coli editoriale 30,890. Coli de tipar 20. A. 15.359. C. Z. pentru bibliotecile mari 8.08(0,75)
C. Z. pentru bibliotecile mici 8.*

Întreprinderea Poligrafică Oltenia — Republica Socialistă România. Comanda nr. 155.





Lei 16,30