

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți
FACULTATEA DE FILOLOGIE
CATEDRA DE LIMBA ROMÂNĂ

STILISTICA LIMBII ROMÂNE

Suport de curs

Lilia RĂCIULA,
dr., lect.sup.

2012

1

Cuprins

Argument	3
----------------	---

Partea I

1. Preliminarii.....	4
2. Scurt istoric al stilisticii românești	7
3. Tipuri de stilistică: stilistica lingvistică și stilistica literară	11
4. Interferențe: stilistica și alte științe ale limbajului	23
5. Definirea stilului	27

Partea II

1. Variabilitatea în paradigma „feminitate” din lirica eminesciană	38
2. Variabilitatea în paradigma „feminitate” din lirica stănesciană	49
3. Variabilitatea în cadrul unor grupuri nominale/verbale	63
3.1. Variabilitatea lexemului <i>icoană</i> în lirica eminesciană	
3.2. Variabilitatea grupului nominal <i>virtutea despletită</i> din poemul eminescian <i>Junii corupți</i>	70
3.3. Variabilitatea unor grupuri nominale/verbale organizate în jurul lexemului „ <i>oră</i> ” din lirica stănesciană	74
3.4. Variabilitatea unor grupuri nominale/verbale organizate în jurul lexemului „ <i>aer</i> ” din lirica stănesciană	80
3.5. Variabilitatea unor simboluri din poezia lui Ștefan Augustin Doinaș	86
Bibliografie	99

Argument

Suportul de curs se adresează studenților filologi, elevilor de liceu, specialiștilor din domeniul filologiei, precum și tuturor celor interesați de domeniul stilisticii.

Conținutul tematic se structurează în două părți. **Partea I** avînd un caracter teoretic, își propune examinarea conceptelor de bază a paradigmei stilisticii (noțiunile de *stil*, *stilistică lingvistică*, *stilistică literară* etc.) și abordarea variabilității diafazice ca fenomen circumscris stilisticii.

Partea a II-a ilustrează aspectul aplicativ, evidențiind particularităților specifice ale variabilității individuale, prin analize stilistice minuțioase ale unor simboluri și grupuri nominale/ verbale din poezia lui M. Eminescu, N. Stănescu, Șt. Aug. Doinaș, bazate pe metoda analizei semantico-contextuale și a analizei semice a materialului faptic.

Sub aspect teoretic și aplicativ, suportul de curs, abordînd o problemă variată, contribuie la deschiderea perspectivelor de înțelegere a problematicii stilisticii și la aprofundarea perspectivelor de interpretare și analiză stilistică a textelor literare.

Preliminarii

Stilistica apare ca disciplină lingvistică la sfârșitul secolului al XIX-lea - începutul sec. al XX-lea. Termenul *stilistică* derivă de la stil < gr. *stylos*, lat. *stilus*, ce desemna instrumentul de lemn sau de metal cu care se scria pe tăblițe de ceară sau de lut, denumind deci modalitatea materială de a scrie. În cursul secolului al XIX-lea termenul *stilistică* pătrunde prin filieră germană în celelalte limbi europene (este preluat, mai ales, de limbile franceză și engleză). G. Mounin atribuie introducerea termenului dat lui von Gabelentz în 1875.

Potrivit lingvistului rus V.V. Vinogradov, stilistica reprezintă „treapta superioară *sui generis* a cercetării limbii, baza teoretică de dezvoltare a culturii comunicării a unei națiuni”. În condițiile în care stilistica e considerată „sufletul oricărei limbi dezvoltate” [Будагов, p. 101], *problema subiectului ca ființă de limbaj* nu numai că nu este eludată, ci, dimpotrivă, focalizează atenția specialiștilor, or „stilul este omul”, s-a spus în stilistica tradițională. Omul este *o ființă de limbaj*, se spune astăzi. Ființa umană se deschide unei noi înțelegeri într-o lingvistică a discursului interesată de flexibilitatea semantică a acelei zone a sensului valorizate prin punerea în discurs a unei intenții subiective de comunicare” [Oancea: 1998, p.19].

Modulată în funcție de perspectivele abordării, stilistica – „obiect atât de vechi și evanescent” [*idem*: 1988, p. 16], aflat sub unghiul de incidență al lingvisticii – nu și-a fixat încă definitiv cadrul problematic, obiectivele și limitele. Fenomenul pletoric al stilisticii, generator de aserțiuni și disensiuni dintre cele mai diverse, se datorează, în primul rând, faptului că nucleul acesteia – *stilul* – este revendicat de o suită de discipline (critică literară, estetică, poetică, semiotică etc.), recunoscându-i-se, astfel, o „largă și obligatorie deschidere interdisciplinară” [*idem*, p.17].

Deși, în majoritatea lucrărilor de specialitate, stilistica e declarată o „achiziție” filologică a sec. al XIX – lea și al XX- lea, originile ei descind din retorica greco-latină, aceasta fiind o „primă ipostază a stilisticii” [*idem*, p. 117].

În aceeași ordine de idei, Ileana Oancea afirmă următoarele: „literaturizarea retoricii petrecută încă în antichitate a făcut din ea în mod evident o stilistică, identificarea producându-se mai apoi și terminologic” [*idem*, 18]. Încercând să sesizeze *quid*-ul stilisticii, lingvistul francez P. Guiraud subliniază, de asemenea, natura retorică intrinsecă a stilisticii: „stilistica e o retorică modernă sub o formă dublă: o știință a expresiei și o critică a stilurilor individuale; însă această definiție nu se degajă decît lent; și numai lent noua știință a stilului își va recunoaște obiectul, scopul și metodele sale” [Guiraud: 1961, p. 5].

În ceea ce privește statutul de știință a stilisticii, s-au conturat atitudini de *pro* și *contra*. Astfel, au răsunit voci care nu i-au acordat credibilitate. Dacă unii specialiști, spre exemplu, au considerat stilistica o disciplină justificată din punct de vedere științific, atunci alții, dimpotrivă, au reliefat lipsa ei „de maturitate științifică” [Alonso, p. 81], calificînd-o drept „disciplină reputată a nu avea un statut științific 100%” [Cornea, p. 20] sau, în general, s-a afirmat că „o adevărată <<știință>> a stilisticii este o himeră” [Lodge, p. 64]. Ch. Bruneau a vorbit chiar de moartea stilisticii, fapt contestat și infirmat ulterior în studiile de specialitate. Însăși „poziția integratoare”¹ față de stilistică, pentru care pledează Ileana Oancea, este considerată „o replică la proclamarea de către Ch. Bruneau a morții acestei discipline” [Parpală, p. 16]. Drept argument pentru infirmarea aserțiunii în cauză, în viziunea Ilenei Oancea, servește însăși dezvoltarea pragmaticii și a lingvisticii textului, „care reprezintă un reviriment al interesului pentru relația subiectivă în limbaj, deci o recuperare și o nouă racordare la problemele fundamentale perene ale stilisticii” [Oancea: 1998, p.13]. „Istoria stilisticii românești, afirmă în continuare cercetătoarea, reflectă prin dilemele, limitele, negațiile și noile puneri în relație, <...> *devenirea semiotică* a acestei științe” [*idem*, p. 9]. Astfel, se ajunge la

¹Ileana Oancea e de părerea că „pragmatica, neoretorica, teoria enunțării și a receptării, o lingvistică «à visage humain», cum au fost ele numite, și, în general, lingvistica textului, reprezintă orizonturi fertile pentru reelaborarea nucleelor de interrelații ale stilisticii în interiorul unei lingvistici de tip comunicativ, conectată la rîndul ei unei semiotici care a depășit ea însăși viziunea autarhică, „*in vitro*», depersonalizată asupra sensului, «înghețîndu - l » în structuri autosuficiente” [Oancea: 1998, p. 13].

conceptul de „stilistică de factură semiotică sau *semiostilistică*”² și la reconsiderarea limitelor acesteia „care s-au deplasat astăzi de la studiul textualității la cel al intertextualității” [*idem*, p. 25]. În plus, stilisticii i se recunoaște statutul de „știință a creativității prin excelență”³.

În tentativa de a justifica bazele științifice ale cercetării stilistice a fenomenelor din actele individuale ale vorbirii, Șt. Munteanu anticipă eventualele obiecții legate, în primul rând, de faptul că „știința nu poate opera pe terenul unor asemenea fapte renunțând de bună voie la pretenția de obiectivitate și la puterea de generalizare a rezultatelor obținute”. „Dacă acceptăm, argumentează stilisticianul, <...> definiția – foarte cuprinzătoare, în plan teoretic – a stilului ca formă a unui raport, care-i legitimează originea și funcțiunea, dat fiind că individualul este un produs rezultat din confruntarea cu generalul, negat și depășit, atunci lucrurile pot fi scoase din conul de umbră al suspiciunii că o discuție obiectivă despre o astfel de realitate <<subiectivă>> nu ar fi cu putință” [Munteanu, p. 35]. Mai mult decât atât, în subsidiar, menționăm că, în ultimul timp, „declarațiile categorice de tipul <<obiectivismul este prima condiție a științei, care nu admite considerații individuale>> sînt contrazise de cele potrivit cărora <<subiectivismul nu poate fi epurat din limbaj ca, de altfel, nici din cunoaștere>>” [Oprea, p. 71].

În accepțiune actuală, stilistica este considerată o disciplină științifică, o ramură a lingvisticii, ce studiază stilurile funcționale și individuale în totalitatea particularităților lor (lexicale, morfologice, sintactice, topice, fonetice, textuale).

²În legătură cu modul în care evoluează stilistica, mai reținem următoarele precizări: „starea mai nouă a stilisticii, contestarea ei, din știința europeană sau, dimpotrivă, promovarea ei sub forme noi de știință americană, aparținînd unei epoci <<prepragmatice>>, ține de acest fapt: ea reflectă un moment de criză legată poate nu numai de o relație de concurență cu alte discipline, ci și de faptul că nu mai este astăzi, în plan european, ilustrată de personalități capabile să-i asigure acea necesară *diferență* față de propriul ei trecut, așa cum s-a întîmplat cu stilistica semiotizantă a lui Riffaterre. Racordarea stilisticii la semiotică a fost benefică în ambele sensuri. Contactele interdisciplinare pe care stilistica le are în epoca noastră, mai numeroase și mai complexe, și în primul rînd, cu semiotica, de care ea depinde acum, fac ca stilistica să evolueze, obligînd-o, în același timp, să se situeze, din nou, față de științele cu care interferează și care îi asediază spațiul originar. Și mai ales să se transforme” [*idem*, p. 12].

³Aprecierea în cauză se întemeiază pe natura „nedeterminată” a conceptului de stil, pe baza căruia se fondează însăși știința (stilistica), iar în legătură cu creativitatea se are în vedere „o creativitate a medierilor teoretice, cu valoare constructivă, dar și analitică, manifestată într-un tip de demers ce tinde să devină hermeneutică, la mării stilisticieni cu vocație interpretativă” [*idem*, p. 11].

2. Scurt istoric al stilisticii românești

Moștenitoare de drept a retoricii antice, stilistica este știința artei cuvântului, căreia retorica îi datorează nu numai interesul pentru latura expresivă a comunicării, nu numai o sumă de clasificări și un inventar terminologic, ci și, de bună seamă, însăși resurecția ei ca disciplină de sine stătătoare.

(Șt. Munteanu)

Stilistica își are originea în retorică, cea mai răspândită formă de instruire superioară în antichitate, ce reprezenta, precum se știe: o artă a persuasiunii, o artă a exprimării corecte (*ars bene dicendi*), o artă a exprimării frumoase (*ars pulchrae loquendi*), o artă a ornamentului literar (*ars ornandi*), dar și o știință (*bene dicendi scientia*). În calitate de artă a artelor (*ars artium*) și știință a științelor (*scientia scientiarum*), retorica vedește caracter normativ, fiind preocupată de discurs (vorbitură), de corectitudinea acestuia și de frumusețea exprimării (este concepută sub forma unor prescripții riguroase cu privire la elaborarea unui discurs). Potrivit normelor retoricii antice, discursul se constituie din următoarele componente: *inventio* (presupune descoperirea ideilor, a argumentelor), *dispositio* (presupune stabilirea regulilor de structurare, de ordonare a ideilor), *elocutio* (sau stilul conține norme privitoare la utilizarea mijloacelor de expresie). *Elocutio* (stilul) este expresia adecvată conținutului (*prepon*). Ulterior, retorica își limitează domeniul la *elocutio* (la stil), oferind aproape toate noțiunile și categoriile cu care operează actualmente stilistica și disciplinele limitrofe.

Antichitatea reține lucrările lui Aristotel⁴ (*Retorică și Poetică*), ale lui Teofrast (*Despre stil*) și Dionisios din Halicarnas (*Despre potrivirea cuvintelor*), ale lui Cicero (*Orator și De oratore*), Quintilian (*De institutione oratoria*) etc. – toate dezvăluind preocupări de studiu pentru stil și structură compozițională a discursului.

În cultura românească încă din epoca veche se impune o direcție savantă, erudită, aflată sub influența retoricii. Această „dimensiune retorică” a culturii și a limbii literare (prefigurată încă înainte de secolul al XVIII-lea) devine, în secolul

⁴Aristotel (384-322 a. Chr.), născut la Stagira, a fost discipolul lui Platon mai bine de douăzeci de ani, iar mai târziu a fost preceptorul lui Alexandru cel Mare; când acesta s-a urcat pe tron, Aristotel a întemeiat școala sa în Atena, Gimnaziul Liceu (dedicat lui Apolon). El s-a ocupat de fiecare ramură a științei și se poate spune că multe științe încep odată cu el.

al XIX-lea, o „practică a scrisului românesc”, fiind ilustrată de D. Cantemir, M. Costin, Dosoftei, Eustatievici și Macarie etc.

Lucrările lui D. Cantemir dezvăluie preocupări pentru stil în spirit retoric și învederează influența limbii latine⁵ asupra scrisului românesc, aceasta îndeplinind rolul de modelatoare a exprimării literare. Prin opera lui D. Cantemir se constituie „o primă direcție de latinizare a limbii, văzută tocmai ca o <<retorizare>> a ei, înțelegând prin abatere retorică exploatarea tehnicilor de expresie ale antichității” [Oancea:1988, p. 8]. În acest sens, nu putem să nu menționăm o stilizare clasicizantă din opera acestui mare cărturar român – hiperbatul – care este recunoscut a fi „cel mai îndrăzneț experiment stilistic realizat în plan romanic”, deoarece, pe lângă faptul că angajează toate nivelele operei, atât frastice, cât și transfrastice, antrenează mai multe tipuri, incluzând și schemele: morfemul conjunctivului + ... +verb (*să-ți o frumoasă socoteală arăt*), pronumele reflexiv și personal de conjugare +...+ verb (*își lauda pofteste; de mă pintru aceasta dară tu înșelătoare și de rău ivitoare socotește*); prepoziția (morfem a infinitivului + ...+ verb (*pînă a nu se amăgi*). Înregistrarea varietăților tipurilor de hiperbat (fenomen apărut în limbile romanice occidentale încă din epoca lor de început), în opera lui D. Cantemir, a condus la ideea că „există o <<europenizare>>și deci o anumită <<occidentalizare>> a culturii și a limbii românești realizată pe poarta retoricii încă în epoca <<veche>> și de aceea nu este deloc întâmplător că tocmai edificarea unei direcții erudite este cea care plasează limba noastră pe o coordonată pe care romanitatea a vizat-o fără întrerupere: latinitatea, generatoare nu numai de influență [...], ci oferind și soluții stilistice afectând un anumit nivel, uneori foarte rafinat de percepere a literarității literaturii” [*ibidem*, p. 30].

La Miron Costin (în *Predoslovia către cetitor* din poemul *Viața lumii*), la Dosoftei (în *Cuvînt către cetitori* din *Psaltirea*), la D. Eustatievici (în partea a patra *Pentru prosodie* din *Gramatica rumânească*, 1756) și în gramatica lui

⁵Latinitatea a exercitat o puternică influență modelatoare asupra scrisului românesc, fiind percepută ca model suprem, definitiv, de perfecțiune (procesul de literarizare, în direcția retoricii se întemeiază pe această fascinație a latinității).

Macarie (în partea a treia), se regăsesc preocupări pentru stil, expresivitate, prozodie și versificație.

Apariția lucrărilor *Regule scurte de versificație română, metod ușor pentru a putea face cu înlesnire versuri corecte în limba română* de Radu Melidon și *Elemente de Poetică, Metrică și Versificațiune* de Timotei Cipariu imprimă direcției de revalorificare a retoricii un profund caracter didactic. La sfârșitul secolului al XVIII-lea apar lucrările *Retorica, adecă învățătura și întocmirea frumoasei cuvîntări* de Ion Molnar Piuariu, medic ardelean cu preocupări filologice și *Curs de retorică* de Simeon Marcovici, profesorul lui Heliade Rădulescu, care promovează ideea că poezia este o tehnică, iar frumusețea operei rezultă din „împodobire”.

Merită atenție și contribuția lui Heliade Rădulescu, *Regulile sau Gramatica poeziei* (1831), care se încadrează în stilistica începătoare de tip retoric. Heliade tratează probleme generale ale stilului și realizează „cea dintîi confluența dintre problemele limbii și cele ale literaturii române”. În precizările sale asupra conceptului de stil se găsesc premise pentru constituirea unei stilistici lingvistice, literare, dar și nonlingvistice: „în definiția stilului am arătat că el este chipul sau felul alcătuirii ce întrebuițează cineva în scriere; însă dacă scrierea o vom socoti unul din mijloacele prin care ne arătăm cugetările și simțimintele noastre, nu trebuie a uita că mai sînt și alte mijloace asemenea prin care înfățișăm aceea ce simțim [...]. De unde urmează că și zugrăvia (adică pictura – L. R.) este un mijloc prin care să putem a ne arăta cugetările noastre și prin urmare și ea își are felurile sale de stil, întocmai ca și scrierea [...] și oricîte am zis despre stil, sublim și simplu, se pot aplica și la zugrăvie și la muzică” (*apud. [idem, p. 43]*).

Direcția retorică în cultura românească cunoaște ulterior o specializare: se ajunge la separarea problemelor ce țin de stil de celelalte obiective ale retoricii (se separă treptat *elocutio* de *inventio* și *dispositio*). Drept corolar al acestei specializări sînt, pe lîngă tratatele de retorică, lucrările de poetică, stilistică, epistolografie, apărute în cursul secolului al XIX-lea.

E de menționat, în acest context, și retorica lui D. Gusti *Ritorica pentru tinerimea studioasă*, înscrisă în așa-zisa neoretorică. D. Gusti cumulează pe lângă sensul prim al retoricii (artă a persuasiunii, artă a exprimării corecte (*ars bene dicendi*), și un altul hermeneutic (adecvat criticii literare și stilisticii), evaluativ (un fel de grilă interpretativă, așa cum apărea, de altfel, și în antichitate): „ritorica înlesnește de a cunoaște și aprecia meritele scriitorilor cu talent, de a judeca opurile de spirit și de a-și da samă de impresiunile ce produc” [*idem*, p.53].

Vom mai aminti aici încă o lucrare circumscrisă retoricii *Stilistică a limbii române*, 1876, de Iosif Tempea, care situează stilul în centrul conceptului de literatură și-l suprapune noțiunii de gen literar. Lucrările acestei perioade denotă o unitate terminologică între elocutio (stil) - obiect și elocvență (stilistică)– disciplină care-l studiază.

Începînd cu secolul XX, se conturează o varietate largă de concepții, orientări⁶ cu tendințe de specializare. Astfel, pînă în prezent, în aria lingvistică românească, stilistica estetică/literară (poetică) este reprezentată de Ovid Densusianu (căruia îi datorăm o primă estetică a limbii române literare), E. Lovinescu, M. Dragomirescu, D. Caracostea, T. Vianu, G.I. Tohăneanu, M. Mancaș, E. Slave, Paula Diaconescu, Paul Miclău, Șt. Munteanu, Mircea Borcilă, etc. Stilistica lingvistică este ilustrată de lucrările lui I. Iordan, I. Coteanu, E. Câmpeanu, Gh. Bulgăr, Ladislau Galdi, D. Irimia etc.

Se promovează și o stilistică filozofică, reprezentată de L. Blaga, Liviu Rusu, M. Dragomirescu, T. Vianu (parțial), ce se ocupă de stil ca fenomen de cultură.

⁶Ne vom limita doar la trecerea în revistă a contribuțiilor unor stilisticieni notorii (în acest curs introductiv), întrucît concepțiile și orientările stilistice ale acestora urmează să fie analizate detaliat în cadrul altor prelegeri și seminarii.

3. Tipuri de stilistică: stilistica lingvistică și stilistica literară

„Omul este o ființă creatoare în /de limbaj”

Referitor la delimitarea conceptuală a stilisticii, se consemnează două poziții: concepția integratoare și concepția restrictivă⁷ asupra stilisticii. Stilistica se prezintă drept o știință a cărei paradigmă s-a diversificat, cunoscând o „evoluție divergentă” [Parpală, p. 19]. Urmărindu-se, în momentele sale cheie⁸, evoluția stilisticii, s-au putut constata două direcții: pe de o parte, *stilistica lingvistică*⁹/afectivă „care descrie un arc de cerc complet prin apariția *stilisticii funcționale*”, iar, pe de altă parte, *stilistica literară/estetică (genetică)*, „întregită prin *stilistica efectului/stilistica receptării*” [ibidem].

A devenit deja un „loc comun” al tuturor studiilor de stilistică elucidarea contribuției fondatorului stilisticii lingvistice Ch. Bally, care, deși nu și-a fundamentat teoria pe criterii și principii foarte concludente și al cărui studiu *Traité de stylistique française* nu reprezintă un beneficiu sub aspectul preciziei terminologice, a marcat, totuși, un drum important în lingvistică. Interesat de natura afectivă a faptelor de limbă, Ch. Bally a perseverat asupra laturii spontane a vorbirii, definind obiectul de studiu al stilisticii astfel: „stilistica studiază, deci, faptele de expresie ale limbajului organizat din punctul de vedere al conținutului afectiv, adică exprimarea faptelor sensibilității prin limbă și acțiunea faptelor de limbaj asupra sensibilității” [Bally, p. 16].

Dacă Ch. Bally investea stilistica cu menirea de a studia doar elementele afective, apoi D. Alonso considera această intenție „o limitare cât se poate de greșită” [Alonso, p. 81], postulând imanența elementului logic, conceptual. Actul

⁷Cercetătoarea Emilia Parpală se declară adeptă a concepției restrictive asupra stilisticii, întrucât stilistica „nu a parcurs un traseu înglobant, ci a fost înglobată de noile discipline ale lingvisticii textului”. În această ordine de idei, autoarea mai adaugă că „poetica transgresează stilul, pentru a delimita structuri textuale concepute supraindividual, ca *modele*; poetica generativă încearcă să obiectiveze producerea textului dintr-o structură profundă (non-poetică), proiectată într-o structură de suprafață care focalizează codul rhetoric, deci «stilul». Semiotica, știința a semnelor, evidențiază valorile semantice, sintactice și pragmatice ale codului poetic în raport cu celelalte sisteme de comunicare și de semnificare. În ciuda interferențelor, fiecare dintre științele menționate își are domeniul și metodele sale, iar stilistica nu se identifică cu nici una dintre ele” [Parpală, p. 16-17].

⁸Istoria stilisticii îi reține pe Ch. Bally, J. Marouzeau, M. Cressot, Ch. Bruneau, K. Vossler, L. Spitzer, M. Riffaterre etc.

⁹În literatura de specialitate, s-a relevat faptul că factorii ce au determinat apariția stilisticii lingvistice țin, în special, de spiritul lingvistic dominant al epocii: perspectiva psihologizată asupra limbii, croceanismul, retorica și dihotomia limbă /vorbire [Ionescu, p. 214].

esențial și stimulator pentru dezvoltarea stilisticii l-a produs Ch. Bally prin ignorarea stilului individual, întrucât l-a detașat totalmente de stilistică: or acest fapt a atras numeroase critice și amendamente asupra teoriilor sale. Poate anume acestui fapt îi și datorăm lui Ch. Bally apariția de mai târziu a stilisticii literare.

Obiecția fundamentală care i se aduce lui Ch. Bally este „confuzia inadmisibilă între limbă și text, între sens și efect de sens” [Guiraud: 1986, p. 56]. P. Guiraud, abordând chestiunile stilisticii din perspectiva cod/mesaj, recunoaște o stilistică a mesajului (stilistica literară) și o stilistică a codului (stilistica lingvistică): „problema unei stilistici concepute ca un inventar de mijloace existente *in nuce* în limbă și de care scriitorul dispune în vederea realizării unor anumite efecte în text e distinctă de studiul acestor efecte așa cum au fost ele efectiv realizate” [*idem*, p. 50]. Stilisticianul francez suspectează că Ch. Bally ar fi „foarte conștient” de această situație atunci când detașează *stilul* de stilistică, incriminându-i (și nu numai lui) confuzia „între planul limbii și cel al textului” [*ibidem*].

Ch. Bally, la rîndul său, privitor la stilistica individuală, precizează că noțiunea de *individual* cunoaște două accepții, „două lucruri complet diferite și chiar contradictorii” [Bally, p.17]. Cercetătorul genevez acceptă o *stilistică individuală* doar în cazul în care inovațiile individuale au repercusiuni asupra limbii, o influențează prin schimbările pe care i le aduce. Această stare de lucruri (adică influența asupra limbii a inovațiilor individuale) se datorează, evident, unor circumstanțe favorabile, ce-au contribuit la acceptarea inovațiilor de către întreaga colectivitate idiomatice.

Fundalul ideatic pe care Ch. Bally își „developează” argumentele în dorința de a separa *stilul* de *stilistică* este unul nu tocmai plauzibil: „Există o prăpastie de netrecut între uzul limbajului de către un individ în circumstanțe generale și comune, impuse întregului grup idiomatice și uzul limbajului de către un poet, un romancier, un orator. Când subiectul vorbitor se găsește în aceleași condiții ca și ceilalți membri ai grupului, există, prin

acest fapt, o normă față de care se pot «măsura» abaterile expresiei individuale; pentru literat, condițiile sînt total diferite: *el uzitează limba voit și conștient* <...>; și înainte de toate, *el uzitează limba cu intenție estetică* <...>. Or această intenție, care este aproape întotdeauna a artistului, nu are nimic comun cu cea a subiectului vorbitor care vorbește spontan limba maternă. Aceasta e suficient pentru a separa pentru totdeauna *stilul de stilistică*” [*idem*, p. 18].

Argumentele lui Ch. Bally, aparent suficiente, au fost combătute de majoritatea specialiștilor în domeniu. Într-adevăr, e o deosebire între modul folosirii limbii de către un poet și cel al vorbitorului comun, dar deosebirea nu este una de esență. Ea vizează gradul de dinamizare a resurselor idiomatice, iar poetul „lucrează” pe terenul potențialității limbii, al „modurilor de a face” sub semnul insolității, pe cînd individul vorbitor (nepoet), oricît de spontan ar fi, se bazează, în mare măsură, pe arsenalul de fapte de limbă oarecum clișeizat deja. Cu alte cuvinte, ceea ce dă specificitate comunicării poetice este faptul că poetul se situează pe o „scenă” (limba) de unde proiectează practici originale, pe cînd vorbitorul comun beneficiază de o experiență lingvală preexistentă în baza căreia își construiește actul de comunicare.

În legătură cu aspectul în discuție, J. Marouzeau rezumă că deosebirea dintre scriitor și vorbitorul comun se datorează registrelor de operare diferite în care se materializează actul de comunicare: scriitorul, folosind un registru scriptic, este obligat să-și îngrijească forma, „pentru că cel ce scrie e asigurat de un public atent prin definiție”, pe cînd în cazul subiectului vorbitor, dat fiind faptul că operează în registru oral, comunicarea acestuia „scapă judecății reflexive a interlocutorului” [Marouzeau, p. 14-15]. D. Alonso, de asemenea, are convingerea că „nu «conștiența» sau «inconștiența» diferențiază limba uzuală de cea literară. Între vorbirea uzuală și cea literară nu există o deosebire esențială, ci una de nuanță și de grad. Așadar, orice vorbire este estetică, dacă prin estetic nu înțelegem «faire de la beauté

avec les mots>>, ci expresivul. Cum ar spune Croce: tot omul care vorbește este un artist” [Alonso, p. 88].

Mai mult decât atât: vorbitorul comun și poetul prezintă și similitudini în ceea ce privește scopul comunicării, întrucât scopul amîndurora este nu numai comunicarea în sine, ci și persuasiunea, adică, ceea ce M. Cressot numea „adeziunea destinatarului”. J. Marouzeau, în fond, avea dreptate cînd asemena conversația cu o „luptă în care fiecare își apără punctul de vedere și gîndirea și este dispus să denigreze și să deprecieze gîndirea adversarului” [Marouzeau, p. 20]. Deși se înscrie, pe linia concepției lingvistice a lui Ch. Bally, M. Cressot¹⁰ nu împărtășește opinia ultimului, susținînd că „opera literară nu e altceva decât comunicare și orice estetică <<operată>> de către scriitor, nu este, în definitiv, decât un mijloc mai sigur de a cîștiga adeziunea cititorului. Această este poate mai sistematică decât în comunicarea curentă, însă nu e de altă natură. Opera literară este, prin excelență, domeniul stilisticii pentru că alegerea e mai <voită> și mai <conștientă>” [Cressot, p. 24].

Se afirmă, în același timp, că „deosebirea făcută de Bally între stilistica lingvistică și stilistica literară <...> apare nesatisfăcătoare. Ea separă în mod artificial faptele limbii comune de cele ale limbii artistice, atribuindu-le intenții diferite. Ele au însă un fundament comun (psihic) al limbajului, admis de Bally pentru limba uzuală, anume afectivitatea noastră individuală care face să asociem percepțiilor noastre ideea de valoare. Dar de ce am refuza scriitorului această experiență umană – doar pentru că unghiul din care privește lumea e mult mai larg? Afectivitatea unifică – pe trepte diferite – comunicarea vorbitorului comun cu expresia artistică a scriitorului” [Parpală, p. 21].

Dacă stilistica lingvistică europeană își are în persoana lui Ch. Bally fondatorul cvasiunanim desemnat, la fel e de adevărat și faptul că „școala vossleriană este <...> locul de apariție, în lingvistică, a stilisticii moderne în ipostaza

¹⁰J. Marouzeau și M. Cressot, spre deosebire de Ch. Bally, deși preiau anumite teze ale acestuia, concep mult mai larg domeniul stilisticii, realizînd conexiunea limbii cu literatura în cadrul acesteia.

ei literară, estetică” [Oancea: 1988, p.184]. Detașind stilul de stilistică, Ch. Bally schițează, așadar, o tentativă de delimitare a stilisticii lingvistice de cea literară, opunând o expresivitate *afectivă, spontană, naturală* uneia *voluntare, estetice, conștiente*. Însă distincția stilistica lingvistică/stilistica literară, deși se fondează pe conceptul de *expresivitate*, nu se întemeiază pe principiile enunțate de stilisticianul genevez (lucru demonstrat deja de cercetările ulterioare). Asociind conceptul de stil felului în care scriitorul uzitează materialul limbii, Ch. Bally recunoaște, în mod implicit, că stilul este o proprietate a textului, ceea ce M. Riffaterre susține în mod explicit: „stilul este o proprietate a mesajului și nu există decât în text” (a se vedea și [Guiraud, p.54])¹¹. Firește, există și puncte de vedere de altă natură. De exemplu, Tzv. Todorov e de părerea că „stilurile sînt în limbă, și nu în psihicul utilizatorului, stilul rămîne a fi o proprietate structurală, nu funcțională” [Todorov, p. 47].

Reprezentînd o structură reflexivă „etajată” la nivelul căreia se conjugă concepția despre lume cu o reacție umană, stilul este, în ultimă instanță, produsul unui proces ce se desfășoară pe două planuri: alegerea elementelor de pe axa paradigmatică și combinarea acestora pe axa sintagmatică. Deci cu *alegerea* și *combinarea* operează atît subiectul vorbitor într-o conversație cotidiană, cît și subiectul creator al unei opere literare (uzul cotidian și opera literară rezultînd din același proces). Cu alte cuvinte, vorbim de stil atît într-un caz, cît și în celălalt, cu precizarea că subiectul creator, spre deosebire de subiectul vorbitor, își stilizează la maximum „discursul” în intenția de a construi un alt tip de expresivitate. Are dreptate D. Irimia cînd afirmă că „în fond, implicit sau explicit, cînd s-a instituit opoziția stilistică (lingvistică) – stilistică literară/estetică (studiul stilurilor individuale), s-au avut în vedere două tipuri de expresivitate, corespunzător, de fapt, la două moduri de a înțelege *expresivitatea*” [Irimia, p. 14]. Profesorul ieșean opune modului lui Ch. Bally de a concepe expresivitatea o modalitate ce vădește o înțelegere mai complexă a fenomenului, situînd principiul creativității la baza

¹¹Amintim aici și de contribuția lui I. Iordan care, în arealul științific românesc echivalează cu cea a lui Ch. Bally. Cercetătorul român preia în mare măsură concepția omologului său genevez, întîlnindu-se cu cel din urmă și în ideea de a izola *stilul* de *stilistică*: „Fiind o ramură a lingvisticii, obiectul ei de cercetare îl constituie *limba*, nu stilul, așadar mijloacele de expresie ale întregii colectivități vorbitoare, nu ale unui singur individ sau ale unei singure opere” [Iordan, p.12].

conceptului de expresivitate, recunoscându-i acestuia rolul de generator al expresivității. Pentru a-și motiva viziunea stilistică, D. Irimia identifică „o categorie mai generală” – *expresivitatea stilistică* care presupune cadrul uzitării comune a limbii dominat de coexistența dimensiunii afective și a celei imaginar-creative și care „reflectă deopotrivă reacția subiectului vorbitor față de lume (sau față de interlocutor) și raportul în care se află cu dimensiunea estetică a limbii” [idem, p.16]. Cercetătorul ieșean distinge și un alt tip de expresivitate „developată” pe fundalul convertirii materialului de limbă în valori artistice – expresivitatea artistică. Astfel, textul se înscrie în coordonatele unei expresivități artistice, dacă „principiul creativității funcționează în limitele sistemului lingvistic, prin reorganizarea, variabilă în permanență, a actualizării lui în strânsă legătură cu întemeierea de lumi semantice autonome în raport cu lumea extraverbală, dar nu independent de aceasta” [ibidem]. În viziunea stilistică a lui D. Irimia, textul se caracterizează printr-un tip de expresivitate aparte și anume cea poetică, dacă „principiul creativității funcționează în sensul **instituirii unui nou sistem de semne** (subl. n – L. R), în interiorul, este adevărat, dar în opoziție funcțional-semantică cu sistemul limbii naționale, în strânsă legătură cu recuperarea esenței originare a limbii – de spațiu în care ființa umană *intră în comunicare* cu lumea” [ibidem]. Prin „instituirea unui nou sistem de semne” distinct, prof. D. Irimia lasă să se înțeleagă că e vorba de un „autentic proces de semantizare a unităților lingvistice care ies din condiția de semne cu care vorbim despre lume și trec în condiția de semne care conțin lumea sau, dimpotrivă de desemantizare, o alienare funcțională” [idem, p. 33]. Într-adevăr, expresivitatea poetică își are resortul în specificitatea semnului lingval, specificitatea sau calitatea „nouă” a semnului este asigurată nu atât de transfigurarea de substanță a semnului, cât de instituirea și aprofundarea de noi relații în interiorul semnelor (la nivelul relației semnificant – semnificat), precum și între semne. Semnul poetic este asemenea unui aisberg care ascunde dincolo de blocul exterior – semnificant – partea esențială care face posibilă existența primului. Semnificatul, la rândul său, „contaminează” prin adâncimile sale semnificantul, semnul poetic devenind, în felul acesta, un

semnificant „saturat de semnificat”. Între semnificat și semnificant se stabilesc anumite relații „speciale”, generate de complexitatea elementelor angrenate în mecanismul semnificării (afective, conceptuale etc.): or tocmai acest fel de relații îl investighează stilistica literară. În alți termeni, D. Alonso susține aceeași idee: „Adevăratul obiect al stilisticii¹² ar fi deci, *a priori*, cercetarea relațiilor reciproce dintre semnificat și semnificant <...>” [Alonso, p. 84]. De menționat că stilistica literară are a face cu entități lingviale în care nu întotdeauna „relațiile din planul semnificantului traduc relații identice din planul semnificatului” (mai cu seamă la nivel lexical, pentru că la nivel morfologic și cel sintactic lucrurile stau tocmai invers, deși nu în sens de absolutizare) [Popescu, p. 64]¹³. Lui D. Alonso nu-i lipsește nici perspectiva metateoretică¹⁴ asupra stilisticii și implicit asupra stilului, precum nu-i lipsește la noi nici lui T. Vianu, ambii fiind conștienți de complexitatea vastă a fenomenului literar și de imposibilitatea unei interpretări univoce a acestuia, astfel încât sesizăm accentul pus de ei pe mecanismul procesului de creație: „De o parte, un clocot șopotitor, o pădure adâncă și întunecoasă – dacă vreți, un haos: este clipa care precede creația. De cealaltă parte, o faptură exactă, limpede: poemul. A explica în ce fel se ajunge la joncțiunea celor două zone, a ilumina clipa hotărâtoare în care se ordonează și prinde viață ca organism, iată care este pentru mine obiectul cercetării stilistice” [Alonso, p. 77]. Autorul confirmă implicit ideea că stilul înainte de toate e proces și apoi produs, este „produsul cu traseu cu tot”.

În lingvistica rusă (V. V. Vinogradov, M. N. Kojina ș. a.), stilistica apare ca o configurație tripartită sau cvadripartită, astfel încât, potrivit concepției lui V. V. Vinogradov, stilistica circumscrie trei domenii de investigație: stilistica limbii ca

¹²Termenul *stilistică* este întrebuințat pentru termenul *stilistica literară*.

¹³Iu. Popescu, avînd ca punct de plecare convingerea lui R. Jakobson că limba reprezintă un sistem în care relațiile arbitrare se conjugă în mod dialectic cu cele analogice, susține că „relațiile din cadrul *limbii* sînt de tip *diagramatic*, <<diagramele>> fiind asimilate unor raporturi și/sau entități lingvistice, unde relațiile din planul semnificantului traduc relații identice din planul semnificatului. Astfel, succesiunea vorbelor *veni, vedi, vici* repetă la nivelul semnificantului ordinea reală a acțiunilor de la nivelul semnificatului” [Popescu, p.64].

¹⁴Perspectiva *metateoretică* se referă la „o imaginație constructivă de tip poetic” care i-a caracterizat pe D. Alonso, T. Vianu ș.a., ultimul, precum mențona M. Bucur în prefața lucrării *Despre stil și artă literară* de T. Vianu, „a venit în stilistică nu cu pregătirea filologului sau a criticului, ci, aș zice, în primul rînd, cu sensibilitatea poetului”. Prin „sensibilitatea poetului” înțelegem, mai cu seamă, *intuiția* care ghidează și depășește aparatul analitic și în care Ileana Oancea recunoaște „inițiatora traseelor interpretative cu adevărat fecunde” [Oancea: 1988, p. 202].

„sistem al sistemului”, stilistica vorbirii, stilistica literaturii artistice (stilistica literară), iar cercetătoarea M. N. Kojina vorbește de stilistica resurselor limbii, stilistica funcțională, stilistica stilurilor individuale (stilistica literară), stilistica practică (normativă). De remarcat în subsidiar că V.V. Vinogradov consideră stilistica nu doar ca o proiecție a lingvisticii, dar și ca „o parte integrantă din teoria literaturii”: „domeniile de cercetare ale stilisticii literare și ale celei lingvistice în parte coincid, dar în parte sînt totuși deosebite. În cadrul teoriei literaturii (al poeziei), stilistica cercetează stilul operelor literare în toate elementele lui, inclusiv stilul lingvistic, ca unul dintre elementele sale de bază; în cadrul lingvisticii, stilistica se ocupă de analiza stilului exprimării concrete, a caracteristicilor individului, mai ales a stilurilor individuale, și în special a celor supraindividuale (adică a stilurilor obiective sau a stilurilor limbii)” [Vinogradov, p. 258]. Tot în contextul epistemologic rus se postulează că stilistica literară ar studia „interacțiunea dintre limba literară și diverse stiluri ale literaturii artistice în evoluția lor istorică” [Кожина, p.11]. Precum putem observa în mențiunea de mai sus, stilistica literară manifestă tendințe de „s sofisticare” a obiectului ei de studiu, decupîndu-și și o tranșă verticală: obiectul de studiu al stilisticii literare nu reprezintă doar stilurile individuale propriu-zise, ci interacțiunea acestora cu limba literară – treapta superioară a limbii naționale și, totodată, „rezultatul unui anumit comportament social activ față de limbă” [Jordan *et alii*, p. 32]. Conceptul de *limbă literară* se subsumează celui de normă sociolingvistică, astfel că, în alți termeni, stilistica literară ar studia „interacțiunea” dintre normă și „libertate” (stilul individual). Raportul dintre acestea, precum menționează Iu. Popescu, este „tensionat, bazat pe colaborare, dar și pe contestare reciprocă” [Popescu, p. 82-83]. Alți cercetători separă cele două entități (adică stilistica lingvistică și stilistica literară) în virtutea obiectului lor de studiu. Astfel, „stilistica lingvistică studiază limba în ansamblu, în toată varietatea sa funcțional-comunicativă, pe cînd obiectul stilisticii literare îl reprezintă opera literară în integritatea componentelor sale, și, în special, **ale celor lingvistice**” (subl.n. – L. R.) [Хованская, p. 29]. Observăm că, deși se operează cu o distincție impusă de însuși obiectul de studiu, cercetarea în

cadrul stilisticii literare e reductibilă, în ultimă instanță, la nivel lingvistic: or precum s-a menționat, atât stilistica lingvistică, cât și stilistica literară valorifică aceeași esență – limba. Avem a face, în acest caz, mai degrabă, cu o anume diferență dintre aceste două entități, decât cu o opoziție propriu-zisă. K. Vossler vede în demarcația stilistică lingvistică/stilistică literară, de asemenea, nu atât o opoziție propriu-zisă (de esență), cât o „antinomie aparentă, dat fiind faptul că sînt puse în opoziție două direcții fundamentale ale lingvisticii care se găsesc într-un raport nu de excludere, ci de **necesară complementaritate** (subl. n.– L. R.)” [Oancea: 1988, p.184]). „Necesara complementaritate” se explică și prin faptul că sistemul stilistic al limbii comune este relativ constant, iar stilistica literară, fiind un spațiu extrem de mobil, este nonfinită, fapt care, de altfel, asigură infinitatea sistemului stilistic al limbii. L. Spitzer, întemeietorul criticii stilistice, de asemenea, se pronunță împotriva separării stilisticii lingvistice de cea literară, avînd convingerea că aceste două discipline „interferează în stil”. Stilistică lingvistică și stilistică literară sînt reciproc permeabile și într-atît de interdependente, încît dezvoltarea uneia atrage după sine dezvoltarea celeilalte. Din acest considerent, putem vorbi de „simultaneitatea formei individuale și a sistemului integral al unei limbi naționale” [Vossler, p. 9]. Astfel, la întrebarea „Care dintre cele „două stilistici” e dominantă și o ghidează pe cealaltă?” D. Alonso ar răspunde că stilistică literară este „sora mai mare și îndrumătoare a oricărei stilistici a limbii curente, și nu Cenușăreasa ei” [Alonso, p. 86]. În aceeași ordine de idei, evocăm și faptul că pînă și „norma sociolingvistică care îi dă conștiința de sine (unui idiom particular – L. R.) se fixează, în calitate de *model social* al limbii, pe baza textelor literare <...> Astfel, discursul literar este un element foarte important, pe de o parte catalizator al unei norme lingvistice, pe de altă parte factor de subminare a acesteia, dar implicit și de progres” [Popescu, p. 83-83].

Chiar dacă cele „două stilistici” se „ating”, ele totuși nu se confundă, ele se ghidează și se stimulează reciproc. Dacă, precum opina D. Alonso, sarcina stilisticii literare ar fi să descopere și să redescopere relația dintre semnificat și semnificant în cadrul stilurilor individuale, atunci sarcina stilisticii lingvistice ar fi

„aceea de a scoate la suprafață, dar din interiorul limbii comune, germenii stilului, de a arăta, prin urmare, că resorturile care îl animă sînt ascunse în formele cele mai banale ale limbii, că interpenetrarea dintre limbaj și sensibilitate nu este proprie numai expresiei literare, ci reprezintă deopotrivă modul însuși de existență a limbajului spontan în general” [Oancea: 1988, p. 187]. Stilistica literară încorporează mai activ și adaptează în funcție de rațiuni estetice „o mare parte” din stilistica limbii comune, pe cînd cea din urmă adaptează și/sau adoptă pasiv inovațiile stilurilor individuale. O concluzie se impune în mod special: atît subiectul vorbitor, cît și subiectul creator participă, în egală măsură, la crearea și perpetuarea sistemului (limbii).

Analiza punctelor de vedere privind delimitarea *stilistică lingvistică/stilistică literară*, ne permite să deducem următoarele: uneori, lipsește anume o perspectivă integrală asupra problemei, perspectivă ce ar favoriza reconcilierea teoriilor existente, în sensul acordării dreptului de *adevăr* fiecărei teorii (avem în vedere teoriile care identifică stilistica lingvistică și stilistica literară ca domenii net distincte, pe de o parte, precum și cele ce proiectează o viziune integrală în maniera lui T. Vianu¹⁵). Faptul că stilistica literară s-a individualizat și continuă să se individualizeze, deschizîndu-se în sine și prin sine într-un registru de circularitate verticală, dobîndind, astfel, o identitate aparte, ce se deosebește de stilistica limbii comune (atît prin elaborarea unui aparat conceptual propriu, cît prin metodele specifice), a condus la ideea că stilistica literară poate fi considerată un domeniu autarhic. Perspectiva „integrală”, la care ne referim și care se subsumează conceptului de „unitate în diversitate a lingvisticii”, este determinată de faptul că „lingvistul are de a face cu un tot unitar nu numai la nivel de întreg (adică de limbaj), dar și la nivel de parte componentă a acestui întreg. Astfel, se profilează limpede ideea că lingvistul trebuie să adopte o viziune de ansamblu, <<integrală>> și asupra părților constitutive, iar aceste <<părți constitutive>>, la rîndul lor, pot forma obiectul de studiu al unei discipline (respectiv, ramificații,

¹⁵T. Vianu, în studiul *Stilistică literară și lingvistică*, conjugă aceste două orientări, pledînd, astfel, perspectiva unei stilistici integrale.

subdiviziuni) <<integrale>>” [Popa, p. 86]. Trebuie să recunoaștem că stilistica face parte din acele domenii ce continuă să se „multiplice” și în care adevărul însuși este dependent de punctul de vedere al subiectului care cercetează. Stilistica lingvistică și stilistica literară sînt fațete ale unei stilistici „integrale”, fiecare, la rîndul lor, avînd, indiscutabil, caracter integral. Prin urmare, s-ar impune o precizare de natură terminologică: deși am folosit, preponderent, termenul de stilistică lingvistică (acest lucru l-am făcut mai mult dintr-o acceptare a tradiției în abordarea problemei), am vizat, de fapt, stilistica limbii comune. În această privință, subscriem următoarei opinii: „stilistica care s-a constituit în interiorul lingvisticii ar putea fi numită *o stilistică lingvistică* (cu direcțiile: stilistică literară și cea a limbii comune), opunîndu-se unei stilistici generale ca ramură a esteticii generale. În felul acesta, credem, dispare tautologia din vechea denumire a stilisticii limbii comune ca <<stilistică lingvistică>>, o stilistică <<lingvistică>> fiind deopotrivă și stilistica <<literară>>” [Oancea: 1988, p. 199].

Paradigma stilisticii literare este întregită, precum se susține, de așa-numita *stilistică a receptării/a efectului*. Astfel, M. Riffaterre, spre exemplu, pledează pentru o „stilistică a decodicatorului”, calificînd relația codificator – decodificator ca una lipsită de stabilitate și permanență, deoarece decodificarea, spre deosebire de codificare, în funcție de percepția destinatarului, e susceptibilă de modificări în timp. Astfel, „sarcina stilisticii e de a studia limbajul din punctul de vedere al decodicatorului, de vreme ce reacțiile, intuițiile sale despre intențiile codicatorului și judecățile de valoare sînt tot atîtea răspunsuri la stimulii codificați în secvența verbală. Stilistica ar fi: lingvistică a efectelor mesajelor, a randamentului actului de comunicare, a funcției de constrîngere („fonction de contrainte”) pe care o exercită asupra atenției noastre” [Riffaterre, p. 146]. Dar, chiar ocupîndu-se de punctul de vedere al decodicatorului, stilistica, în „varianta sa ideală”, ar trebui să „urmărească” codicatorul, să surprindă dinamica gîndirii acestuia. Funcția de constrîngere, despre care vorbește M. Riffaterre, nu este altceva decît *funcția* pe care lingvistul

preferă s-o numească *funcție stilistică* (în modelul schițat de R. Jakobson e vorba de funcția poetică). Stilisticianul francez insistă asupra denumirii de funcție stilistică, crezând că prin aceasta aduce o ameliorare noțiunii, întrucât, în viziunea sa, termenul de *funcție poetică* este, oarecum, ambiguu și poate atrage după sine ideea asocierii exclusiv cu poezia: or *funcția poetică* este „un constituent și al tuturor celorlalte activități verbale” și, de aceea, mai indicat ar fi să se numească funcție stilistică, conchide autorul. Nimic surprinzător în faptul că funcția stilistică este denumită funcție de constrângere, pentru că, opinează M. Riffaterre, „funcția stilistică se manifestă în factorii procesului de codificare care au drept efect limitarea libertății percepției în timpul decodificării (și libertății jocului în plăsmuirea unei opere literare)” [idem, p. 148]. Profesorul D. Irimia e de părerea că punctul de vedere al lui M. Riffaterre cu privire la funcția stilistică este o consecință a „interpretării relativ inexacte a concepției lui R. Iakobson¹⁶”, și că, în comunicarea neartistică, funcția poetică acționează doar în structura de suprafață, pe când în comunicarea artistică, funcția poetică se manifestă atât în structura de suprafață (în planul expresiei), cât și în cea de adâncime (în planul semantic), avînd rolul și de funcție poetică [Irimia, p. 19]¹⁷.

Fiind un domeniu dinamic, ce vizează diferite nivele (planul codicatorului și/sau planul decodificatorului etc.), stilistica manifestă tendințe de modelare și de remodelare nu numai în sensul variabilității interne, ci și, așa cum am mai menționat mai sus, în sensul fuziunii cu alte discipline. Astfel, lansăm supoziția că o stilistică a decodicatorului ar fuziona cu critica literară, întrucât ambele vizează aceiași factori și atunci când

¹⁶„La R. Iakobson, precizează D. Irimia, funcția poetică este o funcție reflexivă a mesajului, considerat în structura lui internă; structura verbală nu este determinată nici de factori care aparțin realității extraverbale, nici de factori care țin de locutor sau interlocutor, ci de factori care au legătură cu un principiu al armonizării constituentilor (eufonică, estetică)” [Irimia, p. 19].

¹⁷Trebuie reținut, în acest sens, că „autonomia mesajului (textului, adică a structurii verbale a mesajului) în interiorul funcției poetice în comunicarea curentă înseamnă indiferență față de raportul semantic, de tip lingvistic, *mesaj – referent*, raport însă asumat. Autonomia mesajului în interiorul funcției poetice în comunicarea artistică înseamnă suspendarea raportului semantic *referent* (extraverbal, preexistent) – *mesaj*, ca primă treaptă în recrearea unui alt raport, de semnificare, în interiorul textului. În acest al doilea raport își are originea *literaritatea*, ca proprietate distinctivă, definitorie a textului literar” [idem, p. 20].

stilistica se va arăta interesată de judecata de valoare (criteriul axiologic) în măsura în care o demonstrează critica literară, fuziunea ar deveni posibilă.

Evident, stilistica poate fi abordată din multiple puncte de vedere și, chiar dacă delimităm terminologic eventuale „stilistici”, aceste „stilistici”, în ultimă instanță, sînt varietăți în cadrul unității unei stilistici, or „există numai o stilistică, care e întotdeauna *lingvistică* în privința maximului de material utilizat, *psihologică* în privința motivării și, în același timp, *estetică* în ceea ce privește forma exterioară a unui enunț” [apud Parpală, p. 18].

4. Interferențe: stilistica și alte științe ale limbajului

Ca știință, stilistica prezintă conexiuni cu alte științe ale limbajului precum poetica, critica literară, semiotica, pragmatica, lingvistica textului, literatura, estetica, teoria literaturii.

Stilistica interferează cu poetica, fiind considerată „introducere necesară în poetică” („cercetarea componentelor stilistice ale textului reprezintă o condiție obligatorie în desfășurarea obiectivelor poeticii”). Între aceste două „materii” există raporturi strînse: la studierea textului literar ne situăm pe terenul cercetării stilistico-poetice¹⁸, deoarece doar o atare perspectivă asigură o cunoaștere de profunzime a textului literar, în timp ce „restrîngerea studiului textului literar la obiectivele stilisticii este posibilă, importantă la un prim nivel de cunoaștere, dar insuficientă pentru cunoașterea de profunzime”, iar „studierea textului literar numai din perspectiva poeticii este iluzorie” [Irimia, p. 22]. Deși reciproc indispensabile, totuși stilistica și poetica nu se confundă: prima se prezintă ca fenomenologie, ce studiază stilul ca mod de individualizare a expresiei, în timp ce ultima manifestă tendința de teoretizare, studiind structurile supraindividuale (tipologiile textuale); stilistica este intuitivă, subiectivă, iar poetica obiectivă și descriptivă [Parpală, p. 47-48].

¹⁸În acest sens, amintim că obiectul de cercetare al poeticii moderne este *literaritatea* textului, care la rîndul său, „interesează poetica deopotrivă ca teorie generală internă a literaturii, cînd se apropie mai mult de *estetică* și ca proprietate actualizată sau actualizabilă a unui text literar, prin care acesta se opune textului neliterar, cînd se apropie mai mult de *stilistică*” [Irimia, p.21].

Relația stilisticii cu semiotica se justifică în măsura în care stilurile individuale se pretează unor definiții semiotice, în calitatea lor de fenomene de supracodificare, prin care autorii încearcă să transmită felul în care percep lumea. Creatorii de literatură, de fapt, instituie coduri noi (subcoduri – idiolecte estetice), iar „a propune un cod înseamnă a propune o corelație” [Eco, p. 251]. Ceea ce în codul limbii este considerat combinație pertinentă, regulă ce reclamă un anumit context, în codul estetic este negat, ultimul impunându-se ca deviere de la primul. În ceea ce privește devierea, trebuie să amintim că, în concepția lui Um. Eco, aceasta derivă dintr-o „matrice deviațională” [*idem*, p. 343]. În viziunea lui Um. Eco, devierea rezultă dintr-o „matrice deviațională”, „deoarece se stabilește, chiar în text, un *hipersistem* de omologii structurale, ca și cum la fiecare nivel ar acționa același model structural, textul estetic dobândește statutul de superfuncție–semn ce corelează corelații” [Eco: 1982, p. 343-344].

Prin hipercodificarea estetică se înțelege reconsiderarea organizării expresiei și conținutului, în dependență de sensibilitate, de competențele psihologice de percepție ale autorului. Corelația dintre expresie și conținut, în idiolectul estetic, este supusă „unei revizuirii cognitive”. Codul estetic se prezintă ca un ansamblu de variante combinatorii la nivel semantic și sintactic, în care „surplusul de expresie” determină întotdeauna un „surplus de conținut” sau un „spor de cunoaștere intelectuală” [*idem*, p. 347]. Așadar, prin invenții radicale, marcate de ambiguitate, creatorul <<descăunează >> practic modelul de percepție și <<sapă>> direct în continuum-ul inform, configurând perceptul chiar în momentul în care îl transformă în expresie” [Eco: 2002, p. 322].

Semioza literară, dependentă de context și de subiectivitatea receptorului, poate fi decodată prin categoria semiotică de *interpretant dinamic* (preluată de la Ch. Peirce). În opera literară, urmărim, de fapt, ansamblul interpretanților dinamici sau, altfel spus, mărcile semantice conotative (contextuale) ale semnului. Interpretantul dinamic este „efectul propriu–zis asupra interpretului”, care, depășind ansamblul de informații conținute în semn, „include orice cunoștințe

colaterale la care este posibil să fi recurs interpretul atunci când a interpretat semnul” [*idem*, p. 55].

Stilistica beneficiază de cadrul conceptual al semioticii atât în privința conotației, cât și în cea a funcției comunicative a textului-semn.

În accepțiune integralistă, stilistica corelează cu lingvistica textului. În acest sens, trebuie să menționăm că E. Coșeriu distinge în structura limbajului trei planuri cu valoare autonomă cărora le corespund cunoașteri și conținuturi lingvistice distincte. Lingvistul prezintă tripartiția limbajului în următoarea schemă [*idem*: 1994b, p.136]:

Planuri ale limbajului Vorbire în general	Cunoașteri cunoaștere elocuțională	Conținuturi de semnare	Criterii de concordanță congruență
Limbi	cunoaștere idiomatică	semnificație	corectitudine
Discurs	cunoaștere expresivă	sens	adecvare

Prin urmare, limbajul poate fi investigat „ca fapt de creație”, „ca fapt de tehnică” și „ca produs” la fiecare din cele trei niveluri (universal, istoric, individual) [*idem*: 2000, p.236].

Din perspectiva lingvisticii coșeriene, limba este un „diasistem, un ansamblu mai mult sau mai puțin complex de <<dialecte>>, <<niveluri>> și <<stiluri de limbă>>” [Coșeriu: 2000, p.266]. Variabilitatea internă a limbii, potrivit savantului, se concretizează în trei tipuri fundamentale de diferențe, cărora le corespund implicit trei tipuri de unități¹⁹: „ a) *diferențe diatopice*, adică diferențe în spațiul geografic (din gr.δία „prin” și τοποξ, „loc”); b) *diferențe diastratice*, adică diferențe între straturile socio-culturale ale comunității lingvistice (din gr. διά și lat. – stratum); și c) *diferențe diafazice*, adică diferențe între tipuri de modalități expresive (din gr. διά și φάσιξ, <<expresie>>” [*idem*, p. 263]. În ceea ce privește varietatea diafazăică, trebuie reținut că „studiul varietății diafazice (în variatele dialecte și niveluri), ca și acela al unităților sinfazice și al relațiilor dintre ele ar

¹⁹ Celor trei tipuri fundamentale de varietăți lingvistice le corespund, respectiv, trei tipuri de unități: unități sintopice sau dialecte; unități sinstratice sau niveluri de limbă; unități sinfazice sau stiluri de limbă [Coșeriu, p.266].

trebui să fie obiectul unei **stilistici a limbii**, care, de altfel, nu există (sau aproape că nu există) în această formă” [idem: 1994b, p.143].

Din punctul de vedere al lingvisticii integrale, stilistica, în ipostaza sa de stilistică idealistă/ literară este o formă de lingvistică a textului, care urmărește, de fapt „obiectivarea sau justificarea, motivarea intuițiilor cu privire la conținutul specific textual–sensul, pentru orice tip de text” [Zagaevschi, p 49]. Există o zonă de suprapunere între cele două discipline în privința obiectului și metodei lor de studiu.

În literatura de specialitate se acceptă ideea că stilistica în planul istoric al limbajului este complementară gramaticii: „ca descriere a unei limbi, gramatica poate fi înțeleasă ca studiu nu numai al aspectului de pură comunicare (limbajul enunțiativ), ci și al aspectului afectiv, de exprimare a unor sentimente și impulsuri de voință (limbajul emotiv); dar, de obicei, termenul se referă la <<convenția>> pur enunțiativă, aspectul emotiv atribuindu-se disciplinei numite stilistica, aceasta [...] studiază semnele lingvistice ca simptome și semnale, adică în funcțiile lor de expresie și de apelare. Există în limbi fenomene care aparțin mai ales aspectului <<afectiv>>, studiat de stilistică (cum ar fi augmentativele, diminutivele, diferitele creații hiperbolice, expresiile cu valoare ironică etc.; dar la fel ca gramatica, și stilistica studiază întreg materialul constitutiv al limbii, dat fiind că orice fenomen – chiar și dintre cele care la prima vedere ar părea că aparțin în exclusivitate limbajului enunțiativ – poate avea o utilizare stilistică, adică utilizarea care implică și relevă o atitudine a vorbitorului. Stilistică poate fi studiul convenției emotive deja generalizate într-o limbă (stilistica limbii) și în acest sens a fost gândită și elaborată de Charles Bally” [ibidem]

În ceea ce privește raportul *stilistică– istorie/critică literară*, trebuie să menționăm că stilistica este considerată *o punte peste prăpastia dintre lingvistică și istoria literaturii* (Leo Spitzer). B. Terracini în studiul *Metodele stilisticii și teoria criticii. Istoricitatea semnului* [Terracini, p. 134-135], se referea la trei factori pe care îi presupune atât stilistica, cât și critica literară: elementul pur descriptiv; elementul interpretativ; judecata de valoare. Stilistica dă prioritate

elementului pur descriptiv și celui interpretativ, pe cînd cel de-al treilea factor este rațiunea de a fi a criticii literare.

Faptul că stilistica se prezintă ca o disciplină capabilă să asimileze metodele semioticii, poeticii etc., interferînd astfel cu multiple științe ale limbajului, face din stilistică o „știință perenă, în permanentă regenerare” [Parpală, p.16].

5. Definirea stilului

*„Stilul nu îl ai, ci îl ești. E engramat acolo, în
ingineria vertebrelor din coloana ta vertebrală,
în dinamica fluidelor corpului tău, în spotul de
lumină de pe pupila ta catifelată, în înțelepciunea
minții tale, care înaintează cînd universul
înaintează și se retrage cînd universul se retrage”
(M. Cărtărescu)*

Prin decupajul atît orizontal (în sincronie), cît și vertical (în diacronie) al valențelor, conceptul de stil devine un concept total, ce cumulează diverse valențe tipologice: lingvistice, estetice, istorice etc. Fiind un concept intrinsec al stilisticii, dar și „locul de manifestare al celei mai tulburătoare relații: cea dintre om, limbaj și lume” [Oancea: 1998, p.10], stilul transgresează limitele stilisticii. Anume valențele ontologice atribuite stilului asigură această transgresare. Stilul domină mecanismele existenței în plan obiectiv și subiectiv, regăsindu-se în „tot ce este om”: mod de a fi, de a gîndi, de a face, de a spune și/sau de a scrie etc. Această ubicuitate a stilului avea să fie sugerată de către naturalistul și scriitorul francez G. Buffon, cînd afirma că „Stilul este omul însuși”. Din multitudinea polimorfă de definiții date vreodată stilului, definiția generală a lui G. Buffon se situează deasupra tuturor celorlalte definiții, ca „definiție - matrice”, ce sesizează esența stilului ca fenomen. E adevărat: stilul este omul și invers, omul este stil, deoarece, în afara individualității umane, nu există stil. Stilul nu este o categorie conceptuală fixată exclusiv doar într-un domeniu (stilistică, estetică, critică literară etc.), ci acoperă mai multe arii disciplinare, manifestîndu-se ca un fenomen omniprezent, universal sau, altfel spus, un *modus vivendi*. Întrucît stilul definește și condiționează *modus-ul vivendi* al individualității

umane, atât la nivel extralingval, cât și la cel lingval, socotim că sîntem îndreptățiți să-l numim „fenomen universal”. Este cert însă că atunci cînd abordăm problema stilului trebuie să avem în vedere că acesta, definindu-se „cînd simplu aspect al enunțului, cînd artă conștientă a autorului, cînd expresie a naturii omului”, este „o noțiune plutitoare ce depășește mereu granițele în care încercăm s-o închidem, este unul din acele cuvinte caleidoscopice care se transformă în clipa în care încercăm s-o fixăm” [Guiraud, p. 8]

Raportată la nivel esteticolingval, definiția lui Buffon s-a pretat celor mai diverse interpretări. Spre exemplu, Ch. Bally, într-o altă ordine de idei, aplicînd principiul acesta la o personalitate artistică concretă, (e vorba de H. de Balzac), s-a „convins” de „neadevărul” celor enunțate de Buffon, prin imposibila echivalare a stilului operelor cu stilistica individuală a acestuia [Bally, p. 18]. D. Lodge însă se înscrie într-o grilă de interpretare ce depășește cadrul de înțelegere al lui Ch. Bally, susținînd că principiul buffonian „este folositor și legitim în critica literară, dar asta numai atîta timp cît este aplicat într-o metodă critică în care se pleacă de la trăsăturile stilistice înspre opera individuală în cadrul căreia se manifestă, iar de la această operă înspre alte opere, în totalitate reprezintă articularea lui literară” [Lodge, p. 59]. Precum se poate lesne observa, cercetătorul oferă o înțelegere mai complexă a principiului buffonian și își consolidează ideea, circumscriind conceptul de *stil* individualității umane în ipostază de subiect creator, pe cînd Ch. Bally vizează individualitatea umană ca subiect vorbitor în sens restrictiv. Accepțiunile stilului (valențele tipologice) sînt extrem de variate și largi, acestea fiind trecute în revistă în numeroase lucrări de specialitate. Astfel, se evidențiază multiple moduri de a concepe stilul:

- a) stilul ca idiosincrasie personală;
- b) stilul ca tehnică a expunerii;

- c) stilul ca realizare supremă a literaturii²⁰;
- d) stilul unei epoci, a unei mișcări artistice;
- e) stilul operei;
- f) stilul ca deviere în raport cu norma;
- g) stilul ca tip funcțional de limbaj²¹;
- h) stilul ca fenomen de cultură²².

Există multiple definiții specializate ale stilului (axate pe valențele lingvistice ale conceptului dat), care au la bază cele trei „instanțe” ale actului de comunicare: emițător, mesaj și receptor. Astfel, în literatura de specialitate se operează cu următoarea sistematizare a definițiilor:

1. Emițător – obiect al *poieticii*: stilul ca *alegere*; stilul ca *alegere și combinare* a faptelor de limbă; stilul ca *adaos* la nucleul comunicării; stilul ca expresie a unui *mod gîndire*;
2. Mesaj – obiect al *poeticii*: stilul ca *deviere*; stilul ca *funcție poetică* a limbajului;
3. Receptor – obiect al *teoriei receptării/lecturii*: stilul ca *efect* al structurii mesajului.

J. Marouzeau, spre exemplu, pe lângă sensurile de mai sus, atestă și sensul de *limbă* al termenului stil: „nu există termeni care, <...> să fie cel mai frecvent și mai fără diferență luați unul drept celălalt. Se spune: <<Limba unui autor, stilul unei epoci; o limbă neglijată, un stil pretențios>>, ca și cînd acești doi termeni ar fi intershimbabili” [Marouzeau, p. 9-10].

²⁰Aceste trei moduri de a concepe stilul îi aparțin lui M. Murry, a cărui viziune este prezentată în [Lodger, p. 58].

²¹Tzv. Todorov, inventarizînd sensurile curente ale cuvîntului *stil*, menționează sensurile expuse în punctele d)-g) [Todorov, p. 46-47]. În legătură cu ultimul sens, Tzv. Todorov e de părerea că e „superfluu să utilizezi termenul”, deoarece în paradigma defînirii stilului s-a pus problema stilului ca proprietate structurală, nu funcțională, considerîndu-se, astfel, că „stilurile sînt în limbă, și nu în psihicul utilizatorului” [ibidem].

²²L. Blaga, în *Filozofia stilului*. – București: Editura Cultura Națională. – 1924, înscrie conceptul de *stil* într-o perspectivă filozofică, astfel încît acesta devine un „prag cognitiv” sub egida căruia se află orice efort uman spiritual creator de cultură.

Noțiunea de stil, precum menționează Gr. Țugui, se suprapune și celei de limbaj poetic [Țugui, p. 22]. Însă suprapunerea, despre care amintește cercetătorul ieșean nu este una perfectă: într-o anumită „zonă”, într-adevăr, putem vorbi despre coincidența stilului cu limbajul poetic prin faptul că prezintă și o identitate de substanță (nivelul lingval), dar, în același timp, stilul este mai mult decât limbaj poetic (numeroasele moduri de a concepe stilul elucidate mai sus probează acest fapt): după cum remarcă unii specialiști, stilul „se suprapune noțiunii de unitate, de sensibilitate și de viziune asupra lumii <...>. Conceptul de stil devine în cele din urmă definitiv pentru condiția umană, smulsă orizontului, mult prea îngust, al cogito-ului cartezian, deschisă acum prin stil unei mai plene și mai adânci înțelegeri de sine” [Oancea: 1998, p. 33-34].

Această trecere în revistă, deși succintă, este suficientă totuși pentru a ne da seama de complexitatea problemei stilului. Percept în diferite feluri, stilul a și cunoscut variate definiții (valențe tipologice), dintre care menționăm doar unele:

a) „*accentuare* (expresivă, afectivă sau estetică) a informațiilor prin structură lingvală, fără nici o modificare a înțelesului” sau „*instrument* prin care scriitorul sau „codatorul” de jargon lingval se asigură că „mesajul” său este „decodat” în așa fel, încât cititorul nu numai că înțelege informațiile redate, dar, în plus, este capabil să împărtășească atitudinea scriitorului față de aceste informații” [Lodge, p. 67];

b) „*termen* ce servește pentru a desemna atitudinea pe care o ia scriitorul față de materia pe care viața i-o propune” [Marouzeau, p. 10];

c) „*aspectul* și *calitatea* ce rezultă din alegerea între mijloacele de expresie” [*ibidem*];

d) „*alegere* pe care orice text trebuie s-o opereze printre un anumit număr de disponibilități conținute în limbă” [Todorov, p. 47];

e) „*repertoriu de posibilități*, teren comun pus la dispoziția utilizatorilor, care îl utilizează conform necesităților de expresie practicînd alegerea, adică stilul, în măsura în care permit legile limbajului” [Marouzeau, p. 10];

f) „organizare textuală rezultată din selecția mijloacelor lingvistice aduse dintr-o stare semantică potențială și generală (nivelul paradigmatic) în stare de actualizare concretă și individuală (nivelul sintagmatic) și devenită formă a expresiei, solidară ca modalitate de existență și manifestare cu forma conținutului, conținut exprimând o atitudine implicată în mesaj” [Munteanu, p. 38];

g) „totalitatea particularităților lexicale, morfologice, sintactice, topice și fonetice sau textuale, precum și a procedurilor caracteristice modului de exprimare – orală și scrisă – al unui individ, al unei categorii sau colectivități de vorbitori” [Corniță, p. 21] etc.

h) „soluție diversificată pe care o practică structurantă o acceptă în vederea obținerii aceluiași rezultat sau obiect” (G. Granger) [v. Popescu, p. 15-16].

Menționăm că fiecare specialist care a manifestat interes față de problema stilului a ținut să dea o definiție, fiecare din ele convergând spre ideea că stilul e un concept total și dinamic totodată..

Analizând multitudinea de definiții ale stilului, cercetătoarea E. Parpală subliniază că numărul impunător (peste 200 de definiții) al acestora se datorează anume faptului că „noțiunea de stil este înțeleasă și definită în mod diferit în trei planuri: 1. în teoria generală a artei/în semiotică; 2. în teoria generală a limbii; 3. în domeniul beletristicii” [Parpală, p. 69].

Găsim rezonabil a menționa că noțiunea de stil ar trebui abordată în termenii de *proces* și *produs*, stilul reprezentând, în felul acesta, procesul și produsul (rezultatul) unei „traduceri” sui generis (*traducere* cu sensul de „interpretare a unei reprezentări psiho-mentale în structuri lingvare”). O teorie plauzibilă a stilului trebuie să nu neglijeze nici procesul, nici produsul. Perseverăm asupra acestui detaliu, deoarece studiul tradițional al stilului se referă, în speță, la produsul (rezultatul), adică la modalitatea de uzitare a lexicului, a imaginilor, a elementelor gramaticale, a topicii, precum și la raportul dintre semantică și sintaxă etc. Acordând atenția cuvenită produsului, nu sîntem îndreptățiți să trecem cu vederea procesul. Încă M. Cressot observa că „stilul e mai mult decît toate astea. Noi nu avem dreptul să excludem viața latentă a operei,

începînd cu nașterea unei viziuni confuze însă sui generis, care treptat-treptat prinde formă în conștiința scriitorului, se clarifică pentru a deveni ceea ce va fi obiectul redactării” [Cressot, p. 24].

Stilul ca proces vizează „procesarea” sistemului (limbii), alegerea (după cum s-a putut observa, definirea stilului prin alegere e nota comună a numeroaselor abordări) și combinarea elementelor lingvare în plan sintagmatic, adică activitatea propriu-zisă și mai puțin obiectul concret. Se produce ceea ce R. Jakobson numește „proiecția principiului echivalenței de pe axa selecției pe axa combinației” [Jakobson, p. 95]. Procesul (alegerea și combinarea) nu este un mecanism simplu, cu desfășurare unidirecțională și de suprafață, întrucât acesta angrenează factori multipli: percepția, memoria, cunoașterea, afectivitatea etc. Trebuie să se țină cont de faptul că, înaintea produsului, există procesul, adică o etapă consacrată reflecției, deliberării. Procesul este indispensabil creatorului, fiind parte din conștiința lui și incluzînd expresii ale diferitor acte (cognitive, afective, volitive, atitudinale), precum și reprezentări, stări de spirit, concepții. Procesul nu are deci existență autonomă și nu este analizabil în sine, ci poate fi „analizat” în urma studiului variantelor manuscrise ale operelor (dacă acestea există). Neputînd exista în sine și prin sine, ci doar prin activitatea creierului uman, a facultăților cognitiv-reflectorii ale omului, procesul se „obiectivizează”, devine rezultat (produs). Alegerea, în calitate de componentă a procesului, cantonează în straturile cele mai profunde ale întregii experiențe lingvare a comunității (în special, ale celei lexicale), în măsura în care aceasta a putut să se stocheze în „creierul” unui individ (doar nici un vorbitor nu deține idiomul în totalitate, fără rest). Astfel, pe fundalul alegerii și al combinării se intersectează tradiția (uzul comun) și inovația, între acestea stabilindu-se o relație de interdependență. Cu alte cuvinte, experiențele lingvare, ce preced elaborarea textului artistic, converg și influențează profund ceea ce se consideră a fi o experiență nouă – stilul individual. Această convergență și influență presupun o sinteză mentală a mai multor experiențe

lingvale, o prelucrare activă a acestora, astfel încât toate stilurile individuale au la bază „regîndirea” continuă, activă a tradiției (uzului comun).

Stilul ca proces mai deschide sfera altor aspecte și anume cea a adecvării gîndirii la formă în cadrul stilului. J. Marouzeau recunoaște legătura indisolubilă dintre gîndire și formă și accentuează caracterul restrictiv al alegerii. Credem că s-ar putea delimita unele grade de restricție a alegerii, întrucît aceasta nu are un caracter atît de restrictiv cînd se referă la lexic. Semantica și sintaxa oferă un teren mai vast și mai favorabil pentru diverse și insolite asocieri, efecte de stil, pe cînd domeniul morfologiei, care este unul relativ stabil, oferind mai puține posibilități de valorificare stilistică. În plus, la nivel morfematic se observă tendința de respectare a normei literare și de promovare a corectitudinii.

Corectitudinea ar fi, după J. Marouzeau, un factor ce ar limita alegerea. Savantul este de părerea că: „Facultatea de a alege e limitată în plus de obligația de a exprima un sens dat: în momentul în care expresia aleasă nu răspunde exact gîndului pe care vrea să-l exprime, nu mai este nici problemă de limbă, nici de stil, iar lingvistica își pierde drepturile” [Marouzeau, p. 10].

Fiind punctul de convergență dintre două sisteme – limbă și gîndire – cu legități și principii proprii de dezvoltare, *stilul* se datorează decalajului considerabil dintre ritmul de evoluție a unuia față de celălalt, decalaj care determină corelarea stilului cu devierea: gîndirea, în speță, gîndirea poetică (în imagini) cunoaște metamorfoze spectaculoase, evoluînd mai rapid decît limba. În felul acesta, stilul se prezintă drept rezultat al „progresului” înregistrat de gîndire, fiind grefat pe configurația evoluției lente a limbii.

Stilul – rezultat (produs) al procesului de alegere la nivel paradigmatic și de combinare la cel sintagmatic – se edifică în baza atributului material al entității (adică al operei propriu-zise). Se instituie, așadar, o relație cu următoarele implicații: procesul, fiind subiectiv, produce „obiectivul” (obiectul concretizat material, adică opera), ce este, în realitate, e esență de natură

subiectivă. Stilul – ca rezultat – implică anumite caracteristici la nivelele tradiționale: fonematic, morfematic, glosematic, syntaxematic, grafematic – caracteristici ce interacționează ca mijloace adecvate de transmitere a sensului operat de proces, deci „e un fapt global” [Segre, p. 145]. În ultimă instanță, stilul – ca rezultat (produs) – este un obiect sistemic, o totalitate de elemente organizate într-un fel anumit, în raporturi și conexiuni reciproce, ce formează o unitate distinctă, în interacțiune cu care sistemul limbii își manifestă plenar caracterul lui integral. Stilul, perceput ca sistem, este un câmp relațional, ce se coagulează din relațiile dintre straturile eterogene ale operei literare, straturi ce au fost identificate de către R. Ingarden în felul următor: „ 1) stratul fonemelor din cuvânt și al unităților fonice de nivel superior, construite cu ajutorul fonemelor; 2) stratul unităților de semnificație de diferite niveluri; 3) diverse straturi schematizate ale viziunii imaginative, precum și straturile elementelor continuităților de viziune imaginativă și seriile alcătuite din aceste elemente; 4) stratul elementelor obiectuale reprezentate și destinul lor” [Ingarden, p. 54]. Mai adăugăm că, în viziunea lui R. Ingarden, opera literară constituie „o alcătuire pluristratificată”.

Deși am recurs la o abordare a stilului prin două paliere conceptuale, susținem că stilul presupune o analiză integratoare a amândurora (bineînțeles, când dispunem de variantele manuscrise); altfel zis, conceptul de stil include atât activitatea (procesul), cât și entitatea (produsul).

Mai e de menționat și faptul că în domeniul științelor limbajului (în special, în critica literară modernă, stilistica estetică, semiotica literară etc.), atunci când se abordează problema stilului, se recurge, în ultimul timp, la conceptul de *scriitură*²³, introdus de R. Barthes²⁴. Precum menționează unii specialiști, conceptul de

²³P. Guiraud, de exemplu, e de părerea că „scriitura e ultimul avatar al noțiunii de stil” [Guiraud, p. 98].

²⁴Lucrarea *Gradul zero al scriiturii* a lui R. Barthes este considerată „un moment crucial în evoluția gândirii critice moderne” [Munteanu, p. 54].

*scriitură*²⁵ a eclipsat²⁶ termenul *stil*, care „pare a fi căzut în desuetudine, și aceasta în sfera de cercetare a criticii literare” [idem, p. 53].

Preocupat de raportul *limbă*²⁷ – *stil*, R. Barthes a ținut să precizeze că „sub numele de stil se formează un limbaj autarhic ce nu se scufundă decît în mitologia personală și secretă a autorului” [Barthes, p. 14]. Pentru criticul literar francez, „indiferent de rafinamentul său, stilul are întotdeauna ceva brut: el este o formă fără destinație, este produsul unui impuls, nu al unei intenții; este aïdoma unei dimensiuni verticale și solitare a gîndirii. Referințele sale sînt la nivelul unei biologii și ale unui trecut, nu ale unei Istorii: el este chestia scriitorului, splendoarea și închisoarea sa; singurătatea sa” [ibidem]. În aceeași ordine de idei, autorul menționează că stilul nu este deloc produsul unei alegeri. În acest punct, opinia lui R. Barthes tangentează cu cea a lui H. Meschonnic care susține, într-o formulă similară, că „stilul nu înseamnă alegere: înseamnă a nu avea altă cale. Numai cei ce nu au stil pot alege” (apud [Parpală, p.75]). În plus, R. Barthes plasează stilul în afara artei, pe motiv că acesta, la fel ca și limba, este produsul natural al timpului și al persoanei biologice. O atare înțelegere a faptelor explică introducerea, de către autor, a conceptului de *scriitură*, drept o „realitate formală între limbă și stil”, „un act de solidaritate istorică”, „funcție”, „raport dintre creație și societate”. Scriitura este limbajul literar transformat prin destinația sa socială, este forma considerată în intenția ei umană și legată, în acest fel, de marile crize ale Istoriei” [Barthes, p. 16]. Semiologul francez se întreabă dacă există, cu adevărat, o scriitură poetică și conchide că, privitor la poezia modernă²⁸, „cu greu mai putem

²⁵Termenul de *scriitură* se întilnește în limba română la N. Milescu – Spătaru, Al. Vlahuță ș.a. Pentru detalii, a se vedea [Munteanu, p. 56; Florescu, p. 7].

²⁶Șt. Munteanu înaintează supoziția că stilul a fost neglijat în detrimentul conceptului de scriitură în virtutea faptului că primul „nu s-a putut elibera în întregime de vechile lui conotații transmise de preceptele retoricii clasice, pentru care el însemna «elaborare» cu finalitate preponderent estetică, implicînd o diferențiere în planul expresiei poetice [Munteanu, p. 53].

²⁷R. Barthes formulează într-o manieră originală conceptul de limbă: „limba este aïdoma unei Naturi care circulă în întregime prin vorbirea unui scriitor, fără a-i conferi însă o formă, fără chiar a o hrăni: ea este asemenea unui cerc de adevăruri în afara căruia abia începe să se depună densitatea unui verb solitar. Ea e mai puțin o provizie de materiale cît un orizont, adică, în același timp, o limită și o stație – într-un cuvînt, liniștitoare a unei economii. Scriitorul nu extrage nimic din ea, literalmente: limba e mai degrabă pentru el asemenea unei linii a cărei transgresare va desemna, probabil, o supranatură a limbajului: ea este aria unei acțiuni, definiția și așteptarea unui posibil” [Barthes, p. 13].

²⁸R. Barthes compară poezia modernă cu cea clasică, raportul dintre ele prezentîndu-se în ochii lui în felul următor: „poezia modernă <...> distruge natura spontan funcțională a limbajului și nu lasă să subziste decît temelia

vorbi de o scriitură poetică” [idem, p. 42]. În schimb, constată autorul, „nu se ridică nicio obiecție atunci când vorbim de scriitură poetică á propos de clasici și de epigonii lor” [idem, p. 43].

În accepțiunea dată de R. Barthes termenului de scriitură, observăm că stilul se opune scriiturii. Încercînd, la rîndul său, o analiză a conceptului în discuție, Șt. Munteanu, de pildă, se întreabă²⁹ dacă nu cumva stilul nu numai că nu se opune scriiturii, ci chiar se înrudește cu aceasta. Pentru stilisticianul român „a vorbi despre unul dintre concepte înseamnă a păși în mod fatal și pe terenul celuilalt” [Munteanu, p.55]. Specialistul atrage atenția că termenul de scriitură n-a beneficiat de „acceptia lui bogată în consecințe exegetice”, fiind asimilat, de cele mai dese ori, cu „modul de scriere”, adică potrivit semnificației generale și tradiționale a termenului stil – mod de expunere” [ibidem]. Obiecția fundamentală pe care o aduce lingvistul român lui R. Barthes este incapacitatea termenului *scriitură* de a acoperi sfera producțiilor orale: „termenul *scriitură* nu ni se pare a fi potrivit în raport cu conceptul pe care îl desemnează. Prin felul în care este format, el trimite la «ceea ce e scris», deci la produsul gîndirii poetice așternut în pagină. În acest caz nu se poate vorbi de scriitură decît cu privire la literatura <<scrisă>>, nu și la producțiile inițial orale, cum sînt *Iliada* ori *Miorița*. Dar le-am face o nedreptate, dacă le-am refuza acestora și altora de același gen ideea că reflectă spiritul istoric al unei epoci și că ar fi deci străine de o «morală a formei» [idem, 56]. Așadar, conceptul de scriitură în ipostaza de opus al stilului este un concept relativ prin modul în care se construiește și se întrebuițează, ceea ce nu înseamnă că nu are dreptul la existență.

lexicală. «... gramatica este deposedată de finalitatea ei, ea devine prozodie, nemaifiind decît o inflexiune care durează pentru a prezenta Cuvîntul”. Cuvîntul în poezia modernă este perceput de către autor drept „o cutie a Pandorei din care își iau zborul toate virtualitățile limbajului; e, așadar, produs și consumat cu o curiozitate particulară, cu un fel de lăcomie sacră. Această Foame de Cuvînt, comună întregii poezii moderne, face din discursul poetic unul teribil și inuman”. Poezia clasică însă apare drept una în care „raporturile sînt cele care călăuzesc cuvîntul pentru a-l conduce, de îndată, către un sens mereu proiectat”, „aici raporturile fascinează, iar Cuvîntul este cel care hrănește și umple, precum dezvoltarea bruscă a unui adevăr” [idem, p. 39-41].

²⁹Șt. Munteanu mai susține: „ne putem întreba – iar întrebarea cuprinde în ea și răspunsul – dacă în *Scrisorile* lui Eminescu, în teatrul lui Caragiale sau în proza lui M.Preda ori în cea a lui Augustin Buzura (exemplele nu sînt și singurele), stilul, în sensul larg pe care credem că trebuie să-l atribuim acestui concept, nu se înrudește de aproape (nu aș îndrăzni să afirm că se confundă) cu scriitura” [Munteanu, p. 55].

Sintetizând cele spuse mai sus, concluzionăm că, deși preocupată de relația subiectivă în limbaj, stilistica trebuie calificată drept o disciplină justificată din punct de vedere științific, recunoscându-i-se, totodată, „devenirea ei semiotică” (semiostilistică) și statutul de „știință a creativității prin excelență”.

Stilul individual, contor opiniei fondatorului stilisticii lingvistice Ch. Bally, se integrează stilisticii, în virtutea faptului că între modul de utilizare a limbii de către un vorbitor comun și un creator de literatură nu există o deosebire de esență, ci una de nuanță și de grad. Această deosebire vizează gradul de dinamizare a resurselor idiomatice: subiectul creator realizează practici pe terenul potențialității limbii, al „modurilor de a face” sub semnul insolitării, pe când vorbitorul comun, beneficiază de o experiență lingvală preexistentă în baza căreia își construiește actul de comunicare, discursul ambilor însă, fiind marcat de afectivitate, de volitivitate („voit și conștient”, de intenție estetică, or tot omul care vorbește este un artist (Croce).

Distincția *stilistică lingvistică/stilistică literară*, impusă de însuși obiectul de cercetare, necesită o abordare dintr-o perspectivă integrală, subsumată conceptului de „unitate în diversitate a lingvisticii”, în sensul că stilistica lingvistică și stilistica literară sînt ipostaze ale unei stilistici „integrale”, fiecare, la rîndul lor, avînd, indiscutabil, caracter integral.

Stilistica rămîne a fi o știință deschisă, „aflată sub semnul interpenetrării metalimbajelor, deci sub semnul evoluției lingvisticii” [Corniță, p. 20].

Propuneri de aplicare:

1. Realizează un referat-comentariu (la alegere) al următoarelor afirmații:
 - a) „*Stilul este omul însuși*” (Buffon);
 - b) *Omul este o ființă de limbaj*;
 - c) „*Stilistica este sufletul oricărei limbi dezvoltate*” (P. Будагов);
 - d) „*Stilistica este o punte peste prăpastia dintre lingvistică și istoria literaturii*” (Leo Spitzer);
 - e) „*Stilistică literară este sora mai mare și îndrumătoare a oricărei stilistici a limbii curente, și nu Cenușăreasa ei*” (D. Alonso).

Partea II

1. Variabilitatea în paradigma „feminitate” din lirica eminesciană

Fenomenul variabilității la nivelul stilurilor individuale permite asumarea unui traseu de investigare atât la nivelul paradigmelor individuale (se are în vedere întreaga creație a autorului), cât și a celor supraindividuale (se are în vedere un anumit eșantion de autori/opere grupați/grupate conform unor anumite principii și criterii). Întrucât fenomenul variabilității este analizat în termeni ce țin de axa paradigmatică și sintagmatică, este necesar să reamintim că „dubla și simultana apartenență a semnului nu reprezintă decât extremitățile evidente ale unui proces *reversibil*: trecerea paradigmaticului în sintagmatic și a sintagmaticului în paradigmatic” [Dascălu, p. 26]. Or tocmai convertirea sintagmaticului în paradigmatic care este nonidentic cu paradigmaticul inițial interesează în cazul stilurilor individuale. Altfel spus, contează variabilitatea paradigmatică individuală care reprezintă o componentă a cercetării fenomenului variabilității. În această ordine de idei, trebuie să ținem seama de faptul că „*sintagmatizarea* (constituirea mesajului) presupune destructurarea (selecția) paradigmei și structurarea (combinarea) sintagmei, pe când *paradigmatizarea* constă în destructurarea sintagmei și restructurarea paradigmei. În cazul limbilor naturale și îndeosebi în acela al limbajelor nonartistice se constată coincidența paradigmei destructurate și a celei restructurate. În schimb, limbajul poetic se abate, de obicei, de la această regulă, căci cel mai adesea aici paradigma nu preexistă sintagmei, ci coexistă cu ea, încât destructurarea acesteia înseamnă tocmai constituirea paradigmei” [*idem*, p. 26-27].

Pentru o eficientă înțelegere și relevare a variabilității paradigmatică individuale e necesar să ne referim la textualizare și contextualizare. De exemplu, C. Dascălu realizând o amplă teoretizare a uneia dintre aceste variante ale sintagmatizării – textualizarea, stabilește elementele și proprietățile acesteia. Menționăm faptul că, pentru C. Dascălu, termenul de sintagmatizare semnifică „transferarea tuturor termenilor unei paradigme în text” [*idem*, 38] și reprezintă, de

fapt, „un proces în cadrul căruia are loc nu numai proiectarea disjuncției din paradigmatic în sintagmatic (admisă de Jakobson), ci și proiectarea conjuncției din sintagmatic în paradigmatic (pe care Jakobson o ignoră și pe care Barthes nu pare să o fi sesizat). Așadar, un proces *contradictoriu* în care cele două planuri se presupun și se neagă simultan” [*idem*, p.40]. Autorul deosebește două variante de sintagmatizare: textualizarea în care „termenii paradigmei sînt în așa fel situați în text, încît să li se asigure contiguitatea” [*ibidem*] și contextualizarea în care „termenii paradigmatici sînt astfel distribuiți în text, încît distanța sintagmatică dintre ei să fie mai mare decît zero” [*idem*, p.174]. În opinia cercetătorului, dacă textualizarea vizează spațiul aceluiași text, atunci contextualizarea implică și spațiul întregii creații a aceluiași autor. Așadar, C. Dascălu observă că „textualizarea și contextualizarea au spații de sintagmatizare diferite, *infratextuale* în primul caz, *transtextuale* în cel de-al doilea. Cu alte cuvinte, prin luarea în considerare a textualizării, ne situăm *dincoace* de text <...>, pe cînd prin contextualizare ne aflăm *dincolo* de text” [*idem*, p.177]. Se poate observa că sfera conceptului de textualizare, definit mai sus, se îngustează. În cazul textualizării, autorul constată identitatea relațiilor paradigmatică și a celor sintagmatică, pe cînd contextualizarea pretinde la nonidentitatea acestora. Textualizarea unei paradigme semantice, în viziunea lui C. Dascălu, se realizează prin lexicalizare și indexare, prima reprezentînd „un proces în cursul căruia sememele se transformă în lexeme” [*idem*, p. 40], iar ultima - „operația prin care paradigmei lexicalizate îi este asociat un semnificant recurent, care să avertizeze asupra semnificatului paradigmatic continuu” [*idem*, p. 42]. În acest sens, autorul propune un model grafic al paradigmei semantice lexicalizate, precum și un model complet al textualizării, ce implică, așadar, ambele operații.

Analizînd fenomenul variabilității la nivelul stilurilor individuale, ce presupune și cercetarea paradigmelor semantice din cadrul acestora, ne vedem puși în situația de a urmări atît modalitățile de constituire a paradigmelor contextualizate și textualizate, cît și relațiile intraparadigmatice (paradigmele semantice textualizate și contextualizate). Variabilitatea paradigmatică poate fi

percepută, recurgându-se la contextualizare, aceasta din urmă presupunând sintagmatizarea termenilor, ce se caracterizează prin semnificat paradigmatic continuu și semnificați discontinui.

Să urmărim contextualizarea paradigmei poetice „feminitate/ femeie” pe un eșantion reprezentativ de texte eminesciene. Precum se procedează în cercetări de acest tip, vom decupa secvențele extraparadigmatice ale textelor:

Mortua est

.....,
.....,
....., palid suflet,
.....

(strofa III-a)

.....,
....., înger cu fața cea pală,
.....?
.....?

(strofa VI-a)

....., o sfântă regină,
.....,
.....,
.....

(strofa VIII-a)

....., țărână frumoasă și moartă,
.....
.....
.....

(strofa XIII-a)

.....?.....?

....., înger,.....?

.....? Tu chip zîmbitor,

.....

(strofa XVII-a)

Întrucît schema contextualizării solicită mult spațiu din cauza numărului impunător de termeni paradigmatici contextualizați, ne vom limita doar la enumerarea acestora. Astfel, termenii (ce se adaugă la cei din exemplul de mai sus) din care se constituie paradigma semantică a „feminității” în textele eminesciene sînt: *mlădioasa mea stăpîină, copilă, fată, roabă (Scrisoarea IV); doamna, copila, crăiasa, zîină, piatră ce nu simte, dama, Dalilă (Scrisoarea V); Venere, marmură caldă, demon, bacantă, fecioară, sfîntă, (Venere și Madonă); sufletul vieții mele, albastra-mi dulce floare, dulce minune (Floare albastră); vis ferice de iubire, mireasă blîndă din povești, mireasa sufletului meu (Afîț de fragedă); Idol tu! Răpire minții! (Călin (File de poveste); piatră, icoană (Amorul unei marmure); lumină de-ndeparte (S-a dus amorul) etc. Așadar, e vorba de o paradigmă poetică vastă, a cărei limită maximă e greu de prevăzut și, precum e și firesc, se caracterizează prin nonidentitatea relațiilor paradigmatică și sintagmatică în raport cu paradigmele lingvistice. E necesar să ținem cont de faptul că o „paradigmă lexicală nu este o clasă semică, ci o clasă de relații semice. Este o paradigmă de sintagme” (apud. [Dascălu, p. 31]). Pentru R. Barthes, spre exemplu, sintagma poetică „conservă caracterul contradictoriu al relației dintre paradigmă și sintagmă, care se presupun în așa fel încît afirmarea uneia să însemne negarea celeilalte” [idem, 38]. Incontestabil, paradigma și sintagma se află în raport de interdependență, recunoscîndu-se, în consecință, dubla natură a paradigmei (omogenă – eterogenă), precum și faptul că aceasta reprezintă o „unitate contradictorie” [idem, p.32].*

Paradigma poetică contextualizată reprezintă o ierarhie lexicală cu mai multe nivele și are o orientare hiperonimică (fapt, de altfel, caracteristic paradigmei poetice), hiperonimul fiind „femeie”. Hiperonimul este termen al propriei paradigme, dar putem afirma că el conține și paradigma în același timp,

dat fiind faptul că ne referim la o paradigmă poetică. În paradigma poetică exemplificată, unii termeni eterogeni se solidarizează din punct de vedere semantic, (*înger, demon, icoană, piatră, sfântă, bacantă* etc.), toți orientându-se, deopotrivă, spre același semnificat paradigmatic („femeie”/ „feminitate”). La constituirea acestei paradigme participă elemente ce țin atât de ontologicul natural animat (regnul uman) și inanimat (regnurile vegetal și mineral; inanimatul cosmogonic), cât și de ontologicul social și afectiv. Deopotrivă, în această paradigmă poetică își găsește reflectare și categoria culturalului sub aspect religios. E de remarcat însă faptul că, în această paradigmă lipsesc termeni ce aparțin faunei, regnului animal. Paradigma poetică „femeie”/ „feminitate” se eșalonează pe următoarele nivele: ontologicul natural care este prezent în ambele ipostaze: animat și inanimat; ontologicul social și afectiv; culturalul. Sfera ontologicului natural animat și inanimat este reprezentată de următorii termeni paradigmatici: *copilă, fată, doamnă, femeie* etc. (regnul uman); *floare, crin* etc. (regnul vegetal); *marmură, piatră* etc. (regnul mineral); *stea, lumină* etc (inanimatul cosmogonic). Termenii paradigmatici *stăpînă, regină* etc. descind din ontologicul social, iar termenul *minune* poate fi inclus în categoria ontologicului afectiv, întrucît, din punctul nostru de vedere, asocierea e determinată de factorul afectiv-impresiv. Din domeniul culturalului termenii ce contribuie, într-un mod relevant, la formarea paradigmei poetice date țin, în special, de cultul religios: *înger, icoană, sfântă, demon*, etc. Între elementele acestei paradigme poetice se stabilesc diferite tipuri de relații, iar paradigma, privită în ansamblu, dovedește validitatea faptului că, într-o paradigmă poetică, tranziția directă de la cohionime la hiperonim este imposibilă. De aceea, este necesară abordarea inconimiei ca relație indispensabilă în procesul trecerii de la cohionimie la hiperonimie, or relația inconimică este considerată „un nivel de tranziție și tranzitoriu (subln. aut.), în cadrul unei ierarhii lexicale aflate într-un proces dialectic, pe parcursul căruia inconimia neagă relația de cohionimie pentru a fi, la rîndul ei, negată de hiperonimie. Este un nivel ce determină nivelarea ierarhiei în care se manifestă, dar numai după ce a fost percepută ca atare” [Dascălu, p. 115].

Să revenim însă la paradigma poetică de mai sus. Termenii paradigmatici *copilă*, *fată*, *doamnă*, *femeie*, situați la nivelul ontologicului natural animat uman, sînt cohiponime, întrucît comută în paradigma semantică „femeie” (sem comun [+sex]), însă termenii *doamnă* și *femeie* intră în relație de inconimie cu *fată* și *copilă*, semul [+maturitate] fiind distinctiv pentru primul grup în opoziție cu cel de-al doilea. Sememul substantivului *copilă* se compune din următoarea serie de seme: hiperosemul [+ființă umană] – clasemele [+animat] – [+feminin] – [+concret] – [+uman] – [+enumerabil] – hiposemele [+dimensionalitate, de dimensiuni mici] – [+lipsă de maturitate] – virtuemele [+gingășie] – [+juneție sau frăgezime de vîrstă] – [+naivitate] – [+lipsă de experiență]. Termenul paradigmatic *fată* are sememul alcătuit din fascicule semice similare: hiperosemul [+ființă umană] – clasemele [+animat] – [+feminin] – [+concret] – [+uman] – [+enumerabil] – hiposemele [+maturitate, de la naștere pînă la căsătorie] – virtuemele [+castitate] – [+juneție]. Ansamblul de seme ce se conțin în structura sememului *doamnă* reiterează modelul semic din sememele substantivelor *fată* și *copilă* în ceea ce privește hiperosemul și clasemele, diferențialul situîndu-se la nivelul hiposemelor [+prezența maturității], [+stare civilă] și al virtuemului „peiorativ” (în context). Grupul inconimic *piatră*, *marmură* din această paradigmă se opune prin semul comun [+rocă] altor grupuri inconimice constituite în jurul unui sem comun: *floare*, *floare de cireș* (sem comun: [+vegetal]), *stăpîină*, *regină* (sem comun: [+posesivitate]), *stea*, *lumină* (sem comun: [+emanație electromagnetică]), *înger*, *demon*, *icoană* (sem comun: [+spiritual religios]) etc. Pentru a înțelege mai bine relațiile intraparadigmatice stabilite din această paradigmă eminesciană e necesar să descompunem sensul lexical al fiecărui termen paradigmatic în unități semantice minimale (seme). Descrierea structurală a sememelor termenilor paradigmatici în discuție are relevanță în ceea ce privește sesizarea semelor comune grație cărora aceștia formează o paradigmă în pofida eterogenității lor semantice. În plus, sememele acestora trebuie înțelese ca sememe derivate expresive. Astfel, sememele elementelor paradigmatică analizate constau din următoarele ansambluri de seme:

1) Sememul derivant *piatră*: hiperosemul [+ mineral] – clasele [+substanțialitate] – [+ substantiv feminin] – [+ inanimat] – [+ concret] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ duritate] – [+ culoare variabilă] – [+ susceptibilă de prelucrare] – [+ destinație diversă, mai ales în sculptură, arhitectură] – virtuemele [+ insensibilitate] – [+ lipsă de afectivitate] – [+ indiferență]; sememul derivat *piatră*: hiperosemul [+ ființă rațională] – clasele [+ animat] – [+ uman] – [+ feminin] – [+enumerabil] – hiposemele [+ insensibilă] – [+ indiferență] – [+ impermeabilă la morală] – virtuemele [+ duritate] – [+ culoare variabilă] – [+ susceptibilă de prelucrare] – [+ destinație diversă, mai ales în sculptură, arhitectură];

2) Sememul derivant *marmură*: hiperosemul [+ mineral] – clasele [+ substanțialitate] – [+ substantiv feminin] – [+ inanimat] – [+ concret] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ duritate] – [+ culoare albă, cenușie, verzuie-neagră] – [+ conținut, calcaroasă] – [+susceptibilă șlefuirii] – [+formă externă, lucioasă și netedă] – [+ destinație, folosită în construcții și pentru sculptură] – virtueme [+ frumusețe] – [+ fascinație] – [+ adorare]; sememul derivat *marmură*: hiperosemul [+ ființă rațională] – clasele [+ animat] – [+ uman] [+ feminin] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ frumusețe] – [+ fascinație] – [+ adorare] – virtueme [+ duritate] – [+ culoare albă, cenușie, verzuie-neagră] – [+ conținut, calcaroasă] – [+ susceptibilă șlefuirii] – [+ formă externă, lucioasă și netedă] – [+ destinație, folosită în construcții și pentru sculptură];

3) Sememul derivant *floare*: hiperosemul [+ vegetal] – clasele [+ substantiv feminin] – [+ inanimat] – [+ feminine] – [+ concret] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+identitate, plantă erbacee] – [+ formă externă, cu organ de reproducere frumos colorat] – [+ olfactivitate, plăcut mirositoare] – virtueme [+ frumusețe] – [+ suavitate] – [+ fragilitate] – [+ feminitate]; sememul derivat *floare*: hiperosemul [+ ființă rațională] – clasele [+ animat] – [+ uman] – [+ feminin] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ frumusețe] – [+ suavitate] – [+ fragilitate] – [+ feminitate] – virtueme [+ identitate, plantă erbacee] – [+ formă

externă, cu organ de reproducere frumos colorat] – [+ olfactivitate, plăcut mirositoare];

4) Sememul derivant *stea*: hiperosemul [+ corp ceresc] – clasele [+ substantiv feminin] – [+ inanimat] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ conținut, amestec de gaze] – virtueme [+ frumusețe] – [+ sclipire] – [+ unicitate] – [+ carismă] – [+ impresionabilitate] – [+ predispoziție spre visare] – [+ combustie, ardere interioară, pasiune]; sememul derivat *stea*: hiperosemul [+ ființă rațională] – clasele [+ animat] – [+ uman] – [+ feminin] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ frumusețe] – [+ sclipire] – [+ unicitate] – [+ carismă] – [+ impresionabilitate] – [+ predispoziție spre visare] – [+ combustie, ardere interioară, pasiune] – virtueme [+ conținut, amestec de gaze];

5) Sememul derivant *lumină*: hiperosemul [+ radiație electromagnetică] – clasele [+ substantiv feminin] – [+ inanimat] – [+ nonuman] – hiposemele [+ caracteristică corpurilor incandescente] – [+ vizibilitate] – [+ difuzibilitate] – [+ viteză ultrarapidă] – virtueme [+ speranță] – [+ promisiune de fericire] – [+ aspirație] – [+ sete de mîntuire]; sememul derivat *lumină*: hiperosemul [+ ființă rațională] – clasele [+ animat] – [+ uman] – [+ feminin] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ speranță] – [+ promisiune de fericire] – [+ aspirație] – [+ sete de mîntuire] – virtueme [+ caracteristică corpurilor incandescente] – [+ vizibilitate] – [+ difuzibilitate] – [+ viteză ultrarapidă];

6) Sememul derivant *stăpîină*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ substantiv feminin] – [+ animat] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu] – virtueme [+ superioritate] – [+ abandon de sine în voia altuia] – [+ supunere necondiționată] – [+ apoteozare]; sememul derivat *stăpîină*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ superioritate] – [+ abandon de sine în voia altuia] – [+ supunere necondiționată] – [+ apoteozare] – [+ admirație] – [+ fascinație] – virtueme [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu];

7) Sememul derivant *regină*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] –

[+ substantiv feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu, populație] – virtueme [+ idealizare] – [+ posesoare al tărîmului de „acolo”]; sememul derivat *regină*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele

[+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ idealizare] – [+ posesoare al tărîmului de „acolo”] – virtueme [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu, populație];

8) Sememul derivant *înger*: hiperosemul [+ ființă supranaturală spirituală] – clasele [+ substantiv masculin] – [+ nonsubstanțialitate] – [+ imaterialitate] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiperosemele [+ calitate] – [+ pozitiv] – [+ excepțional] – [+ benefic] – [+ destinația, mediator între Divinitate și credincioși] – virtueme [+ smerenie] – [+ imaculare] – [+ inocență] – [+ bunătate] – [+ frumusețe] – [+ venerare]; sememul derivat *înger*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ smerenie] – [+ imaculare] – [+ inocență] – [+ bunătate] – [+ frumusețe] – [+ venerare] – virtueme [+ calitate] – [+ pozitiv] – [+ excepțional] – [+ benefic] – [+ destinația, mediator între Divinitate și credincioși];

9) Sememul derivant *icoană*: hiperosemul [+ obiect de cult] – clasele [+ substantiv feminin] – [+ inanimate] – [+ material] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ formă externă, pictată sau, mai rar, sculptată în relief, reprezentînd chipuri ale divinităților creștine (sfîinți, scene din biblie)] – [+ destinație, pentru închinarea credincioșilor] – virtueme [+ frumusețe] – [+ mîntuire] – [+ făcătoare de minuni]; sememul derivat *icoană*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ frumusețe] – [+ mîntuire] – [+ făcătoare de minuni] – virtueme [+ formă externă, pictată sau, mai rar, sculptată în relief, reprezentînd chipuri ale divinităților creștine (sfîinți, scene din biblie)] – [+ destinație, pentru închinarea credincioșilor];

10) Sememul derivant *demon*: hiperosemul [+ ființă supranaturală] – clasemele [+ substantiv masculin] – [+ nonsubstanțialitate, imaterialitate] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ calitate] – [+ negativ, malefic] – virtuemele [+ răzvrătire, personificare a egoismului]; sememul derivat *demon*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasemele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ răzvrătire, personificare a egoismului] – virtueme [+ calitate] – [+ negativ, malefic].

Descrierea semică a termenilor din paradigma în discuție ilustrează că aceștia se reunesc în paradigmă în virtutea metasemiei similative și că, în majoritatea exemplilor analizate, se produc restructurări semice: virtuemele substituie hiposemele în sememele derivate. Paradigma eminesciană a feminității, precum putem lesne observa, își selectează termenii paradigmatici din cele mai diverse și incompatibile paradigme referențiale ontologice și culturale: pe lângă termenii paradigmatici circumscriși cultului religios (*înger, icoană, demon* etc.), mai amintim aici și pe cei ce țin de mitologie (*Venere, Madonă, Dalila*). În pofida eterogenității lor, termenii paradigmatici analizați se constituie totuși într-o paradigmă poetică orientată hiperonimic, aceasta ilustrând, de fapt, că hiperonimul „femeie”/ „feminitate” se află în relație de implicație asimetrică (unilaterală), întrucât hiponimele (*copilă, doamnă, piatră, stăpână, floare, minune, icoană, înger, demon* etc.) se includ în hiperonimul dat, însă nu și viceversa. E necesar să remarcăm, totodată, faptul că apartenența lor la aceeași paradigmă poetică este motivată de existența unor seme comune din componența semică a sememului supraordonator „femeie” și a sememelor subordonatoare ale elementelor paradigmatică în discuție. Semele comune atestate țin, în speță, de semul potențial, adică virtuemul care „justifică mecanismul conotației” [Ionescu, p. 189]. Termenii paradigmatici distanțați semantic nu contribuie decît la proiectarea unei perspective infinite asupra dimensiunii feminității, asupra adîncurilor abisale și insondabile ale sufletului feminin, al cărui magnetism și fascinație derivă din asemănarea, pînă la identificare totală, cu însăși Natura (uneori stihială și pasională pînă la ardere totală, alteori glacială și insensibilă în egolatria sa). Feminitatea e o lume, un

univers ce cuprinde proprietăți din toate elementele cosmosului. În felul acesta, putem observa că paradigma poetică în discuție se formează din termeni ce desemnează percepția vizuală (*stea, lumină, minune* etc.), tactilă (*piatră, marmură* etc.), olfactivă (*floare, crin* etc.). De asemenea, remarcăm în această paradigmă coexistența termenilor lipsiți de materialitate (*înger, demon*) și a celor din sfera materială (*floare, piatră*). Extrem de diferiți, termenii acestei paradigme participă la profilarea femeii/feminității în datele ei fundamentale și dramatice și, într-o altă optică, îi putem considera trepte eșalonate ale meditației asupra esenței feminine, iar întreaga paradigmă – o „paradigmă-metaforă” a structurii dilematice a esenței sale spirituale. Un loc aparte în paradigma eminesciană îl au elementele antitetice *înger/demon* (specifice, de altfel, romantismului), care, sugerând, de fapt, antinomia de bază a identității feminine, sînt principii calitative (bine/rău) din lupta cărora se încheagă esența feminină. Formula *înger/demon* însă, în exegeza eminesciană, nu echivalează cu o dihotomie, ci, mai degrabă, cu o desemantizare și, ulterior, o resemantizare „pe linia filosofiei lui Plotin, împăcînd platonismul rațional, de tip grec, cu cel religios, de tip creștin” [Băran, p. 217]. Așadar, antinomia aparentă *înger/demon* este percepută ca ipostază a *divinului/umanului*, „nu în sensul scindării, ci ca unitate a contrariilor, ca și complementaritate între transcendent și contingent” [*idem*, 218]. Asocierea femeii cu „imagini ale luminii” (*înger, lumină* etc.) este pusă în exegeza eminesciană în legătură cu „nostalgia absolutului armonic” [Ungureanu, p. 248]: or însăși „dominanta conștiinței eminesciene e aspirația spre armonie, echilibru și unitate” [Rusu, p. 12] și setea de recuperare a unității originare pierdute. De asemenea, ținem să adăugăm că tot în exegeza eminesciană se vorbește despre surse medievale ale imaginii feminității. Astfel, imaginea feminității apare ca o „simbioză tensionată între o aparență angelică reconfortantă pentru cavalerul care i se supune și o esență demonică amenințătoare pentru omul religios care se ferește de ispita păcatului, văzut ca lipsa aspirației spre armonia superioară, dincolo de teluric. Iubita este o împletire de contrarii, provocînd poetului tensiunea lăuntrică între atracție și respingere, între

starea dionisiacă – măsură a trăirii intense – și suferința exprimată apolinic prin visul creației” [Ungureanu, p. 250].

Într-un cuvânt, termenii paradigmatici *înger* și *demon* apar ca factori complementari care, „însetați” de aceeași atracție, conturează profilul spiritual al femeii ca un dialog, ca un mariaj subtil dintre înger și demon, în care îngerul, în postură de Ego, își înțelege dublul alter-ego-ul (demonul). Paradigma eminesciană a feminității include, așadar, termeni extrem de eterogeni din punct de vedere semantic, care oferă, de fapt, cunoașterea în datele ei fundamentale, adică a feminității ca „dimensiune semnificantă a ființării în lume” [*idem*, 249].

2. Variabilitatea în paradigma „feminitate” din lirica stănesciană

Pentru a ilustra variabilitatea în cadrul paradigmei „feminitate” din lirica stănesciană, recurgem, de asemenea, la cele două variante ale sintagmatizării – textualizarea și contextualizarea. Vom reconstitui, astfel, paradigma poetică „femeie”/„feminitate” pe baza unui corpus de texte reprezentative. Paradigma dată se compune din termenii: *zeitate melodioasă, subțire; spirală albastră, sfișietoare (Spirală albastră, sfișietoare); regina mea de negru și de sare (Viața mea se iluminează); stăpîna mea, femeie zveltă și sălbătică de frumusețe (Amfion, constructorul); Lorelei (Ploaie în luna lui Marte); femeie gingașă; femeie visătoare; ochi melancolic, soare căprui răsărindu-mi peste umăr; oră de neuitat; iubire (Cîntec fără răspuns); ploaie aspră, fraget nor, dulcea mea antichitate dintr-un secol viitor *** (Lași mirosul tău în aer); brățară purtată la mîna de un zeu (Desigur); Doamnă Verde Camforă (Dulce cupa mea de piele); domnișoară (Atît de repede, În dulcele stil clasic); făptură, dîră lucidă și, de melci, tandră arsură, iarbă-ncolțind dintr-un pămînt de somn, de vis, neoglindito peste ape, dulce vaier (Estompare); văzuto doar cu ochiul triumfiular, din frunte (Mult vechii de romantici...); suavă meninge și somn tulburat (Sete); suavă și fără de trenă stăpîna (Stare) etc.*

N. Stănescu individualizează feminitatea prin elemente ale referențialului ontologic animat și inanimat, social și afectiv și prin elemente ce țin de cultură. De

la nivelul ontologicului natural cosmic de ordin celest sînt selectați termenii paradigmatici *soare, nor*; de asemenea, este prezent naturalul cosmic sub aspect meteorologic (*ploaie*), precum și ontologicul natural cosmic sub aspect vegetal (*iarbă*). Din categoria ontologicului social poetul preferă termenii *regină* și *stăpîină* (termeni, de altfel, cu alură poetică), fără a valorifica și alte resurse stilistice. În subsidiar, menționăm că, în general, relațiile categoriei date „sînt rareori textualizate poetic” [Dascălu, p. 101]. În paradigma poetică dată atestăm și unele elemente ale referențialului ontologic de factură anatomică (*ochi, meninge*), precum și o serie de elemente ce aparțin ontologicului afectiv care se manifestă atît sub aspect euforic (*iubire*), cît și sub aspect disforic (*vaier, arsură* etc). Poetul se arată mai interesat de ontologicul cultural, valorificînd în acest sens resursele stilistice ale unor categorii proprii acestuia (*antichitate, zeitate, spirală, camfor* etc).

Elementele paradigmei în discuție se află în relații de cohiponimie (*femeie, doamnă, domnișoară* etc.) și de inconimie (divizarea inconimică este parțială): grupul inconimic *regină, stăpîină* etc. se opune prin semul comun [+ posesivitate] altor grupuri inconimice: *soare, nor* etc. (sem comun [+ celest]); *iubire, vaier, arsură* (sem comun [+ afectivitate]); *ochi, meninge* (sem comun [+ anatomic]); *antichitate, zeitate* (sem comun [+cultural]) etc.

Pentru a înțelege specificul variabilității în cadrul paradigmei poetice date și, implicit, felul în care este percepută feminitatea de către poet, e necesar de a descrie sememele termenilor paradigmatici (întrucît avem a face cu o paradigmă poetică, sememele acestora trebuie înțelese ca sememe derivate expresive). Ca atare, termenii paradigmatici în discuție conțin următoarele fascicule de seme:

1) Sememul derivant *zeitate*: hiperosemul [+ divinitate] – clasele [+ substanțialitate] – [+ substantiv animat] – [+ feminin] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ ireal] – [+ păgîn] – [+ mitic] – [+ destinație, deținătoare a unei puteri miraculoase, protectoare a unor valori] – virtuemele [+ adorație] – [+ frumusețe] – [+ fascinație] etc.; sememul derivat *zeitate* (*zeitate melodioasă, subțire*): [+ ființă rațională] – clasele [+ animat] – [+ uman] – [+

feminin] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ diafan] – [+ adorație] – [+ frumusețe] – [+ fascinație] – virtuemele [+ ireal] – [+ păgîn] – [+ mitic] – [+ destinație, deținătoare a unei puteri miraculoase, protectoare a unor valori];

2) Sememul derivant *spirală*: hiperosemul [+ obiect] – clasele [+ substanțialitate] – [+ inanimat] – [+ concret] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ forma externă, curbă plană deschisă care se rotește în jurul unui punct fix] – virtuemele [+ evoluție a unei forțe, a unei stări] etc.; sememul derivat *spirală* (*spirală albastră, sfișietoare*): hiperosemul [+ ființă rațională] – clasele [+ animat] – [+ uman] – [+ feminin] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ diafan] – [+ esență spiritualizată] – [+ seducție] etc. – virtuemele [+ forma externă, curbă plană deschisă care se rotește în jurul unui punct fix];

3) Sememul derivant *regină*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+uman] – [+enumerabil] – hiposemele [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu, populație] – virtuemele [+ privilegiată] – [+ adorată] – [+ idealizată] etc.; sememul derivat *regină* (*regina mea de negru și de sare*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ frumusețe specială (accentuată de un epitet adjectival și altul substantival în acuzativ prepozițional *de negru și de sare*)] – [+ privilegiată] – [+ adorată] – [+ idealizată] – virtuemele [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu, populație];

4) Sememul derivant *stăpînă*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu] – virtueme [+ superioritate] – [+ abandon de sine în voia altuia] – [+ supunere necondiționată] – [+ apoteozare]; sememul derivat *stăpînă*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ admirație] – [+ fascinație] etc. – virtuemele [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu];

5) Sememul derivant *ochi*: hiperosemul [+ organ al vederii] – clasele [+ concret] – [+ enumerabil] – [+ substantiv masculin] – hiposemele [+ formă globulară] – [+ sticlos] – [+localizare, așezat simetric în partea din față a capului omului și a unor animale] – [+ orbită] – [+ pleoape] – [+ gene] – [+ iris colorat] – virtuemele [+ putere de pătrundere, discernământ] – [+ spiritualizare, reflectare a sufletului] – [+ seducție] etc.; sememul derivat *ochi (ochi melancolic)*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ percepție spiritualizată și deschidere spre cunoașterea dimensiunii feminității] – [+ pasiune, dorință] – [+ sinteză a simțurilor, supremație față de celelalte simțuri] – [+ receptacul al luminii la propriu și în sens metafizic] etc. – virtuemele [+ formă globulară] – [+ sticlos] – [+ localizare, așezat simetric în partea din față a capului omului și a unor animale] – [+ orbită] – [+ pleoape] – [+ gene] – [+ iris colorat];

6) Sememul derivant *soare*: hiperosemul [+ corp ceresc] – clasele [+ nonuman] – [+ inanimat] – [+ concret] – [+ masculin] – [+ nonenumerabil] – hiposemele [+ incandescent] – [+ luminos] – [+ rol principal în sistemul nostru planetar] – [+ centru în jurul căruia gravitează și se rotesc Pământul și celelalte planete ale sistemului] – virtueme [+ fericire] – [+ bucurie] – [+ bunăstare] – [+ adorație] – [+ lumină] – [+ unicitate, singularitate] – [+ nemurire] – [+ fecunditate] – [+ regalitate] – [+ organ al vederii, ochiul] etc.; sememul derivat *soare (soare căprui răsărindu-mi peste umăr)*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ adorație] – [+ unicitate, singularitate] – [+ spiritualizare] etc. – virtuemele [+ incandescent] – [+ luminos] – [+ rol principal în sistemul nostru planetar] – [+ centru în jurul căruia gravitează și se rotesc Pământul și celelalte planete ale sistemului];

7) Sememul derivant *oră*: hiperosemul [+ diviziune a timpului] – clasele [+ inanimat] – [+ substantiv feminin] – [+ abstract] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ unitate de măsură a timpului egală cu a douăzeci și patra parte dintr-o zi, cuprinzând 60 de minute sau 3600 de secunde] – virtuemele

[+ efemeritate] – [+ incertitudine] etc.; sememul derivat *oră* (***oră*** de *neuitat*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ identificare a feminității cu timpul] – [+ intensitate a afectivității] – [+ sensibilitate asimilată cu vulnerabilitatea] etc. – virtuemele [+ unitate de măsură a timpului egală cu a douăzeci și patra parte dintr-o zi, cuprinzând 60 de minute sau 3600 de secunde];

8) Sememul derivant *iubire*: hiperosemul [+ sentiment de afecțiune] – clasele [+ substantiv feminin] – [+ abstract] – [+ uman] – [+ nonsubstanțială] – hiposemele [+ dragoste pentru cineva sau ceva] – [+ admirație] – [+ atașament] – virtuemele [+ tandrețe] – [+ apoteozare] – [+ venerare]; sememul derivat *iubire*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ identificare a feminității cu sentimentul suprem] – [+ tandrețe] – [+ valorizare] – [+ venerare] etc. – virtuemele [+ dragoste pentru cineva sau ceva] – [+ admirație] – [+ atașament] etc.;

9) Sememul derivant *ploaie*: hiperosemul [+ precipitație atmosferică] – clasele [+ inanimat] – [+ substantiv feminin] – [+ concret] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ formă de picături de apă] – [+ efect al condensării vaporilor din atmosferă] – virtuemele [+ binecuvântare cerească] – [+ germinație] – [+ purificare] etc.; sememul derivat *ploaie* (***ploaie*** *aspră*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ legătura dintre cer și pământ în sens metafizic] – [+ binecuvântare divină] – [+ liantul ce asigură continuitatea în timp a ființei] – virtuemele [+ formă de picături de apă] – [+ efect al condensării vaporilor din atmosferă] – [+ abundență de săruri calcaroase];

10) Sememul derivant *nor*: hiperosemul [+ masă delimitată de vapori] – clasele [+ inanimat] – [+ substantiv masculin] – [+ concret] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ formă variată] – [+ conținut de vapori, de picături de apă, de cristale de gheață] – [+ localizare, în stare de suspensie în atmosferă] – [+ culoare variată din gama nuanțelor de bleu, gri, violet] – virtueme [+ mulțime compactă și mobilă de ființe (care întunecă zarea)]; sememul derivat *nor* (*fraget*

nor): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ diafan] – [+ ambiguu, nedefinit] – [+ mesager al divinului prin anticiparea ploii, influență a acestuia] etc. – virtuemele [+ formă variată] – [+ conținut de vapori, de picături de apă, de cristale de gheață] – [+ localizare, în stare de suspensie în atmosferă] – [+ culoare variată din gama nuanțelor de bleu, gri, violet];

11) Sememul derivant *antichitate*: hiperosemul [+ epocă a civilizației vechi] – clasele [+ inanimat] – [+ substantiv feminin] – [+ nonuman] – hiposemele [+ durată determinată în timp cu referință la civilizația greco-romană] – [+ atribute caracteristice, rațiune, simț al onoarei, al datoriei] – [+ tendința de armonizare cu valorile existenței] – virtueme [+ valoare autentică] – [+ model de civilizație și cultură] – [+ raritate] etc.; sememul derivat *antichitate* (*dulcea mea antichitate dintr-un secol viitor*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ valoare autentică] – [+ aspirație spre perfecțiune] – [+ nostalgie] – virtuemele [+ durată determinată în timp cu referință la civilizația greco-romană] – [+ atribute caracteristice, rațiune, simț al onoarei, al datoriei] – [+ tendința de armonizare cu valorile existenței];

12) Sememul derivant *brățară*: hiperosemul [+ podoabă] – clasele [+ inanimat] – [+ substantiv feminin] – [+ concret] – [+ nonuman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ formă de verigă] – [+ executare, din metal sau mineral prețios sau din alt material] – [+ destinație, purtată de femei la încheietura mâinii sau pe braț] – virtuemele [+ dorință de posesiune] – [+ element al distincției] etc.; sememul derivat *brățară* (*brățară purtată la mână de un zeu*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ admirație] – [+ dorință de posesiune] – [+ inaccesibilitate provizorie] – virtuemele [+ formă de verigă] – [+ executată, din metal sau mineral prețios sau din alt material] – [+ destinație, purtată de femei la încheietura mâinii sau pe braț];

13) Sememul derivant *camfor*: hiperosemul [+ substanță organică] – clasele [+ inanimat] – [+ concret] – [+ substantiv neutru] – [+ nonuman] – hiposemele [+ incolor] – [+ volatil] – [+ miros caracteristic] – [+ gust amar] – [+ extras din lemnul unui arbore exotic (*Cinnamomum camphora*) sau fabricat pe cale sintetică] – [+ utilizat (sub formă de ulei camforat în medicină)] – [+ efect de stimulare ai centrilor vasomotori și ai aparatului respirator] – [+ utilizat la fabricarea celuloizului] – virtuemele [+ subtilitate] – [+ putere de sublimare] etc.; sememul derivat *camforă* (*Doamnă Verde Camforă*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ subtilitate] – [+ mimare a politeții] – [+ prezența ludicului] – [+ putere de sublimare] – [+ atitudine ușor ironic-persiflantă] – virtuemele [+ incolor] – [+ volatil] – [+ miros caracteristic] – [+ gust amar] – [+ extras din lemnul unui arbore exotic (*Cinnamomum camphora*) sau fabricat pe cale sintetică] – [+ utilizat (sub formă de ulei camforat în medicină)] – [+ efect de stimulare ai centrilor vasomotori și ai aparatului respirator] – [+ utilizat la fabricarea celuloizului];

14) Sememul derivant *dîră*: hiperosemul [+ urmă îngustă] – clasele [+ inanimat] – [+ concret] – [+ nonuman] – [+ substantiv feminin] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ continuă] – [+ lăsată pe pământ, pe nisip, pe zăpadă, pe iarbă etc. de un obiect tîrît sau de o cantitate mică de lichid] – virtuemul zero pentru vorbitorii limbii române; sememul derivat *dîră* (*dîră lucidă și, de melci*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ amintire] – [+ înrîurire] – [+ senzualitate] etc. – virtuemele [+ continuă] – [+ lăsată pe pământ, pe nisip, pe zăpadă, pe iarbă etc. de un obiect tîrît sau de o cantitate mică de lichid etc.];

15) Sememul derivant *arsură*: hiperosemul [+ senzație dureroasă] – clasele [+ inanimat] – [+ nonuman] – [+ substantiv feminin] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ cauzată de foc, de căldură, de boală, de sete etc.] – [+ caracter de rană] – [+ usturător] – virtuemul zero pentru vorbitorii limbii române; sememul derivat *arsură* (*tandără arsură*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+

sublimare] – [+ înrîurire] – [+ senzualitate] – virtuemele [+ cauzată de foc, de căldură, de boală, de sete etc.] – [+ caracter de rană] – [+ usturător];

16) Sememul derivant *iarbă*: hiperosemul [+ plantă erbacee] - clasele [+ inanimat] – [+ nonuman] – [+ substantiv feminin] – [+ enumerabil] – [+ concret] – hiposemele [+ cu părți aeriene verzi] – [+ subțire] – [+ mlădioasă] – [+ anuală sau perenă] – [+ destinație, scop furajer, amenajarea peluzelor, spațiilor verzi] – virtuemele [+ manifestare a vieții] – [+ energie solară] etc.; sememul derivat *iarbă* (*iarbă-ncolțind dintr-un pământ de somn, de vis*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ manifestare a energiei cosmice] – [+ spiritualizare] – [+ liantul dintre lumea reveriei și real] – virtuemele [+ cu părți aeriene verzi] – [+ subțire] – [+ mlădioasă] – [+ anuală sau perenă] – [+ destinație, scop furajer, amenajarea peluzelor, spațiilor verzi];

17) Sememul derivant *vaier*: hiperosemul [+ sunete tînguitoare] – clasele [+ inanimat] – [+ nonuman] – [+ substantiv neutru] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ sonoritate] – [+ prelung] – [+ jalnic, plîngător] – virtuemile [+ suferință] – [+ durere] – [+ jale]; sememul derivat *vaier* (*tu, dulce vaier*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ exteriorizare a intensității sentimentului de durere, de suferință amestecat cu cel de plăcere și admirație] – [+ senzualitate] etc. – virtuemele [+ sonoritate] – [+ prelung] – [+ jalnic, plîngător] – virtuemele [+suferință] – [+durere] – [+ jale] etc.;

18) Sememul derivant *meninge*: hiperosemul [+ membrană organică] – clasele [+ concret] – [+ substantiv neutru] – [+ enumerabil] – [+ inanimat] – hiposemele [+ învelește creierul și măduva spinării] – virtuemul zero pentru vorbitorii limbii române; sememul derivat *meninge* (*suavă meninge*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ protecție și asigurare a vitalității unei esențe] – [+ dependență] etc. – virtuemele [+ învelește creierul și măduva spinării];

19) Sememul derivant *somn*: hiperosemul [+ stare fiziologică de repaus] – clasele [+ concret] – [+ substantiv neutru] – [+ inanimat] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ caracteristic ființelor] – [+ periodic] – [+ necesar redresării forțelor] – [+ caracterizat prin încetare totală sau parțială a funcționării conștiinței, prin relaxare musculară, prin încetinirea circulației, a respirației] – [+ prezența viselor] – virtuemele [+ inerție] – [+ toropeală] – [+ amortire]; sememul derivat *somn* (*somn tulburat*): hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+ animat] – [+ feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+ legătura cu oniricul] – [+ prilej de aspirații profunde] – [+ necesitate vitală indispensabilă] etc. – virtuemele [+ caracteristic ființelor] – [+ periodic] – [+ necesar redresării forțelor] – [+ caracterizat prin încetare totală sau parțială a funcționării conștiinței, prin relaxare musculară, prin încetinirea circulației, a respirației] – [+ prezența viselor].

Deși extrem de eterogeni din punct de vedere al referențialului ontologic și cultural, termenii paradigmei poetice date alcătuiesc, totuși, o paradigmă ce se edifică pe baza modelelor de metasemie similativă. Descrierea semică a elementelor paradigmatică ne permite să constatăm prezența restructurărilor semice, obținute fie prin anulare, fie prin adăugarea unor seme. Privite sub acest aspect, exemplele analizate vădesc, în mod preponderent, tendința de substituire a hiposemelor prin virtueme în componența sememelor derivate.

În paradigma poetică dată atestăm, pe lângă ceilalți termeni analizați, și anumiți termeni în vocativ (*neoglindito*, *nevăzuto* etc.) care, de regulă, sînt niște derivate. Astfel, în cazul derivatului *neoglindito* (derivat izomorf structurii sintactice „cea care nu este oglindită”), avem a face cu o derivare lexicală stadială: *neoglindito* < *ne-*+ *oglindit* (adj.) < *oglindit* (part.) < *a oglindi* < *oglindă* (posibilitatea de a se crea în limba română, din majoritatea substantivelor și adjectivelor derivate cu semnificație opusă cu ajutorul afixului *ne-* este considerată, pe bună dreptate, „o bogăție excepțională a limbii române” [Caracostea, p. 65]). Accentuate de fiecare dată în context, aceste vocative (care marchează intervenția autorului în planul comunicării poetice propriu-zise) prin

frecvența utilizării, se constituie într-o trăsătură stilistică a creației poetului. Vocativele în cauză traduc și un anumit dramatism, care, de exemplu, în cazul termenului *neoglindito* e legat de absența „vocației” de deschidere către uranian a feminității. În plus, constatăm faptul că termenii în vocativ (*neoglindito*, *nevăzuto*, *mirositoareo* etc.) din această paradigmă poetică denotă preferința pentru senzorial. Astfel, nu putem să nu observăm, de asemenea, „preponderența văzului” sau „propagarea ochiului” în forme subtile de o încărcătură semantică aparte (*neoglindito*, de exemplu), N. Stănescu calificându-se, astfel, drept „un poet al privirii”, cu precizarea că este „în același timp o conștiință care percepe lumea prin *simțuri transmutate*, ochiul devenind auz, iar auzul, ochi confruntat cu spectacolul unui univers reificat” [Munteanu, p. 261].

Caracterul complex al sensului acestor derivate se datorează, în mare parte, pe lângă viziunea tradusă, modelului derivativ. În această ordine de idei, ținem să reamintim „atuurile” cuvintelor derivate față de cele nederivate și anume faptul că, în cazul primelor, „corelarea se face atît cu realitatea, în parte cu obiectul concret, cît și cu cuvîntul motivant” [Dîrul, p. 44].

Mai consemnăm în paradigma stănesciană a „feminității” prezența unui antroponim: *Lorelei*. Termenul paradigmatic în cauză este selectat din sfera mitologiei a paradigmei culturale și „este corespondența germană a sirenelor din mitologia greacă”, simbolizînd „vraja dăunătoare exercitată asupra simțurilor în detrimentul rațiunii și care-l duce pe om la pierzanie” [Chevalier, p. 231].

În paradigma dată se conțin termeni eterogeni, care se susțin reciproc și conturează o imagine a feminității percepută ca o „lume reinventată”. Astfel, e surprinzătoare prezența în contextul unei asemenea paradigme poetice a termenului, prin excelență, anatomic – *meninge*. Ținem să precizăm că, deși contextul în care apare cuvîntul *meninge* (*Dar încă mai ninge, încă mai ninge/ cunctine în mine rămîn înghețat/... suavă meninge/ și somn tulburat.*) este pasibil de mai multe posibilități de interpretare, considerăm că acesta cumulează dimensiunea feminității, este un corelat al ultimei. „Cuvînt rebarbativ pentru spațiul poetic” [Parpală, p. 246], dar cu profunde implicații în plan semiotic,

lexemul *meninge* (ce presupune existența altei entități – *creierul*), prin conotațiile [+ protecție și asigurare a vitalității unei esențe], [+ dependență], ipostaziază, într-un mod subtil, raportul *eul liric creator* (în ipostază masculină) – *feminitate* care devine echivalent al raportului anatomic sub aspect funcțional *creier – meninge*. *Creierul* și membrana sa, *meningele*, formînd un tot anatomo-fiziologic (adică o entitate a acesteia nu poate fi concepută fără cealaltă), sugerează natura indispensabilă, absolut vitală a raportului *eul liric creator* (în ipostază masculină) – *feminitate*. Cuvîntul *meninge* se întîlnește în poezia postmodernistă ca sinecdocă pentru *limbaj* (a se vedea, de exemplu, poezia *Cu mîna mea* de Ion Bogdan Lefter). Stilisticiana E. Parpală situează în vizorul cercetării sale poemul postmodernist sus-numit (pentru alte detalii, a se vedea [Parpală, p. 242- 253]).

Mai semnalăm în paradigma dată și prezența altor termeni care, direct sau indirect, trimit la ideea existenței unui *centru* în jurul căruia se concentrează întreaga esență a elementului propriu-zis (de exemplu, termenii paradigmatici *spirală*, *brățară* etc.). Prin opțiunea pentru termenul *spirală* (opțiune care nu ține, totuși, de hazard), dimensiunea feminității este supusă unei „intenții de geometrizare”, în acest simbol poetic coexistînd multiple sugestii de interpretare. Astfel, simbolul dat, cunoscut în culturile lumii, apare ca un „motiv deschis și optimist” și simbolizează „emanație, extensie, dezvoltare, continuitate ciclică aflată însă în progresie, în rotația creațională [Chevalier, p. 250]. Prin semnificațiile sale simbolice, termenul *spirală* se include în categoria simbolismului feminin, întrucît este legat de fecunditatea acvatică și lunară. În plus, simbolismul *spiralei* depinde de forma sa în spațiu (care poate fi helicoidală, plană, dublă, embrionară etc.). Contextul în care apare termenul paradigmatic dat sugerează o geometrie helicoidală a simbolului (verbul „a zidi” prin sugestiile de verticalitate indică o desfășurare în spire helicoidale) : *Spirală albastră, sfișietoare, / zidind aerul acestei seri / și ce dulce-amară ninsoare / stîrnește prezența ta în încăperi. Spirala* – expresie a unei corporalități geometrice – devine abstracție pură, ce sugerează, de fapt, intersecția celor două principii: masculin și feminin (*yin – yang*). În acest caz, se are în vedere accepția elevată a principiilor masculin/feminin, care nu presupune

o înțelegere vulgară, în sens biologic. Principiul masculin este asociat cu „puterea vieții”, iar cel feminin – cu însușirea de „purtătoare de viață”. Cele două principii fundamentale ale universului traduc în plan mistic dualitatea *animus – anima*, în care *spiritul* ține de principiul masculin, pe când *sufletul* este subsumat femininului [*idem*, p. 276-277]. În felul acesta, feminitatea nu este percepută de către poet ca un univers izolat, ci ca o lume ce se edifică prin permanentă raportare la prezența unei valori de centru (principiul masculin întruchipat de eul poetic) în jurul căruia și în dependență de care se distribuie, „se țese” dimensiunea feminității (termenul paradigmatic *brățară*, spre exemplu, presupune și el un *centru* – mîna, brațul pe care-l cuprinde) și susține întocmai mitul biblic al genezei în care prototipul femeii Eva provine din Adam (cu funcție de valoare de centru). Altfel spus, poetul „redescoperă” feminitatea care „aspiră” spre regăsirea propriului centru (masculinitatea) și nu tinde spre excedarea propriei condiții. Prezența acestei valori de centru mai conotează și [+ posesivitate].

E vorba în cazul dat de o paradigmă formată, în special din metafore. Ca atare, în creația poetului, metafora nu se bazează „pe simpla *analogie* (fapt pe care l-am putut observa și la analiza paradigmei „*feminității*” – L. R.) valabilă doar într-un model cu sisteme de referință fixe, ci pe autonomia entităților, diferențiate între ele doar prin gradul de interioritate, deci de trăire a metaforei, de *sentiment* înțeles ca dimensiune interioară de raportare a omului la infinit. În acest fel, *orice metaforă capătă statut de literaritate*, de înțelegere <<la propriu>> a lumii cu condiția dată mai sus, ca ea să se sprijine pe dimensiunea interioară a eului, adică pe un model interiorizat al lumii, nu pe unul creat din exterior și în mod mecanic” [Mincu: 1991, p. 92]. Astfel, însăși paradigma poetică a „feminității”, alcătuită din „metafore imposibile”, poate fi o mărturie a faptului că N. Stănescu „este și exemplul poetului imediat *recognoscibil*” [Puslojić, p. 294- 295]. În acest sens, M. Popa constată că „efectul general al metaforei nu îl constituie materialitatea totală, ci materialitatea metaforei în raport cu simbolul. Din momentul în care facem distincția între metaforă și simbol, constatăm la Nichita cum metafora devenită realitate se poate transforma în simbol al unei metafore-realitate. Nichita vede

simboluri cum alții văd idei” [Popa, p.142]. Potrivit opiniilor unor autori, la N. Stănescu avem a face cu așa-zisa „tragedie a semnificantului” [Mincu: 1983, p. 267]. În această ordine de idei, se remarcă faptul că „se caută semnificații acuzali aflați în mișcare itinerantă către propria lor transcendență <...>. De la semnificat către semnificant există un raport fără o direcționare precisă; nu se știe care a fost primul, nici cine pe cine determină” [*idem*, 268]. În plus, menționăm că opera stănesciană a fost abordată de unii critici prin prisma teoriei lui R. Barthes referitoare la nivelele de semnificație. Astfel, se precizează că la Stănescu nivelul semnificației este prezent în cel mai înalt grad, altfel spus, „semnificația este aceea care deschide textul către lectura plurală; ea instituie posibilitatea semnificantului de a <<colecta>> noi semnificații, de a propune prin el o semantică deschisă textului. Semnificantul, excedînd sensul, devine în sine o prezență <<grăitoare >> fără să semnifice propriu-zis, o prezență creată, fictivă prin care emitentul *se indică*, se arată <...> și totodată se ascunde *pe sine*, și nu vreun mesaj asupra realului” [Mincu: 1991, p. 232].

Din paradigma poetică contextualizată reiese că poetul adoptă o viziune „diafanizată” asupra feminității, întrucît nu predomină calificativele din sfera disforicului, ci, dimpotrivă, cele ce țin de sfera euforicului (*suavă, tandră, lumino* etc.). E. Papu, spre exemplu, într-o altă ordine de idei (cu referință specială la categoriile *lumină și timp*), remarcă faptul că poetul „plasticizează mitic orice categorie”. Acest adevăr își dovedește validitatea și în cazul categoriei feminității. Feminitatea cunoaște cele mai surprinzătoare reprezentări, deoarece poetul selectează elemente capabile s-o reprezinte din diverse paradigme ontologice referențiale și culturale, astfel încît percepția sa conturează o feminitate depliată în evantai, iar acest lucru presupune, firește, o multitudine de ipostaze. Altfel spus, feminitatea este percepută de către N. Stănescu ca fiind fluidă (*ploaie*), vizuală (*neoglindito, dîră lucidă și, de melci* etc.), olfactivă (*mirositoare*), tactilă (*tandă asrsură, iarbă* etc.), sonoră (*vaier*). Privită în ansamblu, paradigma stănesciană a feminității relevă prezența simultană a elementelor polare, întrucît aici se intersectează abstracția și materialitatea, simbolicul și ludicul. Avînd o orientare

hiperonimică (hiperonimul „femeie”), cu o ierarhie lexicală supraetajată, paradigma dată reiterează modelul specific paradigmelor poetice, în sensul că hiperonimul este termen al propriei paradigme, dar conține și paradigma în același timp. Aceasta se explică prin faptul că însăși „feminitatea se definește și prin extraordinara ei relevanță proteică, prin marea ei capacitate de a se lăsa contaminată de valori exterioare ductului ei generic, mundane sau transcendente” [Crăciun, p. 6].

Analizînd paradigma „feminitate” (atît în baza liricii eminesciene, cît și în baza celei stănesciene), am urmărit, de fapt, să demonstrăm că paradigmele poetice reprezintă un spațiu ideal pentru manifestarea variabilității, numai că în această situație avem a face cu variabilitatea intersegmentală formală (semnificat paradigmatic continuu și semnificanți discontinui).

3. Variabilitatea în cadrul unor grupuri nominale/verbale

Întrucît stilurile individuale reprezintă, prin excelență, spațiul ideal al variabilității absolute, datorită faptului că privilegiază asocierile libere, insolite ale elementelor glotice, vom încerca să elucidăm acest fenomen în baza unor exemple din lirica eminesciană, stănesciană și doinașiană.

3. 1. Variabilitatea lexemului *icoană* (în lirica eminesciană)

În cele ce urmează ne propunem să urmărim fenomenul variabilității în cazul lexemului *icoană*, deoarece, reprezentînd un concept fundamental religios, acesta reflectă o viziune particulară în creația eminesciană.

Îdentitatea paradigmatică a acestui cuvînt în planul limbii este dată de articolul lexicografic al DEX-ului: „image pictată sau, mai rar, sculptată care reprezintă diferite divinități sau scene cu temă religioasă și care servește ca obiect de cult” [DEX, p. 469]. În poezia *Amorul unei marmure*, poetul utilizează lexemul *icoană* în următorul context: :

*Murindului speranța, turbării răzbunarea,
Profetului blestemul, credinței Dumnezeu,*

La sinucid o umbră ce-i sperie desperarea,

Nimic, nimica eu.

Nimica, doar icoana-ți care mă învenină,

Nimic doar suvenirea surîsului tău lin,

Nimic decît o rază din fața ta senină,

Din ochiul tău senin.

Să zăbovim asupra construcției *icoana-ți care mă învenină*. Reprezentarea semantică a cuvîntului *icoană*, în raport cu acțiunea subiectului uman solicită, de obicei, un predicat de tipul *a se închina, a se ruga, a implora* etc., acțiuni ce conțin conotații autorizate de credință și valori religioase, pe cînd în reprezentarea semantică a acțiunii „obiectului” (*icoana*) asupra subiectului uman avem în vedere, mai degrabă, un predicat ce cumulează mărci semantice axiologice pozitive, materializate în verbe, ca *ajută, tămăduiește, vindecă, mîntuiește, face minuni* etc. În *Dicționarul de simboluri*, *icoana* „este înainte de toate reprezentare – în limitele inerente incapacității fundamentale de a traduce adecvat divinul – a Realității transcendente și suport al meditației: ea tinde să fixeze mintea asupra imaginii care, la rîndul ei, o trimite mai departe, concentrînd-o asupra Realității pe care o simbolizează” [Chevalier, p. 138]. În acest articol, se mai menționează că „icoana nu este un scop în sine, dar este întotdeauna un mijloc. Este <...> o fereastră deschisă între pămînt și cer, dar în ambele sensuri. <...> icoanele se află la limita dintre lumea senzorială și lumea spirituală: ele sînt reflectarea celei de-a doua în prima, dar și calea de acces de la prima la a doua” [*idem*, p. 139].

Opțiunea stilistică a lui Eminescu (*icoana-ți care mă învenină*) ține însă de asocierea a două lexeme, unul dintre care e marcat de conotații axiologice negative: adică *icoană* ce conotează [+ sacru], [+ religiozitate], [+ sublim], [+ bine], [+ adevăr], [+ frumusețe] și *învenină* – [+ ispită], [+ păcat], [+ seducție], [+ profan], acestea deci opunîndu-se prin natura categoriilor semice conținute.

Spunînd *icoana-ți*, poetul sugerează, în primul rînd, frumusețea irezistibilă a chipului femeii iubite, puterea de atracție a acesteia; în cazul dat, imaginea

dezvoltată de semnul *icoană* e circumscrisă deci femeii iubite. Apare întrebarea: de ce Eminescu selectează din multitudinea de variante posibile anume semnul *icoană* – termen dintr-o paradigmă religioasă – pentru ideea de frumusețe sau acesta este doar un „loc comun” al epocii, adică „un anumit convenționalism”? Referitor la convenționalismul imaginilor eminesciene, G. Tohăneanu remarcă: „Apar destul de des motive metaforice livrești, care sînt ale epocii sau ale tradiției literare și pe care tînărul poet și le însușește fără a sta mult în cumpănă, cu rîvna și cu entuziasmul prozelitului, atît de viguros exprimat în *Epigonii*” [Tohăneanu, p. 110]. Printre așa-zisele imagini convenționale înregistrate de G. Tohăneanu nu întîlnim motivul metaforic *icoană* (se enumeră clișeele de tipul: *crini, rouă, verbul a muia, valurile vremii* etc. [*idem*, p.110-112]).

Amplitudinea conceptuală a frumuseții permite asocierea acesteia cu o largă diversitate de elemente ce aparțin diferitor paradigme. Astfel, ideea de frumusețe poate fi ilustrată și de termenii paradigmei cosmogonice (*cer, stea, lumină, soare, lună, etc.*), precum și de termenii paradigmei acvaticului (*mare, apă, izvor* etc.), nemaivorbind de paradigma animatului cu cele trei subdiviziuni (animal, vegetal și mineral). Poetul avea enormă libertate de alegere, dar el selectează termenul *icoană* din paradigma sacrului. O eventuală paradigmă a sacrului ar încadra termeni ca *înger, altar, scriptură, biserică, catedrală, preot, călugăr, liturghie, psalm, icoană* etc. Poetul putea, evident, opta pentru oricare alt termen (fie din paradigma sacrului, fie din oricare altă paradigmă), însă a căutat să-și construiască imaginea poetică prin referință semantică la un „supraobiect” care fascinează similar văzul, excită retina și sistemul nervos, stimulează intuiția, solicită participare activă prin actul sacru al credinței.

Elemente variate ale onticului animat, cosmogonic, sacru, cultural etc. la construirea paradigmelor poetice prin solidarizarea unor elemente uneori total diferite sub aspect semantic. Astfel, la Eminescu paradigma poetică a frumuseții se edifică prin raportare la un termen sacru (*icoană*), acesta subliniind frumusețea singulară, ieșită din comun. Opțiunea stilistică dată marchează, deopotrivă, intensitatea frumuseții și efectul impresiv puternic al acesteia asupra eului liric: or

nu oricare „frumusețe” poate fi supranumită „icoană”. Deci termenul *icoană* are valoare de superlativ. Tentativa de particularizare a frumuseții femeii prin termenul *icoană* din paradigma „sacru” se explică prin faptul că frumusețea – (experiența estetică) – se întîlnește cu experiența religioasă în punctul atitudinii în raport cu obiectul lor. În această ordine de idei, P. Evdochimov afirmă că „există o asemănare izbitoare între aceste două experiențe: față de obiectul lor, amîndouă sînt într-o atitudine de contemplație, poate chiar de cerere, de smerită rugă. Ceea ce le deosebește este modul în care fiecare își înțelege obiectul său sau, mai degrabă, cum sînt pătrunse de acesta” [Evdochimov, p. 24].

Icoana, conștient sau inconștient, ni se asociază cu *frumusețea* (nu doar în sens estetic, ci și metafizic), iar *frumusețea*, la rîndul ei, o identificăm sau o confundăm cu *femeia*. Atît în cazul *icoanei*, cît și în cel al *femeii* există o comuniune dintre cel ce admiră și „obiectul” admirației sale. Această comuniune angajează entitățile raportului dat pe un plan superior sub semnul unui anume sentiment aparte. Faptul că Eminescu circumscrie femeii iubite imaginile dezvoltate de semnul *icoană* o vădesc și alte contexte stilistice:

Este Ea. Deșarta casă

Dintr-o dată-mi pare plină,

În privazul negru-al vieții-mi

E-o icoană de lumină.

(Singurătate)

Ș-o să-mi răsai ca o icoană

A pururi verginei Marii,

Pe fruntea ta purtînd coroană –

Unde te duci? Cînd o să vii?

(Atît de fragedă)

În primul exemplu, avem o metaforă construită prin asocierea a doi termeni ce aparțin aceleiași paradigme a sacru: *E-o icoană de lumină*. Pe lîngă conotațiile pe care le cumulează semnul „icoană” ([+ sacru], [+ religiozitate], [+

sublim], [+ bine], [+ adevăr], [+ frumusețe]) mai atestăm și conotația de [+lumină] în sensul misterului liturgic. Este o echivalență simbolică între *lumină* și *icoană*. Lumina ca principiu universal, element primordial apare sub una dintre variatele ei forme – *icoana*. *Lumina* și *icoana* reprezintă corelative inseparabile, cu precizarea că *icoana* conotează întotdeauna *lumină*, iar *lumina* nu întotdeauna nu se asociază însă întotdeauna cu *icoana*. În cel de-al doilea exemplu (*Ș-o să-mi răasai ca o icoană*), intenția poetului este nu atât reliefaarea ideii de frumusețe în sine, cât forța kathartică a acesteia. Coordonată orizontală a creației eminesciene, frumusețea își găsește coordonata sa verticală în paradigma sacrului sau divin-religioasă ce include în mod necesar Binele și Adevărul. Opțiunea stilistică a lui Eminescu nu e una arbitrară (orice opțiune stilistică e un fapt de expresivitate) sau tributară spiritului epocii (aceasta exprimă niveluri profunde de înțelegere, de viziune): poetul, de fapt, „postulează” ideea Unității primordiale a principiilor gnoseologice, etice și estetice integrate în cel religios. *Femeia* asociată numai cu un astfel de tip de frumusețe produce schimbarea în bine. Situarea *femeii* și *icoanei* pe aceeași dimensiune interioară a poetului scoate la iveală similitudinile dintre aceste două realități: ambele aceste realități sînt învăluite în aura misterului, esența ambelor se află dincolo de percepție directă. Așa precum *icoana* este o cale de acces dintr-o lume senzorială în una spirituală, la fel și *femeia* este o cale de acces în sens invers, la nivel cosmic (dintr-o lume prenatală care stă sub semnul spiritualității într-o lume senzorială). Prin opțiunea stilistică pentru termeni din registrul sacrului, Eminescu, de fapt, investește *femeia* cu atributele și semnificațiile divinității.

În alt context (ne referim la *Cugetările sărmanului Dionis*), lexemul *icoană* capătă o conotație similară de proiecție a unui ideal, de Divinitate, fiind asociat de asemenea principiului feminin: *Un palat, bortă-n perete și nevasta – o icoană*.

Alte conotații actualizează poemul *Epigonii* în cele patru apariții ale lexemului *icoană*. Spre exemplu, în versul *oamenii din toate cele fac icoană și simbol*, cuvîntul *icoană* cumulează conotații de „obiect de adorare”, „nevoie de ideal” etc., iar în versurile:

El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune

Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal,

lexemul în discuție exprimă sensul de *imagine poetică*. Aceeași conotație o întâlnim și în versurile:

*Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.*

sau:

Ochiul vostru vedea-n lumea de icoane un palat.

În poezia *Amicului F. I.*, spre exemplu, semnalăm prezența altor conotații ale lexemului *icoană* în următorul context:

*Candela ștersei de argint icoane
A lui Apolon, crezului meu,
Mă topesc tainic, însă mereu
De ale patimilor orcane.*

Vom încerca să evidențiem conotațiile lexemului *icoană* prin raportare la simbolismul miticului Apollo. Putem afirma, pe de o parte, că lexemul *icoană* „se contaminează” de simbolismul lui Apollo, asimilându-se acestuia. Apollo, după cum se știe, „simbolizează spiritualizarea supremă; este unul dintre cele mai frumoase simboluri ale ascensiunii omenești” [Chevalier, p.120], iar despre înțelepciunea lui se spune că este „rodul unei cuceriri și nu o moștenire” [ibidem]. Deci lexemul *icoană* cumulează în contextul dat conotații de „ideal de înțelepciune”, „spiritualitate supremă”, „ascensiune spirituală”etc. Pe de altă parte, *icoana*, în calitate de constituent al construcției *candela ștersei de-argint icoane a lui Apollo*, trimite, grație determinativului *de-argint*, la un alt simbol, ce face parte din apanajul figurii mitologice a lui Apollo și anume la *arcul de argint* (Apollo este recunoscut în tradiția antică drept zeul cu arc de argint). Semnificația simbolică a arcului de argint vine s-o complinească pe cea a lui Apollo, deoarece „domeniul simbolic al arcului se întinde de la actul creator la căutarea perfecțiunii”, iar trasul cu arcul este și „exercițiu spiritual” [idem, p.132]. Fiind

simbol al înțelepciunii, al perfecțiunii spirituale, Apollo se identifică cu simbolul arcului de argint. Această identificare se justifică prin simbolismul arcului. În general, „trasul cu arcul rezumă exemplar structura ordinii ternare, atât prin elementele ei componente – arc, coardă, săgeată –, cât și prin fazele manifestării ei: încordare, destindere, aruncare” [ididem]. În acest sens, „săgeata” este elementul de maximă relevanță, întrucât este „străfulgerare de lumină care risipește tenebrele ignoranței: este așadar un simbol al cunoașterii.” [idem, 133]. În aceeași ordine de idei, se afirmă că, „atingerea Țintei, care este Perfecțiunea spirituală, unirea cu Divinul, presupune traversarea de către săgeată a unor tenebre care sînt defectele, imperfecțiunile individului” [ibidem]. În concluzie, am putea afirma că prin *icoana de argint a lui Apollo* se înțelege „arcul de argint” cu întreg domeniul său simbolic. În subsidiar, e cazul să ne întrebăm de ce „icoana de argint a lui Apollo” (arcul) primește calificativul *ștearsă*. Răspunsul, credem, se află în simbolistica metalului – argintul. Deși, în tradiția modernă, Apollo „e un zeu solar, un zeu al luminii ale cărui atribute, arcul și săgețile, pot fi comparate cu soarele și razele lui, la origine zeul e înrudit mai degrabă cu simbolismul lunar” [idem, 118]. Simbolismul acesta selenar al lui Apollo, relevat prin strălucirea în noapte a arcului de argint, semnifică nu doar pata de lumină, relief luminos al cunoașterii pe fundalul tenebrelor ignoranței, ci și loialitatea față de ideal. *Icoana de argint a lui Apollo* conotează „loialitate față de ideal”, „luciditate a conștiinței” etc., iar determinativul suplimentar *ștearsă* potențează ideea de diminuare a intensității tocmai a loialității față de ideal, de fisurare a integrității acesteia. Altfel spus, determinativul *ștearsă* indică detașarea de menirea poetului aflată sub semnul lui Apollo. Strofele anterioare ale poemului confirmă acest detaliu:

Visuri trecute, uscate flori
Ce-ați fost viața vieții mele,
Cînd vă urmam eu, căzînde stele,
Cum ochiul urmă un meteor,

V-ați dus cu anii, ducîndu-vă dorul,

Precum cu toamna frunzele trec;

Buza mi-e rece, sufletul sec,

Viața mea curge uitînd izvorul.

În concluzie, lexemul *icoană* din contextul invocat cumulează următoarele valențe conotative, pe de o parte, de „ideal spiritual asimilat simbolismului lui Apollo”, iar pe de altă parte, „arcu și simbolismul său”.

În *Pajul Cupidon* lexemul *icoană*, asociat cu determinativul *luminoase*, dobîndește semnificația de „vorbe frumoase, tandre”:

El dă gînduri neînțelese

Vrîstei crude și necoapte,

Cu icoane luminoase

O îngîănă-ntreaga noapte.

Lexemul *icoană* mai dezvoltă în lirica eminesciană semnificațiile de „urmă”, „reminiscentă”, „amintire”, „ecou în planul posteriorității”, „celebritatea”, „renumele”, „dăinuirea” etc:

Icoana stelei ce-a murit

Încet pe cer se suie:

Era pe cînd nu s-a zărit,

Azi o vedem și nu e.

Propunem în continuare o schemă ce ilustrează variabilitatea în cazul lexemului *icoană* în interiorul căruia converg mai multe sisteme semice: spațio-vizual, sacral-religios, estetic:

Denotație	Conotații
Icoana – „obiect de cult, imagine pictată care reprezintă scene cu temă religioasă”	a) „femeie b) „frumusețe” c) „chip” d) „urmă”, „amintire” e) „imagine poetică” g) „proiecție a unui ideal”

	h) „vorbe”, „cuvinte” i) „arc de argint, simbol al lui Apollo”
--	---

Figura 1. Variabilitatea lexemului *icoană*.

Ca atare, cuvântul *icoană* are o structură trisilabică de tip amfibrahic. Dacă am analiza cuvântul dat (*i-coa-nă*) prin prisma categoriei *luminos-întunecos*, ne-am convinge că încadrarea silabei accentuate de cele două silabe neaccentuate conferă silabei mijlocii accentuate o puternică rezonanță, adică „luminozitatea diftongului iese viu la iveală pe fondul întunecos al celor două vocale închise din prima și din ultima silabă” [Caracostea, p. 101]. A privi cuvântul *icoană* sub semnul unei eventuale „lingvistice trăite” înseamnă a observa că el conține în mișcarea interioară a tipului său amfibrahic ideea de lumină ca proces: vocala *i* din prima silabă deschide orizontul luminii, este punctul din care doar mijește lumina, pe când diftongul *oa* lărgeste acest orizont prin armonie, îl adâncește, iar vocala finală *ă* îl închide în felul unui apus de soare. Aparținând la registrul sacrului, acest cuvânt a devenit tipic pentru viziunea frumuseții, feminității etc. la Eminescu, acest lucru nefiind posibil dacă n-ar fi cristalizat în forma sa aceste virtualități (numite de D. Caracostea *esteme*). Faptul că estemele sau conotațiile relevă apartenența la un registru estetic-axiologic pozitiv se datorează nu doar „substanțializării” semnificatului, ci și semnificantului ce „colaborează „mimetic” cu planul conținutului” [Oancea: 19988, p. 73].

3.2. Variabilitatea grupului nominal *virtutea despletită* din poemul eminescian *Junii corupți*

În poemul eminescian *Junii corupți* ne interesează construcția *virtutea despletită*:

În darn răsună vocea-mi de eco repețită,

Vă zguduie arama urechea amorțită

Și simțul leșinat;

Virtutea despletită și patria-ne zeie

Nu pot ca să aprinză o singură scînteie

În sufletu-nghețat.

Premisele demersului analitic al variabilității reclamă necesitatea stabilirii identității paradigmatică în planul limbii pentru ambele elemente ale construcției: astfel, identitatea paradigmatică a cuvântului *virtute* stabilită în articolul lexicografic al *DEX*-lui este: „însușire morală pozitivă a omului; însușire de caracter care urmărește în mod constant idealul etic, binele; integritate morală; înclinație statornică specială către un anumit fel de îndeletniciri sau acțiuni frumoase” [*DEX*, p. 1164], iar a adjectivului *despletit* - „desfăcut din împletitură, neîmpletit, deșirat; (Despre femei) Cu părul neîmpletit sau desfăcut din împletitură; p. ext. nepieptănat, zbîrlit, neîngrijit” [*idem*, p. 254].

În legătură cu termenul *virtute*, oferim câteva definiții formulate în dicționarele de etică și de cultură: „integritate morală; disponibilitate sufletească de a făptui binele sub toate aspectele rînduite de Dumnezeu. Virtuțile creștine sînt daruri divine transmise prin Hristos și lucrarea Duhului Sfînt. Cele trei virtuți cardinale ale creștinismului sînt credința, nădejdea și dragostea. Lor li se adaugă înțelepciunea, dreptatea, curajul, cumpătarea, smerenia, blîndețea și sîrguința” [Ciobanu, p. 265]; „noțiune a conștiinței morale ce servește drept caracterizare generalizată a calităților morale pozitive și constante, proprii unei personalități (grupe de persoane, unei clase, societății), indicînd valoarea lor morală” [*Dicționar de etică*, p. 43]; „o virtute este o calitate umană dobîndită a cărei posesie și exersare ne permit în general să înfăptuim bunurile inerente practicii și a cărei absență ne împiedică efectiv să înfăptuim aceste bunuri” [Macintyre, p. 200].

În cazul dat (*virtutea despletită*) e vorba de un epitet nepertinent, adică logic inacceptabil. Sfera semantică a lexemului *despletit* permite asocierea acestuia cu substantive de tipul *păr*, *podoabă capilară*, *plete* etc. Chiar dacă admitem nivelul metasemiei asocierile cele mai „rezonabile” ar viza, spre exemplu, lexeme de tipul *rîuri*, *pîraie*, *toamnă*, *salcie* a căror reprezentare semantică dă impresia de despletire. Eminescu însă pune în relație adjectivul *despletit* cu substantivul *virtute*, însemnînd prin sugestie degradarea, dezintegrarea morală, noțiunea fizică fiind integrabilă unei semnificații de ordin moral sau comportamental. Această

asociere incompatibilă în planul relațiilor semantice comune vedește o legătură intimă, între elementele combinate doar în aparență total diferite prin însăși natura lor: pe de o parte, *virtutea* – noțiune valorico-normativă a conștiinței (deci abstractă) – însemnând perfecțiunea și reprezentând integritatea morală, iar pe de altă parte, *despletită* (noțiune fizică) – derivat de la *pleată* ce conține în structura semantică și formală sensul și forma bazei formative. Legătura dintre aceste două elemente se realizează prin anumite paliere simbolice. *Pletele* ca atribut al ființei umane simbolizează proprietățile acesteia, „concentrându-i spiritual virtuțile” [Chevalier, p. 43]. *Dicționarul de simboluri* mai atestă că *pletele* „reprezintă de cele mai multe ori virtuți sau anumite putințe ale omului, ca de pildă puterea, virilitatea în mitul lui Samson” [ibidem]; se menționează, de asemenea, că acestea sînt considerate „sediul sufletului” [*idem*, p. 45]. Conexiunea la nivelul gândirii simbolice în majoritatea tradițiilor și credințelor lumii, în ce privește simbolul dat, se realizează prin reiterarea ideii de legătură între plete și puterea vitală. Simbolul *părul despletit* cumulează în simbolistica sa o vastă serie de valențe, fiind interpretat ca „atitudine rituală”, „semn de doliu”, „semn de supunere” etc. [*idem*, p. 44]. Dacă am supune comutării, cel mai potrivit sinonim contextual pentru adjectivul *despletită* ar fi cuvîntul *îndoliată* („virtutea îndoliată”). În felul acesta, construcția *virtutea despletită*, instituindu-se ca simbol, cumulează o suită de reflexe adiacente acestei ipostaze. Prin această asociere de elemente (*virtute despletită*) se ajunge la conotațiile [+ perseverență în viciu], [+ dezintegrare morală prin neglijarea sau ignorarea virtuții], [+ abandonul virtuții (ceea ce provoacă despletirea/îndolierea acesteia – efect al expansiunii contrariului, adică viciul, degradarea)], [+ răsturnarea ierarhiei scării valorice morale] etc. Prin expresia *virtutea despletită*, poetul materializează motivul banal al degradării morale, precum și intensitatea acestuia.

Remarcăm faptul că poetul, din vasta diversitate a concretului mundan, optează pentru termenul calificativ *despletit* – termen ce cumulează ideea de feminitate (*podoaba capilară despletită* și, respectiv, *împletită* – calități,

preponderent, feminine). Această calitate autorul o proiectează, la rîndul său, asupra celuilalt element al construcției, adică asupra noțiunii abstracte de *virtute*.

În cazul construcției discutate, credem că își justifică valabilitatea principiul conform căruia „sunt cuvinte care, fără să ne dăm seama, ne cîrmuiesc din adîncuri prin forma lor internă” [Caracostea, p. 21]. Reiese, așadar, că există deopotrivă niște rațiuni în virtutea cărora cuvintele se atrag reciproc. Chiar dacă în cazul construcției date este prezentă inovația individuală și se profilează modul unic al autorului de a conota imaginativ și afectiv universul, totuși poetul rămîne „condiționat într-o mare măsură de tiparele propriei limbi” [*idem*, p. 48]. Cuvîntul *virtute* se încadrează în tipul trisilabic descendent, a cărui „trăsătură esențială <...> este că cere neapărat o formă deschisă, adică terminată în vocală. Nu genul în marea majoritate feminin al acestor cuvinte cere un asemenea final, ci însăși ființa lor” [*idem*, p. 99]. În lucrările de specialitate se recunoaște faptul că „sunetele unei limbi sînt străbătute de sufletesc, de semnificație” [*idem*, p.160]. Astfel, cuvîntul *virtute* privit sub aspectul structurii fonetice și al sugestiilor morale, vădește sugestia unui urcuș sau escaladarea unei înălțimi, adică potențează ideea unei înălțări. Simetric, această structură fonetică se caracterizează prin predominarea vocalelor, marcate de semnificații ce țin de luminositate, de deschidere (*i* și *e*) care, la rîndul lor, considerate sub aspectul sugestiei de înălțare morală corespund unor faze generale de evoluție spirituală: fiecare silabă a structurii fonetice *vir-tu-te* traduce aceste etape. În felul acesta vocala *i* din prima silabă, prin timbrul ei luminos, ar corespunde *începutului*, sugerînd o deschidere a unui orizont spiritual, pe cînd vocala *u*, prin timbrul ei întunecos, sugerează adîncirea acestui orizontului, precum și tensiunea legată de ideea înălțării, iar vocala finală *e*, presupune ideea de deschidere, accesul la această înălțime. Observăm, prin urmare, cum o unitate lexicală, precum *virtute*, ce conservă în structura ei fonetică și semantică ideea de înălțare, feminitate, prin asocierea cu adjectivul *despletită* conotează [+dezintegrare morală]. Elementul *despletită* din construcția în discuție este supus variabilității, identitatea lui sintagmatică deosebindu-se net de cea paradigmatică. În concluzie: aspectele variabilității luate în discuție ne permit să constatăm faptul

că un cuvânt, nu rămîne identic cu sine însuși, asemenea unei monade, ci dobîndește tonalități, reliefuri și semnificații diferite” [idem, p.107] și că în el „stau virtual posibilitățile de metaforă, de simbol, de expresivitate” [idem, p. 108].

3.3. Variabilitatea unor grupuri nominale din poezia lui N. Stănescu

În intenția de a ne pronunța pe marginea mecanismului intern al variabilității în poezia lui N. Stănescu, am găsit rezonabil să analizăm grupul nominal. Această predilecție e determinată de faptul că paradigma modernă, reprezentată în cel mai înalt grad de N. Stănescu se caracterizează, în general, prin stil preponderent nominal. Paradigma modernă răspunde oarecum intenției sesizate de G. Benn: „Mai întâi, de scos toate verbele. De comasat totul în jurul unui substantiv, de înălțat turnuri de substantive” [apud. Parpală, p. 129].

În această ordine de idei, am selectat două grupuri nominale care includ în componența lor lexemul *oră* : *la o margine-a orei* și *de o veșnicie de oră* din următoarele contexte:

*Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des
Eu stăteam la o **margine- a orei**,
tu – la cealaltă,/ ca două toarte de amforă.*
(*Poveste sentimentală*)

și

*Nu așa că nu mai știi cum îmi arată chipul?
Val verde lingînd nisipul...
Adu zarurile să-l tragem la sorți!
Mă tem că **de o veșnicie de oră**
noi sîntem morți.*

(*Stare*)

În poemul *Poveste sentimentală* grupul nominal *la o margine a orei* întrunește două elemente de bază (*margine* și *oră*) a căror identitate paradigmatică în planul limbii este dată de așa-zisele „seme nucleare”: pentru lexemul *margine* [+ spațialitate], [+ „extremitate, capăt al unei suprafețe”], pentru *oră* [+ temporalitate], [+ „durată egală cu a douăzeci și patra parte dintr-o zi, cuprinzînd 60 de minute sau 3600 de secunde”]. În cel de-al doilea poem, lexemul *oră* apare,

de această dată, asociat cu *veșnicie*, care are următoarele seme nucleare: [+ temporalitate], [+ „durată care nu are nici început, nici sfârșit”].

Se știe că asupra sensului unui cuvânt își lasă amprenta contextele în care apare această entitate. Cu alte cuvinte, distribuția este importantă și pentru cuvintele pe care le analizăm. Astfel, în ceea ce privește lexemul *oră*, acesta are distribuția sa caracteristică: (*un sfert de oră, o jumătate de oră, o întreagă oră, la începutul orei, la sfârșitul orei, ș.a.*), iar în cazul combinării cu lexemul *margină* vorbim despre o distribuție insolită (*margină-a orei*), întrucât ultimul apare, de regulă, în combinație cu substantive concrete ce exprimă spațialitatea (*margină de drum, margină de cale*) etc. Verbul „stăteam” care precede grupul nominal, prin semantica sa, acceptă, solicită chiar lexemul *margină* (...*stăteam la o margină de*³⁰...), însă poetul ca un veritabil „inovator în substanța poeziei” [Mincu: 1991, p.15] atinge inovația prin asocierea unui substantiv concret ce conține idee de spațialitate, suprafață, materialitate cu un alt substantiv ce exprimă o dimensiune temporală fixă, limitată în durată – *ora*. *Margină* este o entitate determinată spațial, adică exprimă relații de întindere, de ordine, și se opune, prin particularitățile specifice spațiului (tridimensionalitate, simetrie, reversibilitate etc.), celuilalt element al grupului nominal – *oră* care prin natura categoriei exprimate, comportă alte caracteristici (unidimensionalitate, ireversibilitate, asimetrie etc.). În plus, substantivul *margină* în combinație cu *oră* întreține sugestia de timp concret. Astfel, printr-o asemenea punere în relație, metafora genitivală dată, confirmă principiul că „metafora modernă conexează prin limbaj ceea ce, sub aspect material, este inconexabil” [Parpală, p.130-131]. Echivalarea pe axa sintagmatică a lexemelor în cauză este mediată de semele comune [+ capăt], [+ extremitate]: și *ora* are un început și un sfârșit (așadar extremități sui generis), și *margină* este, în sine, o extremitate. Protagonistii sentimentului de iubire își derulează deosebita „poveste sentimentală” într-o nedespărțire totală în timp, precum rezultă din versurile: *Eu stăteam la o margină-a orei,/ /tu – la cealaltă*. Lexemul *margină* în poemul stănescian, fiind supus variabilității, devine ipostază temporală.

³⁰În poemul *Îndoirea luminii*, spre exemplu, întâlnim construcția *Stam la marginea unui lac negru*.

Grupul nominal *de-o veșnicie de oră* reprezintă o altă asociere inedită, care pune în evidență un raport semantic opozitiv: poetul situează pe prim-plan substantivul *veșnicie* ce exprimă o dimensiune temporală sau o durată temporală fără limite prin semele [+ ilimitat], [+ infinit] etc., pentru ca, de fapt, să-l asocieze cu substantivul *oră* care, dimpotrivă, se definește prin semele [+ limitat], [+ finit], [+ fix] etc. *Veșnicia* ca dimensiune temporală universală este resimțită de Eul liric ca timp interior, iar intervalul de timp, ritmul evenimentelor trăite sînt percepute diferit. Timpul este individualizat, iar datorită percepției, acesta manifestă disponibilități de a se comprima sau de a se dilata subiectiv, în conformitate cu tensiunea afectivă a vieții interioare. Într-un cuvînt, timpul este un „mecanism” alcătuit din trăiri, sentimente. Astfel, pentru Eul liric nichitian³¹ viteza de derulare, în conștiință, a intervalului de o oră echivalează cu o durată ilimitată (*veșnicia*). Așadar, avem a face cu o determinare subiectivă a intervalului de timp, condiționată de factorii de personalitate (sensibilitatea, percepția etc.) ai poetului. În această ordine de idei, menționăm poemul stănescian *Visul unei nopți de iarnă*, unde timpul, de asemenea, este perceput și încadrat în parametri individuali ce sînt racordați la cei siderali:

*Stelele, capete fără trupuri,
mă iubeau, lunecînd simultan
pe-o secundă cît ora, pe-o oră de-un an.*

Grupul nominal *de-o veșnicie de oră* (*Stare*) deviază, evident, de la formele îmbinărilor consacrate prin normele fixate în varianta literară a limbii (*de-o veșnicie, pe veșnicie* etc.). Prin semantica lor, termenii prezenți în relație (*veșnicie* și *oră*) se anulează unul pe celălalt, pe de o parte, iar, pe de altă parte, *oră* se integrează *veșniciei* ca parte organică a acesteia, fiind expresie a fracțiunii de timp, a duratei limitate, dintr-un timp ilimitat: doar *veșnicia* și *ora* sînt simultane (o succesiune simultană cu altă succesiune). Termenii (*veșnicie* și

³¹Ținem să evidențiem că Eul liric stănescian este „un eu care se face, devine, se construiește și se transformă pe sine vizionîndu-se, nefiind o entitate dată de la început și proiectat fiind într-un viitor al devenirii” [Mincu, p. 30-31].

oră) intersectează semic doar în contextul poetic stănescian, de unde rezultă că la N. Stănescu „sensul se naște din *senzație* și *percepție*, din <stare>” [Mincu, p. 31], în sensul că „*semantica* însăși e în mișcare, sensurile nu sînt date, ci trebuie trăite și descoperite pe cont propriu” [idem, p. 36]. Putem deduce că determinantul prepozițional al acestui grup nominal instituie o stare de ambiguitate: *ora* e resimțită sub presiunea combustiei eului ca o veșnicie, adică extrem de lungă, iar *veșnicia* – ca o oră ce proiectează, dimpotrivă, viziunea unei durate comasate, derulată într-un ritm precipitat. E de remarcat și faptul că N. Stănescu, deși utilizează în creația sa întreg spectrul diviziunilor temporale (*clipită, secundă, minut, anotimp, an* etc.)³² optează pentru *oră* – durată care n-are nici scurtimea secunde, nici lungimea zilei; deci e o durată de mijloc ce se compune și din prima și se continuă în ultima. Ora asociată cu veșnicia devine un simbol poetic de evocare a ultimei. Atmosfera generală și „starea” degajată a poemului³³ cadrează cu atributele veșniciei, utilizarea lexemului *veșnicie* în contextul dat ilustrînd elocvent că există o atracție între anumite cuvinte. Astfel, *veșnicie* înseamnă „integrare a ființei în principiul ei; este intensitatea absolută și permanentă a vieții, care scapă tuturor vicisitudinilor legate de schimbare și, în mod special, celor temporale” [Chevalier, p. 30].

Un alt exemplu de variabilitate generată de asocierea cu lexemul *oră* întîlnim în poezia *Îmbrățișarea*:

*Oh, ne-am zvîrlit, strigîndu-ne pe nume,
unul spre celălalt, și-atît de iute,
că timpul se turti-ntre piepturile noastre,*

³²Drept dovadă a predilecției sale pentru motivul timpului stă volumul intitulat *Dreptul la timp*, în care N. Stănescu, precum apreciază E. Papu, pentru a ajunge să cucerească cunoașterea, a trebuit, să obțină „dreptul la timp”. „În cazul de față, precizează criticul, timpul reprezintă însuși elementul constitutiv al ființei situate în cadrul existenței. Dreptul la timp este dreptul fixării în propria ființă și a dispunerii de toate resursele ei ascensionale. Motivul timpului și al tuturor diviziunilor sale, *secunda, ora, anii*), care vor figura într-o abundență și plasticitate neîntrecută, exprimă găsirea de sine, urmată de toată aventura elastică a concentrării și expansiunii, a încordării și a vîntului, ca ritmuri necesare în dinamica de cucerire a înălțimilor și a zonelor luminoase” [Papu, p. 66].

³³Pentru o înțelegere a relațiilor în discuție vom cita două strofe: *Tu nu ești. Eu nu sînt. /Aer și pămînt./ M-aș înclina, tu te-ai retrage / în beregata unui leu care rage. // Ah, ținîndu-ne de mîna, - /suavă și fără de trenă stăpîna, / am merge, am pluti și am merge peste această lege.*

și **ora, lovită**, *se sparse-n minute*.

Lexemul *lovită* este supus variabilității: în planul paradigmatic al limbii, acesta are următoarea formulă semică: [+ caracteristică], [+ cu privire la atingere], [+ atingere bruscă și puternică], [+ zgomot cauzat de izbitură] și se raportează la noțiuni fizice concrete, ce exprimă materialitatea, corporalitatea, pe când în contextul poetic dat, fiind asociat cu o noțiune abstractă (*ora*), conotează [+ timp trăit, derulat, consumat]. Asocierile realizate de lexemul *oră* reprezintă, într-adevăr, un teren proteic pentru virtuozități poetice. În alt poem (*La-nceputul serilor*), spre exemplu, Stănescu dezvoltă, printr-o hipalagă, ample ansambluri imaginative, ce pornesc de la modele simbolice și viziuni culturale:

Și când sfârșeau cuvintele, inventam altele.

Și când se-nsera cerul, inventam ceruri albastre,

*și când **orele se-nverzeau ca smaraldele,***

ne bronzam la lumina dragostei noastre.

Deși strofa, în întregime, abundă în asocieri ce ar putea fi analizate printr-o încadrare în teoria variabilității, totuși vom demonta mecanismul intern al variabilității în cazul construcției organizate în jurul lexemului *orele*. Între termenii construcției *orele* și *smaraldele* are loc un transfer semic: semul cromatic [+ verde], caracteristic *smaraldelor*, se propagă asupra cuvântului *ore*. Verbul *se-nverzeau* se află în relații sintagmatice contigue spațiale cu lexemul *smaraldele* și cu subiectul gramatical *orele*. Semantica paradigmatică a verbului *a înverzi* este: 1. Tranz. A colora în verde; a păta, a murdări cu verde. 2. Intrans. și refl. a deveni, a se face verde. Intrans. (despre arbori); la pers. III a înfrunzi; (despre natură sau locuri din natură) a se acoperi cu verdeață. Semantica sintagmatică a verbului dat este conturată de conotații metaforice. Întreaga construcție actualizează metonimic o vîrstă, un timp al tinereții pasionale situat sub semnul cunoașterii, al căutărilor febrile. Și așa cum în poezie cuvintele, nici chiar atunci când lasă impresia de hazardare, nu sînt folosite la întâmplare, nici în cazul substantivului *smaraldele* nu avem a face cu o excepție. Evident, orele se puteau „înroși ca rubinele” sau

„albăstri ca safirele”, dar poetul se arată sedus de verdele translucid al smaradelor: or tocmai *smaraldul* care dispune de polivalență simbolică (fastă și nefastă) este în relație cu cunoașterea, iar verdele ce îl caracterizează simbolizează rațiunea. În acest sens, nu e lipsit de semnificație să amintim că „potrivit tradiției hermeneutice, din fruntea lui Lucifer s-a desprins, în timpul căderii acestuia, un smarald” [Chevalier, p. 233]. *Smardul*³⁴ este deci un simbol pe care se cuvine să-l apropiem de cunoaștere, interogație, căutare, neliniște existențială, întrucât „alchimiștii socotesc că lumina smaraldului este aceea care pătrunde cele mai mari taine” [idem, p. 440]). În calitatea sa de simbol fast, de „cratofanie elementară, smaraldul este o expresie a reînnoirii periodice și deci a forțelor pozitive ale pământului. În acest sens, este un simbol al primăverii, al vieții manifestate, al evoluției și se opune forțelor iernatice, mortale, involutive” [idem, p. 234]. Tot aici trebuie să amintim că de smarald era și Graalul. În consecință, verbul construcției *se-nverzește* suportă variabilitatea datorită asocierii inedite, însușindu-și, astfel, conotațiile simbolice ale lexemului *smaralde*.

Examinînd din această perspectivă problema, menționăm că în cazul lui N. Stănescu se vorbește „de o nouă dramă a cunoașterii altfel înțeleasă decît la poezii anteriori, nu provenind din „misterul insondabil al lumii (ca la Blaga) sau din insuficiența adecvării intelectului la idee, ci din permanenta pulverizare și transformare a celui ce cunoaște cu sine, fiind. Lumea cunoașterii, ca și a cuvîntului, devine individualitatea ca „întîmplarea dată o singură dată, <<o foarte singură dată>>, simțind acut nevoia „dreptului la timp” pentru a crea lumea și cuvîntul, nu doar pentru a le contempla” [Mincu: 1991, p. 25].

³⁴Interpretările legate de simbolismul *smaraldului* conțin și o trimitere la statueta ecvestră a Sfintului Gheorghe din München: „În această prețioasă piesă de orfevrărie barocă Sfintul îmbrăcat în safir (culoarea cerului) și încălecat pe calul alb și solar zdrobește un balaur de smarald. În acest exemplu ivit din tradiția creștină (care a despărțit treptat valorile uraniene de cele htoniene, făcînd din cele dintîi Binele și din celelalte Răul), albastrul safirului se opune verdelui de smarald care simbolizează știința afurisită” [Chevalier, p. 233].

3.4. Variabilitatea unor grupuri nominale/verbale organizate în jurul lexemului „aer” din lirica stănesciană

Registrul imaginarului stănescian se caracterizează și prin recurența simbolului *aer*, în jurul căruia se organizează grupuri nominale și verbale de o profundă sugestivitate poetică. Poetul manifestă în creația sa o predilecție aparte față de acest subtil element primordial, aflat sub incidența spiritualului, spre deosebire, de exemplu, de *foc* și *apă* – elemente față de care manifestă anumite rezerve. Atracția lui N. Stănescu față de simbolul, care stă la baza existenței lumii (*aerul*), se explică prin faptul că acesta potențează zborul, ascensiunea spirituală și manifestările eului.

Analiza semică a lexemului *aer* dezvăluie următorul ansamblu de seme: hiperosemul [+ stare de agregare gazoasă] – clasele [+ substantiv neutru] – [+ nonuman] – [+ inanimat] – hiposemele [+ amestec de gaze (oxigen, azot, argon, bioxid de carbon etc.) care alcătuiesc straturile inferioare ale atmosferei] – [+ absolut necesar vietăților aerobe] – [+ transparentă] – [+ invizibilizate] – [+ imponderabilitate] – [+ difuzibilitate] – [+ absența unei forme definite] – [+ capacitate de condensare/lichefiere] – [+ conductibilitate electrică] – [+ conductibilitate termică] – [+ protejează de razele nocive ale soarelui] – virtuemele [+ înfățișare] – [+ aspect] – [+ expresie].

„Fenomenalitate fără fenomen”, „arhetip al existenței dematerializate” [Braga, p. 103-101], *aerul* în cosmogoniile tradiționale este considerat, în mod simbolic, emanație a energiei masculine, a elementului dinamic, activ, fiind un simbol al spiritualizării, al „vieții nevăzute, un factor de mișcare universal și purificator”. În ezoterismul ismaelian, spre exemplu, aerul semnifică „principiul alcătuirii și al fructificării, mijlocitorul dintre foc și apă [...]”. În interpretarea simbolică *aerul* reprezintă, așadar, „lumea subtilă, așezată între cer și pământ, lumea expansiunii [...]”, „calea de comunicare dintre cer și pământ”. În plus, aerul prefigurează lumina, zborul, parfumul, culorile, vibrațiile interplanetare [Chevalier *et alii*, p. 72-73]. Simbolismul acestui element primordial este accentuat și de

faptul că aerul în timpurile fabuloase ale genezei a îndeplinit rolul de „vehicul” al logosului divin, de purtător al „suflului de viață dătător”, așa precum ulterior devine vehicul al limbajului uman.

În continuare, ne propunem să investigăm variabilitatea în cadrul unor grupuri nominale/ verbale organizate în jurul lexemului *aer*. În poemul *Cîntec de dragoste la marginea mării* semnalăm prezența a două grupuri nominale organizate în jurul lexemului/conceptului *aer*: ***pînă-n piscul văzduhului și aerul prăbușit***.

*Marea se va preface-n păsări străvezii,
cîte le-ncap ochii deschiși spre ea,
și vor zbura filfîind, cînd ai să vii,
pînă-n piscul văzduhului cu o stea.*

*Vor rămîne prăpastiile și peșterile goale,
Peștii vor plesni **aerul prăbușit** cu cozile,
Stîrnind mărgenele domoale
si corzile.*

Deși poetul în cazul grupului nominal ***pînă-n piscul văzduhului***, utilizează un alt lexem-sinonim (*văzduh*) din paradigma lingvistică a *aerului*, are în vedere, de fapt, același referent, motiv pentru care am inclus grupul nominal dat în seria grupurilor nominale/ verbale organizate în jurul lexemului *aer*.

Se cuvine, în primul rînd, să precizăm că lexemele *aer* și *văzduh* sînt niște sinonime stilistice, semantica paradigmatică a lexemului *aer* diferențiindu-se de cea a lexemului *văzduh* prin semele: aer [+ amestec de gaze (oxigen, azot, argon, bioxid de carbon etc.) care alcătuiesc straturile inferioare ale atmosferei]; *văzduh* [+ amestec de gaze care alcătuiesc straturile (mai) înalte ale atmosferei]. Acest sem diferențiator [+ nivelul de altitudine al atmosferei] justifică asocierea optimă a lexemelor *pisc* și *văzduh*, în detrimentul unei ipotetice asocieri sau eventuale comutări „*piscul aerului*”. Lexemul *pisc* prin semele sale nucleare [+ vîrf ascuțit (și golaș) de munte sau de deal, dominînd o vale sau o depresiune] indică

compatibilitatea numai cu substantive ce desemnează obiecte solide, caracterizate prin configurație spațială verticală: *piscul dealului*, *pisc de stîncă*, *piscul muntelui* etc. și nicidecum nu admite asocierea cu un lexem ca *văzduh* ce desemnează o materie gazoasă, difuză, invizibilă, fără o formă definită în spațiu. Asocierea *piscul văzduhului* în contextul dat semnifică limita superioară a atmosferei, punctul de altitudine maximă dincolo de care începe transcendentul populat de înger și se explică la nivelul virtuemului (semului conotativ) prin semele comune [+verticalitate], [+masculinitate], [+altitudine maximă].

Atracția poetului față de stihia aerului o dovedește nu doar frecvența lexemului *aer* în creațiile sale, ci și viziunea vehiculată de poet: *apa* (alături de *foc*), reprezentînd elementul care îi repugnă cel mai mult poetului (potrivit opiniilor unor exegeți), dat fiind faptul că e resimțită de către acesta ca stihie ce angrenează disoluția eului, deconstrucția, este supusă, în registrul imaginarului stănescian, metamorfozei. Astfel, acvaticul în ipostaza mării, în viziunea poetului, se transformă în simboluri ale aerului: *Marea se va preface-n păsări străvezii*, or simbolul pasării se include printre așa-zisele „epifanii densificate ale aerului” [Braga, p. 103], alături de nor și înger. Considerăm că prin această predilecție față de elementul *aerului*, N. Stănescu, de fapt, își exprimă, nu repulsia față de stihiile *apei* și *focului*, ci dimpotrivă predispoziția față de acestea, or aerul sintetizează calități cuprinse în cele două elemente: aerul întreține arderea (deci în aer se conține elementul focului), aerul se condensează/lichefiază (conține elementul apei).

Aerul participă la cele două axe ale cosmosului: axa orizontală – axa contingentului (a teluricului) și axa verticală – axa transcendentului (a minții, a spiritului). Prin grupul nominal *aerul prăbușit*, se sugerează căderea în contingent: aerul care nu se conformează legilor fizice a câmpului gravitațional teluric, în poemul stănescian e supus gravitației contingente – „*se prăbușește*”. Adjectivul *prăbușit*, cumulînd semele principale [+căzut sau culcat brusc și cu zgomot la pămînt], [+căzut de la înălțime], se combină din perspectiva semanticii comune cu substantive ce desemnează: obiecte masive: *casă prăbușită*, *mal prăbușit*, *zid*

prăbușit, avion prăbușit etc.; sisteme de organizare și de conducere a unui stat, organe de stat care exercită puterea executivă: *guvern prăbușit, regim prăbușit* etc.; ființe: *insul prăbușit în colțul odăii, animal prăbușit în prăpastie* etc.; ape: *șuvoaie prăbușite în cascadă, pîraie prăbușite* etc. Combinat cu adjectivul *prăbușit*, aerul potențează, în poemul stănescian, veleități de materie densă, solidă, ponderabilă, care nu mai încurajează senzația de libertate, zborul, aspirația ascensională, deschiderea eului liric spre uranian, dezmarginirea sugerată de amplitudinea privirii: *cîte le-ncap ochii deschiși spre ea*. Epitetul *aerul prăbușit*, sugerînd motivul căderii din lumea abstracțiilor pure, lumea spiritualizării subiacente Divinității în contingentul dominat de senzații, de materie densă, de concret, de păcat, este izomorf căderii biblice a ființei umane. Grupul verbal care precede grupul nominal în discuție *peștii vor plesni* (*Peștii vor plesni aerul prăbușit cu cozile*) consolidează această idee a căderii adamice din comuniunea cu Divinitatea (păcătuirea) prin simbolul *peștelui* (image emblematică a creștinismului ce trimite la Mîntuitorul Iisus Cristos, la învățăturile Lui, la credință), asociat cu gestul „plesnirii”, ce desemnează o acțiune condamabilă, acuzatoare în raport cu sugestia grupului nominal *aerul prăbușit*, care devine, la rîndul său, vină creștină *sui generis*.

Pe lîngă calitatea de verticalitate a aerului, pusă în evidență de lexemele *pisc, prăbușit*, poetul accentuează plastic și caracterul de orizontalitate al acestuia în versurile: *Și tu credeai că zbori, și eu pluteam, / iar aerul sub pașii noștri sentărea* (*Copilărosul amurg*). Construcția *aerul sub pașii noștri* înscrie într-o perspectivă orizontală acest fenomen tridimensional (aerul) datorită cuvîntului-simbol *pași* care, la rîndul său, se asociază, în mod obișnuit, coordonatei spațiale a orizontalității.

Ceea ce reține, în mod special, atenția este faptul că, în asocierile stănesciene, lexemul *aer* se combină cu o serie de verbe care, de regulă, desemnează acțiuni sau stări proprii ființelor și admit complemente și subiecte ce țin de materialitatea densă, vizibilă, palpabilă, perceptibilă cu simțul tactil și vizual, auditiv: *Bat aerul cu toate valurile mării* (*Amfion, constructorul*); *Spirală albastră*,

*sfîșietoare / zidind aerul acestei seri...; de aer ești, de aer sînt (Spirală albastră, sfîșietoare); împing cu mîna la o parte/ acest aer străin și trec (Într-o după-amiază de toamnă); Eu te-am rupt pe tine din aer (***)*; *aerul se mai emoționa încă/ în jurul tău (Euridice); Ai văzut vreodată vreo pasăre / s-o usture aerul pe care-l zboară? (Cîntec); Cînd ne-am zărit, aerul dintre noi / și-a aruncat dint-o dată/ imaginea copacilor, indiferenți și goi/ pe care-o lăsa să-l străbată (Îmbrățișarea); Și tu credeai că zbori, și eu pluteam, / iar aerul sub pașii noștri se-ntărea (Copilărosul amurg)* etc.

Sememul verbului *a bate*, spre exemplu, conținînd semele nucleare [+ a (se) lovi, a (se) izbi] – [+ repetat] – [+ violent] permite combinarea cu o multitudine de lexeme ce țin de materialitatea densă, solidă inanimată/animată și umană /nonumană: *a bate cu bățul, a bate cu biciul, a bate cu palma, a bate cu pumnul*, iar asocierea cu simboluri ale materialității acvatice *valurile mării (Bat aerul cu toate valurile mării (Amfion, constructorul)* exprimă combustia interioară a eului liric, marcată de agresivitate, de un fel de elan de răzvrătire. Conotația se construiește în virtutea semelor [+ agresivitate], [+ violență], [+ răzvrătire] comportate de verbul dinamic *a bate* și de semele [+ intensitate], [+ integralitate], [+ esență] induse de lexemul *toate*.

Verbul *a zidi* asociat lexemului *aer (zidind aerul acestei seri)* prezintă o altă asociere stănesciană inedită, oximoronică în viziune, or verbul *a zidi* în planul semantic comun datorită semelor [+ a ridica o clădire], [+ a construi, a clădi] acceptă în calitate de complemente directe lexeme ce desemnează obiecte rezultate din acțiunea verbului *a zidi*, adică corpuri arhitectonice (*clădire, zid, casă, turn* etc.) și nicidecum lexeme ce trimit la o materie volatilă, difuză, invizibilă, insipidă, dispersată, imperceptibilă tactil, vizual, auditiv, ce nu se pretează acțiunii de „zidire” precum este aerul. Contextul în care apare asocierea dată conturează, de fapt, o ipostază a feminității prin imaginea *spirală albastră, sfîșietoare* (despre care am discutat în cadrul variabilității la nivelul paradigmei stănesciene „feminitate”), care raportată la construcția *zidind aerul acestei seri* (feminitatea este cea care „zidește aerul acestei seri”) conotează [+ importanță], [+

primordialitate], [+ esență a vieții]. Feminitatea, fiind în viziunea poetului, cea care „zidește aerul”, este percepută ca întemeietoare și „creatoare” a vieții, reiterând actul creator al providenței la scară microcosmică (umană) aerul aici, echivalând cu însăși viața. Din cele patru stihii primordiale (apa, pământul, focul, aerul), pentru a exprima feminitatea, poetul alege anume *aerul*, or reiese că acest element, prin proprietățile sale, sugerează cel mai adecvat (în viziunea poetului) esența feminității, care la fel ca aerul nu se vede, dar se face simțită, fiind absolut vitală: ***de aer ești, de aer sînt*** (*Spirală albastră, sfișietoare*); ***Eu te-am rupt pe tine din aer*** (***)).

Grupul nominal *poarta aerului* (*Rămîne veșnic nedeschisă poarta aerului... – Alte chei*) prezintă o imagine ce exprimă o viziune complexă rezultată din asocierea a două elemente antinomice în gândirea simbolică: *aerul* – element masculin ce sugerează dinamism, schimbare și *poartă* – element situat sub incidența femininului, reper material concret cu o largă recurență simbolică în culturile lumii.. Cuvîntul *poartă* prin semele sale [+ deschizătură amenajată într-un zid sau într-un gard în care s-au prins cu balamale tăblii de lemn, de fier etc.] – [+ destinată pentru a permite accesul din interior în exterior și invers], solicită o distribuție bazată pe posibilitatea de a se combina cu lexeme ce desemnează universul material teluric (obiecte ce țin de materialitatea densă, solidă, inertă): *poarta casei, poarta grădinii* etc. Asocierea incompatibilă în semantica comună *poarta aerului*, prin îmbinarea a două cuvinte-simbol (*poartă* și *aer*) cumulează semnificații ce se înscriu în registrul trancedentului inaccesibil, închis orizontului ființei umane (*Rămîne veșnic nedeschisă poarta aerului; Rămîne veșnic închisă poarta aerului*). Simbol al perspectivei de pătrundere în sfera spiritului pur, al posibilității de tranziție de la sacru la profan, al deschiderii spre uranian, spre dimensiunea transcendentului, simbolul stănescian *poarta aerului* trasează drama ființei umane în cosmos: individul uman se descoperă în fața unei porți, care „rămîne veșnic nedeschisă” în pofida numeroaselor eforturi de a o deschide: *Noi încercăm s-o deschidem cu respirarea, / noi încercăm s-o deschidem cu păsările, / noi încercăm s-o deschidem cu răsăritul soarelui. Dar rămîne închisă poarta*

aerului. Opacitatea transcendentului care nu se vrea revelat nici cu *respirarea*, nici cu *păsările* și nici cu *răsăritul soarelui* este sugerată de cuvântul *poartă* care trimite la obiecte lipsite de transparență.

În poeziile stănesciene, observăm că *aerul* capătă atributele materialității dense, vizibile, încadrate în parametri fizici și chimici, adică dobândește densitate, volum, duritate, aspect inert etc. Prin imaginile construite în jurul cuvântului *aer*, prin recurgerea la o serie variată de „izotopi” ai materialității dense, solide (*piscul aerului*, *prăbușit*, *stâlpii aerului*, *poarta aerului* etc.), poetul își materializează aspirația ascensională, vocația „verticalității”, adică de situare în spațiul mental, al intelectului pur.

3.5. Variabilitatea unor simboluri din poezia lui Șt. Aug. Doinaș

Variabilitatea simbolurilor, în stilurile individuale, presupune o serie de transformări lexico-semantice ale modelului invariant general-cultural al simbolului (fixat prin tradiție și uz) și construirea unui model variant individual – modelul ocazional al simbolului. Un asemenea caz de variabilitate a simbolului îl regăsim în poemul lui Șt. Aug. Doinaș *Cerbul vînăt*:

*Roua de pe umbra mea adapă
cerbul vînăt. Îl primesc sub bolți,
și-mpreună, ca într-o agapă,
spargem cupe mari de crini involți
și cu faguri ne-amețim. În coarne
cerbul poartă luna. Și-abia
îl opresc, în zori, să n-o răstoarne,
cînd s-apleacă la pîrîu să bea.*

Să analizăm mecanismul variabilității în baza simbolului bimembru *cerbul vînăt*. Identitatea paradigmatică, în planul limbii, a elementelor asociate va constitui punctul de plecare al analizei. Structura semantică a termenilor se definește prin următoarele seme nucleare: *cerb* [+ substanță] – [+ animat] – [+

Din universul teluric, pentru satisfacerea intenției estetice, artistul selectează un reprezentant al faunei geografice – cerbul. Considerat animal artemidic (G. Călinescu), deci legat de ideea de vânătoare, cerbul beneficiază de variate itinerarii simbolice, printre care enumerăm: „strămoș totemic cu rol de protector al familiei”, „animal-ghid spre alte tărîmuri, ca un animal psihopomp”, „arborele vieții”, „răsăritul soarelui”, „ imaginea lui Cristos, harul mistic”, „vânătoare” etc. Pentru o proiectare mai plauzibilă a perspectivei de abordare, vom invoca unele interpretări ale simbolului în dicționare. Astfel, „animal totemic sau strămoș mitic al unor popoare din emisfera nordică (celți, germani), prezent în unele rituri de întemeiere și de trecere, cerbul simbolizează renovarea ciclică, lumina, mesagerul divin, animalul psihopomp și întemeietor. E sinonimul forței virile, al agilității, vitezei, dar și al sfiinciunii și însingurării. Legătura mitologică a cerbului cu lumea de sens se explică prin identificarea coarnelor sale lungi și ramificate cu razele soarelui. Ele se reînnoiesc periodic, de aceea cerbul e un simbol al regenerărilor și al renovărilor din natură” [Evseev, p. 36].

În legătură cu rolul *cerbului* de protector al familiei, trebuie să ne referim la tradiție, la credințele populare, unde „cerbul și ciuta (cerboaică) apar în contextul unui ritual de inițiere feciorească, al unei vânători erotice. Vînarea cerbului este o etapă necesară în riturile nupțiale, prin care mirele trebuie să-și dovedească bărbăția, voinicia”; „în colindele de fată apare cerbul cu leagăn în coarne, purtînd o mireasă” [Rusu, p.131].

La St. Aug. Doinaș, *cerbul*, prin metaforizarea simbolului, evocă cadrul actului de creație și, în consecință, aventura creației. Dacă, precum am putut observa, modelul uzual al simbolului *cerb* desemnează „răsăritul soarelui”, atunci calificativul *vînat* înscrie simbolul dat într-un registru nocturn, deoarece tocmai cadrul nocturn este unul propice inspirației și germinației artistice. Acest lucru devine posibil, dat fiind faptul că acum lucrurile capătă o dinamică interioară, se redimensionează, adică „aceeași noapte tainică, străbătută de ritmurile lunare, care fertilizează întreaga viață cosmică, este și izvorul inspirației, al germenilor marilor creații omenești” [Eliade, p. 44]. E de remarcat predilecția autorului pentru

determinativul *vînăt*, care accentuează semele: [+ mister], [+ tenebre], [+ obscuritate], el regăsindu-se în multe poezii: „*Gîtlej jignit, un leu cu vînăt răget*” (*Delta*);

„*pentru săruturile care trec / ca valul vînăt*” (Luna);

„*vînăt de tîlcuri vechi sperietoare*” (*Poetul*) etc.

Apresiasi cromatică *vînăt*³⁶ sugerează o structură de profunzime și exprimă un gust de aventură – aventura creației („vînarea *sui generis* a cerbului vînăt”) care este o experiență pluridimensională, cvasiinițiativă, cu „interfață mitologică”. Aici sînt implicați polii principiului *cald – rece* (*roșu – albastru*). Fiind un amestec de roșu și albastru, *vînătul* înglobează următoarele seme: [+ cucerire], [+ acțiune], [+ sacrificiu], [+ pasiune], [+ spiritualitate], [+ infinit], [+ necunoscut] etc. De ce se recurge la o imagine vizuală în cazul dat? Înclinăm să credem că nu doar din cauza asociației cromatice (cadrul nocturn, timpul, prin excelență, al creației), ci pentru că sensibilitatea poetică a autorului nu putea să nu intuiască faptul că văzul este simțul cel mai spiritualizat.

Nu întîmplător, și de această dată, pentru sugerarea ipostazei de artist creator a Eului liric, se recurge la un reper din lumea materială (faună): doar cerbul și creatorul se aseamănă în ceea ce privește regimul vital, în sensul că primul este animal de noapte și de amurg, iar ziua stînd mai mult retras în desîș (creatorul prin analogie creează, este activ mai mult noaptea). Ținem să remarcăm percepția individuală a concretului care realizează absorbția concretului (cerbul) în abstracțiunea categoriei (proces creator) și prin marea putere de abstractizare sesizează conexiuni ce afectează modelul tradițional de percepție (aici conceptul material se dematerializează, devenind, mai degrabă stare). În această ordine de idei, amintim de cele afirmate de Hegel: „nu prilejul exterior și nici realitatea sa creează, de fapt, unitatea lirică, ci mișcarea interioară subiectivă a sufletului și

³⁶Se știe că *vînăt* reprezintă o nuanță a culorii violete, iar în plan simbolic „această culoare secundară, rezultată din amestecul roșului cu albastrul, din punct de vedere al spectrului psihologic aparține gamei cromatice reci, liniștitoare; de aceea este simbolul temperanței, lucidității, reflexivității. Denotă un gen de echilibru dintre cer și pămînt, fiind culoarea mantiei episcopale; semnifică înțelepciune și responsabilitate pentru credincioși, dar și supunere, obediență față de Dumnezeu”; „în nuanța sa de vînăt, este culoarea trecerii automnale de la viață la moarte” [Bierdmann, p. 202].

modalitatea de percepere a obiectului; în poezie „<...> sentimentul și reflexivitatea sustrag în interiorul său lumea fenomenală, o retrăiesc în propria stihie interioară și numai după ce această lume a devenit consubstanțială interiorului său este exprimată, găsindu-i-se cuvântul potrivit” [v. Broitman, p. 20].

Mecanismul de variabilitate a simbolului în cauză rezidă în metaforizarea modelului uzual al acestuia: simbolul individual, creat de autor, sintetizează conotații care nu numai că sînt diferite, dar și se opun („răsăritul soarelui” – modelul uzual al simbolului și „amurgul sau noaptea propriu-zisă și ipostazele subsumabile cadrului” – modelul individual al simbolului).

Un alt simbol din același poem este *crinul*. Semele care definesc identitatea paradigmatică în planul limbii a lexemului dat sînt următoarele: [+ plantă erbacee], [+ substanțialitate], [+ inanimat], [+ concret], [+ ornamental], [+ din familia liliaceelor], [+ cu flori albe, liliachiii, albastre, galbene etc.], [+ miros foarte puternic]. Modelul uzual al simbolului în cauză este asociat, mai frecvent, cu puritatea, inocența („crinul este sinonimul albului” [Chevalier, p. 387]). *Crinul*, conform dicționarelor de simboluri, se pretează celor mai diverse interpretări: „simbol al generației”, „simbol al prosperității rasei”, „floarea iubirii, a unei iubiri intense, dar care, în ambiguitatea ei, poate să fie irealizabilă, refulată sau sublimată. Dacă este sublimată, crinul este floarea gloriei” [ibidem]. În lumina tradiției biblice, *crinul* este considerat „simbolul alegerii, al opririi la ființa iubită” (o interpretare a simbolului rezultată din *Cîntarea cîntărilor*); de asemenea, parabola *crinului* a determinat simbolismul acestuia, adăugîndu-i semnificația de „abandon mistic sub semnul grației lui Dumnezeu” [idem, p. 388]. Mai mult decît atît, în virtutea faptului că parabola biblică se axează pe *crin* se consideră că „există un mesaj ascuns³⁷ în forma și procesul floral, extrem de intens în parfum și

³⁷Găsim rezonabil a preciza că pentru a înțelege această corespondență specială este important să cităm explicația modelului devenirii vegetale ce aparține lui W.Pelikan. Astfel, „acest reprezentant al familiei Liliacee se caracterizează prin acumulare eterică, umflare apoasă exprimată în domeniul subteran prin formarea bulbului, un glob succulent, o adevărată „picătură vie”. Ființa care așteaptă într-o sferă închisă, se destinde apoi exploziv și urcă drept ca o săgeată la elementele de aer, lumină, căldură, spre lumea culorilor, căreia i se dăruiește complet. Dar în momentul trecerii în domeniul floral, procesul Crin se încheie într-o lege a formei, legea hexagonului regulat, a stelei cu șase raze. Această excepțională tranziție între picătură și hexagon, raza cercului avînd aceeași lungime cu latura hexagonului regulat circumscris. Cît despre picătura de apă, dacă-i căutăm originea, o găsim undeva sus, sub

culoare, al crinului” [Ștefănescu, p. 18]. În legătură cu simbolismul *crinului*, se mai iau în discuție și alte aspecte care se dovedesc a fi relevante pentru circumscrierea adecvată a ariei simbolului. În acest sens, ținem să evidențiem caracterul discrepant dintre esență și aparență, adică „parfumul său este contrariul absolut al unui miros cast; este un amestec de miere și de piper, de ceva acru și dulceag, de palid și puternic; ține de alimentele conservate afrodisiace ale Levantului și de dulceața erotică a Indiei” [Chevalier, p. 387]. Probabil, creatorii se simt atrași, la nivel de subconștient, de această floare, care tulbură imaginația poetică tocmai prin asimetria (dintre culoare și parfum) ce funcționează ca o provocare, care este asumată de conștiința artistică și împinsă pînă la obținerea unor virtuozități nebănuite. În creația lui Șt. Aug. Doinaș, *crinul* nu este asociat erosului (asociere frecventă, de altfel, în poezia clasică), ci este termenul pentru sensul poetic de „acces la frumos prin trăire intimă, experiența transcendentului prin creație”, sens accentuat de verbul *spargem* ce plasează acțiunea într-un cadru dinamic. Experiența creației este asociată cu o agapă (*și-mpreună, ca într-o agapă*) care, prin scenariul derulării, exprimă procesualitate (*spargem cupe mari de crini involți, / și cu faguri ne-amețim...*) și trimite la mitologia elenă, amintind de nectar și ambrozie – hrana și privilegiul zeilor ce le asigura nemurirea și tinerețea. Astfel, Eul liric sugerează proximitatea de esență cu lumea transcendentului sau, altfel spus, deschiderea spre transcendent prin creație.

Un alt simbol monomembru pe care îl vom analiza este *clădirea* din poemul cu același nume:

Din întâmplare, vîntul mi-a surpat-o.

Din întâmplare, restul a luat foc.

Tu, însă, ploaie – dulce-ntraripato,

spălînd, din întâmplare, vechiul loc

m-ai ajutat s-o reclădesc.

forma unui granul de gheață sau cristal de zăpadă. Sub această formă coboară apa în timpul iernii la sol. Apa posedă ca o caracteristică, atât forma hexagonală a cristalului de gheață, cît și forma rotundă a picăturii. Astfel devine inteligibil dublul caracter al crinului, globulos în bulb și hexagonal – radiant în organele superioare. <...> Astfel, crinul, prin percepția cauzalității sale spirituale, se integrează ca element particular în procesele fundamentale ale armoniei universale și ritmurilor cosmice” [Ștefănescu, p. 18].

Și iat-o:

*ferită de furtuni și mutilări,
zidită zilnic doar din întâmplări...*

În cazul dat, între semnificantul și semnificatul simbolului se instituie o relație aparte, ultimul nefiind verbalizat, ci pasibil de reconstituire pe baza modelelor simbolice subsumabile. Mecanismul variabilității lexico-semantice se explică prin detalierea semnificantului care atrage izomorfic detalierea semnificatului. *Clădirea* lui Șt. Aug. Doinaș nu desemnează, astfel, o clădire în sensul obișnuit al cuvântului („construcție înălțată la suprafața pământului și care servește la adăpostirea unor oameni, unor animale, unor obiecte și instalații etc.”), ci destinul sau traiectul existenței. Prin reperul sistemului arhitectonic lax, prin natura sa – *clădire* (pe de o parte, obiect solid cu veleități de stabilitate imperturbabilă, dar, pe de altă parte, univers închis cu patru dimensiuni ce exprimă simbolismul cosmic, punct în care se rezumă spațiul și timpul), poetul deconspiră alcătuirea traiectului existențial presărat și cu suferință, cu eșecuri etc. și sugerează mecanismul regenerării prin coeziunea elementelor (*vînt, foc, ploaie* etc.). Există o comunicare interioară între aceste elemente. *Vîntul*, de exemplu, simbol plurivalent, apare în poem ca element distructiv, perturbator al ordinii, instaurator al dezarmoniei, al reflexelor haosului, al tensiunii deci, sub aspectul său negativ de violență. Modelul uzual al simbolului asociază *vîntul* cu un „simbol de vanitate, de instabilitate, de inconstanță” [Chevalier, p. 468], dar și cu „energiile spirituale” [idem, p. 470], cu „instrumente ale puterii divine”, astfel încît vînturile „însuflețesc, pedepsesc, povățuiesc; sînt semne și, ca și îngerii, sînt purtători de mesaje” [idem, p. 469]. În același registru simbolic, adică distructiv se înscrie în poem și simbolul focului, însă aici ar mai fi de adăugat că focul reprezintă o forță purificatoare³⁸ și regeneratoare. Astfel, „reapare aspectul pozitiv al distrugerii: o nouă răsturnare a simbolului” [idem, p.66], apoi intervine principiul antagonic al

³⁸Nu este lipsit de importanță să amintim că dicționarele de simboluri printr multiple alte fapte relevante pentru simbolismul focului atestă și faptul că „pur și foc sînt în sanscrită același cuvînt” [Chevalier, p. 65].

focului – *apa*³⁹ sub forma *ploi*. *Ploaia*, dimpotrivă, în poezie are menirea să reinstaleze un registru simbolic pozitiv, regenerativ⁴⁰, ea „adună laolaltă simbolurile focului (fulgerul) și apei <...>, prezintă o dublă semnificație, de fertilizare spirituală și materială” [idem, p.110]. Fiecare detaliu al poeziei are o proprie semnificație, dezvoltarea semnificantului are funcția de a detalia semnificatul, contribuind, în felul acesta, la sugerarea întregului. Trebuie să mai menționăm faptul că și în în legătură cu simbolul poetic al *clădirii* constatăm o coexistență de multiple sugestii de lecturi simultane (aceasta, evident, nu fără concursul suitei de simboluri prezente în poezie).

Conceptul de destin, care prefigurează în consecință un Eu, este supus, prin această opțiune (*clădirea*), unei intenții de geometrizare dacă ținem cont de cvadratura acesteia, de planul pătrat, în general. Destinul nu este sugerat prin alte formule convenționale consacrate de uz, ci printr-un simbol de natură arhitectonică ce vădește, de fapt, aderența față de corporalitatea, substanțialitatea, în sine. Să nu trecem cu vederea și faptul că substantivul deverbal *clădirea*, pe lângă sensul ce desemnează un obiect rezultat de pe urma „acțiunii de a clădi”, mai are și un sens ce vizează acțiunile și procesele ce se conțin în rădăcina cuvântului și se încadrează în modelul de derivare semantică „acțiune–rezultatul acțiunii”. *Clădirea* simbolizează acțiunea permanentă de construcție și de reconstrucție interioară a Eului, care acoperă însuși conceptul de destin (destinul cu întâmplări, evenimente etc. devine, astfel, o manifestare a Eului). Simbolul *ploi*, despre care am amintit mai sus, omologat în plan spiritual cu purificarea, cu speranța, cu credința, cu efortul spiritual, marchează un moment al evoluției interioare (*Tu, însă, ploaie –*

³⁹Atît focului, cît și apei le sînt recunoscute virtuți purificatoare și regeneratoare, paralelismul dintre acestea fiind conturat astfel: „focul se deosebește de apă prin aceea că simbolizează purificarea prin comprehensiune, pînă la forma sa cea mai spiritualizată prin lumină și adevăr; apa simbolizează purificarea pînă la forma sublimă, bunătatea” [idem, p. 67].

⁴⁰În *Morfologia religiilor*, remarcabilul om de cultură M. Eliade dedică un capitol întreg simbolismului acvatic, realizînd o sinteză a semnificațiilor acestuia. În acest sens, „apele sînt întotdeauna germinative, notează autorul, cuprinzînd în unitatea lor nefragmentată latențele tuturor formelor. În cosmogonie, în mit, în ritual, în iconografie – Apele împlinesc aceeași funcție, oricît de variate ar fi structurile ansamblurilor culturale în care s-ar găsi: ele preced orice formă și suportă orice creație. Imersiunea în apă simbolizează regresivitatea în pre-formal, regenerarea totală, noua-naștere; căci o imersiune echivalează cu o disoluție a formelor, o sombrare în modul nediferențiat al pre-existenței, iar ieșirea din apă repetă gestul cosmogonic al stabilirii ferme într-o configurație precisă” [Eliade, p.125].

dulce-ntraripato / spălînd, din întîmplare, vechiul loc/ m-ai ajutat s-o reclădesc)
prin depășirea de crize (*Din întîmplare, vîntul mi-a surpat-o. /Din întîmplare,*
restul a luat foc).

Poemul *Toamna* oferă un model de transformare lexico-gramaticală a invariantei general-culturale similar celui din poezia *Clădire*, adică detalierea semnificantului ce atrage izomorfic detalierea semnificatului:

O mînă rade licărul și floarea
Pe-al depărtării spart iconostas.
Eretic papă, soarele- a rămas
Sărac în mir, să drămuie culoare.

Păstrîndu-și încă mantia de-atlas
și mitra de argint, scînteietoare,
el cearcă în amurg încuietoearea
acestei catedrale fără glas.

Apoi coboară și el în tăcere.
Profanatoare, din adînci unghere,
stafii de vînt dansează în altar.

Și frunze suferind de-o sfîntă sete
Se scutură liturgic, ca versete
Din Ieremia, murmurînd amar.

Să ne îndreptăm atenția asupra simbolului *mînă*. Semantica paradigmatică, în planul limbii, a lexemului *mînă* este dată de următorul ansamblu semic: hiperosemul [+ membră a corpului uman] – clasemul [+ substantiv feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemul [+ membră superioară a corpului uman] – [+ de la umăr pînă la vârful degetelor, în special, partea de la extremitatea antebrațului, care se termină cu cele cinci degete] – virtuem [+ autor al unei acțiuni] etc. Simbolismul tradițional al *mîinii*, fixat de dicționarele de

simboluri, se rezumă la ideea de putere, dominație, „luare în posesie”, „înseamnă regal”⁴¹ etc. La creștini, *mîna* este „simbol de supremație și putere”, iar în arta mexicană, de exemplu, „simbol al morții” [Chevalier, p.311-312]. În plus, *mîna* mai evocă dependența, fiindcă „a fi în mîinile lui Dumnezeu sau la mîna cuiva înseamnă a depinde cu totul de el; a putea fi făcut sau nimicuit de el” [ibidem]. În contextul dat, *mîna* care „*rade licărul și floarea*” simbolizează timpul, resimțit ca prezență negativă prin forța sa devastatoare. Așadar, simbolul *mîinii* se subsumează unui referent imaginar – timpul, care, în viziunea poetului, se corporalizează, se umanizează: or *mîna* și, respectiv, acțiunea de *a rade* caracterizează doar omul, sugerîndu-se, astfel, „stihia” implacabilă ce domină lumea fenomenală a cărei parte integrală este individul uman. Așa cum *mîna*, organ, prin excelență, tactil, atinge, posedă obiectele, la fel și timpul atinge obiectele și entitățile lumii fenomenale, avînd drept efect îmbătrînirea, declinul vital. Verbul *rade*, care, în planul paradigmatic al limbii, se definește prin următoarea structură semică: hiperosemul [+ acțiune proprie mîinii umane] – clasele [+ verb] – [+ tranzitiv] – [+ reflexiv] – hiposemele [+ a tăia cu briciul sau cu mașina de ras părul, barba sau mustățile, de la rădăcină] – virtuemul [+ distrugere, nimicire], nu atrage, prin semantica sa, lexemele *licăr* și *floare*, în virtutea faptului că ambele i se opun. *Floare* evocă o materie fragilă care nu se pretează acțiunii date, floarea în planul semanticii comune putînd fi doar strivită, ruptă, smulsă etc., iar *licărul*, de asemenea, face trimitere la o materie inflamabilă, rezultată dintr-o oxidare rapidă, care nu acceptă semantica verbului dat. Din punctul de vedere al relațiilor semantice comune, verbul *a rade* se poate combina cu unele lexeme cum ar fi *barba*, *mustața*, *solzii de pe un pește*, *coaja de pe o legumă sau fruct*, în fine, lexemul *cutremurul* acceptă asocierea cu verbul în cauză, însă în distribuția dată (*rade licărul și floarea*) se accentuează semele [+ agresivitate], [+ thanatic]. Deși opuse prin semantica sa,

⁴¹Conform semnificației simbolice a modelului uzual, *mîna* reprezintă „un simbol al acțiunii diferențiatore”, este „un fel de sinteză, exclusiv umană, dintre masculin și feminin; ea este pasivă prin aceea că poate conține și activă prin aceea că poate ține. Ea slujește drept armă și unealtă; ea se prelungeste prin instrumente. Dar ea îl deosebește pe om de orice alt animal și mai servește și la diferențierea obiectelor pe care le atinge și le modelează. Chiar și atunci cînd indică o luare în stăpînire sau afirmarea unei puteri – mîna ce împarte dreptatea, mîna pusă pe un obiect sau pe un teritoriu, mîna dată cu ocazia căsătoriei -, ea îl face să se distingă pe cel pe care îl reprezintă, fie în exercitarea funcțiilor lui, fie într-o situație nouă” [Chevalier, p. 313].

poetul asociază lexemele în cauză pentru mai multă consistență simbolică. *Floarea*, „emblemă a ciclului vegetal, rezumat al ciclului vital și al caracterului său efemer” [idem, p.56], este simbolul natural al tinereții, al vârstei exaltărilor, *licărului* deci vieții în plină efervescentă. Versul inițial *O mână rade licărul și floarea*, care, în contextul conexiunii cu întregul și cu titlul poemului (*Toamna*), pretinde să ne introducă în atmosfera și simpomatica unui anotimp crepuscular („Există anotimpuri tinere și anotimpuri bătrâne” [Eliade: 1993, p. 201]), sugerează, de fapt, timpul sau curgerea sa ireversibilă care afectează dramatic ființa umană, îi alterează și intensitatea trăirilor interioare: or *licărul* și *floarea* supuse acțiunii în cauză, echivalează cu faza existenței în care „gestul vieții s-a împlinit” [ibidem]. *Soarele*, simbol al vieții, apare în ipostază de *eretic papă, sărac în mir* și întregește seria de simboluri ale vitalității, care, în contextul dat, conotează stingerea pasiunii, a senzațiilor, a instinctelor etc. Detalierea semnificantului ce vizează pustiirea peisajului natural, moartea vegetației, căderea frunzelor, slăbirea intensității solare etc. corespunde desfășurării semnificatului: maturitatea care are privilegiul discernământului (la care s-a ajuns prin experiență), al conștientizării valorilor autentice și al înțelepciunii, ajunsă, în sfârșit, în fața pragului ontologic – moartea, nutrește apropierea de sacru, mîntuirea. Ajunsă în declinul uman, ființa umană se vede atrasă în mod firesc de sacru, întrucît „sacru este un element în structura conștiinței și nu un stadiu în istoria acestei conștiințe”⁴² [Eliade: 1992, p.8]. Această viziune este susținută de osatura textului, formată din cuvinte ce țin de același câmp lexico-semantic (sacru-religios): *papă, mir, mitra de argint, catedrală, altar, sfîntă sete, liturgic, versete din Ieremia*. În această ordine de idei, e de remarcat faptul că în textul dat se conțin două axe lexicale contradictorii care, totuși, se intersectează, tensiunea semantică a poemului dezvoltîndu-se, astfel, între polul sacrului și cel al profanului. Pentru confirmare: lexemul *iconostas* (ce ține de registrul sacrului), în combinație cu lexemul *spart; papa*, emblemă a autorității sacerdotale (deci, registru sacru) în asociere cu lexemul *eretic*

⁴²În legătură cu sacru, M. Eliade, nota că „la toate nivelurile cele mai arhaice ale culturii, a trăi ca ființă umană este în sine un act religios, căci alimentația, viața sexuală și munca au o valoare sacramentală. Altfel spus, a fi sau, mai degrabă, a deveni om înseamnă a fi religios” [Eliade: 1992, p.8].

(oximoronul *eretic papă*); dansul în altar (*Profanatoare, din adînci unghere, / stafii de vînt dansează în altar*) – toate, deopotrivă, conotează [+ profan], [+ dezechilibru, disarmonie] etc.

Să zăbovim asupra oximoronului *eretic papă*. Să începem prin a descrie structura semantică a elementelor figurii de stil: *eretic* (erezie) – hiperosemul [+ adept al unei erezii] – clasele [+ substantiv adjectival] – [+ masculin] – [+ concret] – [+ animat] – [+ uman] – hiposemul [+ susținător al unei doctrine sau credințe religioase, care se abate de la dogmele consacrate] – [+ condamnat de biserică] – virtuemele [+ rătăcire] – [+ greșeală]; *papă* (pontif): hiperosemul [+ autoritatea supremă a Bisericii catolice și al statului Vatican] – clasele [+ substantiv] – [+ masculin] – [+ animat] – [+ uman] – clasele [+ susținător și supraveghetor al cultului religios consacrat, catolicismul] – virtuemul [+ pretenție de autoritate indiscutabilă]. Mecanismul oximoronului dat se bazează, precum putem observa, pe negarea semului nuclear al lexemului *eretic* [+ susținător al unei doctrine sau credințe religioase, care se abate de la dogmele consacrate] de către semul celuilalt lexem [+ susținător și supraveghetor al cultului religios consacrat], adică primul exprimă opoziția față de biserică, iar ultimul adeziunea și propovăduirea valorilor bisericii. Să nu uităm însă că *soarele* este cel investit de poet cu funcția de *eretic papă, rămas sărac în mir*. Elementele se intersectează metaforic la nivel de semnificat: *soarele*, prin importanța sa în sistemul planetar, evocă importanța pontifului în lumea creștinătății. Echivalența lexemelor pe axa sintagmatică este mediată deci de semul comun [+ importanță capitală într-un segment al realității]. Prin sintagma oximoronică *eretic papă* se realizează transferul sememului *soare* din registru inanimatului în cel al animatului, al umanului. *Soarele* simbol primordial al vieții (sursă a vieții), aflat într-un anotimp crepuscular – toamna, nu mai are aceeași intensitate, nu mai „susține atît de ardent cultul luminii” (*sărac în mir*), prin aceasta comițînd în viziunea poetului o erezie. În structura de adîncime a textului, această erezie echivalează cu declinul (toamna) vieții umane care angajează, în mod firesc, prin sentimentul morții, conștiința individului la un nivel spiritual superior (motivul din finalul poemului „sfîntă sete”

confirmă aceasta). Setea, particularitate proprie condiției umane, prefigurează, de fapt, aspirația spre mîntuire, nevoia de experiența sacrului, resimțită într-un mod mai acut la maturitate și determinată de alunecarea spre thanatic.

Analizînd variabilitatea individuală a unor simboluri poetice, ne convingem de faptul că aceste simboluri nu evoluează arbitrar, contrar aparențelor, ci dovedesc în evoluția lor orientare sistemică, altfel spus, „metasemia nu se produce în orice direcție, ea este posibilă numai în anumite limite și este predeterminată de conținutul sememului dat la etapa dată de evoluție a limbii” [Bahnaru, p. 43].

Analizele stilistice de mai sus (din cadrul liricii eminesciene, stănesciene și doinașiene) demonstrează că, prin revizuirea organizării expresiei, autorii ajung la lărgirea orizontului de cunoaștere, la îmbogățirea acestuia prin cumulara de multiple perspective inedite din care este contemplat universul. Astfel, spre exemplu, feminitatea este percepută ca fiind fluidă (*ploaie*, la N. Stănescu), vizuală (*neoglindito, dîră lucidă și, de melci* – la N. Stănescu; *stea, lumină, minune* etc. – la M. Eminescu), olfactivă (*mirositoareo* – la N. Stănescu; *floare, crin* etc. – la M. Eminescu), tactilă (*tandără asrsură, iarbă* etc. – N. Stănescu; *piatră, marmură* etc. – la M. Eminescu), sonoră (*vaier* – la N. Stănescu), imaterială (*înger, demon* – la M. Eminescu) etc.

Bibliografie

- Alonso = Alonso, Damaso. *Garcilaso și limitele stilisticii // Poetică și stilistică. Orientări moderne.* București: Editura Univers, 1970, p. 69-103.
- Bahnaru = Bahnaru, Vasile. *Mutații de sens: cauze, modalități, efecte.* – Chișinău: Ea Știința, 1988, 155 p.
- Bally = Bally, Charles. *Traité de stylistique française.* Vol.I. Heidelberg-Paris: Winter et Paris, Klincksieck, 1951, 265 p.
- Barthes = Barthes, Roland. *Gradul zero al scriiturii.* Chișinău: Editura Cartier, 2006, 196 p.
- Bierdmann = Bierdman, Hans. *Dicționar de simboluri.* V. II. București: Editura Saeculum I.O., 2002, 558 p.
- Blaga = Blaga, Lucian. *Filozofia stilului.* București: Editura Cultura Națională, 1924, 85 p.
- Bousoño = Bousoño, Carlos. *Teoria expresiei poetice.* București: Editura Univers, 1975, 543 p.
- Braga = Braga, Corin. *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar.* Sibiu: Editura Imago, 1993, 299 p.
- Bucă et alii = Bucă, Marin; Evseev, Ivan. *Probleme de semasiologie.* Timișoara: Editura Facla, 1976, 202 p.
- Caracostea = Caracostea, Dumitru. *Expresivitatea limbii române.* Iași: Polirom, 2000, 325 p.
- Carpov 1978 = Carpov, Maria. *Introducere la semiologia literaturii.* București: Editura Univers, 1978, 259 p.
- Carpov 1987 = Carpov, Maria. *Captarea sensurilor,* București: Editura Eminescu, 1987, 171 p.
- Cassian = Cassian M., *Etic și estetic la Nichita Stănescu // Convorbiri literare,* aprilie 2003, N.4 (88), p. 1-5.

- Cărtărescu = Cărtărescu, Mircea. *De ce iubim femeile*. București: Editura Humanitas, 2004, 172 p.
- Chevalier et alii = Chevalier, Jean; Gheerbrant Alain. *Dicționar de simboluri*. V. I; II; III. București: Editura Artemis, 1993, 503 p.; 423 p.; 533 p.
- Cornea = Cornea, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. Iași: Editura Polirom, 1998, 236 p.
- Corniță = Corniță, Georgeta. *Manual de stilistică*. Baia Mare: Editura Umbria, 1995, 265 p.
- Costandache = Costandache, G. *Rațiune și relativism în științele cognitive // Contemporanul*, 2002, nr.27. p. 2.
- Coșeriu 1994 = Coșeriu, Eugen. *Prelegeri și conferințe (1992-1993): Anuar de lingvistică și istorie literară*. T. 33. Ser. A. Lingvistică, Iași, 1994, 189 p.
- Coșeriu 2000 = Coșeriu, Eugen. *Lecții de lingvistică generală*. Chișinău: Editura ARC, 2000, 303 p.
- Coteanu = Coteanu, Ion. *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*. București: Editura Academiei, 1985, 204 p.
- Crăciun = Crăciun, Gheorghe. *Femina bifrons // Cuvântul*, 2006, nr. 5, p. 6
- Cressot = Cressot, Marcel. *Le fait stylistique // Stylistique française. Recueil de textes*, Москва: Изд-во <<Просвещение>>, 1986, p. 22-26.
- Dascălu = Dascălu, Crișu. *Dialectica limbajului poetic*. Timișoara: Editura Facla, 1986, 224 p.
- Densusianu = Densusianu, Ovid. *Opere III*. București: Editura Minerva, 1977, 753 p.
- DEX = *Dicționarul explicativ al limbii române*. Ed. II-a București: Editura Univers Enciclopedic, 1998, 1192 p.

- Doinaș = Doinaș, Ștefan Augustin. *Voluptatea limitelor*. Chișinău: Editura Litera, 1997, 367 p.
- Evseev = Evseev, Ivan. *Dictionar de simboluri si arhetipuri culturale*. Ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord, Seria „Dictionare“, 2001, 232 p.
- Georgescu = Georgescu P. *Nichita Stănescu: Sensul iubirii // Nichita Stănescu*. București: Editura Eminescu, 1983, p. 51-53.
- Guiraud 1961= Guiraud, Pierre. *La stylistique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961, 120 p.
- Guiraud 1986 = Guiraud, Pierre. *La stylistique structurale // Stylistique française. Recueil de textes*, Москва, Изд – во Просвещение, 1986, p. 50-61.
- Jakobson = Jakobson, Roman. *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă // Probleme de stilistică*. Culegere de articole. București: Editura Științifică, 1964, p. 359 – 369.
- Ingarden = Ingarden, R. *Structura fundamentală a operei literare// Poetică și stilistică*. Orientări moderne. București: Editura Univers, 1970, p. 53-68.
- Ionescu = Ionescu, Emil. *Manual de lingvistică generală*. București: Editura ALL, 1992, 239 p.
- Iordan = Iordan, Iorgu. *Stilistica limbii române*. București: Editura Științifică, 1975, 406 p.
- Iordan et alii = Iordan, I., Robu, V. *Limba română contemporană*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1978, 685 p.
- Irimia 1986 = Irimia, Dumitru. *Structura stilistică a limbii române contemporane*. București: Editura științifică și Enciclopedică, 1986, 130 p.
- Irimia 1999 = Irimia, Dumitru. *Introducere în stilistică*. Iași: Editura Polirom, 1999, 279 p.

- Khovanskaia *et alii* Khovanskaia Z.; Dmitrieva L. *Stylistique française*.
[Москва: Изд-во <<Высшая школа>>, 1991, 396 p.
- Lodge = Lodge, David. *Limbajul romanului*. București: Editura Univers,
1998, 295 p.
- Marouzeau = Marouzeau M *Delimitation de quelques notions stylistiques de
base // Stylistique française. Recueil de textes*. Москва: Изд-во
<<Просвещение>>, 1986, p. 9-22.
- Miclău = Miclău, Paul. *Semiotica lingvistică*. Timișoara: Editura Facla, 1977,
310 p.
- Mincu 1983 = Mincu, Marin, *Poetul vorbit de limbaj/ Nichita Stănescu*. București:
Editura Eminescu, 1983, p. 267-271.
- Mincu 1991= Mincu, Ștefania, *Nichita Stănescu între poesis și poien*, București:
Editura Eminescu, 1991, 333 p.
- Mukařovskŷ = Mukařovskŷ, Jan. *Despre limbajul poetic // Poetică și stilistică*.
Orientări moderne. București: Editura Univers, 1970, p. 195 -219.
- Munteanu 1983 = Munteanu, Romul, *Nichita Stănescu / Nichita Stănescu*. București:
Editura Eminescu, 1983, p.257- 267.
- Munteanu 1995 = Munteanu, Ștefan. *Introducere în stilistica operei literare*. Timișoara:
Editura de Vest, 1995, 362 p.
- Oancea 1988 = Oancea, Ileana. *Istoria stilisticii românești*, București: Editura
Științifică și Enciclopedică. 1988, 302 p.
- Oancea 1998 = Oancea, Ileana *Semiostilistica*. Timișoara: Editura Excelsior,
1998, 215 p.
- Papu = Papu, Edgar. *Dreptul la timp. Considerații pe marginea poeziei lui
Nichita Stănescu*, București: Editura Eminescu, 1983, p. 64-73.

- Parpală = Parpală, Emilia. *Introducere în stilistică*. Ed. a 2-a, revizuită și adăugită. Pitești: Editura Paralela 45, 2005, 272 p.
- Parfene = Parfene, Constantin. *Teorie și analiză literară*. București: Editura Științifică, 1993, 376 p.
- Pierce = Peirce Charles Sanders. *Logica privită ca semiotică: teoria semnelor // Semiotică și filosofie*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1998, p. 75-81.
- Popa 2003 = Popa, Gheorghe. *Unitatea în diversitate a lingvisticii // Revistă de lingvistică și știință literară*, 2003, nr. 1-2, p. 84-90.
- Popa 1983 = Popa, Marin. *Nichita Stănescu după Epica Magna // Nichita Stănescu*. București: Editura Eminescu, 1983, p. 137-146.
- Popescu = Popescu, Iulian. *Stil și mentalități*. Constanța: Editura Pontica, 1991, 294 p.
- Puslojić = Puslojić, Adam. *Nichita Stănescu sau poetica polivalenței // Nichita Stănescu*. București: Editura Eminescu, 1983, p. 293-295.
- Riffaterre = Riffaterre, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion Editeur, 1961, 365 p.
- Segre = Segre, Cesar. *Sinteza stilistică // Poetică și stilistică*. Orientări moderne. București: Editura Univers, 1970, p. 144-152.
- Stănescu = Stănescu, Nichita. *Leoaică tânără, iubirea*. Antologie realizată de Dumitru Udrea. București, InterCONTEMPress, 1991, 80 p.
- Ștefănescu = Ștefănescu, Sorin. *Isus și parabola crinului // ELTA Revistă de metafizică*. Piatra Neamț: Editura ELTA Universitate România, p.17-18.
- Terracini = Terracini, Benvenuto. *Metodele stilisticii și teoria criticii. Istoricitatea semnului*. Poetică și stilistică. Orientări moderne. București: Editura Univers, 1970, p. 120-143.

- Todorov = Todorov, Tzvetan. *Style // Stylistique française. Recueil de textes.* Москва: Изд – во <<Просвещение>>, 1986, p.46-50.
- Țugui = Țugui, Grigore. *Interpretarea textului poetic.* Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1997, 222 p.
- Vianu 1957 = Vianu, Tudor. *Problemele metaforei și alte studii de stilistică.* București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, 262 p.
- Vianu 1965 = Vianu, Tudor. *Despre stil și artă literară.* București: Editura Tineretului, 1965, 245 p.
- Vianu 1988 = Vianu, Tudor. *Arta prozatorilor români.* București: Minerva, 1988, 382 p.
- Vinogradov = Vinogradov, V.V. *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și cu teoria literaturii // Poetică și stilistică. Orientări moderne.* București: Editura Univers, 1970, p. 257-278.
- Vossler = Vossler, Karl. *Limbile naționale ca stiluri // Poetică și stilistică. Orientări moderne.* București: Editura Univers, 1970, p. 5-25.
- Zagaevski = Zagaevski, Lolita. *Funcții metaforice în Luntrea lui Caron de Lucian Blaga.* Cluj-Napoca: Editura Clusium, 2005, 350 p.
- Будагов = Будагов, Р. А. *Литературные языки и языковые стили,* М.: Изд– во << Высшая Школа >>, 1967, 376 p.
- Кожина = Кожина, М. Н. *Стилистика русского языка.* М.: Изд – во <<Просвещение>>, 1977, 223 p.
- Хованская = Хованская, З. И.; Дмитриева Л. Л. *Стилистика французского языка. Учебник для студентов .* М.: Изд– во <<Высшая школа>>, 1984, 396 p.

