

B. I. L.

1

21.795

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBĂ ȘI LITERATURĂ ROMÂNĂ

MIHAELA MANCAȘ

ISTORIA
LIMBII ROMÂNE LITERARE.
PERIOADA MODERNĂ
(SECOLUL AL XIX-LEA)

BIBLIOTECA UNIVERSITĂȚII DE LINGVISTICĂ
IMPRIMĂRII CĂRȚII NR. 2222

BUCUREȘTI
— 1974 —

II 21.795

MIHAELA MANCAȘ

ISTORIA
LIMBII ROMÂNE LITERARE.
PERIOADA MODERNĂ

(SECOLUL AL XIX-LEA)

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE LINGVISTICA
INVENTAR CĂRȚI Nr. 22225

BUCUREȘTI
— 1974 —

Cursul de față este destinat studenților din anul IV de la Facultatea de limbă și literatură română (cursuri de zi și fără frecvență) și studenților de la facultățile de limbi străine.

Textul a fost analizat în colectivul Catedrei de istorie a limbii române, care s-a declarat de acord cu tipărirea în forma actuală.

Cursul de față încearcă, sub o formă în intenție sistematică și unitară, să prezinte problemele legate de crearea limbii literare moderne în secolul al XIX-lea. Din acest punct de vedere, istoria culturii noastre are o situație oarecum diferită față de celelalte limbi romanice: în timp ce modernizarea limbii literare este, în alte părți, opera epocii imediat următoare Renașterii, în cultura română rolul formativ esențial aparține secolului al XIX-lea. Epocă de profunde transformări, acest secol s-a identificat — în primul rând — cu confruntările legate de crearea și de impunerea normei literare, ca fapt jundamental. Capitolele lucrării de față vor încerca să traseze istoricul acestui proces și să schițeze impunerea normei de-a lungul a aproximativ 70 de ani, adică între 1830 și 1900. Întreaga literatură a secolului nostru va utiliza, cu minime transformări, limba literară creată în perioada de care am amintit și, din această cauză, ne-am oprit doar asupra procesului de formare a instrumentului lingvistic indispensabil creației literare.

În lucrarea de față, norma literară a cărei constituire o urmărim se prezintă ca o entitate abstractă, alimentată de principalele opere literare concrete ale perioadei, dar neidentificându-se cu nici una dintre ele. De aceea, discuția și spațiul acordat diferiților scriitori și diferitelor momente nu depinde, în primul rând, de valoarea literară a scriitorilor, ci de contribuția adusă la modificarea sau la impunerea normei. Desigur, în această perspectivă valoarea literară constituie un element esențial, dar nu unicul luat în considerare. Autori importanți din punct de vedere strict estetic (Ion Ghica sau Duiliu Zamfirescu) ocupă mai puțin loc decât Hasdeu sau Alecsandri, scriitori permanent confrunțați cu problemele limbii. Nefiind o istorie literară, lucrarea de față prezintă componenta literar-estetică integrată celei lingvistice.

Elementul cronologic, considerat de-a lungul întregii lucrări, cedează uneori pasul elementului structural, ținând de specificul operei: autori care manifestă aceleași tendințe

și utilizează aceeași formulă, cum ar fi scriitorii pașoptiști, sînt examinați împreună și aduși la același numitor, deși scrierile lor au apărut într-un interval de cîteva decenii.

Capitolele ce urmează tratează problemele limbii literare exclusiv la nivelul scrierilor beletristice : considerăm că, prin aceasta, se clarifică evoluția principalei componente a limbii literare. Constituirea normei la nivelul celorlalte stiluri (științific, administrativ, eventual publicistic sau critic) prezintă interes pentru istoria limbii literare, dar ni se pare că stilistica funcțională poate constitui obiectul unei cercetări independente. În lucrarea de față, sintagma limbă literară este înțeleasă într-un mod tradițional și limitat, în mare, la stilul beletristic. Specificul facultății ai cărei studenți vor fi principalii beneficiari ai cursului justifică, de asemenea, această delimitare programatică.

Mulțumim tuturor celor care au participat la analiza cursului în cadrul Catedrei de istorie a limbii române de la Facultatea de limbă și literatură română a Universității din București, pentru observațiile și sugestiile prețioase formulate, ca și pentru atenția acordată lucrării : prof. dr. doc. G. Macrea, conf. dr. Maria Rădulescu, conf. dr. Paula Diaconescu, lect. Mirela Theodorescu, lect. dr. Liliana Ionescu și asist. Mihai Marta.

MIHAELA MANCAȘ

București, aprilie 1974

CAPITOLUL 1

TENDINȚE ÎN DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE LITERARE ÎN PERIOADA 1830—1870. POZIȚIA REPREZENTANȚILOR DIFERITELOR DIRECȚII LATINISTE DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA ÎN PROBLEMELE LIMBII LITERARE

0. Introducere. 1.1. Școala etimologică : concepția lui T. Cipariu asupra limbii române literare (purismul, modelul de limbă literară, problema neologismelor, ortografia, meritele în dezvoltarea filologiei). 1.2. Discuții privitoare la limba literară în cadrul Academiei Române. *Dicționarul limbii române* elaborat de A. T. Laurian și I. C. Massim. 1.3. Sfârșitul etimologismului ortografic ; contribuția lui T. Maiorescu și a „Junimii” la impunerea unei noi ortografii. 2. Școala fonetică a lui Aron Pumnul. 3. Italianismul lui I. Heliade-Rădulescu : fazele de evoluție a concepției italianizante ; ortografia italianizantă a lui Heliade. 4. Importanța curentelor puriste din secolul al XIX-lea.

0. INTRODUCERE

În perioada care începe în jurul anului 1830, în Principatele Române se inaugurează un proces care se va afla în plină desfășurare în deceniile al IV-lea — al V-lea ale secolului al XIX-lea și va fi continuat pînă aproximativ în anii 1870—1880 : relatinizarea culturii și a limbii române. În realitate, acest proces fusese inițiat încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, (anul 1780 este data apariției *Gramaticii* lui S. Micu și Gh. Șincai), prin opera lingvistică a reprezentanților Școlii Ardelene, dar ecourile acestei opere fuseseră, în general, limitate la Transilvania.

În Principate, anul 1830 reprezintă — convențional — sfârșitul „epocii de tranziție”, către cultura și limba literară modernă în egală măsură. În ceea ce privește limba literară, una dintre caracteristicile

perioadei de tranziție fusese înlocuirea elementelor turcești și neogrecești prin alte elemente, în majoritate de origine latină și romanică; trăsătura se va menține, la alte dimensiuni și în alte modalități de realizare, în perioada pe care începem să o analizăm.

Privită din acest punct de vedere, al depășirii fondului lexical vechi, relatinizarea limbii literare ne apare ca un proces relativ unitar, derivat din tendențele de occidentalizare a vieții Principatelor pe toate planurile, atât material cit și cultural.

În istoria limbii literare, procesul relatinizării însumează mai multe curente, care pot fi caracterizate global drept curențe neologice. Diferența între aceste tendințe diverse intervine în alegerea soluțiilor pentru modernizarea limbii literare; pentru că, indiferent dacă formulau sau nu cu claritate acest deziderat, tendențele de reformare se refereau în toate cazurile la limba literară, chiar dacă uneori nu erau luate în considerare decât fie limba literaturii, fie stilul operelor științifice.

Procesul de relatinizare a dat naștere unor tendințe divergente în soluționarea problemelor importante ale limbii române literare; trebuie, însă, subliniat faptul că, la 1830 sau 1840, soluțiile propuse, oricât ni se par de diferite astăzi, aveau încă șanse egale de dezvoltare.

O primă soluție pentru modernizarea (și, în același timp, pentru unificarea) limbii literare o constituie apelul la latină, atât pentru stabilirea normelor ortografice și gramaticale ale limbii române, cât și pentru recoltarea neologismelor. Această direcție, care se va dovedi în cele din urmă neviabilă, datorită exagerărilor ulterioare în sensul latinizării limbii, prezenta, în momentul apariției sale, avantajul imens al continuității față de ideile reprezentanților Școlii Ardelene. Într-o istorie culturală cu relativ puține tradiții, în epoca modernă, cum este istoria culturii române, existența acestei continuități de concepție nu poate fi neglijată; exploatată mai rațional, mai moderat și mai în spiritul limbii vorbite, continuitatea „latinistă” ar fi putut imprima dezvoltării limbii literare o cu totul altă direcție decât aceea la care ea s-a fixat în cele din urmă.

Cea de a doua soluție preconizează apelul la limbile romanice, în special la franceză sau italiană, pentru introducerea de termeni noi, limitând, de cele mai multe ori, la lexic și fonetică domeniile limbii în care se pot admite influențele. Reprezentanții acestei direcții în dezvoltarea limbii literare sînt, în același timp, cei mai de seamă scriitori încadrați în curentul popular-istoric, atât din Moldova, cât și din Muntenia: C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Al. Russo, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu sau chiar I. Heliade-Rădulescu, în anumite perioade ale activității sale. Este, însă, adevărat că, în afară de Heliade-Rădulescu, această a doua „soluție” de limbă literară n-a avut teoreticieni de talia latinistilor. Succesul său final se explică prin faptul că autorii nu s-au îndepărtat niciodată de limba vorbită în acel moment în Principate și n-au făcut niciodată abstracție de stadiul de evoluție în care se află limba română la mijlocul secolului al XIX-lea.

În calitate de curențe neologice, aceste tendințe prezintă un caracter unitar. Privite, însă, ca soluții posibile pentru o viitoare limbă literară

unitară și modernă, ele au fost foarte diferite : pe de o parte, exagerările puriste au cunoscut mai multe moduri de manifestare, latiniste, „autohtonizante“ sau italianiste; pe de altă parte, chiar apelul la limbile romanice nu însumează concepțiile într-o direcție unitară, căci italicismul este, de exemplu, mai aproape de latinism decît de curentul de neologisme franceze.

În evoluția limbii literare, sînt cunoscute rezultatele diferite la care au ajuns cele două poziții de principiu : exagerările puriste, în varianta lor latinizantă, au dispărut complet după ce se impuseseră, pentru scurt timp, în cadrul Societății Academice și, apoi, al Academiei Române, fără să fi cunoscut o răspîndire considerabilă ; concepția puristă autohtonizantă a lui Aron Pumnul a cunoscut, încă din momentul apariției sale, o opoziție fermă din partea reprezentanților curentului popular-istoric, care l-au ridiculizat în toate formele ; italianismul lui I. Heliade-Rădulescu, de altfel inconsecvent încă din primele sale momente de manifestare, eșuează, în ultima parte a activității scriitorului, în latinism pur ; în sfîrșit, curentul de neologisme romanice este acela care cîștigă teren și se va impune în modernizarea limbii literare. Una dintre cauzele succesului ultimei tendințe și a dispariției totale a latinismului în jurul anului 1880 o constituie modul diferit în care au fost reprezentate în literatură¹. Curentul care preconizează dezvoltarea și îmbogățirea limbii literare prin apelarea la limbile romanice, suprapus, de obicei, cu concepția influenței populare și istorice asupra scrierilor originale, a avut în literatură reprezentanți de seamă : C. Negruzzi, Al. Russo, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, mai tîrziu Al. Odobescu și B. P. Hasdeu. Latinistii, însă, n-au avut nici un scriitor reprezentativ. Cît privește italianismul, I. Heliade-Rădulescu are valoare ca scriitor prin operele sale de pînă la 1840 sau, în orice caz, prin operele în limba cărora nu-și aplică cu exactitate concepțiile teoretice ; după 1850, valoarea operelor lui Heliade — uneori „retranscrise“ în ortografie și lexic italianizant — este scăzută tocmai de aspectul rebarbativ al limbii în care erau scrise.

După soluțiile pe care le indică pentru modernizarea limbii literare (deși, încă o dată, nu modernizarea era intenția principală a latinistilor, ci purificarea limbii), tendințele puriste din istoria limbii literare pot fi grupate în mai multe școli. (Denumirile acestora sînt arbitrare, ele aparțin istoriei sau criticii literare și istoriei limbii) : (1) școala etimologică, reprezentată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de Timotei Cipariu, August Treboniu Laurian și Ioan C. Massim, numită uneori și „purism latin“² ; (2) școala fonetică sau „purismul românesc“³ (numită astfel deoarece limita modificările admise pentru neologisme la istoria limbii române), al cărui reprezentant este Aron Pumnul ; (3) italienismul, soluția de limbă literară a lui I. Heliade-Rădulescu.

¹ Cf. Petre V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ed. a 2-a, București, 1926, pp. 135—41 ; Cf. și D. Macrea, *Timotei Cipariu*, LR IV (1955), nr. 2, pp. 5—13.

² *Ibid.*, pp. 70—79.

³ *Ibid.*, pp. 130—5.

1. ȘCOALA ETIMOLOGICĂ („PURISMUL LATIN“)

1.1. Timotei Cipariu

1.1.0. Principiul fundamental al purismului latin este o continuare a ideilor Școlii Ardelene: pentru a doua generație a latinistilor — ca și pentru latinistii din prima generație —, limba română reprezintă o formă „coruptă“. Coruperea se datorează contactului cu limbile slavă, turcă, maghiară sau neogreacă și a fost favorizată, într-un anumit moment din evoluția culturii românești, de introducerea limbii slavone în biserică și în administrație. Ideea fusese formulată încă din anul 1780, în *Elementa linguae daco-romanae*, gramatică lui S. Micu și Gh. Șincai, iar apoi reluată de Petru Maior și de continuatorii de la începutul secolului următor ai Școlii Ardelene, Radu Tempea și Paul Iorgovici.

Necesitatea imediată este constituită, deci, de înlăturarea și corectarea formelor lingvistice prin apelul la fondul primar, latin. Pentru Micu și Șincai, acesta era *latina clasică*, în timp ce Petru Maior preconiza apelarea la *latina populară*. Se distinge, astfel, în rezumat cele două trăsături esențiale ale principiilor Școlii Ardelene: *purismul*, care presupune înlăturarea din limbă a tuturor elementelor non-latine, și *neologismul*, ca formă de îmbogățire a limbii, pentru suplinirea golurilor pe care le-ar lăsa în vocabular eliminarea categoriilor lexicale incriminate. Legătura dintre cele două principii este evidentă: înlăturarea din limbă a unei serii de termeni de mare circulație presupune automat înlocuirea lor cu alte categorii lexicale; reprezentanții Școlii Ardelene, ca și noua generație de latinisti, aveau, în afară de studiile istorice, și o serioasă pregătire filologică, achiziționată în școlile cele mai repute ale epocii. Exagerările la care au ajuns atît reprezentanții cît și continuatorii Școlii Ardelene nu se explică prin necunoașterea principiilor fundamentale ale filologiei, ci prin neglijarea cu bună știință a acestora, determinată de dorința de a demonstra, înainte de toate, originea și continuitatea latină a poporului și a limbii române.

Pentru latinistii din prima generație, această operație de purificare a limbii, care ar fi urmat să se facă de sus în jos, de la cărturari către vorbitorii obișnuiți ai românei era posibilă din două motive: pe de o parte, datorită faptului că primii cărturari latinisti aveau, din acest punct de vedere, la concepția iluministă care admitea rolul personalității în modificările sociale, deci și posibilitatea unei intervenții „culturale“ în modificările lingvistice ale unei comunități; pe de altă parte, purificarea era posibilă și datorită faptului că, potrivit concepțiilor latiniste, elementele slave și de alte origini n-ar fi atîns structura limbii române, ci doar straturi superficiale ale acestora, între care cel mai „alterat“ este lexicul.

Acestea sînt principiile cu care se află în concordanță T. Cipariu, unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai neo-latinismului în varianta sa purist-etimologică. Cipariu le reformulează, însă, și le completează în lucrarea care interesează mai mult limba literară, *Principia de limba și de scriptura*, apărută la Blaj în 1866, dezvoltare și continuare a unei suite de articole publicate în ziarul ardelean „Organul luminării“, în 1847 și 1848. Lucrarea este o gramatică istorică română, cu o amplă

introducere în care autorul își expune principiile asupra limbii; deși nu face în mod expres observații privin limba română *literară*, toate considerațiile sale se referă la acest aspect al limbii.

1.1.1. Este normal ca prima problemă care l-a preocupat pe T. Cipariu să privească originea limbii române. Ca și latiniiștii din prima generație, acesta încearcă să demonstreze originea latină unică a limbii române, ca răspuns la „acuzările” istoricilor străini că limba, ca și poporul român, ar fi rezultatul unui amestec. În stabilirea originii limbii române, Cipariu se apropie de concepția lui Petru Maior, căci pornește, ca și el, de la originea *rustică* (latină populară) a românei⁴, fără a ajunge însă la exagerările acestuia. Petru Maior susținuse că româna ar fi mai veche decât latina clasică, deoarece se trage dintr-un aspect anterior, latina populară, neglijând faptul că aspectul popular al latinei a precedat aspectul clasic, dar a și coexistat cu el, pătrunzând, către secolul I e.n., chiar în limba scrisă a unor autori latini. (Petronius, de exemplu). T. Cipariu nu crede că româna ar fi mai veche, dar susține, totuși, că este în unele privințe mai pură decât latina clasică, deoarece în latina clasică unele forme fuseseră modificate prin influență greacă, în timp ce româna s-a vorbit în Dacia timp de multe secole fără nici o influență. Acest conservatorism extrem este cu atât mai puțin explicabil, cu cât ideile lingvistice ale secolului al XVIII-lea, care îi influențează pe Micu, Șincai și Maior, nu mai erau acceptate la 1866, iar latina populară fusese mai bine cunoscută. Erorile, explicabile pentru generația anterioară a latiniiștilor prin stadiul general al studiilor filologice, nu mai erau admisibile într-un moment în care teoriile lingvistice realizaseră progrese importante în sensul modernizării⁵.

1.1.2. În sprijinul operației preconizate de *purificare*, T. Cipariu aduce ideea că limba română era complet formată în momentul în care intrase în contact cu alte popoare; în consecință, elementele lingvistice introduse prin aceste contacte pot fi înlăturate, căci nu fac parte din fondul esențial al limbii. Modificarea vizează, în primul rând, elementele slave din limbă. Alfabetul latin, preconizat în genere de curentul latinist, și limba care conținea elemente slavone apar, pentru Cipariu, în contradicție, deoarece sint unități care, în concepția sa, ar trebui să fie unitare: „litere latine” și „o limbă pre cât se poate mai curată”. În introducerea la *Principia*... Cipariu își formulează clar poziția: „A scrie dar o limbă pre cât se poate după împregiurări mai curată; a reînsufleți moartele, uitatele, părăsitele forme, cuvinte și semnări; a lepăda slovenismii etc. și în locul lor a plini cu termeni luați, când alte fîntine ne vor lipsi, din dialectele romane, (...) — astea și asemenea ne erau propusul, scopul și principiile din partea limbii”⁶.

Slavonismele sînt elemente „stricătoare”, de care limba nu se poate îndrepta decît înlăturîndu-le, iar pentru înlocuirea acestora împrumuturile trebuie să se facă din dialectele italiice, între care cea dintîi

⁴ Amintim că, spre deosebire de Petru Maior, atît S. Micu, cît și Gh. Șincai susținuseră originea limbii române în aspectul clasic al latinei.

⁵ Cf. Petre V. Haneș, *op. cit.*, pp. 77—79.

⁶ T. Cipariu, *Principia*..., ed. cit., p. 5.

și cea mai veche e latina"⁷; apelul la limbile romanice se află doar pe locul al doilea (cf. *supra*: „cînd alte fîntîne ne vor lipsi, din dialectele române“).

Cipariu moderează intrucitva acest principiu radical, menționînd că formele latine trebuie adaptate sistemului limbii române: „...a togmi cele împrumutate după formele și exemplele ce ne înfățișează structura limbii, iar nu după ușurătatea buzelor, după plăcutul urechilor“⁸. Dar această structură a limbii este, în concepția sa, tot etimologică, foarte apropiată de cea latină.

1.1.3. Pornind de la principiul purificării, T. Cipariu neagă limbii textelor religioase („bisericești“) posibilitatea de a constitui modelul pentru limba literară, așa cum susținuseră I. Heliade-Rădulescu înainte de 1840 și, în urma sa, unii scriitori moldoveni; motivul este tocmai faptul că asupra acestui aspect al limbii vechi influența slavă se exercitase cu cea mai mare putere. Limba textelor religioase, fiind „din firea ei numai bisericească“⁹, nu poate fi considerată limbă clasică de cultură, deși Cipariu, bun cunoscător al textelor vechi, recunoaște că reprezentase aspectul cel mai *îngrijit*, cel mai *unitar* și purtător al *singurelor norme* existente pînă în secolul al XVIII-lea. (Conform definiției general acceptate, ar îndeplini, deci condițiile unei limbi literare).

Pe de altă parte, Cipariu susține că „limba bisericească“, prin care înțelege însă numai limba textelor religioase din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, este mult mai săracă în forme decît limba perioadelor precedente, deci decît secolul al XVI-lea, singurul din care există atestări scrise. Acest aspect al limbii vechi (secolele XVII—XVIII) poate fi considerat „un pas către cultura limbii românești, dar nici ca cum ca un model de limbă bună sau demnă de a fi fixă și în afară de biserică pentru toate ramurile de știință și de poezie“¹⁰. Concluzia practică, importantă pentru cercetările filologice, pe care Cipariu o extrage din aceste constatări este că modelul pentru o limbă literară modernă trebuie să fie constituit de limba secolului al XVI-lea, mai pură și mai bogată în forme latinești decît limba textelor din secolele următoare, coruptă în urma diverselor contacte. Ceea ce filologul cunoscător admira în limba textelor religioase nu este deci forma limbii, ci stilul clar, deosebit de al originalului grecesc sau slavon pe care îl traduc. Cipariu justifică utilizarea latinismelor, în propria sa variantă de limbă literară, prin faptul că ceea ce el numește „dialect bisericesc“ reprezintă o corupere a limbii mai vechi, în care se păstrau forme gramaticale și cuvinte moștenite, pe care acest dialect le-a înlocuit cu elemente slave și, mai tîrziu, grecești.

Operația purificării, preconizată de Cipariu, capătă astfel caracterul unei *restituiri*, ceea ce era de fapt un sens general pentru întregul curent al relatinizării. După cum se observă, ideea de unitate

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ T. Cipariu, *Principia...*, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*

a limbii literare este și aici prezentă ca deziderat, ca și în celelalte variante propuse pentru „modelul ideal”; diferă numai modalitatea de realizare a acestei unificări, iar reprezentanții acestei direcții a curentului latinist văd soluția în apelarea la fondul etimologic, comun pentru toate dialectele românești.

1.1.4. Realizarea practică a operației de purificare a limbii este propusă pe baza unor reguli mai moderate decât principiile generale. Latinismul, radical în genere, al lui Cipariu admite unele concesii.

(a) Să nu se introducă orice termen din latină, nu fiindcă aceștia n-ar fi puri, ci pentru că autonomia și caracterul specific al românei trebuie păstrate: „limba românească nu e latină, precum nici italiană deși seamănă mult și în multe și cu una și cu alta, iar în altele multe se distinge de cătră amindouă”.¹¹

(b) Formele care se introduc nu trebuie să fie, în consecință, curat latine, ci adaptate. Pentru Cipariu, problema se pune mai ales în legătura cu sufixele și prefixele utilizate în derivate. Sufixul latin -bilis, de exemplu, este normal să aibă în română forma -bil (confortabil, simțibil, aflabil), iar nu -ver (ca în varianta pumnistă); Cipariu condamnă formele de tipul laudaver „lăudabil”, derivate după un exemplu din Psaltirea lui Dosoftei (staver „stabil, statornic”), forme care reprezentau punctul de vedere al școlii fonetice.

(c) Dintre celelalte limbi romanice, să se prefere formele italienești celor franceze, căci acestea sînt mai ușor adaptabile la sistemul fonetic al românei. Cipariu se dovedește a fi mai apropiat, deci, de I. Heliade Rădulescu, preconizînd totuși, în mai mare măsură decât Heliade în perioada italianizantă, formele adaptate la limba română, calcurile parțiale etc. El consideră, de exemplu, exagerate forme care ulterior s-au fixat în limbă, de tipul derivatelor cu prefix latin: conscientia (conștiință, în ortografia sa) este condamnat, în timp ce preferința lui Cipariu se îndreaptă către forma parțial calchiată cuscientia (cuștiință).

În ceea ce privește neologismele, Cipariu preferă, de asemenea, neolatinismele sau cuvintele italienești, unele frecvente și la reprezentanții Școlii Ardelene. Multe dintre acestea s-au conservat în forma pe care o susținea Cipariu, altele reprezintă calcuri, la care limba a renunțat ulterior, altele, în sfîrșit, sînt formații cu sufixe sau prefixe diferite față de cele pe care le-a fixat evoluția limbii literare: *apriat* „potrivit, adecvat”, *colomne* „coloane”, *a prepondera*, *a construi*, *mediulocu* „mijloc”, *întrebațiune* (formă în care doar sufixul este neologic)¹².

1.1.5. Ortografia latinizantă a lui T. Cipariu a fost, ca pentru toți latinistii, indiferent din ce perioadă, principalul obstacol în calea răspîndirii operei sale, în multe puncte acceptabilă, cu principii de filolog modern în unele compartimente (cf. *infra* 1.1.6.) și posedînd, în realizarea practică a ideilor teoretice, un echilibru care a lipsit altor reprezentanți ai curentului latinist.

¹¹ T. Cipariu, *Principia...*, p. 12.

¹² Cf. și Petre V. Haneș, *op. cit.*, p. 78

Principiile ortografice ale lui T. Cipariu se pot rezuma la trei:¹³

- (a) fiecare sunet se scrie cu litera latină originară sau etimologică;
- (b) între mai multe forme fonetice sau gramaticale se alege cea care e mai aproape de forma originară;

(c) completare la a doua regulă: acolo unde nu ajută compararea cu o formă gramaticală din română, deoarece aceasta ar fi prea modificată sau prea evoluată, trebuie să se recurgă la dicționarul etimologic.

Ortografia este domeniul în care Cipariu a aplicat cel mai mult principiile purismului, într-o măsură sporită chiar față de lexic și modificarea latinizantă a neologismelor. Ca și mai târziu, în *Dicționarul* lui Laurian și Massim, ortografia latinizantă dă cuvintelor un aspect uneori prea puțin românesc:

— prepozițiile simple sau compuse se reconstituie după etimon: de in „din“, pre in „prin“, de între „dintre“, pana „pină“¹⁴;

— restul cuvintelor sînt, în ceea ce privește vocalismul ca și consonantismul, cît mai apropiate de forma lor latină: ulta „uita“ < oblitare, veri „vei“ < vellis, ânemă „înimă“ < animam, arame „aramă“ < aeramen, ambla „îmbla“ < ambulare.

Ceea ce aduce nou Cipariu față de latinistii din prima generație, este utilizarea unor forme ortografice care apropie uneori cuvintele românești nu de forma lor din latină, ci de o formă deja evoluată fonetic, aproximativ aceea pe care o avuseseră în secolul al XVI-lea (momentul considerat de Cipariu ca fiind cel mai aproape de idealul său purist, cu formele lingvistice cele mai direct derivate din latină și cu un procent de latinisme mult ridicat față de secolele ulterioare din evoluția limbii). Astfel, el propune ortografiile: besereca „biserică“, farmăcu „farmec“, betran „bătrîn“, arame „aramă“, ambla „îmbla“ (și nu fonetismul modern umbla), funtana „fîntînă“ etc.

1.1.6. T. Cipariu a formulat, în afară de numeroasele exagerări teoretice în sensul latinizării, un principiu de reală valoare pentru filologie. Pornind de la ideea, discutată mai sus, că limba română a fost mai curată în forme și mai bogată în cuvinte de origine latină în etapele mai vechi ale istoriei sale, Cipariu susține că înaintînd spre trecutul limbii formele latine sînt mai numeroase și mai nealterate: „limba română, ca dialect italic, pre la începutul arătării ei în Dacia, era cu mult mai curată în forme și mai avută în cuvinte române [— latine, n.n.] de cum este astăzi“¹⁵. Mărturia o constituie textele din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, pentru el modelul propus de limbă literară. În introducerea la lucrarea citată, (Principia...), Cipariu exemplifică această idee cu compararea numărului de derivate ale lat. miser. În limba contemporană lui (secolul al XIX-lea), înregistrează — exagerînd — termenii: misieliu „mișel“, misielia „mișelie“ și miselitate „mișelătate“; în limba veche, în afară de aceștia mai erau: meseru „sărac“, meserere „milă“ (atestat în Palia de la Orăștie), meserescu „(eu) sărăcesc“, meserezu „sărăcesc pe altcineva“ (atestat în Psaltirea de la Iași din 1680), meseretate „sărăcie“, meserire „milă“. După cum se observă, unele forme sînt exagerate, multiplicare (meserere —

¹³ T. Cipariu, *Principia...*, p. 353.

¹⁴ Cf. și Petre V. Haneș, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵ T. Cipariu, *Principia...*, p. 3.

meserire, varianta pentru același cuvînt, avînd același sens), dar altele sînt corecte ; în orice caz, exemplul este bine ales pentru scopul demonstrației : într-adevăr, în special în anumite categorii de texte din secolul al XVI-lea, există un număr de termeni latini care au dispărut din limba literară în secolele următoare. Principiul astfel formulat de T. Cipariu nu are o deosebită valoare pentru limba literară, căci modelul limbii literare a secolului al XIX-lea nu putea fi în nici un caz limba — mai puțin evoluată — a unui stadiu care datează de cu trei secole înainte. Valoarea sa reală stă, însă, în soluția filologică pe care Cipariu o propune, și anume *studierea textelor vechi*. În acest scop, cărturarul ardelean publică, începînd încă din anul 1847, în ziarul „Organul luminaării”, o listă de cărți din secolul al XVII-lea, din care extrage formele interesante, flexiunile vechi, conjugarea etc. În același sens se înscrie publicarea, în 1858 la Blaj, a lucrării sale *Crestomatia sau Analecte literare*, culegere de texte din literatura veche, prima antologie de acest fel din istoria filologiei românești. Din punct de vedere filologic, Cipariu este acela care inaugurează așa-numitul „curent istoric”, ai cărui reprezentanți au fost, în forme diferite de realizare, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu și, mai târziu, Al. Odobescu sau B. P. Hasdeu.

Deși s-a apărut în numeroase rînduri de acuzația de latinism exagerat, arătînd că preconizează forme compuse și derivate care în latina clasică nu existau, „firești” pentru limba română, realizate „între marginile cuvenienței [= cuviinței] și strictei necesități”¹⁶, Cipariu reprezintă, obiectiv vorbind, una dintre formele cele mai exagerate și radicale ale purismului în varianta sa etimologică.

1.2. Discuții privitoare la limba literară în cadrul Academiei Române ; ***Dicționarul limbii române elaborat de A. T. Laurian și I. C. Massim ; probleme de ortografie în discuția Academiei***¹⁷.

1.2.1. În afară de opera sa fundamentală, redactarea *Dicționarului*, A. T. Laurian este autorul unei gramatici românești, redactată în limba latină și publicată la Viena în anul 1840 : *Tentamen criticum in originem, derivationem et formam linguae romanae in utraque Dacia vigentis vulgo valachicae*. Ideile sale latiniste, expuse în prefață, nu se deosebesc prea mult de ale lui T. Cipariu : Laurian susține, ca și P. Maior, originea latină populară a românei și caracterul său pur. În redarea caracterului pur latin al limbii române, Laurian merge chiar mai departe decît Maior, neadmițînd în ortografie sunetele derivate (ă, î, ș, ț, z, j). Aproximarea față de ideile teoretice ale lui T. Cipariu este evidentă și în faptul că Laurian constată pătrunderea în limbă a unei serii de termeni de alte

¹⁶ T. Cipariu, *Principia...*, p. 269.

¹⁷ Activitatea generală a lui A. T. Laurian a fost prezentată în studiul lui D. Macrea, *Opera culturală și lingvistică a lui A. T. Laurian*, în vol. *Studii de lingvistică română*, București, E.D.P., 1970, pp. 67—94 ; o analiză extrem de amănunțită a *Dicționarului Academiei* în redacția lui Laurian și Massim există la Mircea Seche, *Schiță de istorie a lexicografiei române*, vol. I, București, 1966, pp. 131—180 ; Cf. și D. Macrea, *Discuțiile referitoare la dezvoltarea limbii române literare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în vol. *Studii de istoria limbii române literare*, vol. I, București, 1970, pp. 291—308.

origini, pe care el îi numește „barbarisme“; pe măsură, însă, ce se înaintează în trecutul limbii, caracterul latin este mai evident, iar numărul „barbarismelor“ scade¹⁸. Nu insistăm asupra structurii gramaticii: amintim doar că structura lucrării se bazează pe multe categorii gramaticale proprii latinei, și nu limbii române. Părțile principale ale gramaticii sînt: *analitica* (fonetica și morfologia) și *sintactica* (sintaxa). Regulile ortografice sînt exagerat latinizante, deși autorul își dă seama de transformările suferite de sunete în evoluția de la latină la română¹⁹. Totuși, Laurian susține: „cuvintele trebuie scrise, în general, ca în latină, ținînd seama de regulile rezultate din geniul limbii și de modificările provenite din analogie și etimologie“; al doilea principiu, modificările provenite din evoluția limbii, nu este însă aplicat de Laurian nici în ortografia exemplelor românești din *Tentamen* și nici, mai tîrziu, în ortografia *Dicționarului*.

1.2.2. Elaborarea *Dicționarului limbii române*²⁰ a fost una dintre primele sarcini pe care și le-a asumat Societatea Academică, înființată în anul 1866. În cadrul Societății Academice, membrii marcantî erau în majoritate latinisti de diverse tendințe: T. Cipariu, A. T. Laurian și I. Massim reprezentau direcția radicală; I. Heliade-Rădulescu era singurul italianist; în sfîrșit, o tendință latinist-moderată grupa pe George Bariț, Ioan Hodoș și Ioan G. Sbiera.

În momentul în care se pune în discuție elaborarea *Dicționarului*, învinge, evident, direcția latinistă, fără ca părerea lui V. Alecsandri sau Al. Odobescu, de exemplu, să conteze. În 1869, încep lucrările preliminară și se numește comisia de redactare: I. Heliade-Rădulescu, A. T. Laurian și I. C. Massim. În anul 1870, Heliade se retrage însă din Societatea Academică, între altele și din cauza neconcordanței de păreri cu ceilalți doi redactori ai *Dicționarului*, care rămîne numai în sarcina acestora. În 1871, apar primele 3 fascicule (pînă la mijlocul literei B), iar anul 1871 rămîne data oficială a apariției volumului I, deși lucrarea nu se încheie decît în 1876, după ce fuseseră introdusi încă alți doi colaboratori, la volumul al II-lea: G. Bariț și I. Hodoș. În sfîrșit, în 1877, apare integral și volumul al III-lea, *Glosarul*.

Structura *Dicționarului* este aceea prevăzută încă în proiectul din 1869: dicționarul propriu-zis are 2 volume și cuprinde exclusiv termenii de origine latină din limba română; titlul său este (menținînd ortografia originală) *Dicționarulu limbei romane, dupo însarcinarea data de Societatea Academica Romana; elaboratu ca proiectu de A. T. Laurianu și I. C. Massimu, București, 1871, 2 volume. Paralel, se elaborează un al treilea volum, conceput ca o anexă la lucrarea de bază și intitulat *Glossartu care coprinde vorbele d'in limb'a romana straine prin originea sau form'a lor, cum și celle de origine indouiosa*; volumul al III-lea apare în 1877.*

Această structură a lucrării marchează un prim domeniu de manifestare a latinismului exagerat al autorilor. Deși intenția inițială fusese

¹⁸ Cf. și Petre V. Haneș, *op. cit.*, p. 70—1.

¹⁹ Cf. D. Macrea, *Opera culturală și lingvistică a lui A. T. Laurian*, loc. cit., p. 79.

²⁰ Pentru date privind istoricul *Dicționarului*, ca și pentru rezumarea discuțiilor purtate în jurul elaborării acestuia, cf. M. Seche, *op. cit.*, pp. 131—40

elaborarea unui *Dicționar* care să nu cuprindă decât elementele latine, autorii își dau seama că lucrarea ar fi substanțial sărăcită prin lipsa termenilor de origine slavă, turcă, maghiară, neogreacă sau autohtonă; toți aceștia sînt introduși, deci, în *Glosar*, pe care autorii îl intitulează „de vorbe străine” pentru a marca tocmai diferența dintre fondul latin de bază și elementele lingvistice achiziționate prin contactele ulterioare. Latinismul autorilor se manifestă în trei direcții principale:

(a) Cuprinsul Dicționarului

Lista de cuvinte este incompletă și organizată așa cum am arătat. Intenția este să se cuprindă toate cuvintele limbii române, din toate epocile, dar restricțiile latiniste se introduc chiar teoretic, de unde rezultă că de fapt nu este vorba de toate cuvintele limbii: „Toate formele și construcțiile de cuvinte curat romănice” (=latine) au loc în *Dicționar*, iar „vorbele de origine neromanică nu pot și nu se cade să aibă loc într-un dicționar românesc”²¹, acestea fiind izolate în *Glosar*. În practică, însă, se acceptă multe derogări de la principiu. O primă derogare o constituie chiar existența *Glosarului*. În afară de aceasta, se acceptă în dicționar mulți termeni nelatini: **romanici** din domeniul științei și artei²² (*defensivă, formalism, formulă, fotogenic, fotografic, frivolitate, funcționari*); **neogrecești** (*catagrafie, clironom, prosop, sfoară, tagmă, slavi, turcești, maghiari și nesiguri* (*băga, bucura, catifea, ciorap, gard, scorn, seamă, smîntînă*)). Dintre aceștia, unii apar și în *Dicționar* și în *Glosar* (*băga, ciubotă*). Purismul se dovedește, în practică, mai puțin rigid decât în teorie; autorii au fost mereu depășiți de realitatea limbii, peste care nu se putea trece întotdeauna.

În afară de structura propriu-zisă a lucrării, latinismul exagerat este evident și în faptul că există în *Dicționar* termeni „*inventati*” sau modificări ale unor cuvinte reale, în sensul apropierii lor de etimologia latină, nu numai ortografic, ci și ca structură morfologică: Ex.: *ordire* = *urzire*, *orritellu* = *urifel*, *ouata* = *vată*. Se recomandă forme ca *bell*, *bellare*, pentru *război* (subst.) și *război* (vb.), deși ele nu există în limbă.

Asistăm, uneori, la o încercare de a completa *derivatele* după o schemă prestabilită²³, pornindu-se de la formele de bază ale verbelor neologice:

degenera — *degenerațiune* — *degenerativ* — *degeneratoriu* — *degenerat*
delecta — *delectațiune* — *delectativ* — *delectatoriu* — *delectat*
repercuta — *repercusiune* — *repercusiv* — *repercusoriu* — *repercus*. Unele forme nu există în limbă, dar pe baza acestui sistem, s-au impus totuși, eventual cu unele modificări de sufix.

Impunerea unor neologisme este meritul principal al *Dicționarului* lui Laurian și Massim, deși este greu de stabilit care anume termeni s-au impus prin intermediul acestui lucrări. O comparație cu atestările anterioare (făcută de M. Seche în st. cit.²⁴) și cu un dicționar din sec. XX (*Dicționarul Academiei* în redacția lui Sextil Pușcariu), permite degajarea unei liste de cuvinte care nu apar decât la Laurian și Massim și lipsesc

²¹ *Dicționarulu limbii romane*, loc. cit., vol. I, p. VI.

²² *Ibid.*, p. X.

²³ Cf. M. Seche, *op. cit.*, p. 152.

²⁴ Cf. p. 152—4.

din Dicționarul lui Pușcariu, deși sînt neologisme curente azi; *Ex.*: aerofagie, articulatoriu, factură, famat, fisură, fluctuant, frazeologic, gnoseologic, gnosticism etc.

(b) Forma cuvintelor, atît cea ortografică, cît și cea morfologică, reprezintă a doua direcție în care se manifestă exagerările latiniste ale autorilor Dicționarului.

În ortografie regula generală prevede scrierea cuvintelor ca și cum nu ar fi suferit transformări fonetice de la latină la română.

— Comparafie între sistemul ortografic preconizat de T. Cipariu în *Principia de limba și de scriptura* (1866) și sistemul ortografic al Dicționarului Academiei (1871—76) poate demonstra concludent asemănările dintre cele două sisteme, cele mai importante ale neolatinismului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.²⁵

— În ambele sisteme lipsesc sunetele derivate, ceea ce reprezintă aplicarea unui principiu de bază, ignorarea evoluției fonetice în ortografie: *ă, î, ș, ț, z* sînt notate cu semnele *a, i, s, t, d* (cînd consoanele sînt urmate de o vocală prepalatală). Dar în sistemul lui T. Cipariu apar notate vocale derivate *â (=i, â)* și *ă (=ă)*: *si „și“, Blasiu „Blaj“, via „vie“, nenumerati* (Cipariu); *verdi „verzi“, calli „cai“, tellina „țelină“* (Dicționar).

— Articolul enclitic feminin se desparte prin apostrof de substantivul căruia îi aparține: *limb'a* (Cipariu), *materi'a* (Dicționar).

— În ambele sisteme se notează vocala *u* în poziție finală, deși din rațiuni diferite. La Cipariu, *u* final apare notat pentru că el există în textele secolului al XVI-lea, modelul de limbă română (literară) pe care Cipariu îl preconiza. În Dicționarul lui Laurian și Massim, *u* final este notat pentru a se sublinia încă o dată legătura dintre forma latină și cea „românească“ a cuvintelor: *altu „alt“, multu „mult“ cumu „cum“* (Cipariu); *obiectulu, articlu, glossariu* (Dicționar).

— În Dicționarul Academiei, spre deosebire de T. Cipariu, latinismul se manifestă și în conservarea consoanelor duble, atît la cuvintele moștenite, cît și la neolatinisme: *cellu* < lat. *eccu-illu*, *necessitate*, neologism < lat. *necessitas* etc.

— În sfîrșit, una dintre trăsăturile importante ale ortografiei Dicționarului, absentă de asemenea la Cipariu, este conservarea în scris a sunetului original latin, acolo unde româna îl modificase complet: *dupo „după“* < lat. *de post*; *co „că“* < lat. *quod*; *semte „simte“* < lat. *sentit* etc.

În morfologie, se înregistrează uneori cuvintele într-o formă influențată de forma gramaticală latină: pluralul feminin al adjectivelor, de exemplu, (*communi* „comune“, pl. fem.); unele forme de plural ale pronumelor (*totoru* < lat. *tōtorum* pentru „tuturor“); în sfîrșit, verbelor apar înregistrate în forma lor latină, cu infinitivul lung și aspectul fonetic „neevoluat“ (*descludere* „deschide“, *scambiare* „schimba“, *spungere* „spune“). Din acest punct de vedere, însă, autorii sînt inconsecvenți, căci unele cuvinte sînt înregistrate în Dicționar cu formă dublă: *sponere* și *spune*, *silvaticia* și *silbaticia*.

²⁵ Cf. Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, București, 1954, pp. 213—5.

(c) În fine, etimologiile reprezintă compartimentul în care linia latinistă este deosebit de evidentă. Dacă se deformează etimologiile latine, mai ales pentru termenii inventați, meritul *Dicționarului* este că dă etimologii juste pentru majoritatea termenilor de origine romanică. Din acest punct de vedere, *Dicționarul* este superior *Glosarului*, care deformează etimologiile, deoarece are de explicat cuvintele latine. În acest domeniu apar unele exagerări în respingerea explicațiilor prin slavă (ex. sl. *cețină* este apropiat de tema lat. *catena* „lant“).

Deformarea etimologiei neologismelor se manifestă numai în preferință pentru un prototip latin comun, acolo unde există unul pentru cuvintele din limbile romanice, ignorându-se linia directă (franceza sau italiana); atunci când nu există prototip comun, se indică just proveniența romanică, mai ales cea franceză, (spre deosebire atât de restul direcțiilor latiniste, cât și de Heliade).

Glosarul, în schimb, nu are decît foarte puține etimologii juste. Ex. : slave (*mirean*, *mojic*) ; turcești (*mahala*, *mrafet*) ; maghiare (*mohor*) ; grecești (*agonisi*).

În concluzie²⁶, așa cum subliniază M. Seche în finalul amănunțitei analize a meritelor *Dicționarului*, latinismul autorilor s-a dovedit, „în practică, mai puțin extremist“ decît în teorie, manifestîndu-se mai ales în separarea termenilor după origini (în *Dicționar* și *Glosar*), în înregistrarea formei ortografice și morfologice a cuvintelor și, în măsura arătată, în „latinizarea“ etimologiilor.

Unul dintre meritele importante ale *Dicționarului* lui Laurian și Massim decurge tocmai din tendința — inadmisibilă, în principiu, — de purificare a limbii : pentru suplinirea termenilor înlăturați sau exilați în *Glosar*, dicționarul pune în circulație un mare număr de neologisme, latine și romanice, mai ales franceze. În acest sens ca și în stabilirea corectă a etimologiilor romanice, *Dicționarul* se înscrie și el, ca și celelalte tendințe latiniste, în curentul de neologisme romanice al secolului al XIX-lea. Meritul fundamental al celei mai importante opere latiniste a secolului se dovedește, astfel, a fi nu accentuarea elementului latin al limbii române, ci a celui romanic, care se va dovedi direcția ulterioară de modernizare a limbii literare.

1.3. Sfîrșitul etimologismului ortografic ; contribuția lui T. Maiorescu și a „Junimii“ la impunerea unei ortografii „pseudo-etimologice“.

Dicționarul lui Laurian și Massim, forma cea mai acută a latinismului din a doua jumătate a secolului trecut, este în același timp și ultima manifestare a acestuia în cultura noastră.

Începînd din anul 1880, Academia Română pune din nou în discuție principiile ortografice, iar în 1881 adoptă o nouă ortografie, care este,

²⁶ Cf. M. Seche, *op. cit.*, p. 180.

de fapt, ortografia „Junimii“ și a „Convorbirilor literare“, pe care reușise s-o impună în Academie Titu Maiorescu²⁷. Al Philippide numise această ortografie „pseudoetimologică“²⁸, deoarece ea reprezintă un compromis între principiile latinistilor radicali (Cipariu, Laurian sau Massim) și principiul fonetic. Ceea ce urmărește noua ortografie este achiziționarea unei poziții moderne, „în marginile unui etimologism român. nu latin“, după cum declară autorii broșurii *Ortografia limbii române*, publicată de Academie în 1881²⁹. Cu modificări nefundamentale, aceasta a fost ortografia oficială până în anul 1948.

Două sint principiile fundamentale ale acestui sistem ortografic și ele se limitează, după cum vom vedea, la limba română, fără a se mai face apel continuu la latină :

(a) O importanță deosebită are, în ortografie, *familia* cuvintului. În formele verbale, de exemplu, grupul *sc* de la persoana I a indicativului prezent se menține la toate celelalte persoane : *cunosci* „cunoști“ și *cunoște* „cunoaște“. Un grup consonantic se menține, de asemenea, în toate formele flexionare ale unui substantiv, dacă există într-una sau în mai multe : după *pescar*, *pescui*, se ortografiază *pesce* „pește“.

(b) Importantă este, de asemenea, tema cuvintului pentru ortografierea formelor flexionare ale aceluiași termen. Infinitivul *vedea* impune, astfel, ortografiile *vedu* „văd“, *vedi* „vezi“, *vedëndü* „văzînd“, în fond nu foarte deosebite de formele preconizate în *Dicționar* de Laurian și Massim (*vedendu*), dar fără raport direct cu limba de origine.

Se conservă *ü* final numai la „vorbele flexibile“, deci acolo unde există o formă flexionară diferită de tema cuvintului : *omü*, *bunü*, *facü*, *plecü*.

În sfîrșit, unul dintre punctele „compromisului“ este dat de faptul că se acceptă scrierea fonetică la cuvintele de alte origini decît cea latină (*Ștefan*) sau la cuvintele latine care nu au sunetul nemodificat în temă (*șterge*).

Ortografia din 1881 dă dovadă, deci, așa cum conchide Iorgu Iordan în lucrarea citată, de un etimologism mai moderat, nu latin, ca al lui Laurian și Massim, ci limitat în cadrul limbii române (la tema cuvintelor sau flexiune) și aplicat numai la elementele de origine latină.

Ulterior, în ortografia oficială a limbii române s-au mai redus unele reguli etimologice, cu ocazia reformelor din 1904 și 1932 ; au dispărut, astfel, grupurile consonantice tematice (*sc*) sau vocalele nemodificate în flexiune (*ó*, *é*), iar în 1932 au fost reduse și consoanele duble. Etimologismul dispare, astfel, complet abia în secolul nostru, conservîndu-se doar în foarte puține cazuri ale actualei ortografii.

²⁷ Cf. Iorgu Iordan, *op. cit.*, pp. 214—5.

²⁸ Al. Philippide, *Principii de istoria limbii*, Iași, 1894, p. 271.

²⁹ Apud Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 215.

2. ȘCOALA FONETICĂ A LUI ARON PUMNUL („PURISMUL ROMÂNESC“) ³⁰

Lipsa relativă de contact intelectual dintre provinciile românești permite apariția unor curențe diverse, care — toate — propun soluții diferite pentru aceeași operație: purificarea limbii. Latinismul „etimologist“ apare în Transilvania pe la mijlocul secolului al XIX-lea, italianismul — în Țara Românească, aproape în aceeași perioadă, iar școala fonetică a lui Aron Pumnul în Bucovina, de asemenea în jurul anului 1850. Toate aceste direcții sînt aproape contemporane, dar școala fonetică, ultima apărută (numită de Petre V. Haneș „purism românesc“), se explică și prin convingerea creatorului ei că celelalte direcții denaturau limba română.

Opera lingvistică a lui Aron Pumnul o continuă, în anumite direcții, pe aceea a latinistilor din prima generație. Astfel, Pumnul consideră, ca și Petru Maior, că limba română este originară în latina populară, fără a fi ferit nici de eroarea acestuia de a considera româna mai „veche“ decît latina, dat fiind faptul că provine dintr-un aspect arhaic al latinei clasice³¹.

Preocupările lingvistice ale lui Aron Pumnul au avut în vedere în special două aspecte: ortografia și îmbogățirea vocabularului; după cum se va putea observa, amîndouă aceste probleme privesc introducerea în limbă a neologismelor și forma pe care neologismele trebuie să o ia în adaptarea lor la sistemul limbii române.

— Problemele privind ortografia și adaptarea neologismelor, legate între ele, sînt expuse într-o serie de trei articole, publicate în anul 1850 în ziarul „Bucovina“: Neatîrnarea limbii românești în dezvoltarea sa și în modul de a o scrie, Binescriința limbii românești cu litere romane și Convorbire între un tată și între fiul lui asupra limbii și literelor românești. La acestea se adaugă un articol dedicat în special poziției sale în privința neologismelor, intitulat Fornăciunea cuvintelor românești.

Ideea fundamentală a puriștilor este și pentru Aron Pumnul un punct de plecare: cuvintele de origine ne-latină trebuie să fie înlăturate din limbă. Mai departe, însă, poziția autorului este profund originală: toate cuvintele din limbă trebuie să aibă caracter românesc. În această stă noutatea concepției lingvistice a lui Aron Pumnul față de puriștii contemporani cu el: modificările propuse nu au un caracter extern (prin apelul la altă limbă, fie ea latina sau italiana), ci intern, căci pentru realizarea lor se apelează la stadii anterioare și la legi fonetice ieșite din circulație, a căror acțiune în limbă fusese încheiată în urmă cu secole. Aceste legi se aplică tuturor cuvintelor recent intrate în

³⁰ Bibliografia referitoare la opera lui Aron Pumnul nu este foarte vastă; cf. Petre V. Haneș, *op. cit.*, pp. 130—42; D. Macrea, *Opera culturală și lingvistică a lui Aron Pumnul*, în *Studii de lingvistică română*, loc. cit., pp. 95—132; Ioana Petrescu, *Concepția lingvistică a lui Aron Pumnul*, CL, XI (1966), nr. 2, pp. 173—83; *ibid.*, *Un discipol pașoptist a lui Aron Pumnul*, CL, XI (1966), „Studia Universitatis Babeș-Bolyai“, Series Philologia, 1968, pp. 89—97.

³¹ Cf. în D. Macrea, *op. cit.*, p. 111, argumentarea lui Aron Pumnul: „Apoi cît pentru întrebarea, care este mamă și care este fiică?, răspund, pe scurt, că limba românească este mama, iar cea latinească fiica“.

limbă, deci modificările privesc în primul rînd neologismele, dar nu numai pe acestea.

Neologismele nu se exclud, deci, în concepția lui Aron Pumnul, ci se românizează, iar scopul acestei operații este înlăturarea neuniformității limbii române (care tratează într-un fel cuvintele moștenite și în alt fel pe cele recent intrate în limbă).

Apărută tirziu, concurată de celelalte teorii puriste, concepția lui Aron Pumnul n-a avut nici o șansă de a se impune. Dăm, în continuare, câteva exemple care privesc modalitatea de aplicare în practică a ideilor teoretice ale autorului, modalitate ridiculizată puternic încă din momentul apariției sale. Aron Pumnul nu a trăit suficient pentru a-și modifica principiile sau pentru a și le modifica. (Subliniem că modificările privesc nu numai ortografia, ci chiar aspectul fonetic al neologismelor, fapt pentru care cele două laturi ale concepției lui Pumnul, ortografia și îmbogățirea vocabularului, pot fi separate doar cu greutate).

Din punct de vedere fonetic, Aron Pumnul preconizează aplicarea la neologisme a unor legi fonetice care funcționaseră în momentul trecerii de la latină la română, dar a căror acțiune era de mult încheiată. Astfel, deoarece la un moment dat al evoluției limbii :

— a neaccentuat > ă (lat. *molam* > rom. *moară*), neologismul caracter trebuie să ia formă *cărăpteriu* ;

— e > ea dacă în silaba următoare există un ũ sau e (*petram* > *piatră*, *ligat* > *leagă*), deci neologismul să aibă forma *etearnă* „eternă“ ;

— a + n > i (*manus* > *mînă*, *panem* > *pîne*), deci și neologismele să se supună aceleiași legi : *frînzuz*, *germîn*, chiar *Cîntemîrești* (aplicare a legii la un cuvînt existent în limbă și, mai mult, nume propriu) ;

— o + n > u (*bonus* > *bun*, *montem* > *munte*) — deci : *cuntra*, *Arune*, *a cuntrăzice*, *Cicerune* etc. ;

— i + ns > î, deci *însulă*, *învîns* ;

— l intervocalic > r (*solem* > *soare*), deci : *căritate* „dalitate“ ;

— ct > pt (*lactem* > *lapte*), deci *cărăpteriu* „caracter“, *Lepturariu*, *subiept* etc.

Modificările ating în special sufixele românești *-mînt* (< lat. *-mentum*) și *-ciune* (< lat. *-tionem*), care ar urma să înlocuiască sufixele neologice *-ment* și *-țiune*.

Conform principiilor lui Pumnul, deoarece sufixele *-mînt* și *-ciune* sînt moștenite din latină prin intermediul unor termeni conservați, cum ar fi *mormînt* < lat. *monumentum*, *jurămînt* < lat. *iuramentum* sau *rugăciune* < lat. *rogationem*, *amărăciune* < lat. * *amaritionem*, *închinăciune* < lat. *inclinationem*, aceste sufixe nu trebuie să aibă altă formă nici în neologisme. Deci, Aron Pumnul propune înlocuirea sufixului neologic *-ment* prin *-mînt* și a lui *-țiune* prin *-ciune*. Rezultatul acestei ignorări a cronologiei și evoluției reale a limbii a fost total neviabil, iar formele neologice propuse de Aron Pumnul n-au circulat niciodată : *evenemînt* „eveniment“, *despărțemînt* „departament“ (prin calc parțial), *frîngămînt* „fragment“ (de asemenea prin calc parțial), *năciune* „națiune“, *ocupăciune* „ocupațiune“.

În problemele de vocabular, de asemenea pentru a accentua caracterul românesc al cuvîntelor, Aron Pumnul se declară *partizanu* cal-

cului lingvistic, procedeu care fusese caracteristic pentru perioada de tranziție spre epoca modernă, pînă aproximativ în deceniul al treilea al secolului al XIX-lea, dar care nu mai avea șanse de dezvoltare în momentul împrumutului masiv de neologisme latine și romane, în deceniul al șaselea.

Termenii tehnici sînt formați, în sistemul preconizat de Aron Pumnul, după sistemul intern al limbii, fie din teme existente, la care se adaugă de obicei sufixul -mînt, fie prin compunere cu elemente non-neologice existente în limbă. Ex.: limbămînt „gramatică“, vorbămînt „etimologie“, scriemînt sau binescriînța „ortografie“, cuvîntămînt „retorică“, stelămînt „astronomie“, binelegînța „ortopeie“, binesunînța „eufonie“ etc.

Școala fonetică a lui Aron Pumnul a fost cea mai nerealistă și mai ridiculizată dintre tendințele puriste ale secolului al XIX-lea. În realitate, ea a apărut prea tirziu, într-un moment cînd în Moldova curentul popular-istoric era deja puternic, deci n-a avut șanse de reușită și de răspîndire nici măcar cît curentul purist al latiniștilor transilvăneni, care avuseseră un timp la dispoziție mijloacele de circulație oferite de Societatea Academică și, mai tirziu, de Academia Română. Alecsandri, Negruzzi și mai tirziu Hasdeu l-au ironizat în comediile lor: Alecsandri, între altele, în „Rusaliile“, Hasdeu în „Trei Crai de la Răsărit“, iar Negruzzi în „Muza de la Burdujeni“ ale cărei versuri „pumniste“ au rămas celebre.

„Purismul românesc“ n-a avut reprezentanți în literatură; personalitatea de cărturar a lui Aron Pumnul s-a bucurat de aprecierea contemporanilor și a elevilor săi, dar principiile lingvistice pe care acesta le-a profesat nu au avut răsunet în opera scriitorilor. Doar Hasdeu, în perioada primelor sale scrieri, cînd nu era bine familiarizat cu limba română, utilizează cîteva formații de acest tip. De altfel, purismul lui Aron Pumnul a fost foarte criticat chiar de latiniști, cu care avea unele puncte comune în teorie, dar nu și în aplicarea practică. În fond, și direcția puristă a lui Aron Pumnul este o formă de latinism, în măsura în care apelează, pentru modificările preconizate, tot la fondul latin al limbii; pe baza acestuia, aplică, însă, neologismelor un fonetism sui-generis, neacceptabil, deoarece aparține unui stadiu lingvistic depășit, cu legi fonetice a căror acțiune era de mult încheiată în limba română.

3. ITALIENISMUL LUI I. HELIADE-RĂDULESCU ³²

3.0. După cum școala fonetică reprezintă, în fond, o tendință latinistă prin faptul că apelează la fondul latin moștenit al limbii,

³² Pentru discuții asupra concepției lingvistice a lui I. Heliade-Rădulescu, cf.: Petre V. Haneș, op. cit., pp. 112—28; Dumitru Popovici, *Introducere* la I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, tom. I—II, București, F.R.L.A., 1939—1943; Al. Rosetti, *Limba scrierilor lui I. Heliade-Rădulescu pînă la 1839*, CILRL, I, 1956, pp. 57—66; D. Macrea, *Gîndirea lingvistică a lui Ion Heliade-Rădulescu*, în *Studii de lingvistică română*, loc. cit., pp. 133—53; I. Gheție și M. Seche, *Discuții despre limba literară între anii 1830—1860*, în SILRL, I, București, 1970, pp. 261—90; Ovid Densusianu, *Evoluția estetică a limbii române*, vol. II, București, 1930—31, pp. 61—104.

italienismul lui I. Heliade-Rădulescu este și el o direcție puristă, izvorită din aceleași principii generale ca și ale curentului latinist, dar realizată cu alte mijloace.

Nu vom insista asupra operelor lingvistice ale lui Heliade dinainte de 1840, deoarece ne interesează, pentru moment, acea parte a activității sale care l-a dus, în cele din urmă, de la italianism la latinism.

Amintim doar că prin prima parte a operei sale, (prefața la *Gramatica* din 1828, corespondența cu Costăche Negruzzi din 1836 sau articolul intitulat *Literatură*, publicat în „Curierul românesc“ din 1839), Heliade s-a dovedit un deschizător de drumuri și singurul „șef de școală“ care s-a bucurat de un prestigiu real și egal în cele trei principate. Într-o primă fază, Heliade aderase la ideea care circula în epocă, potrivit căreia modelul de limbă literară unică ar trebui să fie limba textelor religioase vechi. Caracterul mult mai unitar al acestui aspect al limbii literare explică faptul că mulți dintre cărturarii timpului se întorc asupra lui, recomandându-l ca deziderat de unitate și — pentru unii dintre ei — de puritate a limbii, neglijând, însă, lipsa unei concordanțe cronologice între limba textelor vechi și aceea a secolului al XIX-lea.

Așa cum s-a observat³³, aplecarea către textele vechi ca modele de limbă literară îl face pe Heliade să susțină, cel puțin în practică, muntenezarea limbii literare, căci limba textelor religioase se apropie mult de dialectul muntean, în multe privințe mai conservator decât celelalte graiuri. Totuși, Heliade n-a impus niciodată scriitorilor moldoveni particularitățile graiului muntean, nici chiar atunci când publica scrierile acestora în „Curier“. Este cazul primelor nuvele ale lui C. Negruzzi, *Zoe* și *O alergare de căl*, apărute în „Curierul românesc“ în 1829 și 1836 cu foarte puține modificări față de fonetismul original al autorului (comparația se poate face cu volumul *Păcatele tinerețelor*, publicat sub îngrijirea lui Negruzzi în 1857). În special în cazul lui Negruzzi se poate afirma cu precizie că lui Heliade nu i-a lipsit acordul autorului pentru muntenezarea unor forme, căci Negruzzi însuși procedea astfel la republicarea unor opere ale sale în volum.

Totuși, Heliade a recomandat, în scopul unificării limbii literare, unele norme fonetice, morfologice și lexicale, în special în cele două scrisori adresate lui Negruzzi și în articolul *Literatură*³⁴. În ansamblul lor, normele recomandate marchează o tendință către unificarea limbii literare pe baza dialectului muntean, direcție care s-a dovedit a fi viabilă în istoria limbii literare, cu acordul explicit al unora dintre scriitorii moldoveni sau, dimpotrivă, în pofida protestelor altora (cf., de exemplu, cunoscuta polemică dintre C. Negruzzi și G. Săulescu în ceea ce privește dialectul care trebuie așezat la baza limbii literare). Normele recomandate de Heliade privesc cele mai importante deosebiri dintre cele două dialecte de bază; se recomandă formele cu *e* neaccentuat netrecut la *i* (*descoperit*, nu *discoperit*); formele muntenesti ale nume-

³³ Cf. I. Gheție și M. Seche, *op. cit.*, p. 270.

³⁴ *Ibid.*, pp. 271—2; cf. și I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, vol. II loc. cit., pp. 213—44, 487—91.

raleur și pronumelor sau articolelor (*trei, acei, cei, nu trii, acii, cii*); *e* netrecut la ă după consoanele moldovenești cu pronunțare dură (*înțeleg, iubesc, zise și nu înțăleg, iubăsc, zisă*); *ea* final accentuat netrecut la é (*mea, putea, prea și nu mé puté, pré*); diftongul *ea* să se conserve după seria consonantică dură (*seară, nu sară*); în schimb, să se scrie conform etimologiei *câne, mâne*, indiferent de pronunția locală; se recomandă consoana *j* în locul moldovenescului *g* (*judicare, nu giudicare*); prepozițiile trebuie să aibă-o formă literară (*pe de*), diferită atît de varianta muntenească (*pă, dă*), cit și de cea moldovenească (*pi, di*).

Heliade realizează, după cum se observă, „o selecție din graiurile dacoromâne”³⁵, care a devenit în majoritatea cazurilor norma ulterioară a limbii literare, bazată, ca și recomandările lui Heliade, pe dialectul muntean.

3.1. De la un anumit moment al creației sale însă, în oarecare legătură cu convingerile sale politice, după cum remarcă D. Popovici³⁶, Heliade consideră necesară înlocuirea în limbă a cuvintelor de alte origini decît cea latină, devenind astfel continuator al ideilor unora dintre latiniști. Îndreptarea către limba italiană se poate explica prin mai multe coordonate.

(a) În concepția latiniștilor, golurile create în limbă se înlocuiau prin apelul la latină (Laurian, Massim), la limba secolului al XVI-lea (T. Cipariu) sau, chiar, al XII-lea (Gh. Sbiera). Există însă în toate aceste teorii, ca și în concepția lui Heliade însuși din prima perioadă (apelul la textele religioase ca model de limbă literară), un inconvenient, provenit din nepotrivirea stadiilor de limbă: latina era limbă moartă, româna din secolul al XVI-lea era mai puțin evoluată, limba textelor religioase în general prezenta un stadiu depășit. De aici, provine cea de a doua soluție, adoptată de Heliade în a doua fază a concepțiilor sale teoretice, apelul la o limbă romanică, idiom care prezenta avantajul de a fi pe de o parte o limbă vie și, pe de altă parte, de aceeași origine cu româna. Dintre limbile romanice, Heliade preferă italiana francezei (altă limbă romanică nu poate intra în discuție, nefiind cunoscute alte limbi nici măcar superficial), pentru că franceza se vorbea prea mult, amenința să devină jargon și să înăbușe cultura națională. Adăugînd și convingerile politice antifranceze ale lui Heliade de pînă la revoluția din 1848, înțelegem de ce franceza îi pare acestuia o limbă „săracă” și de ce îi preferă italiana.

(b) Un al doilea motiv îl constituie influența lui Ienăchiță Văcărescu, admirația pentru P. Maior și Paul Iorgovici (cărui Heliade îi și dedică un articol în „Curierul românesc” din 1839). Încă din *Lexiconul de la Buda* apăruseră, introduse de Maior, forme ortografice latine după sistemul italian: *ma* „dar”, *adeque* „adică”, *anche* „încă”, *quelor* „celor”, *agues* „acest”. La început, Heliade nu face altceva decît să continue pe această linie a apropierei ortografice și neologice de italiană.

³⁵ Ibid., p. 273.

³⁶ D. Popovici, *Note și comentarii*, în *I. Heliade-Rădulescu, Opere*, II, loc. cit., pp. 548—9; cf. și Petre Haneș, op. cit., pp. 127—8.

3.2.1. Italianismul incipient

Tendința italianistă a lui Heliade se manifestă încă din 1828, în prefața *Gramaticii* de la Sibiu, când autorul recomandă principiul ortografic care stă la baza limbii italiene, promițând o ortografie „ca să semene într-o măsură cu cea italienească, buna ei soră”. Deocamdată însă, acesta nu este italianism, ci *latinism pur*: limba italiană nu este luată pentru moment decât ca *argument* care să sprijine ideile despre originea latină comună.

Semnificativ pentru această primă fază a concepțiilor lui Heliade este și articolul din 1832, *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începutului românilor*: și aici, exemplele indică o apropiere mai mare de limba latină decât de italiană, limba italiană fiind invocată mai mult ca un mijloc de a reconstitui fizionomia latinei³⁷.

3.2.2. *Preponderența limbii italiene* în teoriile lui Heliade datează din 1839 și se manifestă în scrisoarea adresată lui Petrarhe Poenaru, în articolul închinat lui Paul Iorgovici, ca și în dialogul dintre un țaran român și unul italian. Heliade consideră că fondul prim al limbii italiene este același cu al românei, deși încă mai previne împotriva exagerărilor posibile. Cultivarea limbii italiene prin literatură este, după părerea sa, principala cauză a deosebirilor existente între cele două limbi.

În 1840 apare opera cea mai importantă pentru concepția italianistă a lui Heliade — *Paralelism între limba română și italiană*, republicat împreună cu partea a doua, în 1841, sub titlul *Paralelism între dialectele român și italian sau forma ori gramatica acestor două dialecte*. În această lucrare, nu se mai vorbește numai de o înrudire, ci se consideră că cele două limbi sînt în raport de *dialecte una față de cealaltă*, iar nu față de un *prototip comun*: româna ar fi numai un *dialect necultivat al limbii italiene* și nu se poate perfecționa decât profitînd de experiența acesteia. Deosebirea principală dintre cele două idiomuri ar proveni din faptul că literatura italiană este mai bogată decât a noastră și a contribuit la cultivarea acelei limbi. Limba italiană nu este considerată de Heliade numai dialect cult față de limba română, ci și *cheia limbii franceze*, ceea ce îi dădea un plus de prestigiu. De altfel, Heliade consideră că italiana veche este și mai apropiată de română decât aspectele moderne ale limbii.

Pentru a demonstra asemănările dintre română și italiană și, în egală măsură, pentru a explica diferențele pe care filologul nu putea să nu le observe, Heliade apelează la argumente de istoria culturii, diferit dezvoltată în cele două țări: „(...) Deosebirea limbii noastre de cea italiană literară din ziua de astăzi nu este alta, decât că a noastră a rămas în starea cea dintîi, pe cît a putut să o ție un norod prigonit de soartă și întîmplări, și cea italiană, izbită pînă la o vreme de multele năvăliri ale barbarilor, a început de atîtea veacuri încoace a se cultiva prin autorii și poeții săi”³⁸.

Gramatica celor două idiomuri este și ea paralelă, în concepția lui Heliade, care, pentru a accentua apropierea, modifică formele românești,

³⁷ Ibid., vol. II, p. 549.

³⁸ Ibid., vol. II, p. 246.

apropiindu-le de cele italiene. Consideră, astfel, normale forme ca : melioru, pejoru, minoru, bunîssimu, uritissimu, pessimu, proximu, în fond mai mult latine decît italiene.

Tot în Paralelism, Heliade introduce un **vocabular** român-italian ; apropierea dintre termeni sînt uneori arbitrare, iar erorile pot fi încadrate în mai multe tipuri ³⁹.

(a) Unele cuvinte nu au legătură între ele, deci nu pot demonstra idea de bază a Paralelismului, identitatea limbilor : rom. mirosu — it. odorato, rom. cugetu — it. pensiere ;

(b) Alte cuvinte sînt în română neologisme, deci nu dovedesc nimic despre apropierea originară a limbilor : rom. titulu — it. titolo, rom. statu — it. stato, rom. patrie — it. patria ;

(c) Altele sînt formații proprii ale lui Heliade, deci nu au valoare pentru demonstrație : rom. macru — it. macro, rom. culpasu — it. colpevole ;

(d) În sfîrșit, cuvintele pentru care Heliade nu găsește o formă italiană sau latină sînt înlăturate (botezare, biruință).

În 1847, în continuarea aceleiași opere de demonstrare a apropiierilor lexicale dintre cele două limbi, Heliade publică, în sprijinul concepției sale italianizante, un Vocabular de vorbe streine în limba romana, în care aplică principiile puriste ale lui Paul Iorgovici, se pare primul lingvist care a formulat ideea înlăturării elementelor lexicale nelatine din limbă. Încercarea lui Heliade este a doua de acest fel (prima fusese constituită de Dicționarul românesc-latinesc-unguresc al lui Ioan Bobb din 1823, unde se izolaseră în glosar elementele nelatine), fiind premergătoare Dicționarului lui Laurian și Massim.

Heliade consideră că numărul termenilor nelatini din limbă este foarte redus (aproximativ 1.200) și că aceștia pot fi înlocuiți fără efort, depășind astfel, prin exagerări toate tendințele latiniste. De exemplu, Heliade propune înlocuirea termenilor : hanbar prin grînariu, orzariu, făinariu ; plug prin aratru ; griță prin cură ; gîde prin omul singiurilor, carnesfice. Unor termeni slavi sau turcești nu li se poate găsi însă, înlocuitor, iar Heliade îi lasă fără corespondent, menționind însă că aceștia au o mai mare circulație în limbă decît cei înlăturați (ogor, pirjol, pripas, geambaș).

3.2.3. Ortografia italianizantă a lui Heliade, care urmează fonetismului ortografic pe care acesta îl preconizase în prefața Gramaticii din 1828 și va esua, în cele din urmă, într-o formă particulară de latinism, se bazează pe trei principii : ⁴⁰ notația prin ay a lui c : se ajunge la grafii ca quel „cel“ și quand „cînd“, în care grupul nota inconsecvent fie sunetul k, fie pe ĉ ; dublarea consoanelor : în prima perioadă, dublarea apare numai în neologisme (syllaba, încă din 1828, addus). Apoi, dublarea apare și în cuvinte normale : sufflet, illustru, cuppa (it. coppa). În fine, Heliade susține dublarea consoanelor în compuse : abbattere, adducere, suppun, oppositiune, commitere, collecție ; vocalizarea finalelor : are drept scop apropierea de forma italiană a cuvintelor și se manifestă în special în notarea lui u final, de obicei din necesități de versificație sau pentru

³⁹ Cf. Petre Haneș, op. cit., pp. 116—7.

⁴⁰ D. Popovici, op. cit., pp. 521—23.

a consolida consoana dublă : ll nu este posibil decât urmat de o vocală (ellu „el“, quellu „cel“, allu „al“).

Modul de transcriere a neologismelor accentuează și mai mult aspectul etimologic al ortografiei lui Heliade : allegru, avantagiu, ama „iubi“, bella, ducă „duce“, fatică „oboseală“, a se passa „a se petrece“, columbă, companion, concherant, conchistant, culpă, fier „mîndru“, mobilitate, obscur, orgoliu, preseda, temerariu, vulnerat etc.

În sfîrșit, o ultimă fază a ortografiei lui Heliade este faza pur latinizantă. Aceasta a fost expusă în 1870, în Principie de orthographia romană, rezultat al discuțiilor din Academie. În plus față de trăsăturile precedente, se admite notația ae pentru anumite ocurențe ale lui e și se combină principiile italianizante din etapa precedentă cu o modificare în sens latin a morfologiei verbului.

În concluzie, în cadrul italianismului lui Heliade se pot distinge două faze : în prima fază, el afirmă o concepție latinistă, dar afirmația rămîne teoretică, deoarece în practică Heliade impune forme ortografice sau neologice apropiate de limba italiană ; în a doua fază, italianismul capătă un evident caracter latinist, deși în teorie se susțin formele italiene. În prima fază, se afirmă că, în materie de neologism, se va recurge la limba latină, dar cuvintele noi vor trebui să sufere modificările pe care le-au suferit și în italianește ; în faza a doua, se recomandă împrumuturile din italiană, dar numai după ce aceste cuvinte au fost refăcute după prototipurile lor latine. Noutatea purismului în varianta lui Heliade Rădulescu stă, deci, în faptul că, fără a renunța complet la latină ca fond de bază, preconizează, totuși, în primul rînd, apelul la o limbă romanică. Tocmai originea comună a celor două limbi la care recurge, ca și marile asemănări fonetice dintre ele, îl fac pe Heliade să oscileze între două modalități diverse de a-și aplica în practică principiile teoretice.

În afară de Heliade, curentul italianist n-a avut reprezentanți în literatură, iar din opera lui Heliade scrierile din prima perioadă (pînă la 1840) modificate în sensul italianizării, operele originale de după 1860 sau traduceri din italiană în care nici nu mai modifica termenii nu au valoarea literară a primelor scrieri, deși reprezintă un strălucit exemplu de modernizare a limbii prin adoptarea unui imens număr de neologisme.

Un celebru pasaj din *Anatolida* constituie un exemplu convingător pentru stadiul lingvistic la care ajunsese Heliade în ultima sa perioadă de creație ; utilizăm o transcriere a poemului, publicat în *Curs întreg de poezie generală*, vol. al II-lea, București, 1870 ⁴¹ :

„E om și n-are oamă, ca leul o lionă,
Ca turturelul soață. Cu toate-acestea simte
O voce-interioară, misterioasă voce
Și tinără, ce-i spune că nu e, nu e singur (...)
Și-n neastîmpăr straniu dorința-l înfioară,
Se-mbrățișază singur și amă cu ardoare
De cel mai inefabil, legitim amor propriu. (...)

⁴¹ Cf. I. Heliade-Rădulescu, *Versuri și proză*, ed. M. Anghelescu, București, 1973, pp. 179, 184.

*De știți d-acea extaze, nespūsă fericire,
 Mulțiți-o, înălțați-o la maxima putere
 Și veți avea idee de ochii, fruntea Evei,
 A nobilei, divine viragini primitive,
 Model de frumusețe la **angelii** din ceruri
 Cînd vin ca să reveste imaginea umană.
 Acest fel era Eva, comuna noastră **mater**,
 Cînd de siori coprinsă, cu fruntea **radioasă**,
 Cu ochii plini d-ardoare, căta în neastîmpăr
 Părerea ce văzuse și dispăruse-n apă“.*

Curentul italianist a avut, însă, meritul de a fi înlesnit acomodarea unor neologisme franceze de mai tîrziu; acestea n-au mai părut la fel de noi în momentul în care au pătruns în limbă și s-au fixat mai ușor după ce Heliade popularizase forme italianizante apropiate, dintre care multe s-au conservat în limbă așa cum fuseseră impuse de redactorul „Curierului“.

4. IMPORTANȚA CURENTELOR PURISTE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Meritul esențial al diverselor tendințe, latinizante și puriste, manifestate în istoria limbii literare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea stă, în primul rînd, în continuitatea de principii pe care au reprezentat-o față de ideile — istorice și lingvistice — ale Școlii Ardelene. Prin intermediul lor, s-a realizat în cultura românească un fenomen fără precedent la același nivel de răspîndire, continuitatea ideii de latinitate; apărută în conștiința generală la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, aceasta a fost menținută, datorită operei latinistilor din a doua generație, pînă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd conștiința latinității era definitiv fixată, în parte prin contribuția diverselor influențe romanice exercitate asupra literaturii și a limbii române.

Tendințele prezentate, divergente mai ales în realizarea practică, au multe puncte comune⁴², căci își găsesc originile în aceleași idei generale, expuse cu cîteva decenii înainte de reprezentanții Școlii Ardelene: demonstrarea caracterului latin *unic* al limbii și conservarea lui ca atare, de unde decurgea necesitatea purificării limbii de elementele introduse prin contacte ulterioare. Neolatiniiști își bazează teoriile pe aceleași premize inacceptabile ca și latiniiștii din prima generație; amintim, între altele, posibilitatea intervenției în evoluția unei limbi, rolul personalității sau al convenției în modificările impuse — lingvistice sau de altă natură — etc.

— În aceste premize, depășite pentru secolul al XIX-lea, poate fi găsită una dintre cauzele fundamentale ale lipsei de audiență de care s-au bucurat, cu puține excepții, latinismul etimologist, foneticismul lui

⁴² Cf. analiza lui Petre V. Haneș, *op. cit.*, p. 139—41, în concluzia la capitolul privind Școlile latiniste; cf. și I. Ștefan, *Ecouri ale curentelor italianizant și latinist în a doua jumătate a sec. XIX*, SILRL, I, pp. 309—34.

Aron Pumnul și italianismul lui Heliade : toate aceste direcții porneau de la ideea falsă a iluminismului, potrivit căreia modificările pot fi introduse în limbă fără acordul celor care o vorbesc și — evident — forțând sistemul și evoluția istorică normală a limbii respective.

— În afară de aceasta, tendințele puriste au ignorat timpul necesar pentru introducerea modificărilor în limbă ; făcând abstracție de evoluția istorică a limbii, au ajuns să susțină înlăturarea unei întregi serii de cuvinte (slavonisme) și înlocuirea lor cu forme artificiale, indiferent de origine (latină, italiană sau română modificată fonetic) ; se ignorează, în toate direcțiile analizate ale latinismului, faptul că termenii dispar singuri, cu condiția să fie realmente depășiți, așa cum s-a întâmplat, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, cu fondul vechi turcesc și neogrecesc, în scădere numerică în perioada de tranziție.

— Ortografia a fost una dintre cauzele nepopularității și apoi a dispariției curentelor puriste ; înlocuirea alfabetului chirilic a fost susținută după trei sisteme diferite (latinist, italianist și foneticist), dar sistemele ortografice au fost elaborate în grabă, cu multe inconsecvențe și cu prea mari apropieri față de modelul ales⁴³. Distanțarea de model ar fi prezentat șanse mai mari de succes, căci și ortografiile moderne se bazează tot pe latină și pe ortografia italiană. Din această cauză, limba puriștilor era puțin citită, cu greutate, și, desigur, nu se vorbea.

— Petre V. Haneș observă, în lucrarea amintită, încă o cauză care a contribuit la lipsa de audiență și, apoi la dispariția purismului : dezvoltarea poeziei și a literaturii în genere, în secolul al XIX-lea, nu se putea acorda cu formele de limbă ale puriștilor. S-a întâmplat, în plus, și că marii scriitori au fost reprezentanții altei direcții, cea popular-istorică din Moldova, în anii 1840—60, bazată pe limba vie, astfel că ideea de literatură română a fost de la început în contradicție cu ideea de latinism. Purismul lui A. Pumnul și italianismul lui Heliade au fost mai ușor de combătut, căci nu aveau tradiție și apăruseră prea târziu sau concomitent cu direcția „Daciei literare“. Mai greu a dispărut latinismul, cel mai vechi, datînd din secolul al XVIII-lea și reprezentat permanent pînă la jumătatea secolului al XIX-lea, în Societatea Academică. Între 1870—80, latinismul nu mai exista de fapt ca direcție vie, *Dicționarul* lui Laurian și Massim este, din acest punct de vedere, manifestarea lui oficială și ultimă.

În fapt, latinisții n-au avut adversari de talia lor, care să-i combată cu aceleași argumente științifice. Toți scriitorii au atacat latinismul în diversele sale variante, dar mai mult cu ironie decît cu argumente filologice reale (V. Alecsandri, în „Dicționar grotesc“, C. Negruzzi în „Muza de la Burdujani“, ceva mai serios și mai apropiat de o argumentare științifică Al. Russo în „Cugetări“, mai târziu B. P. Hasdeu și T. Maiorescu), dar ceea ce a contribuit cu adevărat la dispariția curentelor puriste n-a fost un factor extern, critica din afară, ci unul intern — propria lor lipsă de legătură cu limba vorbită.

Pentru mulți reprezentanți ai purismului sistemul propriu n-a fost decît o formulă de limbă literară (exemplul italianismului, care vine după limba textelor religioase, în concepția lui Heliade-Rădulescu, este concludent).

⁴³ Cf. Petre V. Haneș, *op. cit.*, p. 138.

— *Meritele* curentelor latiniste și puriste au fost considerabile.

Într-una sau alta dintre forme, acestea au fost răspândite în *toate provinciile* și au convenit astfel ideii de *unitate etnică* sau a *limbii literare*, pe care fiecare direcție nu uita să o menționeze și să o atribuie *principiilor* sale. Ardelenii au influențat Muntenia și Moldova : Laurian era ardelean, a reprezentat purismul latin în Muntenia și a imprimat și o direcție latinistă în Moldova, cît timp a fost inspectorul general al școlilor din Moldova, sub Grigore Alex. Ghica ; Pumnul era și el ardelean, și a propagat pentru latinism în revista lui Hurmuzachi, „Bucovina“, de la Cernăuți. Cît despre Heliade-Rădulescu, influența concepțiilor sale s-a făcut simțită, prin intermediul „Curierului“, nu numai asupra scriitorilor moldoveni, ci și asupra ardelenilor, care-l considerau o autoritate și-i republicau, în „Foaia pentru minte, inimă și literatură“, nu numai cele mai importante articole teoretice, ci chiar numere întregi din „Curierul românesc“.

Prestigiul latinismului a contribuit la *impunerea unor termeni neologici* latini sau italieni, care s-au conservat, mai ales cînd au fost ulterior *sprijiniți de forma franceză* asemănătoare. Termenii lațini sau italieni n-au înlocuit slavonismele, cum era intenția puriștilor, dar s-au conservat uneori ca *sinonime* ale acestora, uneori în alte stiluri (administrativ, științific, chiar beletristic de o anumită nuanță). Curentul de împrumuturi franceze s-a bazat incontestabil pe termeni introduși în limbă de latiniști.

Dicționarul Academiei, în redacția lui Laurian și Massim, a avut, din acest punct de vedere, meritul fundamental ; a fost primul dicționar care a atestat — chiar dacă uneori prin derivare exagerată sau prea puțin adaptare la sistemul morfologic al limbii române — un atît de mare număr de neologisme, latine și romanice în egală măsură.

Facilitatea acțiunii neologice a venit, într-o oarecare măsură, împotriva intențiilor inițiale ale latiniștilor : ideea fundamentală a acestora a fost purificarea (înlăturarea unor elemente), iar nu *îmbogățirea* limbii, sensul natural al dezvoltării, opuse principiului latinist. Totuși, limba s-a îmbogățit, căci elementele vechi n-au fost înlăturate, dar s-au introdus în schimb un mare număr de elemente noi, firește nu în măsura și uneori nici în sensul formulelor practice preconizate de latinism.

CAPITOLUL 2

DEZVOLTAREA STILULUI BELETRISTIC ÎNTRE 1830—1870

I. CONTRIBUȚII TEORETICE ȘI EVOLUȚIA NORMEI LITERARE

Contribuția scriitorilor moldoveni (C. Negruzzi, Al. Russo, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu) și munteni (I. Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, C. Bolliac, I. Ghița, N. Filimon) la procesul de unificare și modernizare a limbii române literare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

1. Contribuțiile teoretice ale reprezentanților curentului popular-istoric din Moldova la unificarea și normarea limbii literare. 2. Impunerea normei supradialectale unice în operele scriitorilor moldoveni și munteni din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. 2.1. Fonetica : fonetisme regionale moldovenești ; fonetisme regionale munteneste ; fonetisme arhaice. 2.2. Morfologia : substantivul ; articolul ; adjectivul ; pronumele ; verbul. 2.3. Sintaxa : sintaxa propoziției ; considerații generale privind sintaxa frazei. 2.4. Lexicul : elemente regionale și arhaice ; neologisme (adaptarea fonetică, morfologică și semantică a neologismelor, calcurile lingvistice).

1. CONTRIBUȚIILE TEORETICE ALE REPREZENTANȚILOR CURENTULUI POPULAR-ISTORIC DIN MOLDOVA LA UNIFICAREA ȘI NORMAREA LIMBII LITERARE ¹ —

1.0. Despre curentul popular-istoric se poate vorbi mai ales în perioada 1840—1860 și mai ales în Moldova. Direcția este, deci, în bună parte, contemporană cu diversele variante ale latinismului, pe care

¹ În afara textelor cu caracter teoretic, aparținând diferiților scriitori, pe care le vom discuta în cursul expunerii, cf. : Petre V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, loc. cit.,

încearcă să le contracareze, fără a reuși totuși opere teoretice de valoare a celor latiniste

Lupta împotriva exagerărilor latiniste, care se bucurau de prestigiu printre intelectualii epocii, reprezintă, de altfel, unul dintre puținele puncte de legătură între scriitorii exponenți ai curentului popular-istoric. Altfel, aceștia n-au fost atît de unitari în concepții pe cît se susține de obicei, și nici atît de riguros științifici în replicile lor la adresa latinismului.

Curentul istoric dispune, între 1840 și 1860, de cele mai importante publicații din Moldova, ceea ce marchează, în principiile teoretice ale scriitorilor moldoveni, o continuitate pe care nici o direcție puristă n-a avut-o, nici chiar italianismul : căci Heliade-Rădulescu n-a introdus, în „Curierul românesc“, forme italianizante decît la reeditarea din 1862, și chiar atunci a făcut-o cu moderație. Inaugurat în 1840 de „Dacia literară“, ale cărei principii au fost expuse cu claritate de M. Kogălniceanu în *Introducția* la primul număr, curentul popular-istoric este reprezentat succesiv de restul publicațiilor apărute în Moldova : „Propășirea“ (1844), în care C. Negruzzi publică trei scrisori, intitulate *Despre limba românească* ; „România literară“, editată în 1855 de V. Alecsandri, în care au apărut cele mai importante contribuții teoretice (studiiile lui A. Papadopol-Kalimah — *Limba românească*, Dimitrie Rallet — *Limba noastră* și seria de articole ale lui Alecu Russo, intitulată *Cugetări*) ; în sfîrșit, „Steaua Dunării“, editată de M. Kogălniceanu în 1858.² Continuitatea acestei suite de publicații periodice poate fi observată atît în timp, cît și în principii.

Este adevărat că, în Țara Românească, Heliade avusese în toată această perioadă la dispoziție „Curierul românesc“, publicație pe care a folosit-o în repetate rînduri pentru a face cunoscute opiniile sale teoretice asupra limbii române în general și a limbii literare în special, ca și pe acelea ale figurilor reprezentative cultural din celelalte provincii (C. Negruzzi, G. Bariș etc.). Dar Heliade face, în Muntenia, figură izolată, de mentor cultural unic, fără mult sprijin din partea literaților munteni, iar începînd din 1845 ideile sale teoretice se îndepărtează de principiile admisibile în cadrul curentului popular-istoric, îndreptîndu-se tot mai puternic către poziția italianizantă și, ulterior, latinizantă în problemele limbii literare.

În afară de considerentele general-culturale expuse mai sus, curentul popular a avut încă un avantaj important față de celelalte încercări teoretice de unificare a limbii literare, inclusiv față de poziția lui Heliade. Pe de o parte, a admis rolul neologismelor în procesul unifi-

pp. 148—51, 154—64, 164—75, 184—6, 208—16 ; Ov. Densusianu, *Evoluția estetică a limbii române*, vol. al II-lea, București, 1930—31, pp. 22—37, 172—98, 199—212, 214—23, 268—317 ; L. Gheție și M. Seche, *Discuții despre limba română literară între 1830—1860*, SILRL, I, pp. 261—90 ; Al. Andriescu, *Valorificarea limbii și stilului vechilor texte românești (cronici, texte religioase etc.) în creația scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ibid., pp. 335—54 ; cf. și Gh. Bulgăr, *Scriitorii români despre limbă și stil*, București, 1957 și *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*, București, 1966.

² Cf. Petre V. Haneș, *op. cit.*, p. 148.

cării, neologisme care erau aproximativ aceleași, diferite (fonetic) după curențe (latine, italiene sau franceze) mai mult decât în funcție de provincii. Scriitorii atașați curentului popular foloseau o formă neologică sau alta, dar diferențele dintre forme nu erau de natură regională. Pe de altă parte, unificarea limbii literare preconizată de scriitorii moldoveni reprezentanți ai acestei direcții a fost avantajată și de influența literaturii populare și a textelor vechi, admisă teoretic și exercitată în fapt, influență în general unificatoare, mai ales în problemele de normare a limbii decât în stil, unde fiecare scriitor prezintă particularități caracteristice.

Nu se poate neglijă, în „succesul” acestui curent³, sprijinul pe care ideile lingvistice ale teoreticienilor săi l-au avut din partea împrejurărilor politice. Mai ales după 1850, ideea de unificare a limbii literare a fost paralelă cu ideea de unire politică a Principatelor, a susținut-o și s-a răspândit, în același timp, mai ușor alături de ea. Acesta este și motivul pentru care unii cercetători susțin că nu se poate vorbi de existența unei limbi literare constituite decât din momentul formării națiunii române, prin unirea celor două provincii.

1.1.0. Problema esențială care se pune în această perioadă este unificarea limbii literare și stabilirea dialectului pe baza căruia această unificare trebuie realizată. Am amintit mai sus opinia lui I. Heliade-Rădulescu în această problemă, opinie pe care Heliade o formulase înainte de 1840 și pe care o împărtășeau și alți scriitori ai epocii: este necesar apelul la textele religioase vechi, model de limbă literară ales tocmai datorită caracterului său mai unitar decât limba secolului al XIX-lea.

Scriitorii moldoveni nu sînt, din acest punct de vedere, foarte unitari: unii nu-și pun, explicit, problema din punct de vedere teoretic (este cazul lui V. Alecsandri); alții, dimpotrivă, o rezolvă teoretic, dar nu o aplică în practică în același spirit (Alec Russo); în fine, C. Negruzzi, reprezentantul „vechii” generații pe la 1850—1860, se dovedește cel mai modern și cel mai consecvent: el este singurul care susține teoretic și aplică în practică unificarea limbii literare pe baza graiului muntean, sub influența principiilor lui Heliade dinainte de 1840, a experienței sale de scriitor ale cărui opere fuseseră publicate în periodicele muntene și, evident, datorită posibilității de clarificare teoretică pe care i-o oferise corespondența sa publică cu Heliade-Rădulescu.

1.1.1. Atît Alec Russo, cît și V. Alecsandri, nu pun, așa cum vom vedea, problema unității limbii literare. Studiile teoretice ale lui Russo, dintre care cel mai important este Cugetări (1855), tratează problemele curente și acute ale limbii literare de la mijlocul secolului trecut, cu excepția unificării. Cugetările lui Russo pot fi considerate singurul răspuns de talia latinistilor și îndreptat împotriva acestora. Publicată în „România literară” din 1855, seria de articole intitulată Cugetări atacă uneori violent diversele exagerări latiniste. Eseul se ridică uneori la nivelul operelor „acuzate” pentru că dovedește o obiectivitate pe care ceilalți reprezentanți ai curentului popular-istoric n-au avut-o, căci s-au

³ Ibid., pp. 150—1.

limitat de cele mai multe ori la ridiculizarea și ironizarea latinistilor, fără să observe meritele acestora și nici în ce măsură erau uneori ei înșiși influențați de diverse forme ale latinismului (în special în sectorul neologic al limbii).

Cugetările lui Russo uzează, în parte, de aceeași ironie. Se citează de obicei, în acest sens, cunoscuta evocare a lui Ștefan cel Mare, care s-ar culca iarăși în mormânt în fața unui eventual discurs latinizant („Eroule ilustru! trompeta gloriei tale penetră animile bravilor romani de admirăciune grandioasă și neindefinisabilă...”⁴) sau critica discursurilor ininteligibile de pe cîmpia de la Blaj din 1848, pe care Russo le califică drept „comedia limbistică de pe cîmpul Blajului”.

Articolul conține, însă, și ideile echilibrate ale autorului în privința neologismelor (numai necesitatea trebuie să fie criteriul introducerii de noi termeni, care nu se pot folosi dacă nu sînt adaptați), ca și o încercare de justificare obiectivă a latinismului și a apariției acestuia în Ardeal. Autorul arată, însă, că exagerarea în sensul latinistilor ar duce la absurdități: „latinistii au început cu vînarea cuvintelor străine și au ajuns a pune alte cuvinte străine în loc, sub cuvînt că limba română, fiind izvorită din cea latină, este de nevoie ca cuvintele să fie latine. Giudecata pare a fi dreaptă la întîia vedere, însă îi mai mult o părere decît un adevăr. Dacă ar fi ca limbele să urmeze după acest princip, apoi, cum am zis dinioare, să ne întoarcem la limba mamă; toate limbile din lume, vechi sau nouă, se cobor dintr-o singură limbă primitivă”⁴.

Russo numește această manieră de a proceda a reprezentanților latinismului de orice direcție, *pedantism*, „vroința de a statornici prin logică gramaticală, cursă din regulile gramaticii latine, tîlcuirea și forma cuvintelor vechi și nouă”⁵, condamnînd tendința, ca fiind a „fabricanților de sisteme”.

După cum se poate observa chiar dintr-o succintă trecere în revistă, ideile teoretice ale lui Al. Russo ating multe dintre problemele limbii literare din momentul respectiv (lupta împotriva latinismului, acceptarea neologismelor în forme adaptate limbii române, admiterea influenței limbii populare și a celei vechi), dar opera lui Russo nu conține observații explicite în legătură cu unificarea limbii literare.

Mai mult chiar, aspectul lingvistic al scrierilor lui Al. Russo este unul dintre cele mai conservatoare și mai regionale. În analiza limbii operei sale, se va putea urmări în amănunt această caracteristică.

1.1.2. V. *Alecsandri* n-a fost un teoretician al limbii. *Dicționarul grotesc* îl înscrie în rîndul scriitorilor care au ironizat latinismul, mai ales în varianta sa pumnistă, dar nu-l consacră ca pe un literat cu juste idei lingvistice: *Alecsandri* propune, în schimbul formelor latinizante, unele forme de limbă care nu pot fi admise și care nu s-au conservat. Meritul *Dicționarului grotesc* stă mai mult în stilul său ironic, uneori ușor șocant, decît în ideile lingvistice expuse, care se bazează nu pe un punct de vedere gramatical, ca la *Heliade*, de exemplu, ci pe considerente estetice și de armonie a limbii.

⁴ Al. Russo, *Cugetări*, în vol. *Scrieri alese*, București, ESPLA, 1957, p. 100

⁵ *Ibid.*, p. 103.

1.1.3. C. Negruzzi este singurul reprezentant al curentului popular din Moldova în scrierile căruia ideea de *unitate* a limbii literare apare și în teorie și în practică. Aceasta nu este singura problemă teoretică, în care Negruzzi a luat o poziție mai echilibrată și mai modernă decît aceea a contemporanilor săi. Negruzzi este acela care a participat la discuțiile despre ortografie, purtate în urma apariției *Gramaticii* lui Heliade, în 1828 (cf. *Scrisoarea XXXII*); a purtat o corespondență, în problemele limbii literare, cu Heliade-Rădulescu, în „Muzeul Național” din 1836; a susținut îmbogățirea limbii literare prin apelul la limba populară și la limbile romanice (cu preferință pentru italiană, sub influența lui Heliade), fiind însă de părere că formele cuvintelor trebuie adaptate la română, spre deosebire de poziția pe care o adoptase Heliade însuși; se declară împotriva latinistilor, dar este moderat în atacurile sale: condamnă înlăturarea cuvintelor de origine slavă (în scrisoarea intitulată *Slavonismele*), dar adoptă unele neologisme neolatine (*Scrisoarea XVI*). După cum se poate vedea — profund influențat de Heliade, a cărui limbă a considerat-o întotdeauna ca pe un model literar, Negruzzi este însă cu mult mai echilibrat și mai moderat decît acesta.

Probabil că tot admirația pentru Heliade l-a dus pe Negruzzi la formularea unor principii de unificare a limbii literare atît pe baza limbii textelor vechi (ideea lui Heliade dinainte de 1840), cît și, mai ales, pe baza graiului muntean. În acest sens, este edificatoare polemica dintre C. Negruzzi și moldoveanul G. Săulescu, din anul 1839⁶. În „Albina românească” din 1839, într-un articol îndreptat mai ales împotriva lui Heliade (*Observații gramaticești asupra limbei românești*), G. Săulescu (autor al unei *Gramatici* latinizante, respinsă de Asachi ca manual școlar) se referea și la unii scriitori moldoveni de mică importanță, pe care-i acuză, fără a-i numi, de imitație a muntenilor⁷: „...pînă ce unii și din moldoveni, momîindu-se începură a se schimonosi în vorba și alcătuirile lor, crezînd că de a fi român literat și filolog nu are lipsă decît să scrie cu *a arătat* și *a ardicat*, *ăsta*, *ăla* și altele ca de aceste, ajunse a se face de rîs și unora și altora, încît mă rușinez măcar a cita pentru dovadă un fragment din asemenea alcătuiuri batjocorite”.

C. Negruzzi se simte vizat și răspunde într-o scrisoare adresată lui Asachi, tot în „Albina românească” din 1839⁸, rezumîndu-și astfel ideile esențiale privind dialectul care trebuie să stea la baza limbii literare: „Eu sunt acel care am scris urmînd gramaticii muntenilor; eu am tradus și am tipărit pe *Maria Tudor*, *Angelo* precum și alte mai mici compuneri ce s-au văzut în foile de București. Eu am scris *a* în loc de *au* și *e* în loc de *ii*. Cuvîntul pentru ce am urmat regulile literaților munteni este că ele mi s-au părut potrivite pe tipul limbii, mai înțelese și mai românești decît ale acestui domn literator. De am zis *a* în loc de *au* este că am voit a-i deosebi singularul din plural, precum aceasta se vede în toate limbile ce au o gramatică. De zic *e* și nu *ii*, este iarăși ca să nu amestec verbul cu articolul”.

În practică, C. Negruzzi face totuși importante concesii „provințialismelor” moldovenesti, ca de altfel și Al. Russo sau M. Kogălniceanu,

⁶ Cf. V. Haneș, *op. cit.*; Ov. Densusianu, *op. cit.*

⁷ „Albina românească”, 1839, nr. 51, supliment.

⁸ „Albina românească”, 1839, nr. 59, foileton.

arătându-se totuși mai maleabil în înlăturarea regionalismului decât aceștia. Când vom analiza impunerea normei supradialectale la diverse nivele ale limbii, vom menționa câteva exemple din care să reiasă modalitatea în care Negruzzi a introdus unele particularități muntenești în cea de a doua editare a scrierilor sale : volumul *Păcatele tinerețelor*, apărut sub îngrijirea autorului în anul 1857.

2. IMPUNEREA NORMEI SUPRADIALECTALE UNICE ÎN OPERELE SCRIITORILOR MOLDOVENI ȘI MUNTENI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

2.0. Alături de problemele legate de unificarea limbii literare, în care scriitorii s-au pronunțat, după cum am arătat, atît luînd poziție din punct de vedere teoretic, cit și modificîndu-și particularitățile strict regionale ale propriilor opere, epoca 1840—1870 a mai fost dominată de o tendință permanentă : normarea limbii literare. Ne limităm expunerea la această perioadă, deoarece se poate presupune că în jurul anului 1870 există deja o limbă literară unică, formată pe baza unei norme supradialectale, deși excepțiile și inconsecvențele n-au lipsit nici după această dată.

Vom observa, în general, că norma se exercită în două direcții principale :

(a) înlăturarea formelor strict regionale, fie ele muntenești sau moldovenești și

(b) înlăturarea elementelor arhaice din limba literară, cu excepția cazurilor în care acestea au funcție stilistică.

Tendința este, deci, dublă : pe de o parte norma se exercită în sensul unificării, cel puțin în teorie supradialectală, iar pe de altă parte în sensul modernizării tuturor sectoarelor limbii literare.

O asemenea analiză, care are în vedere toate compartimentele limbii literare, poate da rezultate concludente mai ales dacă se referă la opera unor scriitori care au fost puși în situația de a-și înlocui particularitățile regionale (și, evident, pe cele care țineau de stadii mai vechi ale limbii), deci, în principiu, la opera scriitorilor moldoveni, din moment ce limba literară română s-a format, în primul rînd, pe baza graiului muntean.

Chiar dacă observația de mai sus este adevărată, aplicarea ei fără discernămint ar duce la o limitare excesivă a analizei. Numai prezentarea comparativă a fiecăruia dintre aspectele concrete ale limbii, în realizarea pe care o capătă la scriitorii moldoveni și la cei munteni, poate da o imagine cit de cit exactă asupra evoluției limbii din perioada dată, în fond asupra modalităților de impunere a normei și asupra „carențelor” caracterului ei supradialectal. Într-adevăr, suita de trăsături lingvistice care sint menționate, de obicei, în studiile monografice asupra limbii scriitorilor din perioada pașoptistă și post-pașoptistă, marchează în egală măsură apropierea de norma ideală a limbii literare și derogarea de la aceasta⁹.

⁹ Cf. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, EARSR, 1973, pp. 24—9.

Datorită acestei realități, în analiza care urmează vom prezenta, în cadrul fiecărui nivel al limbii, problemele esențiale ridicate de evoluția normei, atât pentru opera scriitorilor moldoveni — care au fost, poate, cei mai supuși schimbărilor, în măsura în care au acceptat supremația graiului muntean și doctrina lingvistică dinainte de 1845 a lui I. Heliade-Rădulescu —, cât și pentru opera autorilor munteni, de multe ori dominați ei înșiși de un regionalism excesiv, pe care limba literară, în varianta definitiv impusă, nu l-a acceptat, tot așa cum nu accepta moldovenismul exagerat¹⁰.

Realizăm, astfel, o descriere a *evoluției* normei limbii literare, *supradialectală* în măsura în care înlătură regionalismul — oricare ar fi el — și *modernă* în măsura în care renunță la *arhaismul* gramatical și lexical. Interesează, deci, mai puțin, pentru perioada analizată, descrierea limbii fiecărui scriitor în parte, întrucît — grupați pe regiuni — între autori nu există deosebiri esențiale; diferențele țin mai mult de cantitatea formelor regionale sau arhaice conservate decît de modificările propriu-zise pe care limba operelor lor le prezintă. Vom putea observa, de asemenea, ținînd seama de regiunea din care un anumit scriitor provine, schimburi de particularități (între „muntenisme“ și „moldovenisme“) cîndate la prima vedere, care nu vor putea fi explicate decît prin influențele reciproce pe care scriitorii și oamenii de cultură din cele două Principate le-au exercitat unii asupra altora în epoca analizată.

2.1. Fonetica¹¹

2.1.0. Chiar dacă, în general, tendința limbii literare este către unificarea și muntenizarea formelor, atât scriitorii moldoveni, cît și cei munteni, conservă încă trăsături regionale, unele arhaice, altele reprezentînd inovații dialectale.

¹⁰ Cf., în acest sens, analiza lui Emil Petrovici, *Baza dialectală a limbii noastre naționale*, LR, IX (1960), nr. 5, pp. 60—78.

¹¹ Pentru descrierea evoluției normei, am utilizat următoarele studii monografice asupra limbii scriitorilor din perioada analizată: Gh. Bulgăr, *Despre limba și stilul primelor periodice românești*, CILRL, II, pp. 75—113; Elena Șerban, *Observații asupra lexicului unor documente de la 1848*, CILRL, II, pp. 115—33; I. Ștefan, *Din istoricul terminologiei literare în secolul al XIX-lea*, CILRL, II, pp. 135—66; G. Ivănescu, *Formarea terminologiei filozofice românești moderne*, CILRL, I, pp. 171—204; Tudor Vianu, *Stilistica literară și lingvistica*, I.R., V (1956), nr. 2, p. 17—19; Dan Simonescu, *Contribuția lui M. Kogălniceanu la dezvoltarea și îmbogățirea limbii literare*, CILRL, I, pp. 67—87; Paula Diaconescu, *Limba și stilul lui Constantin Negruzzi*, SILRL, II, pp. 38—77; Boris Cazacu, Liliانا Ionescu, Maria Mărdărescu și Mihai Zamfir, *Limba și stilul operei lui Vasile Alecsandri*, SILRL, II, pp. 163—220; Liviu Leonte, *Limba scrierilor românești ale lui Alecu Russo*, SC Șt. (Iași), XI (1968), nr. 1—2, pp. 1—73; B. Cazacu și I. Fischer, *Neologismele în scrierile lui Anton Pann*, CILRL, I, pp. 23—56; Gh. Bulgăr, *Particularități de limbă și stil în opera lui C. Bolliac*, CILRL, I, pp. 89—111; Paul Lăzărescu, Grigore Alecsandrescu, SILRL, II, pp. 78—104; I. Fischer, *Aspecte ale evoluției morfologice românești în variantele poeziilor lui Gr. Alexandrescu*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, EA, 1958, pp. 281—90; C. Cruceru, *Limba și stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, SILRL, II, pp. 105—43; Tudor Vianu, Nicolae Bălcescu, *artist al cuvîntului*, SILRL, II, pp. 144—162; Ion Gheție, *Limba și stilul lui N. Filimon*, SILRL, II, pp. 221—40; Șerban Cioculescu, *Limba literară a lui Ion Ghica*, CILRL, II, pp. 167—90.

Se poate, totuși, stabili o diferență : concurența dintre forma regională și cea consacrată de limba literară apare la toți scriitorii, dar cei care modifică în mod conștient sint, mai ales, C. Negruzzi în Moldova¹² și Gr. Alexandrescu în Muntenia¹³, iar acesta în special în domeniul morfologiei. În aceeași situație se află și operele lui V. Alecsandri din ultima perioadă de activitate, căci după 1880 Alecsandri nu mai scrie ca la 1850, dar la el modificările sint treptate și modernizarea se produce fără salturi spectaculoase.

2.1.1. Fonetisme regionale moldovenești¹⁴

(a) O parte dintre regionalismele care apar la scriitorii analizați reprezintă inovații ale graiului moldovenesc :

— ă protonic medial trecut la a : armasar (Al) ; barbat (Al, Rus) / dar bărbat (Al) ; macar (Al, Rus) / măcar (Rus) ; barbați, calare (Negr).
— e neaccentuat trecut la i : cîntic, viderea / vedere (Al), mini, oamini, judicată, degitul / a venit, bine, vedea (Negr) ; prietin (Rus).

— e și i precedate de seria consonantică s, j, ț, ș, z, r (dură în Moldova) devin ă și respectiv î : întălege (Al, Rus) / neînțelesi (Al) cetățani (Rus) ; sînte, jîltul (Al) ; spăriată, galbănă, așăza / speriată, mers, șezînd (Negr). Fenomenul poate fi considerat mai curînd popular decît regional, căci este răspîndit în mai multe regiuni ale țării¹⁵.

— Diftongul ea trece la a după aceleași consoane : însamnă (Rus) găsea / găsască (Al) ; vra (Rus, Al) ; dar și însufletează (Al).

— Diftongul -eă final accentuat se monoftonghează în é deschis : mé, o dure (Negr, Al, Rus) ; aseminé (Al) ; cé (Rus) ; dar și mea, videă (Al).

— Diftongul ia accentuat devine ie : te apropieseși / ne apropiam (Al) ; mîngîțet (Al) ; mîniët (Al, Negr) ; băiet, urîeș, înjunghiet / băiatul (Negr).

— După labială, se înregistrează trecerea diftongului ie la e : perdereă, peptar, ferbe (Negr) ; este o pronunțare depalatalizată a labialei.

— Foarte rar este notată palatalizarea labialelor : boghii, chili „pili“ (Al) ; sulcină (Rus) ; formele cu labiale nepalatalizate sint generale.

— De asemenea foarte rar, și numai la Al. Russo, apare trecerea lui î la j (fricativizarea africatelor) : pribeji, fujé, „fugea“.

(b) Restul regionalismelor sint conservări ale unor fonetisme arhaice :
— Formele etimologice cu i (< lat. a + n) în locul diftongului îi : cîne (Al, Negr) ; mînilé (Al, Rus) ; pine, mîne (Negr).

— Fonetismul î pentru modernul j : a giuca (Al, Rus) ; giudecător (Al) ; împregiur (Negr, Al, Rus) ; giuruință / ajutorul, batjocurile (Negr). Formele moderne, cu j, apar de asemenea la toți scriitorii moldoveni, alături de fonetismul regional.

¹² Cf. P. V. Haneș, *op. cit.*, pp. 154—64, 208—11 și Paula Diaconescu, *op. cit.*, pp. 46—50.

¹³ Cf. I. Fischer, *op. cit.*

¹⁴ Pentru simplificarea expunerii, trimitem doar la numele autorului, utilizînd următoarele abrevieri : Al — V. Alecsandri ; Alex — Gr. Alexandrescu ; B — D. Bolintineanu ; Bol — C. Bolliac ; Fil — N. Filimon ; Gh — I. Ghica ; Kog — M. Kogălniceanu ; Negr — C. Negruzzi ; Rus — Al. Russo.

¹⁵ Paula Diaconescu, *op. cit.*, p. 46.

Particularități fonetice moldovenești se întâlnesc, neașteptat, în opera unor scriitori munteni : este cazul lui D. Bolintineanu și al lui I. Ghica. Pentru anumite forme, explicația stă, probabil, în faptul că Heliade-Rădulescu recomandase unele moldovenisme (arhaice) drept forme acceptabile în limba literară (cf. *supra* : Heliade este de părere că forme ca *mîne*, *pîne* sînt literare, sub influența limbii textelor vechi).

La Bolintineanu, cele cîteva moldovenisme sînt achiziționate în contact cu scriitorii moldoveni¹⁶ sau se datoresc faptului că primul său roman, *Manoil*, a fost publicat în revista lui Alecsandri „România literară” : *dezvălit*, *jărtfă*, *te înșăli*; *dovidește*; *să mă trimată*; *băiet*; *hiare*; *calare* etc.

Regionalismele moldovenești din opera lui Ion Ghica, paralele de altfel cu corespondentele lor literare, se explică de asemenea prin două împrejurări diferite : pe de o parte, prietenia și admirația sa față de Alecsandri ; pe de altă parte, faptul că *Scrisorile* lui I. Ghica au fost publicate în „Convorbiri literare”, revista Junimii, după ce Maioreescu și colaboratorii săi interveniseră, probabil, în text. În orice caz, Ghica nu a protestat niciodată împotriva acestei intervenții, iar cauza o constituie prestigiul de care se bucura în fața sa Alecsandri¹⁷. Ex. : *încungiu-rare/inconjurare*; *a săcera*, *rădica*; *mîne*, *mîni*, *pîne*, *cîne*; *tăiet*, *muiet* etc.

2.1.2. Fonetisme regionale munteneste

(a) Majoritatea regionalismelor munteneste înregistrate la scriitorii din epoca pe care o urmărim sînt inovații:

— Foarte frecvente sînt formele munteneste ale prepozițiilor, ca și unele sensuri speciale ale acestora, pe care limba literară nu le-a păstrat : *dă/de*, *pă/pe*, *după dupe* (Alex, Fil) ; *dupe* (B) ; *pîntre* (B) ; *pă*, *dă* (Fil) ; *după/dupe* cu sensul prepoziției „de pe” (Alex, Fil, Gh).

— Pronunțarea muiată a consoanelor *ș*, *j* determină trecerea vocalei *ă* > *e*, muierea fiind înregistrată și în alte contexte vocalice : *ușior*, *locașul* (Bol) ; *birje*, *ușe*, *cămașe* dar și *cămașă*, *ușă* (B) ;

— La Grigore Alexandrescu apar uneori formele munteneste cu diftongii *oi*, *ei*, neadmise de limba literară : *oichiul*, *veiche*.

— Menționăm, în sfîrșit, cîteva disimilări consonantice regionale, neacceptate de limba literară, dar concurate în majoritatea cazurilor, la aceiași scriitori și uneori în cazul acelorași cuvinte, de formele literare : *amerințător* (Bol) ; *amerința* (Alex) ; *tutulor* (Alex, Fil).

(b) Regionalismele arhaice conservate de scriitorii munteni sînt puțin variate, dar generale la toți autorii ; în special în ceea ce privește iotacizarea verbelor, forma literară este mult mai rar utilizată în scrierile acestora :

— Iotacizarea etimologică a verbelor la prezentul indicativ, conjunctiv și gerunziu : *auz*, *pierz*, *să inghiță* (Alex) ; *să deschiză*, *să spuie* (B) ; *să cuză*, *să ascunză*, (eu) *propui*, *spui* (Bol) ; *să rîz*, *să răspunză*, *supuind*, *rămîind* (Gh) ; *să piarză*, *văz*, *poci aud*, *pot* (Fil).

¹⁶ C. Cruceru, op. cit., pp. 108—9.

¹⁷ Șerban Cioculescu, op. cit., pp. 171—2.

— Etimologică este și lipsa propagării nazalizării, în forme ca *genuchi* (Fil, Gh), *înghenuche* (Fil), *mănuchi* (Gh) (< lat. *genuculus* și respectiv lat. pop. *manuclus*).

2.1.3. Fonetisme arhaice

Particularitățile fonetice arhaice sînt aproximativ aceleași pentru grupul scriitorilor moldoveni și pentru munteni, dacă facem abstracție de arhaismele regionale, fixate ca particularități dialectale la mijlocul secolului al XIX-lea și pe care le-am amintit mai sus (2.1.1. b și 2.1.2. b).

— Se conservă, astfel, vocala etimologică *ă* în cuvinte de diverse origini (latină, slavă sau maghiară) : *rădică* (Rus, Fil, Gh) ; *cătră* (Al), *răsipă*, *răsipă* (Rus, Fil), *trămîs/trîmis* (Fil), *lăcui*, *lăcuiitor* (Bol), *lăcui/locui* (B) ; *lăcaș*, *lăcuiesc* (Alex), *lăcui* (Fil).

— Etimologice sînt și fonetismele *oltar* „altar“ (Bol) sau *martur* (Alex).

— Apare încă fonetismul vechi cu *i* netrecut la *u* (< lat. *a + n*, *m + consoană* : *îmblu*, *îmbălu* *îmblu* (B) ; *îmbla*, *îmblet*, *îmflate/preumblările* (Fil).

— Prefixul slav se mai identifică în unele cazuri : *priîmi* (Negr, Al, Rus), *priîmîră* (B).

— Apar la toți scriitorii, paralel cu variantele literare, mai numeroase, prepoziții cu fonetismul vechi, *pre*, *preste* (B) ; *pre* (Negr, Al, Rus).

— Se înregistrează, fără deosebire de regiune, dar destul de rar, fonetismul etimologic *copaci* pentru singular (Rus), *copaciul/copac* (Negr) și *copaci* (Alex).

În compartimentul foneticii, se observă că Al. Russo, mai mult decît ceilalți scriitori moldoveni, are predilecție pentru formele regionale și arhaice conservate regional. Față de corpul relativ redus al opere sale, numărul regionalismelor este comparativ mai ridicat : există anumite particularități care nu apar decît în limba scrierilor lui Al. Russo, și acestea sînt tocmai cele mai strict regionale.

Scriitorii munteni nu pot fi diferențiați în aceeași măsură. Arhaismele fonetice par a fi mai frecvente la Gr. Alexandrescu și D. Bolintineanu (dar faptul se poate explica prin conținutul poeziei lor), în timp ce regionalismul muntenesc este aproximativ uniform răspîdit în scrierile autorilor amintiți. În sfîrșit, din motive diverse, D. Bolintineanu, I. Ghica și N. Filimon uzează, parțial, în operele lor din perioade determinate, fonetisme moldovenești și ardelenesti ; e adevărat, însă, că uneori moldovenismele nu li se datoresc direct, ci aparțin redactorilor moldoveni ai publicațiilor în care operele respective au apărut.

2.2. Morfologia

2.2.1. Substantivul

Atît în domeniul substantivului, cît și în acela al verbului, fluctuațiile normei privesc în primul rînd neologismele, fără totuși să se limiteze la acestea. Se înregistrează încă, alături de incertitudini în adaptarea morfologică a neologismului, forme morfologice caracteristice limbii vechi alături de cele modernizate fixate în limba literară și,

mai rar, elemente dialectale (moldovenesti ori muntenesti) sau general populare. Fluctuația normei atinge, în ceea ce privește substantivul, desinențele de plural feminin și neutru, desinențele de genitiv-dativ ale substantivelor feminine și — mai ales — încadrarea substantivelor neologice în alt gen decât cel fixat de limba literară.

Din această cauză, vom înregistra, în schema următoare, în cadrul fiecărei particularități, doar situațiile deosebite de limba literară actuală, cu mențiunea că aceste forme diferite sînt în permanență alternate cu cele conservate.

— Apar diferențe față de limba literară în formarea pluralului feminin cu desinențele -i (sau consoană palatalizată) și -e. Substantive fixate în formă -e, apar în secolul al XIX-lea cu pluralul în -i: cămile, căruți/căruțe, uliți (Al). Invers, substantive feminine care s-au fixat ulterior cu desinența mai nouă -i, apar cu pluralul vechi în -e: barbele, furtune (Al); rane (Negr, Rus, Al), inimele (Rus); creature, talpe, minice, ierne (Negr); inime, ranele, epoce, sacrifice (B); ierne/ierni, bolțele/bolțile (în edițiile succesive ale poeziilor lui Gr. Alexandrescu); patime, viețe, strade, bolte (Gh). În această situație pluralul substantivelor feminine nu este marcat și prin alternanță vocalică; este unul dintre cazurile în care norma actuală, cu pluralul feminin dublu marcat, s-a impus cel mai greu.

— În legătură cu fluctuația formelor de plural, formele de genitiv-dativ variază între desinența -ii însoțită de alternanță vocalică și -ei, de obicei fără alternanță: bisericeii, națurii (Al, Rus); mărei (Al), sabiei (Rus), dar amorezii, fetii (Al), noptei (Al), noptii (Negr), unei izbînde/unei izbîzni (Negr); bufniții, candelii, copilării/dimineței, durerei, intemeierei, slujbei (Alex).

— Forme duble de plural apar la toți scriitorii și pentru substantivele neutre; concurează, de asemenea, o desinență mai veche, -uri, și una mai nouă, împrumutată prin analogie de la substantivele feminine, -e: înnere (Al, Negr); miroase, vinate (Rus); necaze, arce, surtuce (Negr); exile, state, potoape (Bol); stale, surghiune, principie, studie (Gh); suvenire, torente, tribunale defecturi, exempluri, sentimenturi, suveniruri (Alex). Desinența -uri pare a fi mai frecventă, în special la substantivele neologice, chiar dacă ulterior a fost înlocuită în limba literară cu -e: complementuri, fantomuri (Negr); avantajuri, canaluri, crystaluri, pasajuri (Al); staturi, salonuri, instrumenturi, teatruri, concerturi, suveniruri (Bol); elogiurile, principuri, romanuri (B); talenturi, orchestruri (Fil); privilegiuri, templuri, diamanturi (Gh). Uneori, dubletele apar chiar la același cuvînt (cf. și supra, exemplele), iar în această situație fluctuația normei, chiar la același scriitor, este și mai evidentă: brilianturi/briliante, echipajuri/echipaje, monumenturi/monumente (Al).

Unele dintre formele citate sînt cele conservate în limba literară, celelalte au circulat temporar, dar n-au fost mai puțin generale în epocă.

— Schimbările de gen față de limba contemporană se produc în special la substantivele neologice și se exercită în toate sensurile; de obicei, în această situație, apare ca unul dintre termenii fluctuației genul neutru căruia îi aparțin majoritatea neologismelor, dar substantivele manifestă uneori incertitudini de adaptare chiar între feminin și masculin, genurile cele mai bine fixate în limba literară. Fluctuația normei

în stabilirea genului determină câteva situații diverse; substantivele apar, astfel, în următoarele forme diferite de limba literară actuală:

(a) neutru pentru feminin: *prismul poetic* „prisma“ (Bol); *ochestruri* (Fil); *problem, cotor* (Kog);

(b) feminin pentru neutru: *rolă* (Alex), *o strată* „un strat“, *murmură* (Bol, B); *partidă* „partid politic“ (Kog);

(c) neutru pentru masculin: *individe* „indivizi“ (Fil);

(d) masculin pentru neutru: *articoli* (Bol, B), *diamanți* (B); *articoli, secol, timp* (Fil); *secol* (Gh);

(e) masculin pentru feminin: *stalactiți, comet/cometă* (Alex), *eliți* „elite“, *grăunți de morală, formi de piramide, un lesped* (Bol).

2.2.2. Articolul.

— La scriitorii moldoveni, articolul genitival *a* are încă formă invariabilă, alternând cu cea acordată: *a iernii nopți, valurile line a mării, supărări a traiului, nume a băieților* (Negr); *arhive a limbilor, a cărora preț* (Rus); *a gospodăriei, clasuri a societății* (Kog); *a mele, a zilei mii de glasuri* (Al). Dintre munteni, particularitatea nu apare decît la I. Ghica, datorindu-se probabil intervenției redactorilor de la „Convorbiri literare“ în textul scriitorului: *Bacus a lui Anacreon, slugi plecate a tuturor*. La toți autorii moldoveni se înregistrează, însă, deși mai rar, și formele acordate ale articolului genitival: *treptele rădicate ale societății* (Rus); *glasul răsunător al organelor, copitele cailor și ale cămilelor* (Al).

— O formă muntenească, lipsa notării articolului hotărît masculin, apare uneori la Gr. Alexandrescu; în a doua ediție a operelor forma literară o înlocuiește pe cea regională: *domnu/domnul, norocu/norocul, sârmanu/sârmanul*.

— La articolul adjectival sînt notate uneori forme vechi moldovenești de genitiv-dativ feminin: *grecei cei frumoase, cei mai înflorite* „celei“ (Negr).

2.2.3. Adjectivul

— Frecvente în limba literară, în special în limbajul poeziei de pînă la Eminescu, sînt anumite forme de gerunziu utilizate cu valoare adjectivală, deci acordate. Construcția este calchiată după o limbă romanică (cel mai probabil franceza) și corespunde unui participiu prezent. Ea a fost extrem de utilizată în poezia epocii, deoarece prezintă un avantaj deosebit pentru versificație: contrage o propoziție atributivă, — altfel greu de inclus într-o schemă metrică —, într-un singur cuvînt. La Al. Russo gerunziul acordat apare în proză, dar poate fi explicat printr-o influență a limbii franceze exercitată mai direct decît asupra celorlalți scriitori: *răspunsă un glas murind* (Rus); *nădejdi zîmbinde, murindă mină* (Alex); *arzîndu-i sîn* (B).

2.2.4. Pronumele

— Pronumele relativ care se mai acordă încă, în gen și număr, fără deosebire între moldoveni și munteni, ca în limba veche; formele invariabile

riabile cîştigă însă teren : moşnegilor carii, coconaşii carii/boierii care (Negr) ; carele (Fil) ; (eu) carele, viaţă a cării (B).

— Dativul posesiv apare mai ales în poezie, iar explicaţia frecvenţei lui o dau tot necesităţile metrice : formele cu pronume personal în dativ, postpus substantivului şi cu sens posesiv, au una (sau două, în funcţie de persoană) silabe în minus : arzîndu-i sîn, păru-i (B) ; fiinţa-i, sufletu-mi, suveniru-ţi (Al).

— Pronumele de întărire însuşi are, foarte rar, formă invariabilă, după gen şi număr, iar trăsătura este general populară : însuşi preoţii, ea însuşi, însuşi amantele (B).

— Sînt în egală măsură frecvente formele dialectale moldoveneşti şi cele mîteneste ale pronumelor şi adjectivelor demonstrative : ast, astă, astor/acestei, acestor (Alex) ; ăst, ăşti (Bol) ; ast, aşti (B) ; celoralalte, celalalt, ceialaltă (Rus).

Mai ciudată este apariţia formelor moldoveneşti la munteanul Ion Ghica, dar, ca şi în celelalte situaţii, faptul se explică prin editarea Scrisorilor către Vasile Alecsandri în revista Junimii : celalalt, ceialaltî, celealalte, celoralaltî.

2.2.5. Verbul

— Se produc adesea schimbări de conjugare, datorate fie incertitudinii normei, fie faptului că unele verbe neologice nu aveau încă o formă fixată într-o anumită conjugare. Trecherile şi diferenţele faţă de limba contemporană se produc aproape între toate conjugările :

(a) I → IV : a adăugi (Al), a meriti (Negr), a înainti (Rus)

(b) I → III : a adauge (Al, Rus)

(c) III → IV : a scri, a descri (Al, Rus)

(d) IV → III : a piere (Al, Rus)

— Schimbările de conjugare produc ataşarea (la persoana I şi a VI-a a prezentului indicativ sau la prezentul conjunctiv) unui alt sufix decît cel din limba literară actuală ; aţintez „aţintesc“, însufleţez „însufleţesc“ (Alex).

În legătură cu sufixele, există în epocă o permanentă fluctuaţie (determinată de obicei de caracterul recent al cuvintelor în limbă) în ceea ce priveşte prezenţa sau absenţa sufixului la indicativ prezent şi la conjunctiv prezent. Frecvenţa sufixului -ez sau -esc la verbe care l-au înlăturat ulterior caracterizează pe toţi scriitorii din perioada analizată : meritează, reprezentez (Negr, Al) ; repetează, preferează (Al) ; asigurez, să îndemneze, să saluteze (Alex) ; nu aprobez, mă considerez (B). Dimpotrivă, sufixul poate lipsi în situaţii în care limba actuală îl utilizează : el te stimă „stimează“ (Negr) ; il înflacăra (Al) ; să-i adres „adresează“, guvîrnă, mă consolă, să se degrade (B).

— Schimbările de diateză se datorează, de asemenea, incertitudinii normei sau, uneori, unui calc romanic ; de cele mai multe ori, schimbările se produc între reflexiv şi activ, dar apar şi alte modificări :

(a) reflexiv pentru activ : a se părea „a părea“, a se bate inima (Rus), a se răsufla, a se înainta (Al) ; Stelele se amuţesc, inima ta s-a îmbătrînit (B) ;

(b) activ pentru reflexiv : *a veșteji* „a se veșteji“, *a naște o con-vorbire* „a se naște“ (Rus) ;

(c) reflexiv pentru pasiv : mitropolitul Grigorie s-a liberat din exil „a fost eliberat“ (Gh). Apare, chiar, o formă nenormală de reflexiv, construită cu un pronume de acuzativ în loc de dativ : *fiu-său ăsta nu se mai zice Dobrovici* „nu își mai zice“ (Gh).

— Încă din perioada de tranziție, în poezia Văcăreștilor, au fost frecvente în limba literară formele analogice, fără desinența -ă la persoana a VI-a, ale verbelor de conjugarea I și a IV-a (analogia se produce cu conjugările a II-a și a III-a, unde persoanele I și a VI-a ale indicativului prezent sînt identice : *eu văd* = *ei văd*, *eu merg* = *ei merg* ; de aici : *eu cobor* = *ei cobor* și *eu alerg* = *ei alerg* în loc de *aleargă* și *coboară*) : *stîlpîi sprijin, ei se cobor, demonii s-adun* (Al) ; *dialectele... se rădic la grad de lîmbe, pîpîoarele plec capul* (Rus) ; *îngerî ce cînt și ador, ochii-ți arăt, slugele alerg, cu oase se înec* (Alex).

— Lipsa desinenței -u la persoana a VI-a a indicativului imperfect este încă o trăsătură generală : *(razele arunca o lumină, (sufletele) zbură* (Al) ; *întîmplările lumii... murea la granița țerei, era bătrîni* (Rus) ; *...trăia sute de tineri, francezii se numea (...)* iar țării îi *zicea* *Moldavia* (Gh), *(ei) ducea, (ei) se prefira* (Fil). Se înregistrează, însă, și formele moderne : *se uitau, trăiau* (Al) ; *mîinile mergeau într-o parte* (Ruș) ; *arătau, compuneau, se vedeau* (Fil). Forma unică pentru singular și plural pierde teren cam prin demeniul al V-lea al secolului al XIX-lea¹⁸. La Alecsandri, de exemplu, formele fără -u sînt mai frecvente în *Buchetiera de la Florența* (1840), iar cele analogice apar mai des în *Călătorie în Africa* (1868—1874).

— Auxiliarul de perfect compus are încă, uneori, forma unică *au* pentru singular și plural, iar la scriitorii moldoveni apare și varianța regională o : *holera au bătut țara, cîmpul au rămas* (Rus) ; *(nălucirea) s-au stîns, (o babă) i-au zis* (Al) ; *o înțales-o* (Rus).

— Viitorul popular, în diferite variante, este răspîndit în operele scriitorilor prezentați, fără deosebire de regiune : *oi coasă, oi puté* (Negr) ; *a face* (Rus) ; *mă-i crede, te-i întoarce, n-a vrea, ă să devie, îi zări* (Al) ; *te-or scăpa, avem să mergem* (B) ; *oi duce, oi să fac* (Fil).

— Numai la scriitorii munteni, apar uneori forme regionale de perfect simplu sau mai-mulț-ca-perfect : *dădei* „dădui“, *dădeseră* „dădu-seră“ (Alex).

2.3. Sintaxa

2.3.1. O descriere a normei sintactice prezintă mult mai puțin interes dacă este realizată global, deoarece sintaxa fiecărui autor este strîns legată de stilul său. Ne vom limita, din această cauză, la menționarea cîtorva particularități de sintaxă a propoziției, generale la majoritatea scriitorilor, particularități care reprezintă fie arhaisme, fie trăsături populare fie — mai rar — calcuri sintactice romanice.

¹⁸ Cf. I. Gheție, și M. Teodorescu, SCL, XVI (1965), nr. 1, pp. 87—101 și XVII (1966), nr. 2, pp. 175—83 ; Cf. versiunea franceză în RRL, X (1965), nr. 1—3, pp. 183—92.

— Frecvența exprimării analitice (cu ajutorul prepozițiilor) a cazurilor oblice poate fi interpretată ca o trăsătură populară a sintaxei autorilor analizați, dar, cel puțin uneori, și ca o influență a limbii franceze, în care genitivul și dativul se construiesc cu prepoziții. În perioada analizată, sint destul de frecvente formele de acuzativ cu prepoziția de (avînd valoare de genitiv) sau la (cu valoare de dativ): cercetător de istoria neamului „al istoriei“, răspundea la conștiința întregului neam „conștiinței“ (Rus);

— Concurența dintre infinitiv și conjunctiv după un alt verb personal, particularitate a limbii vechi (de influență slavă sau, în unele cazuri, latină), se menține, fiind sprijinită de construcțiile din limbile romanice moderne, care utilizează în asemenea contexte sintactice infinitivul: nu vrei a cîna, nu e dat tuturor a crea ziceri (Negr); trebuie a rămîne, merită de a fi (Rus); nu poți a face, nu putea a crede, porunciră (...) a se sparge cu pietre (Alex). Mai frecvente sînt, însă, construcțiile cu conjunctivul ca al doilea verb.

— Dativul adnominal este o construcție veche și populară, explicabilă uneori, atunci cînd apare în poezie, tot din necesități de versificație (o silabă în minus), ca și anumite forme morfologice: nepot tuturor boierilor (Negr); dulce sorioară sufletului meu (Al);

— Se pot, de asemenea, cita cîteva exemple de acord al apozitiei, dar tendința clară a normei este către apozitia invariabilă, în nominativ: icoana sfîntei Ceciliei, din partea giupînesii Saftei (Al).

— La scriitorii munteni apare uneori, în stilul beletristic, o construcție orală regională, de acordul dintre subiect și predicat; exemplele sînt, însă, foarte puțin numeroase: Fiii voștri nu mai are, florilor ce crește, Cavalerii trage spadele din teacă (Bolintineanu). Construcțiile reprezintă greșeli sau, în unele situații, necesități de versificație; numai Bolintineanu le utilizează în număr cît de cît considerabil.

— În sfîrșit, o trăsătură a limbii vechi care se menține în destul de multe cazuri este construcția negației simple (nu se mai dublează negația prin nu, atunci cînd propoziția respectivă mai conține un alt adverb, conjuncție sau pronume cu sens negativ); Nimic nu-ți mai placă, nimic să dorești; moral, onor, patrie nimic sînt; ei nici se mișcă (B); eu nici aș fi crezut; eu nici am mai cercetat; nici mîncă, nici bea (Alex).

2.3.2. În sintaxa frazei, o trăsătură generală a generației de la 1848 și, mai ales, a celei postpașoptiste este apariția în stilul beletristic a unor caracteristici specifice limbii vorbite; se înregistrează, astfel, unele valori populare ale conjuncțiilor: de copulativ și condițional, ca să completiv direct și indirect (neadmis cu această valoare, de limba literară), că cu valoare consecutivă etc.

Restul particularităților sintactice ale frazei reprezintă, în fond, caracteristici specifice stilului fiecărui scriitor și le vom aminti în cadrul capitolului referitor la aceste probleme. Se remarcă, astfel, la generația de la 1848, o tendință către amplexarea deosebită a frazei, care începe să fie construită simetric, pe bază de repetiții și accentuări retorice, de multe ori, sub precise influențe romanice. Această romanizare a frazei implică o valoare stilistică pe care o întîlnim la toți scriitorii prin excelență retorici (N. Bălcescu, Al. Russo, M. Kogălnițanu).

niceanu în anumite secțiuni ale operei sale, mai tirziu Al. Odobescu și B. P. Hasdeu), și mai puțin la C. Negruzzi sau V. Alecsandri, a căror sintaxă este mai apropiată fie de limba textelor vechi, fie de limba vorbită.

2.4. Lexicul

2.4.0. În lexic, cele două tendințe fundamentale ale normei supra-dialectale sînt mai evidente decît la celelalte nivele ale limbii, căci lexicul este compartimentul cel mai pertinent al limbii față de noile influențe. Norma se exercită, și în acest caz, pe de o parte în înlăturarea elementelor regionale și arhaice (dacă acestea nu au o funcție stilistică determinată), iar pe de altă parte în acceptarea și adaptarea unui mare număr de neologisme; în ceea ce privește neologismele, nu ne mai aflăm în primul moment de introducere a acestora în limbă: neologismele au deja o oarecare circulație în jurul anului 1840, iar problemele adaptării lor fonetice și morfologice nu vor mai fi atît de complexe ca în perioada de tranziție spre epoca modernă.

2.4.1. Elemente regionale și arhaice

2.4.1.0. Toți scriitorii din perioada 1830—1870 utilizează termeni regionali și arhaici, căci lexicul este compartimentul limbii în care restricția unificatoare s-a manifestat cel mai puțin. O *normă* lexicală este, în primul rînd, foarte greu de impus și, în al doilea rînd, greu de urmărit în opera beletristică a diferiților scriitori, deoarece oricînd poate interveni posibilitatea ca un anumit cuvînt să fi fost utilizat cu valoare stilistică, și nu din pură necesitate.

Cu titlu informativ, dăm în continuare cîteva exemple de regionalisme și arhaisme, menționînd că unii dintre termenii dialectali sînt mai speciali și apar mai rar, iar alții s-au bucurat de o mai mare circulație, avînd un caracter general popular; remarcăm, de asemenea, unele forme arhaice conservate regional.

(a) Regionalisme și termeni sau expresii populare: *bumb*, *a dotigi*, *coțcar*, *grijaliv* („Moldovanul... e puțin *grijaliv* pentru a doua zi“), *a înturna din cale*, *sare inima din mine*, *rămasă cu gura căscată*, *să-mi pună casa la căle*, *să facă din țințar armăsar*, *lupul părul schimbă*, *dar năravul ba*¹⁹ (Negr); *a se alini* („dulcele soare al copilăriei, *alinit* prin depărtare“), *colb*, *huiet*, *hultuit* „altoit“ („acest om... are neologisme, dar *hultuite* pe tulpină românească“), *omăt*, *megieș*, *patrar* „sfert“, *a pospăi* „a face ceva superficial“, *șturlubatic* „poznaș, neastîmpărat“, *țințirim*, *viderat* „evident“ (Rus) *butelcă* „sticlă“ („vro trii *butelci* deșerte“), *harbuz* „pepene verde“ (luă cu el doi *harbuji*), *căutătură* „privire“ („aruncînd cîte o *căutătură* posomorită“), *mîță* („ne acălarăm ca *mîțele* pe o scară“), *moș* „unchi“ („spune-i că *moșul* ei are să-i aducă de giucărie“), *a șugui*, *femeie* „soție“ („într-o sară bînd ceai cu *femeia* lui“), *ogradă* „curte“ („gioacă ursul prin *ogrăzile* boierilor“) (Al).

(b) Arhaisme: *capiște* „altar“ („casa lui era *capiștea* desfătărilor“), *fultuială* („toată biblioteca sluji de *fultuială* ianicerilor“), *de iznoavă*,

¹⁹ Cf. P. Diaconescu, *op. cit.*, pp. 64—5.

bejănărit, sâneață „pușcă“, de istov „complet“, a pîndi vreme „a aștepta momentul“, oaste de strînsură, a dvori „a sluji“, a drege „a turna vin“, moșie „patrie“, oblăduire „guvernare“, pomenirea „amintirea“ (Negr); slavonicesc, slobozenie, volnic, volnicie „libertate“ („fericiți aceia care... au crescut în sărutările soarelui, în toată volnicia cimpiilor înflorite“), a se întruloca „a se uni“ („Aceste dialecte... s-au întrulocat cu limbile acelor trei biruite și au produs modernele limbe zise neolatine“), totine „totalitate“ (Rus).

Limba scrierilor lui Alecu Russo este, în cadrul curentului popular-istoric, cea mai bogată în regionalisme și arhaisme; această caracteristică se înscrie în tendința observată și mai înainte, în fonetică sau morfologie, și da limbii lui Al. Russo aspectul cel mai regional și mai conservator dintre toți scriitorii moldoveni ai generației de la 1848. Vasile Alecsandri utilizează și el regionalisme, în număr destul de mare. Fără valoare stilistică, deci semnificative pentru impunerea normei, sînt mai ales regionalismele și arhaismele din operele în proză, deci acelea care nu au drept scop caracterizarea prin limbaj a personajelor. După cum se observă, aproape toți acești termeni sînt cunoscuți, nu au un caracter atît de special regional ca unii termeni din scrierile lui Russo, de exemplu.

Scriitorii munteni utilizează și ei mult regionalismul și, mai ales în scrierile cu caracter istoric (cf. legendele lui D. Bolintineanu, romanul lui N. Filimon sau unele dintre scrierile lui I. Ghica), arhaismul.

(a) Regionalisme și termeni sau expresii populare: *îngălat*, *cătare* „privire“, *al întîi*, *mă-sa*, *d-al doilea* „a doua oară“ (Bol); *a-i veni cuiva de hac*, *talpa casei*, *a-și face păcat* (cu cineva): *a-și lua ziua bună*, *a ajunge pe mîna morții* (Fil).

(b) Arhaisme

Termenii care aveau tendința să se retragă în fondul pasiv al limbii, neogrecismele și turcismele, sînt foarte frecvenți în scrierile cu caracter istoric. Influența textelor vechi, pe de altă parte, impune utilizarea unor termeni de origine slavă. Aceste două condiții fac ca arhaismul să fie destul de răspîndit în operele scriitorilor munteni, care se apropie din acest punct de vedere mai mult de C. Negruzzi decît de ceilalți moldoveni. Enumerăm doar cîteva exemple de termeni arhaici, extrase din scrierile autorilor munteni; să se observe, însă, că unii termeni aveau un caracter foarte special, apropiindu-se mult de limba de origine; se poate spune că circulația lor în epocă nu a fost deosebit de mare (în special termenii neogrecești sau turcești referitori la amănunte ale vieții sociale): *a hrăpi*, *a nimicnici*, *mădular* (Bol); *ferentar* „infanterist“, *fiastru* „copil vitreg“, *fier* „sabie“, *firman*, *locandă* „ospătărie“, *metaherisi*, *bacal* „băcan“, *biulbiuli* „privighetoare“, *havuz*, *serai*, *soitar* „bufon“ (B); *a aroma* „a potoli“, *tărie* „bolta cerească“, *a sta* „a exista“ — „Ne-ndoim dac-așa oameni întru adevăr au stat“ (Alex); *masalagiu* „slujitor care purta făclia“, *pazarghidean* „om de afaceri“, *pambriu* „stofă de lînă“, *biniș* „haină de sărbătoare“, *beizadea* „prinț“, *capugiu* „trimis al sultanului“, *icioglan* „paj“, *calemgiu* „funcționar“, *ipochimen*

„persoană“, *paradigmă* „morală, pildă“, *itica* „etică“, *gramaticichi* (Fil); *agă*, *arnăut*, *ișlic*, *meterhanea*, *anafora*, *apelăpăsit*, *falangă* „tortură“, *metanție*, *cinovnic* „funcționar“, *bez* „fără“, *zdelcă* „hîrtie, chitanță“, *parucid* „locotenent“, *polcovic* „colonel“ (Gh).

După cum se observă, majoritatea termenilor neogrecești și turcești sînt înregistrați în scrierile cu caracter istoric sau care se referă la evenimentele epocii fanariote (N. Filimon și, parțial, I. Ghica). Astfel, deși regionalismul și arhaismul, ca și termenii de origine rusă dispăruți din limbă, reprezintă elementele lexicale pe care modernizarea normei nu le-ar admite în principiu, acestea apar în număr mare tocmai în operele unde îndeplinesc o determinată funcție stilistică.

2.4.2. Neologismele

2.4.2.0. Neologismele reprezintă, în perioada 1830—1870, elementul lexical pe care norma îl impune, spre deosebire de regionalisme și arhaisme, pe care le înlătură, în măsura în care sînt lipsite de funcție stilistică. Din acest punct de vedere, se poate stabili o diferență între scriitori, atît moldoveni cît și munteni. C. Negruzzi preferă, în teorie, neolatinismele și italianismele, pe care le consideră, sub influența lui Heliade, mai ușor de adaptat la limba română. Negruzzi este, însă, pe de altă parte, scriitorul care utilizează neologismele în forma lor cea mai veche, introduse prin filieră rusă sau formate din combinarea unei teme romanice cu sufixe grecești, apropiindu-se prin aceasta mai mult decît ceilalți scriitori de caracteristicile perioadei de tranziție. Astfel, apar în scrierile sale forme ca: *music* „muzicant“, *comandir* (prin filieră rusă); *maltratarisit*, *ocuparisit*, *a tratarisi* (formate din teme romanice + sufix grecesc); *a prezidui*, *a recomandui*, *măscuit* etc.

Există chiar o evoluție și o oarecare contradicție în utilizarea neologismului la C. Negruzzi. Dacă în teorie se declară de partea lui Heliade-Rădulescu și a italianismelor, în practică neologismele sînt, la el, mai ales de origine franceză, eventual intrate prin filieră rusă: *companion*, *demoazelă*, *epohă*, *fiacru* „trăsură“, *franc* „cîstit, sincer“, *fraz*, *retirat*, *reverie*, *rezon*, *solenel*, *surnatural*, *suvenire*, *verdură* „verdeată“. Evoluția se manifestă de la prima editare a operelor, în 1829, 1839 și 1840 (în „Curierul românesc“, „Albina românească“ și „Dacia literară“) pînă la ediția din 1857, îngrijită de autor, *Păcatele tinerețelor*, în care Negruzzi înlocuiește o parte a cuvintelor vechi prin neologisme. Din punct de vedere stilistic, această înlocuire nu este întotdeauna un succes, dar e semnificativă tendința de modernizare care s-a manifestat permanent și conștient la Negruzzi, nu numai în lexic, ci și în celelalte compartimente ale limbii²⁰. Ex.: *împresoară pe surugiu* → *încungiură pre postilion*; *poftit* → *invitat*; *tinăr* → *june*; *vreme* → *timp*; *cîntea* → *onorul*; *împărăție* → *imperiu*; *moaște* → *relicvie*; *văzduh* → *aer*.

Uneori, însă, Negruzzi înlocuiește — *invers* — printr-un termen autohton neologismul rău plasat în context sau imperfect adaptat la limba română din prima variantă a operelor sale: *rezoane* → *cuvînte*

²⁰ Cf. P. V. Haneș, *op. cit.*, p. 211, unde se exemplifică aceste modificări.

„argumente“. O asemenea evoluție este greu de urmărit la ceilalți scriitori moldoveni, care utilizează, în genere, neologisme franceze, pătrunse în limbă direct sau prin filieră rusă.

Aceste variații de „predilecție“ pentru una sau alta dintre limbile romanice în recoltarea neologismelor pot fi urmărite atât la scriitorii moldoveni, cât și la cei munteni. Cauzele preferințelor pentru o limbă sau alta sînt, de obicei, de natură culturală, privind fie formația proprie a unui scriitor fie influențele exercitate asupra acestuia : este vorba în special de influența lui Heliade, care a determinat o întreagă serie de împrumuturi italiene în operele lui C. Negruzzi și ale cîtorva dintre scriitorii munteni.

În general, limba la care se apelează mai mult în această perioadă, ca și în cea precedentă, rămîne pentru majoritatea autorilor franceza, sursă directă sau mediată de filiera rusă.

Italiana, sub influența concepției de după 1840 a lui Heliade-Rădulescu, oferă un număr relativ ridicat de termeni, în prima perioadă de activitate a lui C. Negruzzi, ca și mai tîrziu, în secțiunea „artistică“ (cronicile muzicale) și în primele nuvele ale lui N. Filimon ori în scrisorile lui Ghica. Apar, astfel, în epocă și au chiar o oarecare circulație, termeni ca : *conchistă* (Negr, Gh), *cornice*, *novita* (Gh) ; *a acuista* „a dobîndi“, *a adopera* „întrebuința“, *amalat* „bolnav“, *dojană* „vamă“, *preghieră* „rugăminte“, *sorginte* „sursă“, *în darn* „în zadar“, *manegiare* „manevrare“, *selbă* „pădure“ (Fil).

Tot în prima parte a activității lui N. Filimon, se înregistrează formațiile adverbiale în *-mente*, datorate tot limbii italiene : *finalmente*, *estremamente*, *furtivamente*. Unele dintre aceste neologisme au fost conservate în limbă ; odată cu opera lui Heliade, Ghica sau Filimon, apare în limba română literară o direcție a neologismelor italiene care va fi mai tîrziu continuată de terminologia artistică a lui Al. Odobescu sau de B. P. Hasdeu, ca și de unii scriitori din secolul nostru.

Latinismele au fost moderat utilizate de scriitorii din perioada 1830—1870, înfinit mai puțin decît o recomandau teoreticienii latinismului, dar, în același timp, nu în totală libertate față de direcția — la un moment dat oficială — a acestora. În mod oarecum surprinzător, apar neologisme neo-latine destul de numeroase la toți scriitorii moldoveni care au scris pînă destul de tîrziu, chiar dacă teoretic se declară împotriva latinismului (V. Alecsandri sau M. Kogălniceanu), ca și la unii dintre scriitorii munteni, aflați în principiu sub influența curentului de neologisme franceze, dar atrași în practică de formele recomandate de Heliade în ultima sa perioadă de activitate sau de formele latinist-academice : *artă*, *angel*, *demon*, *gloria*, *inventă*, *june* (în ultima ediție, din 1863, a lui Gr. Alexandrescu, unde neolatinismele înlocuiesc — fără exagerări — cuvintele de alte origini) ²¹ ; *cadaver*, *damnat*, *imperator* (Fil).

2.4.2.1. Adaptarea fonetică a neologismelor

Cele mai frecvente fluctuații sînt cele legate de neologismele franceze ; Torma neologismelor indică, de obicei, filiera prin care ele au intrat în limbă. —

²¹ Cf. P. Lăzărescu, *op. cit.*, pp. 99—102.

(a) O primă categorie o constituie neologismele pătrunse în mod evident pe cale orală și din această cauză, mai apropiate de etimonul — de obicei — francez — biurou, orizonul, caprițiile < caprices, săanță < séance, molefă < mollesse, cantatriță < cantatrice (Al); omogeneitate < homogénéité, preponderant < prépondérant, psicologic < psychologique, sujet < sujet, gramerian < grammairien (Rus); abimul < abîme, a mepriza < mépriser, divors < divorce, novisă < novice, grossier < grossier, proctetriță < proctetrice (B); ambarasat < embarassé, amplioiat < employé, bazețe < bassesse, bavardaj < bavardage, concherant < conquérant, defavor „dizgrație“ < défaveur, ramplasat < remplacé, jaluzie < jalousie, ierarhie < hiérarchie, mantă < manche, renonsa < renoncer (Alex).

b) Alteori, aspectul formal al neologismelor indică o filieră rusă: comendat — fr. commender sau rus. комендант; recomendat; costiūm fr. costume sau rus. костюм (Al); coronă — rus. корона (Kog); epoă — rus. эпоха (Negr); duh „spirit“ — rus. дух (Rus, Negr, Kog).

Filiera rusă este indicată și de preferința pentru sufixul -ie în concurență cu -iune, de origine romanică și pus în circulație de curente latiniste. (De altfel, chiar sufixul -ie poate fi considerat neolatinism, provenit din forma directă a substantivelor — cazul nominativ): acsie < rus. акция, studie < rus. студия, reacsie < rus. реакция (Rus); vacanție < rus. ваканция, gardie < rus. гвардия (Al); misie < rus. миссия (Kog, Rus, Al), chiar forma Moldavia nu este numai o influență a fr. Moldavie, ci și a rus. Молдавия, iar ea apare la toți scriitorii moldoveni.

După cum se observă, unele dintre formele de mai sus au fost, la un moment dat, în concurență cu sufixul -iune (acție — acțiune, misie — misiune), altele însă sînt doar forme mai apropiate de cele rusești pentru substantive care ulterior au primit desinența de feminin -ă (gardie — gardă, vacanție — vacanță) sau au fost încadrate în altă declinare (studie — studiu). De altfel, în Dicționarul grotesc, Alecsandri înregistrează probabil o tendință marcată a epocii, atunci cînd condamnă formele în -iune (ca și pe cele latinizante în -mente), susținînd adaptarea neologismelor în forma cu sufixul -ie; Alecsandri improvizează astfel, pentru ilustrare, un fragment ridicol de expunere în stil științific: „chestiunea a dat loc la multe discuțiuni în secțiuni și la multe interpretațiuni asupra interpretațiunei constituțiunei“.

Dintre scriitorii munteni, formațiile în -iune apar mai ales la N. Filimon: indignațiune, resignațiune, educațiune, declarațiune, contemplațiune, împrestuini; probabil apropierea mai mare față de forma italiană a neologismelor îl determină pe scriitor să utilizeze corespondentele în -iune în locul celor în -ie sau al infinitivelor lungi.

Cît privește sufixul -ment, Alecsandri îl condamnă în varianta -mente sau -mînte (sinceramînte, legalmînte). La Bolintineanu, acesta apare uneori, în neologisme, în varianta puristă -mînt a lui Aron Pumnul evenemînt, instrumînt, regulamînt, temperamînt.

(c) Într-o întreagă serie de termeni, sunetul francez s (ortografiat în diverse moduri) este adaptat prin ș: cantatriță < cantatrice, molefă < mollesse, săanță < séance, Frânția < France (Al); aprecia-

ție < *apreciation*, *mistificație* < *mistification*, *ofițialitate* < *officialité*,
prințipiu < *principe* (Rus); *soțietate* < *société*, *proțes* < *procès* (Negr).

(d) *x* francez este redat, în unele neologisme, prin *s*: *esaltație*,
espresie, *espedui*, *espūsă* — toate formații cu prefixul *ex-*, în franceză
(Al); este de presupus, eventual, în aceste situații, influența paralelă a
unui model italian; cf. pentru comparație it. *esaltazione*, *espressione*,
esporre, *spedire*.

O tendință de italianizare fonetică a neologismelor se observă în
prima perioadă din activitatea lui N. Filimon. Astfel, în varianta sa,
neologismele prezintă sunetul *ê* pentru *ț* (*comerciu*), cu pentru *c* (*cuali-*
tate), *ĝ* pentru *j* (*descuragiare*, *giustă*, *spergiur*, *curagiu*, *mesagiu*), *gu*
pentru *g* (*guardie*) sau *s* pentru *x* (*ansietate*, *esalta*, *esamina*, *escellent*).

2.4.2.2. Adaptarea morfologică a neologismelor.

(a) Numele.

Cele mai frecvente fluctuații în domeniul numelui sînt cele de gen :

— feminin pentru neutru : *sistemă* — *sistem*, *orchestru* — *orchestră*,
onoare — *onor*, *suvénir* — *suvénirea* (Negr), *favor* (Negr).

— masculin sau neutru pentru feminin : *fantomul* (Negr), *analizul*
(Al, Negr), *color* (Negr); *un capodopere* (Al); *móbil* „*mobilă*“, *orchestrul*
„*orchestra*“ (Al), *metodul* (Al), *moral* „*morală*“ (Al), *legion* „*legiune*“
(Bălc), *bazul* „*baza*“ (Bălc).

— feminin pentru masculin sau neutru : *marșă* „*marșul*“ (Negr),
murmura *valurilor* (Negr); *atomă* „*atom*“, *rolă* „*rol*“ (B); cf. *supra*.

Oscilațiile de desinență în formarea pluralului caracterizează, de

asemenea, această perioadă de incertitudine în adaptarea morfologică :

— Forma de neutru plural în *-uri* acolo unde substantivele au astăzi
-e : *omnibusuri*, *paragrafuri*, *caprițuri*, *atributuri*, *verburi*, *oteluri*, *pun-*
turi (Negr); *rezultaturi* (Bălc), *staturi* „*state*“ (Bălc), *fazuri* „*faze*“ (Rus).

— Invers, unele substantive fixate la neutru plural cu desinența
-uri sau *-i* apar, în perioada studiată, cu pluralul în *-e* : *acordelē*
„*acordurile*“, *îmne* „*îmnuri*“, *arabesce* „*arabescuri*“, *frace* „*fracuri*“
(Negr); *principe* „*principii*“ (Bălc).

Uneori, apar forme duble de plural, pentru același substantiv neo-

logic : *pretexturi* — *pretexte*, *apartamenturi* — *apartamente*, *romanțuri*

— *romanțe* (cu același sens), *proțesuri* — *proțese*, *versuri* — *verse* (Negr).

(b) Verbul

— În compartimentul verbului, se remarcă, în primul rînd, incon-
secvențe în utilizarea formelor verbale sufixate și nesufixate :

— forme care apar fără sufix, iar astăzi îl prezintă : *stim* „*stimez*“,
ei fumă „*fumează*“ (Negr), *dacii se romaniră* „*se romanizară*“ (Negr),
devoară și *devoră* „*devorează*“ (B); *turbă* „*turbează*“ (Al).

— forme care prezintă sufix, iar astăzi sînt încadrate fără acesta :
ecsecutează, *circulează*, *contesteze*, *ordonează*, *respectează*, *meritează*,
salutează (Negr), *asistezi*, *să se compromiteze*, *să-mi meriteze*, *să obser-*
veze, *preferează*, *repetează* (Al). În legătură cu sufixele verbale, trebuie
menționată o particularitate a perioadei de început în introducerea
neologismelor : la formele neologice romanice se atașează sufixe de alte
origini, greacă de ex.; pentru compartimentul neologic al verbului inte-

reseză sufixul *-isi* atașat temelor romanice : *deranjarisi* (Al), *maltratarisit*, *ocuparisit*, *a tratarisi* (Negr). Este vorba de o tendință de limbă, înregistrată de scriitori atât neutru, cât și cu valoare stilistică, în limbajul personajelor, unde putea fi mai bine exploatată.

— Se produce uneori încadrarea unor verbe neologice în altă conjugare, cu un alt sufix : de exemplu, verbele franceze în *-er la* conj. a IV-a, când astăzi fac parte din conj. I : *comendui*, *espedui* (Al), pentru „comanda”, „expedia”, *arestui*, *adresui*, *măscui* (Al, Negr), *a recomendui* (Negr).

2.4.2.3. Adaptarea semantică a neologismelor

Calcurile reprezintă, în perioada studiată, elementul vechi. Foarte frecvente în perioada de tranziție, când un cuvânt nou era greu de impus în limbă (cf., de exemplu, Dinicu Golescu „Însemnare a călătoriei mele”), calcurile au fost eliminate în perioada modernă. Acolo unde apar, reprezintă o prea acută influență a limbilor străine asupra scriitorilor, căci nu mai sînt o necesitate pentru limbă.

(a) Calcurile semantice — apar la toți scriitorii, în epocă ; *Negruzzi* (*conlucrător* „colaborator” < fr. *collaborateur* ; *a iubi* „a plăcea” : „ea iubea a cultiva florile”) ;

Russo (*aplecare* „inclinație” < fr. *inclination*, *penchant* sau germ. *Neigung*, *conlucra* „colabora” < fr. *collaborer*, *coopérer* : „cheamă la conlucrare pe toți compatrioții” ; *înriurire* „influență” < fr. *influence* — *influer* : „înriurirea slavonă”) ;

Alecsandri (*a iubi* „a plăcea” < fr. *aimer* : „omul cel mai pacinic iubește a se război” ; *perdeaua* „cortina” < fr. *rideau* ; *privire* „aspect” < fr. *regard* : „toate lucrurile ce ne încunjura lua o privire spărioasă”).

(b) Calcurile de structură sînt mai rare în epocă. *Ex.* : *Alecsandri* (*desplăceri* „neplăceri” < fr. *déplaisir*, it. *dispiacere* („îi pricinuia o mulțime de plăceri”))

(c) Calcurile frazeologice sînt deosebit de numeroase și denotă influența directă a unei limbi romănice (de obicei franceza) și, chiar, a anumitor contexte, asupra fiecărui scriitor în parte : *Negruzzi* (*o să fac o tristă figură* < fr. *faire une triste figure* ; *e în bună companie* < fr. *en bonne compagnie* ; *propunerea îi zîmbi bătrînului* < fr. *lui sourit* ; *dulcețile unei căsătorii potrivite* < fr. *les douceurs*) ;

Alecsandri (*aș fi iubit mai bine* < fr. *j'aurais aimé mieux* ; *a lua o baie* < fr. *prendre un bain*) ;

Russo (*a schimba de caracter* < fr. *changer de caractère* ; *mai bine îmi place* < fr. *j'aime mieux* ; *se gioacă de toate pregătirile* „a-și bate joc, a nu ține seama de ceva” < fr. *se jouer de*).

Și din acest punct de vedere *Alecsandri* și *Russo* sînt mai supuși unui model străin decît *Negruzzi*, care n-a utilizat, de obicei, decît forme calchiate curente în epocă și foarte puține invenții proprii.

Multe exemple de calcuri frazeologice apar la *Bolintineanu*, scriitor dotat cu un simț al limbii destul de nesigur, și la care am întîlnit și cele mai multe exemple de „barbarisme” : *ai pietate de mine* < fr. *avoir pitié* ; *îți cer pardon* < fr. *demander (le) pardon* ; *Elena se puse la pianu* < fr. *se mettre au piano* ; *Toată ziua Elescu o trecu la Elena* < cf. fr. *passer la journée*.

2.4.2.4. Norma lexicală este, după cum se observă, mai fluctuantă decât norma exercitată la celelalte nivele ale limbii. O oarecare rigoare poate fi urmărită doar în diversele modalități de adaptare (fonetică, morfologică sau semantică) a neologismelor. Arhaisme, termenii regionali sau populari nu pot fi, însă, situate complet în afara unei determinate funcții stilistice și, de aceea, sînt cu mult mai puțin supuse exercitării unei norme propriu-zise. Individualitatea scriitorilor și regiunea din care aceștia provin, ca și cunoștințele lor mai întinse sau mai reduse de limbă veche sînt argumentele care acționează cu mai multă forță în utilizarea uneia sau alteia dintre aceste categorii lexicale, decât exercitarea normei modernizatoare și supradialectale.

CAPITOLUL 3

DEZVOLTAREA STILULUI BELETRISTIC ÎNTRE 1830—1870

II. EVOLUȚIA STILULUI

A. Stilul poeziei

0. Introducere : trăsături generale ale limbajului poetic al epocii ; influența livrescă și influența populară.
1. Grigore Alexandrescu. 2. Dimitrie Bolintineanu.
3. Vasile Alecsandri.

B. Stilul prozei

1. Proza poetică : Al. Russo — „Cîntarea României“.
2. Proza narativă : structura narației în perioada 1830—1870 ; elemente romantice și clasice în evoluția prozei narative.

A. Stilul poeziei

0. INTRODUCERE

Stilul poeziei din perioada 1830—1870 are, comparativ cu proza acelorăși scriitori, un caracter mai unitar. Unitatea stilistică, manifestată mai ales în *lirica* epocii, poate fi explicată printr-o dublă influență, de care nu s-a detașat nici unul dintre reprezentanții poeziei „pașoptiste“.

O primă condiție care explică, în parte, unitatea stilistică a limbajului poetic al epocii o constituie influența modelelor străine, de multe ori aceleași sau făcînd parte din aceleași direcții ale liricii universale. Toate modelele străine care au influențat literatura noastră, începînd cu perioada dinaintea de 1840 și terminînd cu ultimele scrieri

ale lui Gr. Alexandrescu sau D. Bolintineanu, sînt de sursă preromantică, întîrziat clasicizantă (este cazul lui Heliade-Rădulescu, C. Negruzzi sau Gr. Alexandrescu, mai ales în poeziile de pînă la 1840)¹, ori romantică — în realizare lamartiniană (și aceiași sînt, în parte, poezii care au suportat-o: Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu și în mai mare măsură, D. Bolintineanu).

Influența modelelor străine s-a manifestat în multiple domenii. Ea poate fi urmărită atît în temele de sursă preromantică sau romantică, prezente în volumele de debut ale tuturor scriitorilor (Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu sau Bolliac), cît și în limbajul figurativ sau în structura prozodică. Este o realitate faptul că primele volume ale scriitorilor generației de la 1848 prezintă de multe ori asemănări frapante între ele, datorită acestei subordonări față de modele în genere identificabile și nu prea variate, căci aceiași au fost scriitorii din lirica europeană care au influențat global poezia românească din perioada pe care o urmărim. În afară, însă, de influențele tematice comune, în poezia epocii caracterul unitar se manifestă și în limbajul figurativ: structura imaginilor este comună, după cum vom observa, la poezii întregii generații, iar inovațiile individuale țin în special de preponderența uneia sau alteia dintre figuri (metonimia față de metaforă, de exemplu, sau utilizarea în măsură mai mare ori mai mică a figurilor de sursă clasicizantă — personificarea și aluzia mitologică în variate forme), și mai puțin de modalitatea — semantică — în care figurile sînt construite.

În sfîrșit, prozodia constituie un nivel la care influența modelelor străine s-a exercitat într-o formă foarte directă. Este momentul în care se introduc, în poezia românească, majoritatea formelor versificației moderne (mai puțin cele legate de versul liber), pe care le vom putea identifica în evoluția poeziei pînă în perioada contemporană.

A doua condiție care explică trăsăturile relativ unitare ale poeziei din deceniile III — VI ale secolului al XIX-lea a fost determinată de descoperirea poeziei populare, caracteristică pe care scriitorii români o au, de asemenea, în comun cu romanticii europeni. Fiecare dintre scriitorii de seamă, moldoveni sau munteni, din generația de la 1848 a cules și a publicat poezii populare, deși nu toți au fost influențați în egală măsură de folclor: V. Alecsandri le publică în volumul din 1852; Gr. Alexandrescu — scriitorul care s-a menținut cel mai consecvent în afara unei influențe populare propriu-zise — a cules texte folclorice lirice în numeroasele sale călătorii, începînd să le publice după 1837 în „Românul” și, sub supravegherea lui Alecsandri, în „Convorbiri literare”; D. Bolintineanu are și el transpuneri în versuri ale unor basme populare.

¹ Pentru stabilirea surselor preromantice ale poeziei lui Heliade, cf. notele lui D. Popovici la I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, loc. cit., vol. I; cf. și notele lui I. Fischer la Gr. Alexandrescu, *Opere*, București, ESPLA, 1957, pp. 409—568. Pentru sursele din secolul al XVIII-lea ale poeziilor lui C. Negruzzi, cf. D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, București, Minerva, 1971, pp. 91—100.

E adevărat că nu se poate urmări o influență directă și, mai ales, egală a liricii populare asupra tuturor scriitorilor. Dacă aceasta este mai clară — în structura poeziilor, în elementele de versificație sau în componența figurilor — la Alecsandri, Bolintineanu sau Bolliac, ea se poate urmări într-o măsură mai redusă asupra poeziei lui Gr. Alexandrescu, unde se limitează de obicei la utilizarea unor elemente prozodice ale liricii populare în poezia cultă. Nu este, însă, mai puțin adevărat că poezia — lirică, în special — din perioada 1830—1870 nu se poate explica, în sensul său real, fără apelul la influența creației folclorice².

Vom explica cele câteva caracteristici stilistice ale poeziei din deceniile III—VI, prin analiza stilului poeziei a trei scriitori, fiecare dintre ei reprezentativ pentru o altă dominantă a limbajului poetic din epocă : Gr. Alexandrescu, semnificativ pentru direcția retoric-romantică și pentru poezia filozofică — specie pe care, practic o inaugurează ; D. Bolintineanu, reprezentantul exotismului în poezia românească dinainte de epoca simbolistă, trăsătură care, la Bolintineanu, este combinată cu influențe prozodice și figurative ale liricii populare ; în sfârșit V. Alecsandri, poet mai complex, cu o activitate întinsă pe o perioadă care depășește cadrul analizei de față, și la care vom urmări în primul rând evoluția asimilării influenței folclorice, element de stil care coincide cu evoluția creației sale lirice.

Paralel, încercăm să schițăm, în descrierea care urmează, câteva trăsături definitorii ale limbajului figurativ în poezia celor trei scriitori, constituit, de cele mai multe ori, sub una sau alta dintre influențele amintite (fie de sursă livrescă, fie de sursă populară), pentru a avea o imagine mai completă a limbajului poetic din perioada care a precedat inovația eminesciană.

1. GRIGORE ALEXANDRESCU

1.0. Grigore Alexandrescu a trasat, în poezia din perioada 1830—1870, liniile generale ale *limbajului poetic retoric*, preluate în bună măsură de poeții contemporani cu el, ca și, într-o primă perioadă, de poezia lui Eminescu ; această caracteristică reprezintă principala sa inovație în limbajul poetic al epocii. Este adevărat, însă, că Gr. Alexandrescu nu este singurul scriitor la care apar frecvent elementele de expresie ale retorismului — de sursă multiplă, clasicizantă și romantică ; dar poezia sa filozofică s-a pretat mai bine la formele bazate pe contexte largi, în fraze ample, pe care construcțiile sintactice, ca și figurile realizate la nivel sintactic — specifice retorismului — le presupun.

Nici în poezia lui Heliade-Rădulescu, de exemplu, nu lipsesc formele sintactice retorice. Gr. Alexandrescu realizează, însă, în limbajul poeziei sale filozofice³, o unitate remarcabilă între nivelul *sintactic*,

² Cf., în special pentru elementele de versificație populară identificabile în poezia epocii, L. Găldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Minerva, 1971, cap. *Romantismul românesc*, pp. 150—209.

³ Nu ne referim, în observațiile care urmează, la trăsăturile stilistice ale fabulelor, specie cu un caracter narativ mult mai pronunțat ; poezia lui Gr. Alexandrescu, este prezentată, în capitolul de față, doar pentru una dintre caracteristicile sale stilistice — retorismul.

acela al figurilor și versificație, unitate care la Heliade nu există în aceeași măsură. Versul lung, preluat, din modelele de versificație ale romantismului, și reprezentând, uneori, modificări față de formele prozodice ale lui Heliade, care îl influențase⁴, vers introdus masiv de Alexandrescu în poezia românească, este în perfectă concordanță cu desfășurările retorice pe strofe întregi — uneori depășind chiar cadrul strofelor — ale repetițiilor, paralelismelor sau formelor de adresare.

1.1. Figurile de construcție. Aceste formule retorice există, în primul rînd, în construcțiile sintactice ale lui Alexandrescu, construcții cărora li se pot descoperi variate nuanțe stilistice. Ca formă de repetiție desfășurată amplu, în cadrul larg al versului de 14—16 silabe, vom remarca — în primul rînd — frecvența enumerării.

Enumerarea este, față de celelalte realizări ale aceleiași figuri (paralelisme, anfore ș.a.), forma cea mai puțin organizată a repetiției. Ea antrenează contexte de variate dimensiuni, alternînd între enumerarea simplă a unor unități lexicale izolate și înșirarea unei suite de propoziții de același tip. Nu poate fi determinată, în versurile lui Alexandrescu, o predilecție clară pentru enumerarea ternară, — forma cea mai curentă ca figură —, ci, mai curînd, se pot identifica enumerări dispuse echilibrat, două cite două, în spațiul aceluiași vers sau a două versuri consecutive; o strofă întreagă este, uneori, structurată într-un fel de paralelism, prin prezența acestor enumerări cu termenii echilibrați datorită prozodiei: Nu sînt patimi mai nobili, mai mari, mai lăudate, / Mai vrednici să s-aprînză în inimi bărbătești? / Nădejdi, viață, cinste, simțirile-nfocate, Femeii le jertfești! (105)⁵.

Enumerarea ternară nu lipsește nici ea; deși reprezintă o formă mai simplă de repetiție, Alexandrescu o utilizează mai ales pentru construcția epitetelor în lanț și mai puțin în cazul unor elemente independente: La patrie, la lume, la tot ce pătîmește, / Nimic nu ești dator? (105). Se poate observa și faptul că enumerarea reprezintă pentru autor un mijloc de intensificare a expresiei utilizate cu precădere în anumite poezii, construite în întregime prin solicitarea acestui tip de repetiție (cf., de exemplu, citatele de mai sus, extrase din același poem, Cînd dar o să guști pacea?).

Enumerările mai puțin organizate cuprind — în cadrul unei strofe întregi — elemente diferite: subiecte dezvoltate, sintagme (determinat + determinare) stau alături de propoziții repetate: Îmi place a naturei sălbatecă minie, / Și negură, și viscol, și cer întăritat, / Și tot ce e de groază, ce e în armonie / Cu focul care arde în pieptu-mi sfîșiat (99); Valea răsunătoare, a riului murmură, / Veșteda toamnei frunză ce flutură în vînt, / Palida lunei rază, puternica natură, / Îți vor șopti adesea cuvinte din mormînt (108).

Paralelismul sintactic este uneori construit în forma unei repetiții anaforice cu trei termeni: Unde un tată pe un fiu plînge, / Unde nădejdea toată-a-nțetat, / Unde se-nalță un fum de singe, / Ca blestem jainic și necurmat (103). Construcția sintactică paralelă, rezultată din

⁴ Ibid., pp. 177—84.

⁵ Trimiterile din paranteză notează pagina în ediția Gr. Alexandrescu, Opere, ed. îngrijită de I. Fischer, București, ESPLA, 1957.

repetarea aceluiași tip de subordonată, are caracter anaforic datorită faptului că subordonatele sînt uniform introduse prin aceeași conjuncție sau adverb cu funcție conjuncțională. Caracterul retoric al unor asemenea dispuneri ale subordonatei în frază, în legătură cu elementele prozodice (accentul cade întotdeauna pe aceeași silabă a aceluiași cuvînt), face ca aceste construcții să fie foarte frecvente, în special în volumul *Suvenire și impresii*: *Căci* toată-a mea viață îți fu ea închinată, / *Căci* alt decît iubirea ea nu avu mai sfînt, / *Căci* tu ești încă astăzi dorința-mi neschimbată / Și visu-mi cel din urmă aicea pe pămînt (107).

După cum se observă, construcțiile simetrice apar în poeme cu o sintaxă poetică deosebit de simplă, fiecare dintre propozițiile subordonate limitîndu-se la spațiul unui vers, iar ultima — eventual — cuprinzînd două unități de versificație. Cadența caracteristică poeziilor lui Gr. Alexandrescu se datorește în bună parte acestor simetrii și reluări sintactice, completate cu modele prozodice specifice.

Alături de *tricolon*, exemplificat pînă acum, simetriile iau, însă, adesea la Gr. Alexandrescu forma mai echilibrată a *paralelismului binar (bicolon)*, cu două elemente identice, cu patru elemente toate identice sau cu patru elemente, identice două cite două.

Paralelismul binar simplu este curent în majoritatea poeziilor: *Niciodată* asta lună ce înoată în tărie, (...) Mai mult număr de cadavre de atunci n-a luminat. / *Niciodată* mindru vultur ce-n văzduh se cum-pănește, (...) / De o prad-așa bogată încă nu s-a-ndestulat (76).

Mai semnificative pentru tendința către echilibru — atît prozodic, cît și sintactic — a lui Alexandrescu sînt paralelisme în care termenii pot fi grupați cite doi, răspîndiți în fiecare dintre cele 4 versuri ale unei strofe: Dar *pe tine*, an tinăr, te văz cu mulțămire! / *Pe tine* te dorește tot neamul omenesc! / **Și eu** sînt mică parte din trista omenire, / **Și eu** a ta sosire cu lumea o slăvesc! (86); *Nu*, a ta moarte nu-mi folosește; *Nu*, astă jertfă eu n-am dorit; / Dă-mi numai **pacea** care-mi lipsește, / **Pacea** adîncă ce mi-ai răpit. (101).

Se observă că în paralelism pot intra orice fel de elemente lexicale sau gramaticale; uneori schema quadruplă este întreruptă la ultimul termen, cînd cuvîntul este înlocuit, dar categoria gramaticală se conservă, (conjunctivul verbului, în ex. de față), pentru ca simetria să nu se piardă: *Să mor dar* la picioare-ți; *să mor dar* de plăcere; / În ceasul cel din urmă s-auz că m-ai iubit, / **Să string** draga ta mină, **să simț** a ta durere... (100). În aceste ultime realizări, paralelismul se apropie ca efect de enumerare.

Dacă ne amintim că primele ediții ale poemelor lui Gr. Alexandrescu datează din 1832, 1842 și 1847⁶, ne dăm seama de faptul că limbajul poetic românesc s-a constituit în forme destul de complexe încă din primele momente ale existenței sale. O observație este însă necesară: complexitatea de formă nu depășește, în primele faze ale existenței limbajului poeziei, nivelul construcțiilor și al figurilor realizate la nivel sintactic. Mimetismul în fața formelor retorice ale poeziei romantice europene s-a manifestat mai ușor în construcția sintactică, și acesta este

⁶ Ediție alcătuită prin reluarea unor poezii publicate anterior — *Suvenire și impresii. Epistole și fabule*.

motivul pentru care afirmam mai sus că limbajul poetic retoric poate fi considerat constituit — în linii esențiale — încă din primul moment al existenței sale, poezia lui Alexandrescu. Nivelul figurilor semantice s-a precizat, însă, mai greu și s-a modernizat treptat, spre deosebire de cel sintactic, căci se datorează mai puțin unor influențe directe și detectabile ale unor surse livești, depinzând în mai mare măsură de propria contribuție a fiecărui scriitor. De aceea, așa cum au circulat de la un autor la altul scheme sintactice paralele, cu valoare retorică, au circulat și tipurile de figuri, ajungându-se la un moment dat, în poezia dintre 1850—1870, la existența unor stereotipii figurative care au dăunat poeziei generației de la 1848 mult mai mult decât schemele retorice prezente la majoritatea autorilor.

1.2. Nota retorică este, la Gr. Alexandrescu, o trăsătură globală a poeziei. Elementele stilistice care converg către realizarea retorismului nu sînt izolate între ele, ci se combină în aceleași contexte. Caracterul oarecum spectaculos retoric pe care îl au poemele lui Alexandrescu se datorează de multe ori prezenței, într-o manieră sau alta, a diferitelor forme de adresare, realizată fie ca element de compoziție a poeziilor, fie ca grup de figuri (interogația și invocația retorică).

Nu ne vom opri asupra primei forme de manifestare a adresării, amintim doar că multe dintre compunerile poetice ale scriitorului, în special *Epistolele*, sînt formulări adresate, construite uneori astfel datorită existenței unui model direct în altă literatură (de obicei în cea franceză), și că presupun, în consecință, prezența tuturor mărcilor gramaticale și lexicale care presupun existența unui interlocutor: vocativele, persoana a II-a a pronumelor și a verbelor, formele de imperativ, interjecțiile și exclamațiile, interogațiile — chiar fără caracter retoric ș.a.

În cadrul figurilor, interogația și invocația retorică sînt cele mai frecvente forme ale adresării. Interogația retorică nu lipsește aproape în nici unul dintre marile poeme ale scriitorului, putînd fi considerată figura centrală a unora dintre acestea. Ca și invocația, interogația are semnificație — în sensul adresării și al retorismului — mai ales în măsura în care apare în texte combinată cu alte mijloace utilizate cu aceeași funcție, de obicei cu variatele forme ale repetiției. Interogația simplă nu apare la Gr. Alexandrescu și aceasta este un argument în plus în favoarea afirmației de mai sus. Suita de interogații retorice, în schimb, este deosebit de frecventă, compusă fie din trei termeni, fie din patru, fie constituind o „enumerare“ interogativă: Dar pentru ce orașul atît de strălucit / Acum între orașe e cel mai umilit? / Ce voie prea înaltă, ce lege porunci / Căderea dopotrivă cu înălțarea-a fi? / E o fatală soartă? sau pe acest pămînt / Lasă urmele sale blestemul unui sfînt? (68); De unde oare vine? / Din sferele senine? / Din zefirii ce zbor? / Din iarba ce șoptește? / Din planta ce trăiește? / Din floare? din izvor? (95).

Invocația retorică poate fi formulată la persoana a II-a, și atunci sensul său este mai apropiat de adresarea simplă, sau la persoana a III-a, iar în aceste situații caracterul retoric al figurii este mai accentuat.

Adresarea la persoana a II-a este, în genere, o sursă a antitezei, căci în expunerea retorică se stabilesc opoziții cu persoana I: Tot e tăcut și jalnic; însă așa cum ești / Singură porți povara mării românești, / *Tîrgovește căzută!* poetul întristat / Colore variate în sînu-ți a aflat (...) / și dac-**am** **asculta** / Ceea ce în favoru-ți reclamă slava ta, A vitejilor umbră d-**am** **ști** se o cinstim, / Vrednici de libertate noi **am** putea să fim (69); Sărutare, umbră veche! *prîimește-nchinăciune* / De la fiii României care tu o ai cîstit: / **Noi venim** mirarea **noastră** la mormintu-ți a depune (72).

Cînd compunerea poemului nu este adresativă, invocația are un caracter retoric și mai accentuat, căci nu presupune nici măcar un interlocutor fictiv, rămîne o simplă figură; deși conține toate elementele formale ale adresării (interjecția și intonația exclamativă). De remarcat este faptul că elementele adresării sînt combinate, atunci cînd au funcție retorică, și cu alte figuri retorice, realizate la alte nivel, cel mai adesea cu paralelismul sau repetiția simplă: A! unde e acuma puternica mărire / Din vremea cînd a țării puternică oștire / În lupte uriașe Buzești comanda, / **Cînd** vulturul Daciei **cu fruntea-noronată**, *Și duhul răzunerii cu manta-i sîngerată* / Da semnul biruinței și calea ne-arăta! (83).

1.3. Caracteristica retorică a poeziei filozofice este mai evidentă în cadrul realizării figurilor de construcție și al celor bazate pe infonatie. Urmărim, în continuare, cîteva trăsături ale limbajului poetic al epocii, manifestate în structura figurilor semantice (tropi).

1.3.1. O trăsătură comună pentru epitetul din poezia tuturor scriitorilor epocii este determinarea cu caracter generalizator pe care acesta o introduce, realizîndu-se sub formă epitetului ornant. Epitetul ornant, unul dintre cele mai folosite în poezia clasică, este foarte frecvent la toți poeții generației: Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, chiar Alecsandri — în special în primele sale volume.

Limbajul — în genere — epurat de figuri numeroase al poeziei lui Alexandrescu este în concordanță cu utilizarea acestei categorii de epitet: *luptelor cumplite* (67), *colosală... mărire* (75), *mărețe suvenir* (78), *dorinți amăgitoare* (156), *adîncă spaimă* (83) etc.

În aceeași trăsătură, caracterul sobru și nu în primul rînd imagistic al poeziei filozofice, se înscrie și frecvența unui alt tip de epitet, cel stereotip. Epitetul stereotip este o categorie care însumează asocierile impuse prin tradiție literară: alături de anumite comparații — devenite banale — și de metafore „împietrite“, au circulat în limbajul poetic al tuturor scriitorilor aceleași epitete, în asocieri uneori inedite, alteleori situate chiar pe lîngă aceleași determinate. Epitetul stereotip, explicabil și prin împrumutul din creația populară, unde determinarea are prin excelență un caracter generalizator, este frecvent la Gr. Alexandrescu; vom observa, mai tirziu, că relativ apropiate îmbinări (determinat + determinare) apar și în poezia altor autori contemporani cu el: *frumoasa noapte* (74), *plăpînda-i lîă rază* (74), *pădurea-ntunecată*...

⁷ Cf. considerațiile asupra istoriei diverselor categorii de epitete în Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, Studii de stilistică, București, EDP, 1968, pp. 158—9.

(74), *lun-așa încântătoare* (74), *palidă zimbire* (74), *adînci murmure* (75), *zimbire dulce* (85), *amar suspîn* (85), *îmn misterios* (95), *stea blîndă, luminoasă* (106), *blînd inger* (107), *dulce sunet* (107), *palida lunei rază* (108), *veselă floare* (156) etc.

În opoziție cu epitetul stereotip, epitetul *individualizator* este și la Alexandrescu, ca și la poeții contemporani cu el, mult mai rar. Asocierile inedite nu sînt foarte frecvente în poezia epocii; ele vor apărea în număr considerabil abia după 1870, în creația de maturitate a lui Eminescu. Întîlnim, totuși, la Alexandrescu cîteva epitețe individualizatoare, deși categoria nu-i este specifică: *tainecile-i raze* (74); *ziceau cu-nfiorare* (83) — determinare prin substantiv a verbului; *umbra aceea îngrozitoare* (83).

Gr. Alexandrescu face excepție de la una dintre trăsăturile caracteristice limbajului poetic al contemporanilor săi: nu utilizează nume-roase determinări prin epitet și, mai ales, evită epitetul *multiplu*. Lanțul de epitețe poate fi întîlnit destul de rar: *zidu-i cel înalt* (...), *pustiul și învechit* (67); *locăș adînc, tăcut* (67), *adus ca o crudă, sălbatecă hiară* (89).

Gramatical, se observă că epitetul se menține în cadrul grupului nominal, al determinării substantivului prin adjectiv. Determinarea adverbială a verbului este mai rară în aceste prime momente de existență a limbajului poeziei. Alexandrescu utilizează și o altă categorie gramaticală specifică epocii, calc romanic (francez sau italian), epitetul *gerunzial*: *nației geminde* (80), dar acesta apare mult mai rar decît la Heliade sau Bolintineanu.

1.3.2. *Comparațiile generalizatoare și stereotipe*, la care ne-am aștepta în poezia lui Alexandrescu, lipsesc. Foarte rar comparația se limitează la domeniul abstract: An nou! *Aștept minunea-și ca o cîerească lege* (87). De cele mai multe ori, însă, în opoziție cu alte trăsături de proveniență clasicizantă din limbajul poetic al scriitorului, comparația are caracter *concret* în ambii săi termeni (comparat și comparant), îndeplinindu-și astfel funcția sensibilizatoare pe care i-o sublinia Tudor Vianu: *Precum o sentinela pe dealul depărtat / Domnește mănăstirea* (67); *Niciodată astă lună ce înoată în tîrie, / Ca fanal purtat de valuri pe a mărilor cîmpie* (76). Și mai semnificative pentru caracterul sensibilizator sînt comparațiile *dirijate* către domeniul concret: *gîndirea-mi se arată / Ca tîrgul în pustii o jertfă așteptînd* (99).

De cele mai multe ori, în cazul comparației simple, forma figurii este cea canonică, realizată prin intermediul unui adverb de comparație. Inovațiile de formă (comparația prin intermediul sensului verbului, de exemplu) apar cu o oarecare frecvență abia mai tîrziu, în poezia din epoca de maturitate a lui Eminescu. Pe modificarea acestor trăsături uneori rudimentare ale limbajului figurativ al predecesorilor se bazează, de altfel, inovația lui Eminescu.

Fraza oratorică, demonstrativă, a cărei construcție am analizat-o mai sus, dă prilejul apariției unor comparații *dezvoltate*, cu termenii amplificați prin determinări, avînd un evident caracter retoric, comparații care ies din cadrul mai restrîns al figurii propriu-zise, reprezentînd în text un fel de „demonstrații” alcătuite pe baza paralelis-

mului : (...) *mănăstirea învechită, / Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită, / Ce de lună colorată și privită de departe, / Părea unul din acele osianice palate, / Unde geniuri. fantome, cu urgie se ȋzbesc* (75); *Voi alerga la tine în dureri și necazuri, / De oameni și de soartă când voi fi apăsător : / Astfel corăbierul, când marea e-n talazuri, / Aleargă la limanul ce-adea l-a scăpat* (94).

1.3.3. *Personificarea* este o figură cu mare frecvență în poezia clasicizantă a epocii. Din nou Gr. Alexandrescu face excepție de la regulă, căci personificările apar destul de rar în poezia sa filozofică. Mai mult este utilizată *aluzia mitologică* sub formă personificatoare, situând astfel figura la limita dintre personificare și *antonomasia* (utilizarea numelor proprii pentru întreaga „specie”) : *Parnasul și Olimpul cu fală se priveră, / Când flotele barbare zdrobite le zăriră* (79) ; *Însuși domnul naturii zisese altădată / Că pentru-un drept el iartă Gomora vinovată* (84) [= „iartă pe cei vinovați”].

Alături de aluzia mitologică, Alexandrescu folosește, într-un anumit tip de poem, acela în care opune prezentului gloria trecutului, *aluzia istorică* : *Amor care adoarme și legi și datorie, / Ce slava umilește, ce n-are nimic sfânt : / Antonie-i jertfește a lumii-mpărăție, / Și află un mormint* (104) ; *Din vremea când a țării eroică oștire / În lupte uriașe Buzeștiu comanda* (83) ; *Spun că în urma luptei, în Asia bogată, / Dacă maometanii vedeau citeodată / Un armăsar ce-n preajmă-i căta el sforăind, / Coprinși d-adîncă spaimă ziceau cu-nfiorare, / Că el a văzut umbra acea îngrozitoare / A lui Mihai Viteazul asupra-le viind* (83).

1.3.4. *Metafora* nu este, în limbajul figurativ al epocii, prea răspîdită, ea fiind de obicei concurată fie de seria metonimică, fie de asocierile mai simple, construite tot pe bază de similaritate semantică (personificarea și comparația).

Caracterul filozofic și adesea descriptiv al poeziei lui Alexandrescu, determină, însă, apariția metaforei mai des decît în poezia lui Heliade, a lui Bolintineanu sau Alecsandri.

Metaforă *explicită*, cu ambii termeni prezenți în text, este construită gramatical sub forma unui substantiv urmat de o determinare substantivală în genitiv : purtat de valuri pe a mărilor cîmpie (76) ; *soarele fericirei / Se va arăta vesel* (85).

Mai neașteptată este, pentru momentul în care scrie Alexandrescu, *metafora implicită*, cu atât mai mult cu cît nu întotdeauna figura ia forma unei metafore banale deși apar și acestea : Crezi tu că pentru tine răsare sau sfințește *Acel uriaș falnic, al zîzii domnitor* ? (105). Retorismul, tendință care explicase enumerările, paralelismele sau repetițiile, îl duce pe Alexandrescu și la crearea unui lanț de metafore implicite succesive, pentru același element metaforizat : *Cînd vulturul Daciei cu fruntea-n coronată, / Și, duhul răzbunării cu manta-i singerață / Da semnul biruinței și calea nearată !* (83) [„Mihai Viteazul”].

1.4. Mai mult, poate, decît pentru poeții contemporani cu el, sînt necesare, în cazul lui Gr. Alexandrescu, cîteva observații privind *formele de versificație* pe care scriitorul le-a cultivat⁸.

⁸ Cf. L. Găldi, *op. cit.*, pp. 177—84.

Gr. Alexandrescu este, în multe privințe, un inovator în versificația românească. Noutatea versurilor sale provine, în primul rând, din încercarea de adaptare a alexandrinului francez — versul de 12 silabe — realizată în variate forme ale versului „lung”: 14, 15 și 16 silabe, combinate în diverse formule strofice.

În strofa-catren, combinațiile pot fi: 16—15—16—15 (*Umbra lui Mircea*), 14—13—14—13 (*Candela*), 12—11—12—11 (*Ucigașul fără voie*) sau versuri cu măsură uniformă: 13—13—13—13 (*Trecutul*), 14—14—14—14 (*Anul 1840*):

<i>Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;</i>	a
<i>Către țărnuț dimpotrivă se întind, se prelungesc,</i>	b
<i>Ș-ale valurilor mîndre generații spumegate</i>	a
<i>Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc. (71)</i>	b

Strofa de 5 versuri este utilizată într-o singură poezie, *Mormintele*. La *Drăgășani*, cu măsura 14—13—14—14—13:

<i>Cînd vizitam odată locașurile sfinte,</i>	a
<i>Mărețele suvenire din vremi ce-au încetat,</i>	b
<i>Eu mă oprii pe valed bogată în morminte,</i>	a
<i>Unde atîți războinici ai Greciei slăvite</i>	a
<i>Strigarea libertății întii au înălțat. (78)</i>	b

În sfîrșit, sextina bazată pe vers lung poate fi realizată într-o măsură alternată simetric, 10—10—9—10—10—9 (*Nina*), rezultată din prescurtarea decasilabului în variantă catalectică la versurile 3 și 6:

<i>După atîta cochetărie</i>	a
<i>Și necredință, și viclenie,</i>	a
<i>În sfîrșit, Nino, simț că trăiesc.</i>	b
<i>Inima-mi astăzi e izbăvită</i>	c
<i>D-acea robie nesuferită;</i>	c
<i>Mai mult asupra-mi nu m-amăgesc. (158)</i>	b

Aceste prescurtări ale versului lung apar și în alte poezii, căci Alexandrescu utilizează destul de des variațiile metrice. Cînd dar o să guști pacea reprezintă un exemplu de schemă metrică mai complicată (14—13—14—6), cu ultimul vers redus:

<i>Cînd dar o să guști pacea, o inimă mîhnită!</i>	a
<i>Cînd dar o să-nceteze amarul tău suspîn?</i>	b
<i>Viața ta e luptă, grozavă, nemblînzită,</i>	a
<i>Iubirea vecinic chin. (104)</i>	b

La fel, variația apare simetric, la 2 versuri din 4 în *Te mai văzui odată* (14—6—14—6):

<i>În valurile-acelea de lume încîntată,</i>	a
<i>În care ne-am găsit,</i>	b
<i>În vesele cadrile, în sala luminată,</i>	a
<i>Stam singur și mîhnit. (148)</i>	b

Se poate observa în ambele exemple din urmă că versurile reduse sînt echivalente cu emistihul unui vers întreg, prescurtat cu încă o silabă, datorită rimei masculine.

Există în poezia lui Gr. Alexandrescu și cîteva exemple de utilizare a versului scurt : heptasilabul — în sextină (*Frumusețea*) sau octosilabul trohaic în *Prieteșugul și amorul*. Combinațiile strofice specifice, ca și variațiile de ritm improprii poeziei populare, fac însă ca aceste realizări să se situeze în altă zonă decît aceea a influenței folclorice. (*Fericirea*, de exemplu, adaptare după Béranger, transpune în decasilab originalul de 8/9 silabe).

Deși unele dintre formele de versificație Alexandrescu le-a preluat, cu modificări, de la Heliade-Rădulescu, varietatea prozodică a scriitorului, ca și caracterul inovator al tipurilor metrice introduse în poezia noastră îl situează pe scriitor din acest punct de vedere, deasupra tuturor contemporanilor săi.

2. D. BOLINTINEANU

2.0. D. Bolintineanu aduce, în poezia din epoca 1830—1870, nota exotică pe care nu o mai au, în afara operei sale, decît unele fragmente izolate din creația lui V. Alecsandri.

Vom urmări, în analiza cîtorva trăsături stilistice ale poeziei lui Bolintineanu, aceeași schemă pe care am utilizat-o pentru prezentarea operei lui Gr. Alexandrescu, îmbogățită însă cu particularități de stil specifice : elementele retorice — mult mai puțin numeroase — din componența unor poeme ; valorile lexicale speciale pe care le au împrumuturile din turcă și greacă, alături de numărul mare de neologisme romănice ; figurile (de construcție și semantice) ; în sfîrșit, unele elemente de versificație, domeniu în care Bolintineanu excelează prin plurimetrii și pluriritmii.

Dacă Gr. Alexandrescu putea fi considerat, din unele puncte de vedere, un scriitor izolat, care face excepție de la limbajul curent al poeziei epocii, Bolintineanu este, dimpotrivă, reprezentativ pentru caracteristicile fundamentale ale acestuia. Desigur, nu sînt excluse apropierile care apar în multe puncte între cei doi scriitori, comune uneori și cu poezia lui Alecsandri sau Heliade, dar poate fi identificată de cele mai multe ori la Gr. Alexandrescu o finalitate a poeziei care lipsește lui Bolintineanu, preocupat mai curînd de fluiditatea versului și de expresia poetică facilă și aflat, astfel, în opoziție cu caracterul mai profund și mai elaborat al poeziei filozofice a lui Alexandrescu⁹.

2.1. Nota exotică a versurilor lui Bolintineanu din volumul *Florile Bosforului* este dată de elemente facile de decor sau portretistică, descrise prin aglomerări de împrumuturi lexicale din turcă și, mai rar, din neogreacă. Multe dintre acestea ar necesita o glosare, căci este probabil că n-a circulat decît un număr redus dintre ele, dar scopul este atins ; decorul și vestimentația orientală apar, în felul acesta, pentru prima

⁹ Pentru o analiză a figurilor în opera lui Bolintineanu, cf. C. Cruțeru, *Limba și stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, loc. cit., pp. 126—36.

oară în poezia românească. Aglomerarea turcismelor este uneori supărătoare, dar Bolintineanu o utilizează pentru valoarea sa eufonică, pentru sonoritățile speciale pe care le dă textului, și nu atât pentru a putea fi urmărită în amănunt: Cînd o vezi la preumblare / *Sub iașmacu* adus din *Șam*, / Ca o stea prin nori, apare. Dulcea fiică-a lui Osman. // *Feregeaua-i* se-mîldie / Pe *Kiahiul*, bogat *cerchez*, / Cu *dalga* de *selemie*, / Cu *șalvari* largi de *geanfez*, (4)¹⁰; De-aș fi *pașă* sau *vizir*, / N-aș avea *sileaf* de fir, / Nici *seraiul* de granit / Cu pridvorul aurit; / Nici bogate *caicele*, / Nici *eunuci* privighetori, / Nici *harem* cu *cadinele*... (49).

Chiar în volumul *Florile Bosphorului*, însă, exemplele de mai sus pot fi considerate o excepție prin marea frecvență a împrumuturilor lexicale turcești. În rest, această categorie este utilizată moderat, răspîndită uniform în corpul poeziilor.

2.2. Elementele de stil care dau poeziei de la 1848 un caracter general retoric nu lipsesc nici în poezia lui Bolintineanu. Totuși, trăsătura retorică este limitată, în cadrul operei scriitorului, la anumite intervenții în stil direct, introduse în corpul poemelor, de multe ori construite dialogat, dintr-o succesiune de intervenții ale eroilor, iar altele sub forma unei unice adresări.

Invocația retorică pură, — neinclusă într-o replică adresată — apare rar la Bolintineanu: *O, fiu al piericiunii! om, mizeră fărîină*, / Ce într-o zi trăiește și un fatal minut / *Coboară în morminte nestabilul tău lut!* (6).

În unele contexte, formele de invocație alternează cu adresări retorice interogative: *Sîntă Românie! oare nu suspini?* / *Carnea ta se vîndă la barbari străini?* / *Sîngele și viața-ți sînt puse-n vinzare*, / *Și tu, dragă țară, stai în nepăsare!* / *A slăbit poporul cel nebiruit?* / *Sîngele lui tinăr oare-a putrezit?* (73).

În discursurile adresate ale eroilor din *Legende istorice interogative* ia o formă ternară, iar caracterul oratoric al expunerii este sprijinit și de prezența interjecțiilor orale: *Unde este timpul cel de vitejie?* / *Timpul de mări fapte?*... **vai!** *n-o să mai vie?* (66).

Aceste forme ale oralității, manifestate în construcția adresată a unor poeme, dau scriitorului prilejul unor compoziții care stau deasupra mediei, în limbajul poetic al întregii perioade. Acesta este, de exemplu, cazul poeziei *Tu dormi*, text amintind neașteptat de postuma lui Eminescu (*Dormi*). Persoana a II-a a pronumelor și verbelor, vocativele, interogațiile, interjecțiile și exclamațiile, alături de repetiții, concură spre a da poeziei o notă de sinceritate, complet lipsită de manierism, pe care Bolintineanu o atinge rar: *Iar tu, fiica frumuseții*, / *Dulcea mea, tu dormi acum?* / *Tu lipsești și tot lipsește!* / În deșert a nopții stea / *Cu dulce raze strălucește*, / *Tu lipsești, o! dulcea mea!* / **Vai!** *Tu dormi cînd timpu-adeuce / Un minut atât de rar.* (46).

Alternarea interogație-răspuns stă la baza construcției unei alte poezii din ciclul *Florile Bosphorului*, *Legătura*; o suită de interogații, care alcătuiesc tot textul poeziei este încheiată, în ultimele două versuri cu o exclamație-răspuns: *Pe la tine cine merge?* (...) *Lacrimile cine-ți șterge?* (...) *Cine coama-ți aurată / O răsfăț grațios?* (...) / *Sufletu-ți*

¹⁰ Trimiterile din paranteză notează paginile din ediția D. Bolintineanu, *Opere alese*, îngrijită de Rodica Ocheșeanu și G.h. Poalelungi, București, EL, 1961, vol. I.

cu bunătațe / Îmi răspunde printre vînt : / „*Palida singurătate / Mă răsfață pe pămînt !*“ (38).

De altfel, același procedeu poate fi urmărit și în volumul *Legende istorice*, în discursurile adresate. Finalurile poeziilor „eroice“ sînt concludive, mai mult sau mai puțin cristalizate în forme asemănătoare unor aforisme : „(...) Nu va mai bea nimeni din această cupă ; / Cînd un suflet mare se va arăta, / Hirburile cupei le va aduna“. // Zice, aruncă cupa și o sparge-n trei... / *Nimeni n-a strîns încă hîrburile ei.* (67).

Construcția presupune un efect-surpriză, a cărui sursă trebuie căutată tot în caracterul său-retoric.

Adresarea este un procedeu frecvent la Bolintineanu, care extinde uneori sfera ei în afara textului : cele două planuri ale multor legende istorice (vorbitor și interlocutori) nu se mai limitează la cadrul poeziei, ci, unul dintre ele rămînînd al scriitorului, celălalt devine planul lectorului. Apar, astfel, forme retorice adresate direct cititorului, elemente de contact liric care nu sînt proprii limbajului poeziei din această perioadă : *Vedeți voi la umbra plină Unor sălcii ce se-nclin Pe această mare lină / Un corp dulce ca un crîn ? // E-o ghiaură albă, jună, / Ce se scaldă, o vedeți ?* (39).

2.3. Dintre figurile de construcție, parallelismul nu apare întotdeauna eliberat de nota retorică, dar raportul nu mai este la fel de strîns ca în poezia lui Grigore Alexandrescu, unde parallelismul sintactic avusese această funcție primordială.

Vom aminti doar cîteva exemple, pentru situații distincte în care se utilizează parallelismul.

De cele mai multe ori, acesta privește propoziții caracterizate prin prezența unei intonații, exclamativă sau interogativă : *Oh ! amar cui o privește / Un minut făr'de iașmac ! / Mai amar cui o iubește ! / Dorurile nu-i mai tac !* (5) ; *Dar ce este-un mare nume / Și averi ce noi dorim ? / Cine-a moștenit o lume / Ca și noi s-o moștenim ?* (15).

Un parallelism de construcție între o subordonată condițională (dezvoltată printr-o serie de disjunctii) în prima parte a textului și cele trei principale situate gradat pînă în final structurează textul unei poezii, de reduse dimensiuni, în cadrul a două fraze (*Fata popii*). Să se observe că parallelismul principal (*De-aș fi... // N-aș avea... / Aș veni... Și-aș fura*) este sprijinit de numeroase paralelisme între elementele constitutive ale propozițiilor (*Cu păr negru și bogat / Cu ochi dulci și lacrimiți*) sau între adverbele introductive ale disjuncțiilor (*Nici / Nici*) : *De-aș fi pașă sau vizir, / N-aș avea* sileaf de fir, / *Nici* seraiul de granit / *Cu pridvorul aurit ; / Nici* bogate caicele, / *Nici* eunuci privighetori, / *Nici* harem cu cadinele, / *Nici* grădini cu scumpe flori ; / *Dar* mă jur pe prooroc, / *Să mor fără de noroc ! / Aș veni* la voi aici / *Cu o ceată de voînici, / Și-aș fura*, făr'de păcat, / *Fata popii din Galați, / Cu păr negru și bogat, / Cu ochi dulci și lacrimiți !* (49).

Pe repetiție se bazează apariția a încă două figuri sintactice apropiate de parallelism, de asemenea nu foarte mult uzate în poezia epocii, destul de rare și la Bolintineanu. Poliptotonul este o figură etimologică : În darn cat *a sa umbră, prin umbre*, prin lumini (50). Chiasmul, formă de parallelism inversat, este de asemenea rar folosit de scriitor, apărînd

de obicei pentru valoarea sa aforistică : Dar înțelepciunea fără-a cuteza, / E ca cutezarea, fără-a cugeta (67). Chiasmul nu este perfect, se conservă mai ales paralelismul de sens dintre termeni (*înțelepciune — a cugeta*).

2.4. *Figurile semantice* din poezia lui Bolintineanu întrunesc, în bună parte, trăsăturile generale ale poeziei întregii generații. Afirmația este valabilă în special pentru structura semantică a epitetului sau a comparației, ca și pentru metaforă, puțin frecventă la toți scriitorii din epocă și concursată de metonimie. Așa cum vom arăta, abia creația lui Eminescu schimbă acest raport în limbajul figurativ al poeziei românești.

*Epitetul*¹¹ are la Bolintineanu, de cele mai multe ori, caracter ornant și generalizator : splendida lumină (7), cruda ursitoare (13), o tinără părere, frumoasă, ideală (36), divina-i frumusețe (36).

Chiar în cadrul poeziei lui Bolintineanu — și cu atât mai mult prin extindere față de structura figurilor în poezia contemporană cu el — epitetul capătă, prin repetare, caracter stereotip. Repetarea continuă a unui număr relativ redus de determinări pe lingă aproximativ aceleași elemente determinate duce, în cele din urmă, și la nivelul figurilor — ca și la nivel sintactic sau lexical — la crearea unor stereotipii de limbaj, prin intermediul cărora poezia întregii epoci poate fi descrisă relativ unitar și în care inovația este destul de puțin frecventă.

Se poate observa, deci, și la Bolintineanu, ca și la Alexandrescu, Heliade sau Alecsandri în primele volume, marea frecvență a epitetelor devenite stereotipe, dulce, palid, alb, dalb, fraged, grațios, divin, suav etc. : dulce floare (3), dulci mistere (3), dulci suspine (7), dulce moli-ciune (9), raze dulci (11), zborul dulce (12), dulci visări (13), dulci suspine, dulci plăceri (14), zefirul dulce (25), fantasma dulce (36) ; mină dalbă (3), alba frunte (11) ; farmec grațios (5), horă grațioasă (11), noapte grațioasă (12), suave aurele (11) etc.

Există și anumite trăsături stereotipe ale exprimării gramaticale a epitetului, care au circulat la toți poeții generației. Cea mai răspândită, introdusă masiv în poezia noastră de Heliade (dar prezentă, izolat și în poezia Văcăreștilor), este utilizarea epitetului gerunzial. Bolintineanu nu face excepție de la regulă (singurul poet mai refractar față de această construcție era Gr. Alexandrescu), iar epitele gerunziale acordate apar încă din primele sale poezii : arzindu-i sin (5), flori rîzînde (22).

Epitetul multiplu se explică în întreaga poezie a epocii, în afară de tendința către o ornamentație încărcată, prin necesități prozodice. Determinarea dublă este mai puțin frecventă : raze dulci și argintoase (52), dar fatăl și dulce (13), seara-i dulce și senină (46). Caracterul simetric și retoric al lanțului ternar îl face, însă, mai utilizat, fie în forma juxtapusă a unei enumerări, fie într-un raport conjuncțional : (Esmé) Naltă, delicată, fină (3) ; Dar ea era frumoasă, și jună, și plăcută (7) ; Unda (...) / Cu colori suave, magice, divine (21) ; Prin dumbrava verde, fragedă, umbroasă (22) ; Tinără, suavă, albă / Ca o floare din Liban (28).

¹¹ Cf. și C. Cruceru, *op. cit.*, pp. 126—30.

Din două puncte de vedere epitetul lui Bolintineanu depășește cadrele figurative ale limbajului poetic curent în epocă. Pe de o parte, apare epitetul verbului destul de rar utilizat. (În toate exemplele anterioare, epitetul fusese exprimat exclusiv adjectival, cu excepția gerunziului, adjectivizat și el). Deocamdată, la Bolintineanu epitetul verbului este exprimat tot prin adverbe provenite din adjective : aerul bea dulce roua dupe crin (13) ; Și ochii dulci ea pleacă blind (38) ; Și recheamă dulce tinereii săi ani (52). Inovația în construcția epitetului verbal va apărea abia la Alecsandri și nu poate fi așteptată la un scriitor în esență manierist, cum a fost Bolintineanu.

O a doua inovație o constituie apariția epitetului invers, formă foarte rară în poezia epocii, dacă exceptăm din nou creația lui Alecsandri : Din azurul mării luna naște plină (18). Cu o structură mai complexă, acest tip de epitet se află, în anumite realizări ale sale (și în exemplul de față), la limita cu metafora.

Toate tipurile de comparații pot fi identificate în poezia lui Bolintineanu. Predomină, însă, din punctul de vedere al exprimării sintactice, comparația dezvoltată, iar din punct de vedere semantic comparația abstractizantă și stereotipă. Mai mult decât epitetul, comparația este utilizată de scriitor pentru crearea atmosferei exotice din *Florile Bosforului*.

Comparația simplă prezintă mai puțin interes, căci, de multe ori, Bolintineanu se limitează la comparația „banală” : luna ce se-nalță ca salbă de argint (8). Sfera semantică a comparației, de multe ori stereotipă, este aceea a mării și a astrelor, din care își iau substanța aproape toate descrierile primului volum : Dar iată baia dera ! ca steaua în lumină, / Ea arde-n frumusețe lumească și divină (9).

Comparația dezvoltată nu mai are caracterul retoric pe care l-am putut urmări în realizarea figurii la Gr. Alexandrescu, deși comparantul poate avea termenii dublați : Ca o dulce sărutare, / Ca un val p-acest Bosfor, / Omul rădăcină n-are / Pe pământul cel de dor (15).

Comparația abstractizantă este a poeziei epocii în general. Cum vom vedea, comparația dirijată către un element lexical mai abstract decât cel comparat, deși destul de frecventă, nu este unica formă posibilă a figurii, în poezia lui Bolintineanu : Chioscuri și saraiuri după două maluri / Ca fantastici umbre după dinșii zbor (17) ; Peste fața mării, dalbe caicele, / C-odalisci cu văluri, trec și se deșir. / Ca acele vise dulci și tinerele / Ce lucesc în fundul unui suvenir (21) ; Steluțe rătăcite scintilă nencetat, / Ca hora aurită / A viselor ce zboară p-un suflet întristat (24) ; Sora nu dă ascultare / Vorbelor ce i s-a zis, / Înaintea doamnei pare / Ca un fraged, dulce vis (69).

Comparantul are, însă, de foarte multe ori sens concret, nu numai atunci când comparatul aparține și el unei sfere semantice concrete, ci chiar atunci când acesta are sens abstract ; comparația se dirijează, astfel, către domeniul concret, trăsătură semantică a figurilor din poezia romantică : Ca un glob de aur luna strălucea (52) ; Ca o copilă blondă, frumoasa dimineată / În unde azurate se scaldă cu dulceată (32) ; Viața noastră trece ca suava rouă (52) ; Ce e viața noastră în sclavie oare ? /

Noapte fără stele, ziuă fără soare (52). Se observă că, în ultimul exemplu, ideea este de comparație, dar forma pe care o ia figura este interpreta-bilă mai curînd ca o metaforă explicită.

Aceste comparații concrete au uneori o dezvoltare deosebită, dublin-du-și termenii, în cadrul frazei-strofă: *Intr-o sală-ntinsă, printre căpi-ani, / Stă pe tronul-i Mircea încărcat de ani. / Astfel printre trestii tinere-nverzite / Un stejar întinde brațe vestejite, / Astfel dupe dealuri verzi și numai flori, / Stă bătrînul munte albit de ninsori* (61). Chiar atunci cînd au o formă sintactică necanonică, deci cînd sînt construite fără adverb de comparație, în paralelism sau prin intermediul valorii comparative a verbului, comparațiile lui Bolintineanu se mențin într-un cadru semantic banal, uneori împrumutat liricii populare: *Chipul tău e rupt din soare / Sinul tău din criniori, / Păru-ți din a serii boare, Buzele-ți din foc de zori. // Ochii i-ai răpit din mare, / Sufletu-ți e smuls din vînt, / De la flori a ta suflare, / Gîndu-ți de la duhul sint!* (68). Figura în lanț pe care o cuprinde poezia de mai sus poate fi considerată, dacă avem în vedere sensul comparativ al verbelor (*e rupt, i-ai răpit, e smuls*), comparație; chiar așa, însă, paralelismul dintre cei doi termeni legați prin verb este foarte aproape de structura gramati-cală și semantică a metaforei explicite.

În domeniul metaforei, propriu-zise, ca și în structura celorlalte figuri, Bolintineanu se conformează spiritului general al epocii, potrivit căruia scriitorii nu utilizează de predilecție metafora, iar atunci cînd o construiesc, o fac în forma metaforei explicite. De cele mai multe ori, metaforele au, din această cauză, caracter stereotip, circulînd, pe de o parte, din poezia populară în creația cultă, iar pe de altă parte de la un scriitor la altul. Metafora explicită, cea mai apropiată semantic de comparație, poate lua diverse forme gramaticale (apozitie, atribut sub-stantival genitival sau prepozițional, nume predicativ față de subiect: *luna cu chip d-aur* (11); *gura, grațios rubin* (3); *pe ale feții albe garioase dulci* (12). Caracterul stereotip al metaforei frapează, în poezia lui Bolintineanu, mai mult decît la Gr. Alexandrescu: *ochi de foc* (3): *umerii de crin, stelelor de aur* (9). Mai rar, metafora se sprijină pe sensul metaforic contextual al unui verb: *s-aurește / Unda lină din Bosfor* (3). Metaforele dezvoltate într-un lanț nu sînt caracteristice pentru primele faze din limbajul poetic; în poezia românească, acestea vor apărea în perioada romantică a poeziei lui Eminescu. Izolat, există însă un asemenea exemplu și la Bolintineanu, semnificativ și concludiv plasat în finalul poemului *Răbie*: Cît pentru *baiadera* ce unda o răpise, / Sultanul cînd se duse, femeilor le zise: „Era o floare dulce, ce tinerele zori, / Jucîndu-se, pierdură din sinul lor de flori, / Și cu apusul zîlîi, se-ntoarce către soare / Așa precum venise, frumoasă, rizătoare!” (10).

Una dintre puținele metafore personificatoare din poezia lui Bolinti-neanu este, ca și mai tîrziu la Eminescu, metaforă a lunii: *P-al ei pat d-azur plecată Luna ride cu amor* (34).

Se poate observa, chiar printr-o sumară trecere în revistă, că nivelul figurativ-semantic ocupă în poezia lui D. Bolintineanu un loc cu mult mai important decît la Gr. Alexandrescu. Sobrietății expresiei, caracte-

ristică pentru Alexandrescu, îi corespunde la Bolintineanu un rol amplificat al determinării prin epitet și al figurilor semantice, care apar cu o frecvență mult sporită în comparație cu figurile de construcție, predominante la primul scriitor.

2.5. Paralela de mai sus se poate continua și în *versificație*; dacă Alexandrescu este autorul unor inovații fundamentale în prozodia românească, pentru Bolintineanu domeniul prozodic este tot un nivel pur decorativ. De aceea, vom întâlni în opera lui Bolintineanu numeroase variații ritmice și metrice, combinate în cadrul aceleiași poezii, ceea ce dovedește că, de multe ori, atenția autorului nu mai este îndreptată asupra construcției sau a figurilor, deplasându-se asupra modalităților de versificație, care devin uneori unica sursă a muzicalității versului.

Bolintineanu a avut o deosebită facilități de a versifica.¹² Nu va surprinde, deci, faptul, că versurile sale vor avea alt model decât cele ale lui Gr. Alexandrescu, apropiindu-se mai mult de poezia lui Alecsandri din prima perioadă de creație (*Doine, Lăcrimioare, Mărgăritărele*). Bolintineanu nu utilizează decât rar (în special în *Legende istorice*) versul lung, și chiar atunci îl combină cu variante prescurtate ale aceluiași metri. În schimb, încă din primele poezii, vom întâlni la el măsură predilectă de 8—7 silabe, împrumutată fie din lirica poezilor Văcărești, fie din lirica populară. Cu diverse variații în combinarea strofică, această este măsura unui mare număr de poezii: *Esmé, Fata de la Candili* sau *Nu mai este sint scrise în măsura 8—7—8—7*, cu rimele încrucișate corespunzătoare a b a b; (Sub arzînda ei cătare / Mugurii îmbobocesc / Și pe cîmpuri, și pe mare / Stelele se amuțesc — 26). *Sclavele în vînzare* combină rima îmbrățișată a b b a cu măsura 7—8—8—7, (Oh! veniți, cumpărători, / Iată slave delicate, / Ce au genele plecate / Cum sînt nopțile pe zori!), în timp ce *Aplea ochii* se bazează pe rimă împerecheată a a b b și măsură 8—8—7—7. (Iar hanima se uimește, / Drăgălașă ea roșește / Ca un trandafir născînd, / Și-ochii dulci ea pleacă blind).

Neașteptată este variația de măsură din *Marioara*, 8—5—8—5, cu ambele tipuri de vers ale poeziei populare, dar combinate într-o variantă în care ele nu apar niciodată în folclor (măsura creației populare poate fi 8/7 sau 6/5): *Dragul dulce-al vieții mele / La oaste s-a dus, / Și de-atuncea, soare, stele, / Toate au apus!* (64).

Bolintineanu a utilizat și dodecasilabul sau alexandrinul românesc, începînd chiar din *Florile Bosforului*, dar mai ales în *Legende istorice*. Originală este, însă, în creația sa, combinarea mai multor modele metrice în corpul aceleiași poezii. Ca mai tirziu în numeroase dintre postumele eminesciene, plurimetria este justificată în aceste cazuri de introducerea unor intervenții „cîntate” într-un text cu caracter mai mult sau mai puțin epic. În *Almelaïur*, de exemplu, poezie scrisă în măsură 14—6—14—14—6, intervenția în măsură schimbată (8—7—8—7) aparține chiar eroului liric și marchează concomitent schimbarea structurii strofice (de la 5 la 4 versuri):

¹² Cf. L. Găldi, *op. cit.*, pp. 181—91.

Eu, ca s-adorm suspinul ce încă rătăcește	a
In sînu-i delicat,	b
Rădic atunce vîlu-i ce fața-i umbrește,	a
P-o mandolină d-aur ce dulcea mea iubește	a
Eu astfel am cîntat :	b

— „Vino, dulcea mea iubită,	c
Valul doarme, liniștit,	d
Vezi, cîicul meu invită	c
Cu catartul aurit. (...)“	d

Intervenția capătă un statut metric independent în corpul poeziei, fiind alcătuită din trei catrene și introdusă declarat ca unitate izolată.

Aceeași variație metrică apare și în *Leili* :

*Un caic sosește în tăcere-adîncă
 Și pe sub ferestre la serai a stat.
 Luna se ascunde dup-un vîrf de stîncă
 Și o voce dulce astfel a cîntat :*

*„Eu nu am sarai pe mare
 Cu coloane de porfir ;
 Ca s-atrag a ta cătare
 Nu sînt pașă, nici vizir. (...)“ (15)*

Vom vedea (cf. *infra*, capitolul *Mihai Eminescu*) că multe dintre antumele lui Eminescu de după 1876 reprezintă, în corpul mai larg al unor poeme postume, intervenții similare, ceea ce le explică de multe ori, structura bazată pe paralelisme, pe prezența unui refren sau a unor leit-motive lexicale.

Plurimetria ia, însă, în poezia lui Bolintineanu și forme mai tradiționale, cum ar fi construirea aceleiași strofe pe baza unui model cu două tipuri metrice diferite. Este, de exemplu, cazul poeziei *Blestemul dervişului*, care alternează după o schemă destul de liberă versuri de 14 cu versuri de 6 silabe :

*În toată viața voastră, p-a voastră tristă casă,
 Să cînte baibuh ! (...)
 Ghiaurul să refuze mormîntu-a vă săpa !
 Să vă vedeți voi vița prin alții rădicată !
 Căzuți la băuturi ! (48)*

În *Întoarcerea*, schema metrică este și mai complicată, căci pe lângă alexandrin se introduce un al doilea vers lung, de 13 silabe, alternat cu același vers scurt de 6 silabe ; în corpul strofei măsura devine astfel 14—13—14—6, cu rima a b a b :

*La umbra păduroasă, pe măgura bătută
 De valurile mării, de zefiri trecători,
 Cu fruntea visătoare, ea, dulce și plăcută,
 Venea de multe ori ! (50)*

Variațiile de măsură, de rimă și de ritm dau poeziei lui Bolintineanu o muzicalitate a versificației, de multe ori apropiată de aceea a versului popular, pe care n-a mai avut-o în literatura română din primele decenii ale secolului al XIX-lea decât Alecsandri.

3. V. ALECSANDRI

3.0. Alecsandri este primul mare poet recunoscut ca atare și de contemporanii săi, este acela care a contribuit la formarea limbajului poeziei moderne în mai mare măsură decât Heliade, decât Văcăreștii sau decât poeții munteni din aceeași perioadă. Această particularitate se datorește în mare parte faptului că Alecsandri a fost singurul reprezentant al generației sale care a asimilat influența populară; în literatura de la 1848 și de după această perioadă, scriitorii supuși influenței populare au fost destul de numeroși, dar între ei se numără mai mult prozatorii. Alecsandri este, în orice caz, primul poet care a suferit o puternică influență a liricii populare, atât în versificație, cât și în procedeele de stil utilizate; înaintea lui, Văcăreștii cunoscuseră o creație populară din sursă indirectă, iar în același timp, Grigore Alexandrescu, de exemplu, rămânea numai retoric și romantic, fără a admite nici în principiu și nici în practică posibilitatea unei influențe a folclorului.

Numele lui Alecsandri a fost în așa măsură legat de o poezie în manieră populară, încât atunci când, mai târziu, prima perioadă de creație a lui Eminescu se caracterizează printr-o factură populară a versului și a imaginii, la Eminescu nu va fi vorba atât de o influență directă a liricii populare, cât de influența poeziei lui Alecsandri.

Întinsa perioadă a activității poetice a lui Alecsandri poate fi împărțită aproximativ în două etape, din punctul de vedere al exercitării și, mai ales, al asimilării creației populare: pe de o parte volumele *Doine, Lăcrimioare, Suvenire* (1842—1852) și *Mărgăritărele* (1852—1862), în care procedeele versificației și ale stilului popular sînt foarte frecvente și mai puțin asimilate, ținînd mai mult de manieră; pe de altă parte volumele *Pasteluri* (1862—1870), *Legende* și *Legende nouă* (1864—1875), în care prea evidentă influența populară, de suprafață uneori, lasă loc unei mai puternice, deși personal receptate, influențe romantice. Limita, arbitrară a acestor două perioade este deci anul 1860, cînd Alecsandri începe să scrie *Pastelurile*; vom vedea, de altfel, că cele două influențe se întrepătrund.

3.1. *Influența populară în poezia lui Alecsandri : Doine, Lăcrimioare, Mărgăritărele*

3.1.1. Ov. Densusianu observa că influența populară a dat, în primul rînd, poeziei lui Alecsandri fluiditatea versificației, subliniînd însă că în primele volume totul se mărginește la ritm, căci poetul nu are încă adîncimea lirismului popular. Fluiditatea versului este un lucru nou la 1852, cînd apar primele volume ale lui Alecsandri, căci în poezia noastră nu există precursori din acest punct de vedere: ușurința versificării

n-au avut-o înainte nici Văcăreștii, nici Conachi și nici chiar Heliade-Rădulescu¹³.

Vom observa că particularitățile de stil sau de versificație pe care le analizăm, comune poeziei populare și primelor volume ale lui Alecsandri, nu reprezintă toate partea viabilă din creația scriitorului. Pentru o istorie a procedeeleor de stil, totuși, utilizarea lor într-o operă cultă prezintă interes, dacă nu întotdeauna pentru reușita deosebită, cel puțin pentru măsura în care Alecsandri este un precursor. De altfel, în momentul în care poezia populară n-a mai fost pentru Alecsandri un model, ci un element asimilat, constitutiv al creației sale, procedeele au început să fie valorificate prin personalitatea autorului.

— O primă formă de manifestare a influenței populare, care nu este numai a creației folclorice, ci și a limbii vorbite în general, apare în lexiconul primelor volume, sub forma unor termeni și a unor expresii populare : *că-s vornicele de nuntă astăzi* ; *apoi pas de nu iubi* ; *feciori de lele* ; *o Babă-Cloanță din boghi trăgînd* ; interjecții și apelative : *daleu !*, *ja !*, *mări !*, *măi !*, *ololio !*

— Inversunile sintactice apar, ca și eliziunile prin fonetică sintactică, în poezia lui Alecsandri pînă la ultimele volume ; în primele poezii, acestea se datoresc atît modelului popular, cît și necesităților de versificație¹⁴ : *Dare-ar duhul necurat / Să fie-n veci fărmeac !* (I, 55) ; *Trage-ți mina din cel joc / Ș-ochii de la cele fete* (I, 55) ; *Și s-o ardă-n foc nestins* (I, 55) ; *Dare-ar Domnul Dumnezeu !* (I, 54).

— Utilizarea pînă la abuz a diminutivelor este, fără îndoială, o influență a poeziei populare. În legătură cu diminutivele, se pun în operă poetică a tuturor reprezentanților generației mai multe probleme, legate atît de proveniența, cît și de rolul lor în textul poeziilor. De influență lăutărească, frecvența diminutivelor caracterizase mai înainte și poezia Văcăreștilor și pe aceea a lui Costache Conachi. La Alecsandri, diminutivele sînt foarte numeroase în primele poezii, uneori utilizate fără nici o regulă, alteleori cu rolul de a crea o rimă interioară :

- 1 Și de-ai călca nouă țări
- 2 Și de-ai trece nouă mări,
- 3 Florică n-ai găsi,
- 4 Păsărică n-ai zări,
- 5 Nici nevastă mîndruliță,
- 6 Nici copilă drăguliță,
- 7 Ca Mărioara
- 8 Florioara
- 9 Zînișoara munților.
- 10 Sorioara florilor. (I, 115)

În fragmentul reprodus, o strofă din poezia *Mărioara Florioara*, rolul diminutivelor este multiplu. Pe de o parte, acestea reprezintă elementul esențial al unui paralelism care se creează în text : în versurile 3, 4, 7,

¹³ Ov. Densusianu, *Evoluția estetică a limbii române*, vol. II, București, 1929—1932, pp. 267—87.

¹⁴ Trimiterile din paranteză reprezintă paginile din ediția V. Alecsandri, *Poezii*, vol. I—II, ediție îngrijită, adnotată și comentată de G. C. Nicolescu, București, ESPLA, 1955.

8, 9 și 10, diminutivele sînt situate anaforic. Pe de altă parte, în versurile 5 și 6 diminutivele apar pe ultimul loc al versului, în rimă. În corpul strofei există o simetrie între substantivele diminutivate, plasate la început și la sfîrșit (Floriceică — Păsărică / Zînișoara — Sorioara) și adjectivele diminutivate (mîndruliță — drăguliță) — în rimă. În sfîrșit, nu se poate neglija nici faptul că, datorită prezenței acestor diminutive, în versurile 3, 4, 9 și 10 se creează o rimă interioară, sprijinită și de cele două versuri scurte ale strofei¹⁵.

— Frecvența diminutivelor ar putea da o imagine falsă asupra poeziei lui Alecsandri — care este, în genere, mai evoluată decît reiese din asemenea exemple — dacă nu este pusă în legătură cu o altă trăsătură de influență folclorică din primele volume, și anume cu *rima*. Utilizarea *monorimei* a favorizat și a fost favorizată de marele număr de *diminutive*, căci este o rimă facilă aceea între mai multe diminutive, fie ele substantive sau adjective. Astfel se explică frecvența monorimei în diminutiv, în primele poezii ale lui Alecsandri: exemplificăm cu *Doină*: *Doină, doiniță!* / De-aș avea o puiculiță / Cu flori galbene-n *cosiță*, / Cu flori roșii pe *guriță!* / De-aș avea o *mîndruliță* / Cu-ochișori de *porumbică* / Și cu suflet de *voinică!* / *Doină, doiniță!* / De-aș avea o *pușculiță* / Și trei glonți în *punguliță* / Ș-o sorioară de *bărdiță!* // *Doină, doiniță!* // Și i-aș zice: *Mîndruliță*, / Mă jur p-astă *cruciuliță* / Să te țin ca un *bădiță*. (I, 51—3).

În *Doină*, de exemplu, rimele în diminutive cuprind 19 versuri din totalul de 39, ceea ce reprezintă aproape un procent de 50%.

O altă varietate de monorimă, frecventă mai ales în poeziile epice, și aceasta de sursă folclorică, este *monorima în imperfect*, în care includem și tipul de *asonanță a-ee*: *A doua zi se scula*, / *Fața palidă-și spăla*, / *Păr de aur pieptăna*, / *Și frumos se ogîndea*, / *Și la soare-apoi ieșea*, / *Spre răsărit se-ntorcea*, / *Un sămn tainic de făcea*. / *Și de-ndată s-arăta* / *Și spre ei înainta* / *O telegă sprintioară* / *Aurită, dălbioară* / *Ca un cuib de zînișoară*. (I, 127)

Cele două varietăți de monorimă sînt combinate în exemplul de mai sus. Procedul este abuziv și obositor în primele poezii ale lui Alecsandri, creînd o impresie de monotonie pe care o au, că versificație, și baladele populare, dar în epica populară totul este justificat și sprijinit de muzică, ceea ce nu se întîmplă cu opera cultă. De exemplu, în partea a treia a poeziei din care am citat, din 121 de versuri 54 rimează în imperfecte (45%), iar în partea a patra se află în această situație 45 de versuri din 97 (46%).

Adăugăm, la această particularitate a primelor versuri ale lui Alecsandri, observația că asemănarea cu versul popular decurge și din utilizarea versului trohaic de 7/8 silabe, așa cum se poate observa și din majoritatea exemplelor citate¹⁶.

3.1.2. O analiză a *structurii imaginilor* demonstrează, de asemenea, o influență a folclorului și în alte procedee utilizate¹⁷.

¹⁵ Cf. J. Haneș, *op. cit.*, pp. 164—75, 214—6.

¹⁶ Cf. L. Gálđi, *op. cit.*, pp. 192—206.

¹⁷ Cf. B. Cazacu, L. Ionescu, M. Mărdărescu și M. Zamfir, *Limba și stilul operei lui V. Alecsandri*, în vol. *Studii de istoria limbii literare. Secolul XIX*, loc. cit., pp. 180—97.

Specific poeziei populare este paralelismul sintactic¹⁸, asupra căruia vom reveni și când vom analiza diversele modalități de realizare a repetiției; paralelismul este folosit de Alecsandri în multe poezii din volumul *Doine*: *Vezi tu cele umbre mute, / Parcă vreu să ne sărute, / Vezi cum brațele-și întind, / Parcă vreu să ne cuprind* (I, 84).

La nivelul figurilor semantice, epitetul este, în primele volume, stereotip și de o extremă generalitate, ca în poezia populară și ca în opera majorității scriitorilor contemporani cu Alecsandri; în afară de aceasta, același epitet se repetă chiar în cadrul aceleiași poezii și, cu atât mai mult, revine la nivelul general al textului: *codru verde, prăpastia adîncă, chilia neagră* (I, 62), *copilă albă* (I, 102), *rază lină* (I, 105).

Fără a fi de origine populară, se remarcă deosebita frecvență a epitetului *dulce*, pentru moment în combinații destul de puțin inedite, care îl apropie pe Alecsandri de Heliade și, mai ales, de Bolintineanu: *dulce mîngiere* (I, 61), *dulce minune* (I, 62), *dulce guriță* (I, 62), *ochi dulci* (I, 69), *legănat dulce* (I, 102), *dulci lumine* (I, 111), *dulce soare* (I, 115) ș.a.

Încă din primele volume apare comparația binară, cu un termen dublat, care va fi caracteristică pentru poezia lui Alecsandri începînd cu volumul de *Pasteluri*: *Căci ca vîntul ea nu zboară / Nici ca păsărea ușoară* (I, 71); *Un cal aprig ca un leu, / Negru ca păcatul greu* (I, 52).

3.1.3. Vom analiza, în continuare, unele procedee de stil și de versificație a căror diversitate poate duce la concluzii în legătură cu întreaga operă a lui Alecsandri, procedee care sînt utilizate într-un anumit mod în prima perioadă de creație și într-o formă evoluată în cea de a doua perioadă. Unul dintre cele mai semnificative este repetiția, caracteristică în același timp creației folclorice — în anumite forme — și celei culte. Din această cauză, o analiză a repetiției poate duce la unele observații privind gradul diferit de asimilare a influenței folclorice, în diverse etape ale creației lui Alecsandri.

În primele volume, Alecsandri preia tehnica refrenului, procedeul al repetiției care îl frapase în lirica populară. Scriitorul avusese modelul în balada *Bujor*, inclusă în volumul de poezii populare culese de el: balada este structurată prin repetarea aceluiași distih, situat la începutul, la mijlocul și la sfîrșitul textului, cu modificarea parțială a versului al doilea:

Frunză verde de negară / A ieșit Bujor din țară
Frunză verde de negară / Pe Bujor mi-l duc prin țară
Frunză verde de negară / Bujor suie pe o scară.

Este vorba de refrenul de tip popular, în care se repetă unul sau două măsuri, în formă identică sau ușor modificată; acesta nu se confundă cu refrenul cult, care va apărea la Alecsandri mai tîrziu¹⁹.

¹⁸ Liliiana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, pp. 48—68.

¹⁹ Pentru clasificarea diverselor tipuri de refren cult, ca și pentru stabilirea raporturilor dintre refren și restul textului, cf. Tudor Vianu, *Observații asupra refrenului*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, loc. cit., pp. 9—28.

În această primă formă, repetiția apare ca refren propriu-zis : poezia *Ursiții*, de exemplu, începe cu două versuri (*Colo-n vale la fîntînă / Două fete spălau lînă*) care se repetă într-o formă modificată la începutul ultimei părți (*Cele fete la fîntînă / De-atunci nu mai spală lînă*).

Un alt procedeu preluat de Alecsandri, specific mai ales baladei populare, este caracterizarea stereotipă a personajelor, a căror apariție este întotdeauna însoțită de aceleași versuri²⁰. În *Miorița*, de exemplu, baladă inclusă în culegerea lui Alecsandri, fiecare aluzie la personajul central este însoțită de aceleași versuri, care preiau funcția refrenului din poezia lirică : *Fețișoara lui / Spuma laptelui, / Mustăcioara lui / Spicul grîului, / Perșorul lui / Peana corbului, / Ochișorii lui / Mura cîmpului*. În *Doine* și *Lăcrimioare*, procedeul poate fi perfect urmărit : *Făt Frumos din Baba-Cloanța*, de exemplu, este întotdeauna asociat de versurile : *Ca pe-o floare te-oi căta / De diochi, de soarte rele / Și de șerpi te-oi descînta*. Mai târziu, în *Hoțul și domnița* (Mărgăritărele), este valorificat chiar refrenul popular *frunză verde : Frunză verde de alună ! / Trece voinicul pe lună... / sau Frunză verde stejărel ! / Hoțul pleacă sprintenel*.

Refrenul de origine populară, preluat direct și fără modificări în primele volume, se îmbină în volumele care urmează cu refrenul de origine cultă, adică cu repetarea mecanică, după fiecare strofă sau la intervale regulate în corpul poeziei, a unei strofe de sine stătătoare. Procedeul îmbinării celor două tipuri de refrene se poate urmări atît în primele volume (cf. *Cîntecul Mărgăritei* : *Acolo mi-e dorul, acolo mă vreu ; / Pe-ale tale brațe du-mă, dragul meu !*), cit și în ultimele poezii ale lui Alecsandri (cf. *Poiana fermecătoare* : *Căci acum e primăvară / Și e dulcea lună mai, / Cînd în sînuri și pe-afară / Tot e viață, tot e rai*).

Începînd cu ciclul *Doine*, Alecsandri mai utilizează și un alt tip de refren, tot popular, îmbinare între refren și paralelismul sintactic, bazat pe repetiția prin inversare a elementelor lexicale — asemănător decîchiasmului : *Cît e ziua, cît e noapte, / I-aș șopti cu blînde șoapte, / Cît e noapte, cît e zi, / Tot la sînu-mi l-aș păzi* (I, 108). Refrenul e de același tip cu acela din *Miorița*.

3.2. Pastelurile și Legendele

3.2.1. Concomitent cu repetiția, în formă de refren sau în formule modificate de Alecsandri, se impune, în evoluția creației poetului, structura binară a poeziilor²¹. Această structură binară, care denotă la Alecsandri un echilibru de natură clasică mai mult decît o influență romantică, așa cum ar fi fost de așteptat, trebuie înțeleasă în sensul cel mai larg. Ea reprezintă uneori o manieră de compoziție (unele poezii sînt dialogate sau sînt construite din două intervenții verbale), alteori un element de structurare strofică (strofa este împărțită, sintactic sau ca versificație, în două unități).

²⁰ Cf. și Mihai Zamfir, *Unele observații privind sintaxa poetică a lui Alecsandri*, *ibid.*, pp. 226—33, de unde sînt extrase unele dintre exemplele comentate.

²¹ Cf. B. Cazacu, L. Ionescu, M. Mărdărescu și M. Zamfir, *op. cit.*, pp. 193—4.

Schema sintactică a unei poezii se repetă cu regularitate maximă, ceea ce dă uneori impresia de monotonie a versului; această regularitate este și ea un reflex al combinării structurii sintactice binare cu repetiția. În *Cintic de fericire*, de exemplu, strofa de 6 versuri se împarte cu regularitate în două fraze de câte trei versuri, iar exemplele se pot înmulți, căci majoritatea poeziilor au același principiu — relativ simplu — de sintaxă poetică: *Sufetu-mi e o grădină / Unde-n gingașă lumină / Cîntă-o pasăre din rai, // Viața mea de veselie / Trece lin în vecinicie / Ca o dulce zi din mai.* (I, 153).

Această structură binară, ca marcă a echilibrului, este mai caracteristică volumului de *Pasteluri* decât oricărui altul. Ne vom mărgini la menționarea unui aspect izolat, și anume la construcția binară a comparațiilor în acest volum, cu observația că toate celelalte procedee de structură binară apar și aici, ca și în volumele precedente. În foarte multe cazuri, cel de al doilea termen al comparației din *Pasteluri* este construit în formulă binară: *Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios / Ca înaltele coloane unui templu măiestos* (I, 353); *Frunzele-i cad, zbor în aer, și de crengi se dezlipesc / Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc* (I, 348); *Valuri albe trec în zare, se așază-n lung troian / Ca nisipurile dese din pustiul african* (I, 351).

Structura binară este evidentă și în versificație. Versul *Legendelor*, hexametrul, îl împrumută Alecsandri de la V. Hugo, la care fusese structurat în trei secțiuni, cu două cezuri. Alecsandri modifică hexametrul triar, în tetrametru, împărțindu-l în două secțiuni, cu o singură cezură, formulă mai potrivită spiritului său echilibrat. Acesta este și versul primului pastel, *Serile la Mircești*, ca și al majorității *Legendelor*:

— *Perdelele-s lăsate // și lămpile aprinse ;
În sobă arde focul, // tovarăș mîngîios,
Și cadrele-aurite // ce de păreți sint prinse
Sub palidă lumină // apar misterios.* (I, 345)

— *Cîți lei, pardoși, căprioare, / cerbi cu coarnele de aur
Cuiburi de privighetoare, // cuiburi scumpe de balaur,
Frunzi și fructe, umbra dulce // și codreana armonie,
Toate le-aș da Trestianei, // de-ar voi a mea să fie !* (II, 40).

Structura binară, prezentă și în simetria determinărilor, ordonează la Alecsandri aproape orice formulare, dintr-un punct sau altul de vedere (în formele refrenului sau în orice altă manifestare a structurii duble). Impresia este uneori de forțat sau de monotonie, atunci cînd în cadrul aceleiași poezii se repetă aceeași schemă.

Caracteristica denotă, însă, în evoluția poeziei lui Alecsandri, un echilibru clasic care îl duce pe poet pînă la modificarea versului celui mai romantic în sensul propriii sale viziuni. Asimilarea romantismului într-o modalitate deformată de clasicism este, în fond, originalitatea lui Alecsandri.

3.2.2. Aparatul imagistic se lărgeste în această perioadă, denotînd o inspirație de sursă livrescă. Se menține epitetul stereotip, și nu scade

nici frecvența determinării dulce: crudă amăgire (I, 187), verde mal (I, 169), inger frumos (I, 260), mari corăbii (I, 260); dulce inger (I, 195), iubire dulce (I, 186), dulce zimbire (I, 142), dulce senin (I, 143), dulce nume (I, 139). Cum am observat, comparațiile binare se mențin, dezvoltate în cadrul mult mai larg al versului de 13-14 silabe.

Apar, însă, în această perioadă, și figuri mai complexe, bazate pe paralelisme sintactice mai complicate decât cele ale poeziei populare, cum este de exemplu chiasmul: Zburam noi ca gândul ce mă-mpresura / Gîndul meu, ca mine, în ceruri zbura (I, 202).

În sfîrșit, este de menționat ca un procedeu frecvent, utilizat pentru prima oară de Alecsandri în poezia noastră modernă, alegoria, figură caracteristică pentru clasicismul poetului (Visul, Steaua țării, Floarea oceanului etc.).

3.2.3. Viziunea lui Alecsandri asupra peisajului natural este, aproape totdeauna în Pasteluri, picturală, statică. Realizarea coloristică a Pastelurilor este aceea a unui parnasian, cu ajutorul unui număr redus de epite, de obicei adjectivale; culorile frecvente sînt tocmai acelea care marchează în fond non-culoarea: alb, argintiu, lucitor, negru, cu unele excepții: verde și auriu. Albul și argintiul sînt tonalitățile iernii, notă dominantă în pasteluri: Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi; Răpind sania ușoară care lasă urme albe; Fumuri albe se ridică în văzduhul scinteios; Cu o zale argintie se îmbracă mîndra țară. Uneori strofe întregi conturează această viziune luminoasă: Cîmpul lung și lat albește / Ca un străt de mîrgărint. / Alba lună sus lucește / Ca icoană de argint (Noaptea albă).

Verdele și auriul caracterizează celelalte anotimpuri din ciclul Pastelurilor, dar ca epite pot fi considerate mult mai generale și banale decât cele din seria precedentă (de multe ori, în asocierile în care apar, ele sînt epite stereotipe): Pe lanul lung și verde cu griul răsărit; Pe cîmpia rourată pasul lasă urmă verde; O rază aurie prin stuhul des pătrunde; Se ridică-n snopi de aur.

O viziune coloristică mai completă, deși rară la Alecsandri, se explică prin reminiscențele unei influențe orientale, de natură romantică și nu pur orientală, puternică în anumite perioade din activitatea poetului. Un exemplu îl constituie pastelul Mandarinul: Mandarinu-n haine scumpe de matasă vișinie, / Cu frumoase flori de aur și cu nasturi de opal, / Peste coada-i de păr negru poartă-o vînată chitie / Care-n vîrf e-mpodobită c-un bumb galbin de cristal. În acest exemplu, notațiile pur coloristice sînt combinate cu altele, sugestive și doar indirect coloristice, al căror efect este luminozitatea, strălucirea (matasă, de opal, de cristal).

În sfîrșit, o altă caracteristică a ultimei perioade din creația lui Alecsandri o constituie — nu în cadrul figurilor propriu-zise — asocierea dintre sfere semantice diferite, concretă și abstractă. Notațiile concrete sînt extinse de Alecsandri la concluzii generale, cu valoare abstractă. Același procedeu l-am putut urmări, între figurile semantice, în modul de construcție a comparațiilor; elementul comparat este apropiat de un comparant abstract: Soarele rotund și palid se prevede printre nori / Ca un vis de tinerețe printre anii trecători (I, 349); Frunzele-i cad, zbor

în aer, și de crengi se dezlipeșc, / Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc (I, 348).

Remarcînd că și acest procedeu este bazat tot pe o structură sintactică binară, analizăm poezia *Calea robilor* din ciclul *Pasteluri*. Cele patru strofe ale poeziei sînt identic construite : primele două versuri enunță un element de descriere a peisajului nocturn, ultimele două notează o concluzie generală, comparație sau nu, a primelor :

*Din cînd în cînd desprinsă din bolta cea profundă
O stea albastră cade și-n spațiu s-acufundă,
Trăgînd pe plaiul negru o brazdă argintie,
Ce-n clipă-i trecătoare ca viața-n vecinicie !*

*Sub cerul fără margini, spre mîndrul Răsărit,
Se-ntinde-n umbra nopții un cîmp nemărginit,
Pustiu și trist ca golul ce lasă-n urma lor
În inimi iubitoare iubiții care mor.*

3.3. În concluzie, evoluția, în opera poetică a lui Alecsandri, coincide cu gradul de asimilare personală a influenței populare. Elemente caracteristice structurii versului și sintaxei poetice a folclorului — care apar și în culegerea de poezii populare a lui Alecsandri — sînt prezente și în primele volume de creație, cultă, ale poetului : *Doine*, *Lăcrimioare* și, mai puțin, *Mărgăritărele*. Diferența de folclor începe să se manifeste aproape imediat, dar se conturează mai precis în a doua parte a creației poetice a lui Alecsandri, cînd particularitățile stilistice de sursă populară se îmbină cu altele de origine cultă, reformulîndu-se în acest fel. Este, de exemplu, cazul unor tipuri de repetiție, și în special al refrenului : *refrenul popular* (repetarea unui cuvînt-cheie, a unei sintagme ori a unei caracterizări stereotipe într-o formă identică sau foarte puțin schimbată) se îmbină, într-o etapă ulterioară și mai asimilată, cu *refrenul cult* (repetarea unei aceeași strofe, cu regularitate în textul poeziei), la Alecsandri de proveniență romantică.

O a doua caracteristică stilistică a lui Alecsandri, considerat în genere un poet romantic, o constituie tocmai modalitatea sa de recepționare a influenței romantice : o adoptă în anumite forme de versificație (endecasilabul sub influența lamartiniană, hexametrul și versul de 13/14 silabe sub influența legendelor lui Hugo) și, desigur, în foarte ~~multe teme ale poeziei sale (legendele și ideea de a presupune o întîmplare pentru originea fiecărui element natural, atmosferic sau animal).~~ Nu este însă o influență romantică pură, căci Alecsandri trece chiar influențele de cea mai „anarhică” și „dezorganizată” natură romantică prin propriul său echilibru. Rezultatul este o echilibrare clasică a celui mai romantic vers și un caracter static și descriptiv general al poeziei sale din cea de a doua perioadă de creație ; analiza *Pastelurilor* este concludentă în acest sens, mai mult chiar decît a *Legendelor*. Chiar în *Legende*, însă, unde ar fi fost de așteptat o desfășurare epică pe care Alecsandri nu o avusese în nici un ciclu de pînă atunci, epicul nu este partea cea mai reușită : legendele sînt de multe ori alcătuite din suite

de descrieri. În afară de aceasta, *enumerarea*, formă a repetiției, șablon de care Alecsandri nu s-a putut debarasa nici în a doua perioadă, este piedica principală în reușita pasajelor epice.

B. Stilul prozei

1. PROZA POETICĂ : AL. RUSSO, „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

1.1. Proza poetică românească are deja, în momentul apariției poemului *Cîntarea României* al lui Al. Russo, o oarecare tradiție¹. Domeniul prozei poetice a fost poate domeniul în care s-a manifestat, în literatura noastră din deceniile III—VI ale secolului al XIX-lea, în modul cel mai direct și mai ușor de urmărit, influența romantismului european. Mai greu sau mai ușor detectabile, pentru aproape fiecare operă românească reprezentativă în proza poetică pot fi descoperite modele directe într-una sau alta dintre literaturile europene, de cele mai multe ori în cea franceză. După cum vom vedea, operația aceasta este cu mult mai dificilă în privința prozei narrative².

Semnificativ — din punctul de vedere al influenței romantice, exercitate asupra literaturii noastre paralel cu aceea a clasicismului — este faptul că aproape toți scriitorii generației de la 1848 au scris proză poetică, întâi sub forma mai simplă a *meditației poetice* în proză, iar apoi în formele mai evoluate ale *poemului în proză* de diverse tipuri și dimensiuni. A existat, în literatura de pînă în jurul anului 1850, o adevărată modă a meditației în proză, ilustrată atît de opere fără mare valoare apărute în publicațiile periodice, cît și de scriitorii cei mai reprezentativi ai momentului. Gh. Asachi scrie o serie de meditații în care vehiculează temele romantice cele mai curențe, inaugurînd astfel stilul liric în proza noastră. C. Bolliac a publicat un volum de *Meditații* în proză, aflat sub influența lui Young (printr-un intermediar francez) și, în egală măsură, a lui Lamartine. Al. Russo creează, însă, în proza poetică românească, o nouă variantă, mai apropiată de retorismul romantic, prin *Cîntarea României*. Această direcție a fost apoi continuată de Heliade-Rădulescu în *Souvenirs et impressions d'un proscrit*, sub aceeași influență a lui Lamennais, dar într-un mod mai superficial și mai manierist; Heliade utilizează abuziv procedeele stilistice caracteristice pentru această variantă a prozei, accentuînd asupra celor pur retorice: antiteza, apostrofa retorică, interogația și exclamația, ritmarea frazei și, în special, aluzia biblică permanentă, ca și preluarea figurilor specifice stilului biblic (un anumit tip de metafore, comparația biblică etc.).

1.2.0. Am ales, pentru analiza cîtorva particularități specifice prozei poetice românești, *Cîntarea României* a lui Alecu Russo, deoarece aceasta poate fi considerată reprezentativă atît pentru stilul autorului, cît și pentru „direcția retorică“ din cadrul curentului popular-istoric. Alegerea necesită o justificare mai ales din cauză că poemul în proză *Cîntarea României* nu este nici scrierea cea mai perfectă, nici cea mai

¹ Cf. Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul XIX*, București, Minerva, 1971.

² Cf. *infra*, *Structura narației romantice în perioada 1830—1870*.

unitară a lui Russo, ea fiind depășită în multe privințe de *Amintiri*. Ne oprim totuși asupra acesteia, deoarece este un bun exemplu de adaptare (sub influențe arhaice și populare) a unui model romantic străin, pe de o parte, iar, pe de altă parte, reprezintă o manieră destul de puțin reprezentată în literatura noastră (într-o operă unitară din acest punct de vedere), *retorismul*³.

Modelul francez al *Cintării României* este opera lui F. de Lamennais *Paroles d'un croyant*. Adaptat prin personalitatea autorului, poemul lui Russo reușește să stabilească un echilibru între stilul biblic al originalului și forme stilistice preexistente în literatura noastră, de sursă arhaic-religioasă, transfigurând astfel influența romantismului. Pot fi distinse, deci, în *Cintarea României*, două coordonate stilistice de bază: „biblismul“, preluat din sursă secundă, și caracterul arhaic și popular, în legătură cu tradiția literaturii noastre religioase și istorice, care reprezintă partea originală a operei. S-a observat că cele două straturi au puncte de inevitabilă interferență, căci este greu de stabilit o distincție netă între ceea ce se numește „stil biblic“ și influența textelor religioase vechi. Aceasta este, între altele, originalitatea operei lui Russo. Punctele de interferență dintre cele două zone constituie ade-vărata reușită a operei; ele nu sînt, însă, foarte numeroase, iar *Cintarea României* rămîne o operă unică, marchează un drum închis într-o istorie a stilului beletristic. Firește că textele vechi ar fi putut reprezenta o sursă suficientă pentru tema operei; pașoptist și scriitor modern, Russo apelează totuși la model, metodă de lucru curentă în epocă.

1.2.1. Există, în opera pe care o analizăm, anumite valori stilistice ale lexicului sau ale construcțiilor gramaticale, care derivă din modelul francez, sursă secundară față de textul prim al Bibliei.

— O primă particularitate stilistică o constituie caracterul abstract al lexicului, (ceea ce îl apropie de maniera secolului al XVIII-lea), pe care Russo îl împrumută de la Lamennais. Acest aer de abstractizare derivă din faptul că în *Cintarea României* este persistentă utilizarea substantivelor abstracte cu valoare concretă, a noțiunilor materializate sau personificate: „Tu fuseși altariul rudirei crivățului cu pustia, a bărbăției cu mintea, a slobozeniei cu puterea“ (13); „slobozenia are și sabie spre apărare“ (31); „Din această frămîntare a popoarelor se naște o fiară... Robia“ (24)⁴.

— La nivelul compozițional al întregii opere, influența biblică este și mai evidentă și dă, pentru literatură noastră, o primă manifestare a retorismului romantic. Fraza are o cadență specifică, consecință a frecvenței antitezei (principiu binar), pe de o parte, și simetriei ternare, pe de altă parte.

(a) Antiteza nu este la Russo o simplă figură de stil; ea poate fi considerată principiu compozițional — prin extensia figurii propriu-zise —, deoarece structurează de multe ori în jurul ei paragrafele poemului. Se poate, astfel, afla acumulată la sfîrșitul acestora:

„Fală și mărire ție, țara noastră, binecuvîntată și cuvîntătoare de Dumnezeu... feciorii hunilor s-au încumătat să te supui... și tu ai fost

³ Mihai Zamfir, op. cit., pp. 169—205.

⁴ Trimiterile se fac la paragrafele numerotate ale poemului.

peștera ciolanelor lor... potopul Asiei a vrut să înghită lumea... și tu ai fost stavila lumii... un neam de viteji a rîvnit la turmele tale și la grînele aurite ale holdelor tale... și tu ai legat pe viteji doi cîte doi... și ai arat cu dînșii țarina... și ai semănat cu sîngele și cu sudoarea lor Dumbrava Roșie, pădurea singelui!" (41).

În alte situații, antiteza poate fi întărită prin anaforă, pentru a i se da un plus de relief:

„Erai slobodă... și te puseră în obezi... erai avută... și se imbuibară din carnea ta ca niște lupi flămînzi... erai vitează și infipseră mișelia în inima ta... erai vrednică și lăudată... și agiunseși defăimată... erai curată... și te pingăriră cu tilhăria și nelegiuirea". (46).

Antiteza, înțeleasă ca element structural al operei, poate reprezenta unul dintre argumentele stilistice primordiale în demonstrarea romanticismului lui Russo.

(b) Ca formă de expresie, antiteza se bazează pe un model binar, care include în el ideea de simetrie, de asemenea principiu fundamental al Cîntării României. Simetria nu se realizează, însă, numai după acest model binar, ci apare și într-o altă formă, construcția ternară. Construcția nu este originală în poem, ci derivă din modelul lui Lamennais, căci Russo este, după cum s-a putut observa, tentat mai ales de simetria binară, care convenea structurii sale intim legată de antiteză. Grupările de trei elemente (tricolonul) sînt totuși frecvente la Russo, dar reprezintă mai ales o formă de manierism, un sistem particular de a grupa elementele unei eumerări:

„Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău" (4); „Nu ești îndestul de smerită, îndestul de chinuită, îndestul de sfișiată?" (1); mîna Domnului te-a bucurat cu bunuri felurite, cu pomete și cu flori, cu avuție și cu frumusețe" (5).

— Comparația sau parabola din domeniul animal sau vegetal reprezintă o altă tendință către spiritul arhaic, în legătură cu prima particularitate stilistică observată, tendința spre concretizare a elementului abstract. Și în acest caz perioada modernă nu poate da decît o pastișă a stilului biblic, iar această afirmație este valabilă atît pentru Lamennais, cît și pentru Russo. Russo apelează la parabolă destul de des, menținînd aproape fără excepție domeniul animal sau vegetal ca termeni de referință:

„Poporul tău era îndrăzneț ca vulturul, războinic și trufaș ca taurul neîngînat" (11); „Tot lucru lasă sămînța sa prin care din nou se naște: din tulpina bătrînă și putredă a fagului încolțește vîrstare tinere și vioaie; așa și din robie se naște slobozenia, din neorînduială [iese rînduiala]... jugul aduce mîntuirea, precum furtuna liniștea..." (18).

Ne aflăm, cu menționarea acestui procedeu frecvent la Russo, în fața unuia dintre punctele de interferență între cele două straturi stilistice, unul împrumutat, iar celălalt original. Comparațiile cu domeniul animal sau vegetal pot fi interpretate ca elemente pur decorative, preluate de Russo din recuzita romantică, unde erau mult utilizate. Ele pot, însă, decurge, în Cîntarea României, din lectura textelor religioase,

a cronicilor — unde erau tot de origine biblică — sau pot reprezenta chiar o influență a folclorului, cel puțin pentru unele dintre comparațiile uzate.

— Un alt punct de incidență între cele două straturi îl constituie sentențiozitatea exprimării și utilizarea maximelor. La Russo, procedeul este, din nou, aproape o manieră: fiecare dintre tablourile „concrete” ale Cîntării României, relatînd scene de bătălie sau notînd peisaje, este preludiul pentru o meditație în termeni abstracți, care cuprinde uneori un întreg paragraf, ceea ce scade ritmul alert al întregului poem; exemplificăm cu § 17, unitar din acest punct de vedere.

„Slobozenia e îndoită : cea dinlăuntru și cea din afară... ele sînt surori, una fără alta nu pot trăi... slobozenia din afară e neatîrnarea moșiei, în care creștem și care ne hrănește, moșia de la care tragem numele nostru și dreptul de om, de sub biruirea oricărei alte țări și împărății. Pentru singele ce ne dă sîntem datori cu singele nostru. (...) Slobozenia dinlăuntru este legea, icoana dreptății dumnezeiești, legea așezată prin învoirea tuturor și la care toți deopotrivă se supun...” ș.a. pînă la sfîrșitul paragrafului.

În aceeași ordine de idei se înscrie citatul biblic, real sau sub formă de pastişă, foarte frecvent și la Lamennais : „Se zice în carte că Domnul pre cei fără de lege, cînd voiește a-i prăpădi, îi orbește și le însuflă cugete nebune și neîntălepte de mindrie” (26).

În concluzie, acest prim strat, de influență romantică occidentală, contribuie în *Cîntarea României* la crearea unei atmosfere, deoarece se referă în mare parte nu numai la microstructura lexicală sau morfologică a textului, ci la macrostructura operei, imbinînd variate procedee compoziționale cu clasice figuri de stil și cu valori particulare ale cuvintelor și construcțiilor.

1.2.2. Cel de al doilea strat stilistic reprezintă originalitatea *Cîntării României*, individualitatea ei distinctă în cadrul literaturii române, ca și față de literatură occidentală a genului. Analiza citată a poemului descoperă, în *Cîntarea României*, existența unei structuri compoziționale încheiate, bazată pe revenirea periodică a acelorași particularități sau chiar a acelorași elemente concrete, situate fie la nivel lexical, fie la nivel sintactic.

Există, astfel, în poem leit-motive și cuvinte-cheie, cuvinte sau sintagme care circulă de la un paragraf la altul. Uneori leit-motivul se află în două fragmente alăturate (§ 22 și 23), alteori la mare distanță (§ 14 și 59, § 22 și 65), fără vreun principiu de simetrie evident. Ex :

§ 14. „Orașele se întemeiază și se înfrumusețează din nou... oamenii cresc în îndestulare și se înmulțesc ca năsipul mării... pămîntul se acoperă cu holde aurite... volnicia domnește ca mai înainte, dar nu acea volnicie pruncă, floare plîpîndă a pustietății, ci slobozenia cea bărbată și luminoasă, sau puternică și cu rădăcină țeapănă și adînc înfiptă în pămînt...”

§ 59 începe la fel, dar este construit, în rest, antitetic : „Orașele s-au întemeiat din nou, dărîmăturile turnurilor și curților nu se mai

văd... alte curți și alte turnuri s-au înălțat în locul lor... copiii robiți întorsu-s-au iarăși... dar oamenii singiurilor nu-ți deteră înapoi volnicia... pământ al grelelor dureri !... și copiilor tăi le-a rămas robia (...)“.

Leit-motivul are aici rolul de a sublinia antiteza din continuarea textului.

În afară de aceste sintagme-cheie, repetate în diverse paragrafe, compoziția întregului poem servește aceluiași scop : *Cîntarea României* este alcătuită dintr-o parte mediană de bază — istoria alegorică a României — încadrată de alte două părți perfect similare (§ 1—12 și § 52—65), egale numeric. Similitudinea merge uneori pînă la identitate între aceste mici poeme în proză. Astfel, de exemplu, § 3 și § 54 sînt identice : „Care e mai mîndră decît tine între toate țările semănate de Domnul pre pământ ? care alta se împodobește în zilele de vară cu flori mai frumoase, cu grîne mai bogate ?“ ; la fel § 2 și § 53 : „Neamurile auziră țipetul chinuiri tale, pămîntul se mișcă. Dumnezeu numai să nu-l fi auzit ?... Răzbunătorul prevestit/preursit nu s-a născut oare ?“ : în aceeași situație sînt § 4 și § 59, § 10 și § 63 etc. (Să se observe așezarea simetrică, față de o axă, a paragrafelor identice, pornind de la începutul și sfîrșitul textului către centru). În modelul inițial se introduc imperceptibile variații, de felul celei de mai sus, dar în acest mod similitudinile sînt accentuate.

Tudor Vianu observa ⁵ rolul deosebit pe care îl au, în proza poetică a lui Russo, punctele de suspensie : alături de conjuncția și cu funcție narativă, punctele de suspensie stabilesc în text un *legatto* asemănător celui muzical, continuitatea melodică a textului. Aceasta este marea inovație a lui Russo în contextul creațiilor contemporane lui : pînă atunci fraza nu făcea decît să urmărească, pe cît mai mult posibil cu coerență logică, firul gândirii. Russo este primul scriitor care introduce fragmentarea și izolarea cuvintelor în frază, anticipînd neașteptat proza poetică de mult mai tîrziu. Fragmentarea frazei nu este la Russo un simplu manierism : ea corespunde unei necesități interne, tot de natură ritmică și muzicală, de construcție a unei opere, element constitutiv realizat și prin alte mijloace în afara acestuia ⁶. De altfel, nu numai în *Cîntarea României* utilizează Russo acest procedeu. Exemplificăm cu un pasaj narativ din *Amintiri*, în care suita cronologică este dată de prezența punctelor de suspensie — elemente de legătură care asigură, de data aceasta, coerența textului :

„...Într-o zi, copilul care îl chemăm cuconăș și se va chema mai tîrziu neamț, franțuz și mai în urmă bonjurist, copilul crescut în hazar, în bumbac și în toate dragostele mamei trece într-o caretă... Careta se mișcă... se tot mișcă... merge și tot merge peste nouă țări și nouă hotare... iconă tristă a vieții politice a bietelor țări... Dar lumea are sfîrșit... careta s-a oprit... unde ?... se trezește copilul între fețe ce nu a mai văzut, aude o limbă ce nu o știe !... Inimioara i se sfișie... multe zile lungi, gîndul îi zboară acasă... dar casa... călătoria, oamenii și lucrurile

⁵ *Arta prozatorilor români*, ed. a 2-a, București, 1966, vol. I, pp. 52—4.

⁶ *Ibid.*, p. 53—4.

noastră se amestecă în închipuirea sa, viața lui ie alt curs, trecutul se șterge...“⁷.

— În sfârșit, nu pot fi încheiate considerațiile privind originalitatea stilului lui Al. Russo în *Cîntarea României*, fără a aminti tendința către simetrie a textului, observabilă atât la nivelul — mai larg — al întregului poem (cf. *supra*), cât și la nivelul — restrîns — al frazei sau al determinărilor aceluiași substantiv sau verb.

La Russo, simetria alternează între două tipuri fundamentale: simetria binară, care creează în cadrul frazei un echilibru, și simetria ternară, mai specifică stilului retoric romantic.

Schema binară este urmărită de Russo în special în compoziție: întreg poemul este o succesiune regulată întrebare-răspuns. Fragmentele dominate de interogații (§ 1—13) sînt urmate de partea mediană, o istorie alegorică, răspuns implicit la întrebarea globală a primei părți (§ 14—51). Aproape fiecare paragraf din această primă parte cuprinde o suită de interogații retorice: „Care e mai mîndră decît tine între toate țările semănate de Domnul pre pămînt?“ (3); „Pentru ce zîmbetul tău e atât de amar, mîndra mea țară?“ (4); „Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile?“ (5); „O, țară, falnică ca nici una, pentru ce fața ți-e îmbrobodită?“ (6); „Nu ești frumoasă, nu ești înavuțită?“ (7); „Pentru ce tresari?“ (8); „Rămasu-ți-a oare numai umbra puterii și aducerea-aminte a vitejiei tale...“ (11) ș.a.

Simetria, care poate fi analizată și în domeniul frazei⁸, ne duce, evident, la concluzii în legătură cu ritmicitatea operei, caracteristică de bază a prozei poetice, ritmul fiind definibil ca rezultat al periodicității percepute. Numeroase sînt, în *Cîntarea României*, frazele construite pe baza unui principiu de simetrie binară sau ternară. Pe de altă parte, nu poate fi neglijată legătura dintre anumite figuri de stil (antiteza sau enumerarea) foarte frecvente în opera lui Russo și simetria generatoare de ritm pe care ele o presupun.

1.3. *Cîntarea României* apare, astfel, ca o operă unică în istoria limbii române literare. Originalitatea sa derivă din îmbinarea celor două particularități stilistice dominante, pe care le-am prezentat mai sus. Există, pe de o parte, în poem, o structură simetrică a întregului text, discernabilă la diverse nivele (al textului, al sintaxei sau al figurilor). În afară de aceasta, din analiza *Cîntării României* se poate deduce o altă caracteristică stilistică a prozei poetice în general, particularitate care derivă din cea precedentă: structurile simetrice analizabile sînt, în proza poetică, o sursă de ritm; din momentul apariției acestei specii pînă în perioada contemporană, ritmul este caracteristic poemului în proză și se bazează pe o periodicitate realizată, de regulă, la nivel sintactic.

Al. Russo apare, astfel, ca un inovator în istoria stilului și a speciilor literare. Inovația sa se manifestă, mai ales, în construcția frazei, pe care o subordonează, după cum s-a observat, unor necesități exterioare, mai mult de natură retorică și muzicală decît de natură logică.

⁷ Al. Russo, *Scrieri alese*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 165.

⁸ Cf. Mihai Zamfir, *op. cit.*, pp. 201—5.

2. STRUCTURA NARAȚIEI ÎN PERIOADA 1830—1870

1.0. Dintre variatele forme de proză cultivate în literatura română între deceniile al IV-lea și al VII-lea ale secolului al XIX-lea, ne vom opri, în capitolul de față, asupra unor aspecte ale constituirii prozei narative moderne. Am ales, ca punct central al analizei, narația, deoarece credem că ea reprezintă forma cea mai complexă a prozei și că poate ilustra, datorită acestui fapt, evoluția prozei românești în mai mare măsură decât proza descriptivă sau, chiar, decât proza poetică, analizată în capitolul anterior. Un argument în plus îl constituie faptul că, la începutul secolului al XIX-lea, proza narativă este singura specie cu oarecare tradiție în literatura noastră, căci este, cu puține excepții, singura reprezentată în literatura cronicarilor moldoveni și munteni din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În sfârșit, narația poate fi considerată elementul dominant al prozei literare, și, cel puțin pînă într-un anumit moment al dezvoltării prozei europene, — care coincide aproximativ cu perioada clasicismului — unica formă de manifestare a acesteia.

Analiza de față este, în intenție, o analiză a dezvoltării și complicării procedeelelor formale de expresie ale narației, urmărite în evoluția lor cronologică, atît în cadrul operei fiecărui scriitor considerată izolat, cît și la nivelul, mai larg, al întregii proze narative. Identificarea unor anumite procedee, specifice acestui tip de proză, urmărirea realizării lor în variante deosebite, ca și a repartizării diverse în ansamblul operei diferiților autori, va putea duce, în cele din urmă, la formularea anumitor concluzii privind istoria prozei românești, tipurile formale predilecte în perioade diferite — chiar într-un spațiu de timp relativ redus — și, eventual, principalele influențe străine care pot fi urmărite în vehicularea anumitor formule caracteristice ale narației.

2.0. Vom încerca, în cele ce urmează, după trecerea în revistă a formelor narative primare, o analiză distribuțională și istorică a narației românești dinainte de 1870. În prezentarea acestei forme de enunț, unitățile minimale vor fi constituite nu de unități de conținut, ci de *stilurile vorbirii* realizabile în enunțul narativ; acestea reprezintă corespondențele — în structura textului — ale indicilor gramaticali prin care sînt marcați participanții la procesul enunțării, personale verbelor și ale pronumelor¹.

Avem în vedere, în primul rînd, raportul dintre narație, ca formă de enunț, și procesul enunțării, la care iau parte un locutor (care emite enunțul) și un număr oarecare de interlocutori (cărora enunțul le este adresat). În plan lingvistic, acestor elemente necesare procesului enunțării le corespund anumite categorii gramaticale, care au, în genere, funcția de a indica timpul alocuțiunii, locul și modalitatea acesteia (registru afectiv, de exemplu) și de a oferi date despre cei care parti-

¹ Pentru amănunte privind diversele aspecte ale enunțării și raportul lor cu enunțul, cf.: Tzvetan Todorov, *Problèmes de l'énonciation*, „Langages“, V, 1970, nr. 17, pp. 3—11; Émile Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, *ibid.*, pp. 12—18; J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, în *Recherches pour une sémanalyse. Essais*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. „Tel Quel“, 1969, pp. 143—73. Cf. și Mihaela Mancaș, *Notes pour une analyse distributionnelle des styles du discours*, „Cahiers de linguistique théorique et appliquée“, București, 1972, nr. 9, fasc. 1, pp. 99—109.

cipă la enunț. Este evident faptul că, în cursul narației, indiciile formale proprii naratorului sînt mai numeroase și mai vizibile decît acelea ale interlocutorului — în cazul unui text scris identificabil cu lectorul.

Preponderenței uneia sau alteia dintre persoanele gramaticale îi corespund, în enunțul narativ, structuri diverse : persoana I determină o structură monologică a narației, apariția persoanei a II-a implică structura dialogică, iar persoana a III-a presupune, de obicei, o structură „neutră” a textului, aceea care se limitează, în genere, la predominanța planului autorului. Indiciul gramatical al persoanei este determinant, deci, în stabilirea rolului pe care diversele planuri ale narației îl au în succesiunea acesteia : planul autorului este marcat de persoana a III-a (în proza obiectivă) sau de persoana I (în proza de tip memorialistic) ; în cadrul planului personajelor, pentru locutor este caracteristică persoana I (indiferent dacă este vorba de monolog, de monolog interior sau de o replică a unui dialog), iar pentru a marca prezența interlocutorilor apare persoana a II-a. Nu sînt, însă, excluse nici cazurile în care o narație este formulată — parțial sau în întregime — la persoana a II-a, dar acestea reprezintă situații-limită, caracteristice în special prozei moderne a secolului nostru ; în perioada care ne interesează, formele expunerii adresate vor apărea doar în calitate de elemente compoziționale fragmentare ale unui text.

Dacă transpunem aceste caracteristici în planul enunțului literar, se observă că avem a face cu diversele modalități ale vorbirii, cu diversele „stiluri” : locutorului îi corespunde în mare, stilul direct, autorului — cel indirect, interlocutorul apare în dialog, registrul afectiv este redat prin diverse tipuri de dialog, monolog interior, stil indirect liber etc. Nu se poate renunța, deci, într-o descriere formalizată a narației, la realizarea lingvistică a procesului de enunțare, și anume la modalitățile de reproducere a enunțului.

Utilizarea stilurilor vorbirii în descrierea prozei narative din secolul al XIX-lea prezintă și un avantaj de ordin istoric : evoluția narației coincide cu complicarea ei treptată, prin introducerea diverselor stiluri ca elemente compoziționale ale structurii sale². Situația este aceeași, de altfel, în planul general al prozei narative europene.

2.1. În prezentarea principalelor forme narative selectate, vom avea în vedere îmbinarea criteriului formal (tipurile de enunț) cu cel istoric (evoluția diverselor modalități ale enunțului în proza narativă). De aceea, ne vom ocupa mai întîi de apariția, repartizarea și complicarea formelor primare ale enunțului : stilul indirect și stilul direct.

În istoria literaturii universale moderne, primele apărute sînt narațiile redactate aproape exclusiv în stil indirect ; stilul direct reprezintă, în epoca *Decameronului* lui Boccaccio, de exemplu, sau în povestirile apropiate ca structură din *Renașterea franceză*, „accidentul”, elementul care actualizează în planul povestirii personajul propriu-zis. Iar evoluția istorică ulterioară a variatelor forme de proză s-a caracterizat întotdeauna prin coexistența, diferit dozată în funcție de epocă, de autori și de specia abordată, a stilului indirect, baza texturii narative, cu enclave dialogate, în stil direct deci, intervenții nemediate ale personajului.

² Cf. și Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, E.D.P., 1972, pp. 115—65.

Această simplificată prezentare a formelor reproductive în narație, care coincide, în cele din urmă, cu o anumită viziune asupra structurii ei compoziționale, nu poate fi urmărită, într-o delimitare (cronologică) la fel de precisă, în evoluția prozei narative românești din perioada care ne preocupă.

În primul rînd, datorită faptului că începutul secolului al XIX-lea reprezintă, pentru literatura română, aflată în primele faze ale modernizării sale, o etapă deja evoluată în ceea ce privește formulele narrative, precedată cronologic de scrierile în proză ale cronicarilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Fără a intra în amănunte, trebuie să amintim că trecerea de la relatarea indirectă (aproape exclusivă în cronică lui Grigore Ureche, de exemplu) la alternarea acestora cu reproducerea vorbirii directe dialogate a caracterizat evoluția enunțului în literatura „istorică” a celor două secole; dialogurile, aproape absente la Ureche sau în cronică Stolnicului Constantin Cantacuzino, ocupă un spațiu mult mai întins în cronică lui Miron Costin, pentru ca în secolul al XVIII-lea, la Ion Neculce sau în *Anonimul Brîncovenesc*, structura enunțului narativ să fie sensibil modificată „statistic”, marcînd o creștere considerabilă a relatării în stil direct, odată cu apariția scenelor care nu mai sînt redată prin prisma — distanțată — a autorului, ci, dimpotrivă, în care rolul personajului devine predominant; personajul începe să fie asociat de propria sa exprimare directă, realizîndu-se, în acest mod, mutația fundamentală în evoluția narațiunii din toate epocile, și anume posibilitatea de a face abstracție de timp. Într-adevăr, primul pas spre modernizarea narației este tocmai această detașare pe care autorul-narator reușește să o aibă față de timpul real: este momentul în care timpul real al desfășurării evenimentului narat și timpul relatării acestuia, în principiu succesive, se suprapun.

În al doilea rînd, nu poate fi vorba, în această perioadă a secolului al XIX-lea, de o evoluție spontană a prozei narative românești și nici de o literatură bazată exclusiv pe tradiția autohtonă. Chiar dacă legătura cu literatura veche există pentru unii scriitori, cum ar fi de exemplu Negruzzi, această relație nu are în vedere formulele narrative posibile — pe care autorii să le transpună în variante moderne — și este cu mult mai slabă decît influențele occidentale permanente, care au dirijat evoluția prozei românești pînă în a doua jumătate a secolului. Nu trebuie pierdut din vedere, în primul rînd, faptul că apariția prozei literare originale moderne a fost precedată de o largă serie de traduceri, majoritatea din literatura franceză³, interesante, din punctul nostru de vedere, mai ales pentru că au impus în proza românească anumite formule narrative, clasice sau romantice, modele prestabilite care au reprezentat, pentru o anumită perioadă, singurele forme existente și în proza originală.

³ Amintim, din vasta bibliografie asupra începuturilor romanului românesc: Teodor Virgolici, *Începuturile romanului românesc*, București, E.P.L., 1963 și *Romanul istoric românesc din secolul al XIX-lea*, în vol. *Retrospective literare*, București, E.P.L., 1970; Paul Cornea, *Despre începuturile romanului românesc*, în vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, E.P.L., 1966; Șt. Cazimir, *Prefață* la vol. *Pionierii romanului românesc*. De la Ion Ghica la G. Baronzî, ed. a 2-a, București, Minerva, 1973.

Datorită acestei complexe evoluții, nu vom putea analiza, în cele ce urmează, într-o separație perfectă cele două stiluri primare: direct și indirect. Narația indirectă pură nu mai poate apărea în secolul al XIX-lea, tocmai din cauză că modele deja evolute, preluate din literaturi occidentale, sînt utilizate pînă la abuz: de aceea, vom asista în permanență la îmbinarea celor două forme principale de enunț narativ, relatarea în stil indirect și aceea în stil direct. Originalitatea prozei românești, ca și evoluția sa reală către eliberarea de modelele formale prea precise, va sta tocmai în repartizarea diferită a tipurilor de enunț narativ (și descriptiv), cu alte cuvinte în structura compozițională a textului, dar nu se va preciza, în liniile sale principale, decît în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

2.2. Primele forme de manifestare ale textului narativ; raportul dintre relatarea în stil indirect și cea în stil direct

2.2.0. În primele manifestări de proză narativă, fie ele nuvele sau romane, forma cea mai frecvent utilizată este relatarea în stil indirect. Manieră deosebit de simplă, deoarece nu pune probleme de variere a structurii compoziționale, narațiunea indirectă ocupă primul loc, în istoria prozei românești, atît din punct de vedere cronologic, cît și ca întindere în opera diferiților scriitori.

Acest tip de narație coincide perfect cu modalitatea pe care M. Bahtin o are în vedere atunci cînd definește monologismul, stabilind, de fapt, un raport între o teorie a registrelor vorbirii și funcția literară a varierii lor într-un text. Bahtin pornește de la constatarea că toate procedeele compoziționale moderne tind să escamoteze autorul ca formă de exprimare directă în textul unei opere literare, iar de aici ajunge la concluzia (legată de obiectul direct al cercetării sale, proza lui Dostoievski) că structura operei moderne pe care o analizează este prin excelență dialogică sau, în anumite împrejurări, polifonică.

Pentru primele faze ale dezvoltării prozei, caracteristică este însă, structura opusă, monologismul operelor, modalitate compozițională pe care M. Bahtin o definește astfel: „Orizontul său [al scriitorului] nu se intersectează nicăieri și nu se ciocnește în dialog cu orizonturile — optici ale eroilor, cuvîntul său nu simte nicăieri împotrivirea unui eventual cuvînt din partea eroului, care să arunce o lumină diferită, o lumină proprie asupra aceluiași obiect, să-l prezinte prin prisma adevărului său” (s. aut.)⁴. După cum se poate observa, problema depășește cadrul strict al construcției formale a operei în proză, devenind o chestiune de concepție rezolvabilă compozițional. Construcția monologică depinde de poziția autorului, pe care o prezintă exclusiv, iar nu de a eroului, care apare uneori numai pentru a clarifica anumite părți ale narației⁵.

Planul autorului este predominant în primele forme de manifestare, cele mai simple, ale narației românești și se concretizează, cum e și normal, în relatarea indirectă a succesiunii de evenimente. Vom vedea, însă, că nu se poate stabili un raport de suprapunere exactă între sim-

⁴ M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București, E.U., 1970, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

plitatea formulelor compoziționale — bazate pe preponderența stilului indirect — și succesiunea cronologică a prozei românești: forme mai complexe pot apărea la scriitorii din primele momente (cf., de exemplu, C. Negruzzi), iar structuri simple, de proveniență clasicizantă, se perpetuează pînă tîrziu în a doua jumătate a secolului (Al. Odobescu sau Gh. Sion).

Strict formal, structura compozițională a unei opere anumite este determinată, de fapt, și de specia din care ea face parte, cu alte cuvinte, din punct de vedere gramatical, și de raportul dintre timp și persoană . Așa cum vom vedea, proza românească din deceniile III—VII ale secolului al XIX-lea preia majoritatea formulelor compoziționale existente în literatura franceză a secolului al XVIII-lea: povestirea propriu-zisă, în maniera povestirilor lui Voltaire sau — ceva mai complicate prin alternarea planurilor — ale lui Diderot; autobiografiile românești fictive, în care ordinea evenimentelor este întotdeauna cea cronologică; în sfîrșit, romanul epistolar, specie foarte utilizată încă din secolul al XVIII-lea.

Fiecare dintre aceste specii presupune un raport particular între timp și persoană. Relatarea povestirilor „normale” (fără caracter memorialistic) nu suportă, de obicei, decît persoana a III-a și una sau alta dintre formele de perfect; persoana I poate apărea, în această specie, doar o dată cu introducerea tehnicii „povestiri în povestire”, relatare retrospectivă a unui personaj în cadrul mai larg al unei narațiuni lineare prezentată de către autor. Autobiografiile fictive sînt de asemenea strîns legate, ca timp, de perfect, dar utilizează — echilibrat — persoana I a relatării și persoana a III-a, atunci cînd intervin alte personaje. Statutul narativ al romanului din secolul al XVIII-lea este, deci, de cele mai multe ori, legat de prezența acestor două coordonate: timpul trecut al povestirii și persoana a III-a (alternată cu persoana I în romanul de tip memorialistic sau fals-memorialistic). Prezentul este de cele mai multe ori exclus, cu excepția unor părți din romanele epistolare, unde alături de o mai mare frecvență a persoanei I se înregistrează și apariția acestui timp, pînă în acel moment considerat impropriu mînării narative⁶.

Tehnicile moderne ale narației realizează aceleași efecte prin introducerea, în cadrul narației de tip obiectiv, a monologului interior și a variantelor diverse de „amestec de stiluri”, pe care proza românească le va prelua încă din primele momente ale existenței sale. Se realizează astfel, și în acest domeniu al tehnicilor narative, același amalgam de influențe clasice sau romantice care poate fi urmărit în alte secțiuni ale literaturii noastre (poezie, structura figurilor retorice și repartiția lor, proză descriptivă, proză poetică etc.): elemente formale de sursă diversă, care în literatura universală s-au succedat într-o ordine cronologică determinată de existența unuia sau altuia dintre principalele curente, se suprapun în proza românească, la același scriitor și, uneori, în cadrul aceleiași opere.

2.2.1. Exemplul cel mai unitar din punctul de vedere al redactării în stil indirect aproape exclusiv îl constituie nuvelele istorice ale lui

⁶ Cf. Jean Rousset, *Comment insérer le présent dans le récit: l'exemple de Marivaux*, „Littérature”, 5 (févr. 1972), pp. 3—10.

Asachi. Situația este surprinzătoare pentru momentul în care ele apar — relativ tardiv față de proza lui Negruzzi, de exemplu, mult mai variată compozițional — căci de obicei relatarea în stil indirect nu formează decât foarte rar *singura* modalitate de enunț într-o întreagă scriere în proză, fără intervenția altor forme de reproducere. De altfel, nici chiar Asachi, scriitorul cel mai puțin „imaginativ” din punct de vedere compozițional, nu procedează astfel fără excepție, deși, de cele mai multe ori, nuvelele sale sînt înălțuri lineare de evenimente, fără intervertiri cronologice chiar în cadrul acestor relatări indirecte și, mai ales, fără intervenția directă a unor scene în care expresia personajelor să apară nemediată de reproducerea autorului⁷.

Auzirea unui eveniment așa de neașteptat cuprinsesă pe toți de mirare și de spaimă, prepuind mai mari rele de cum erau în faptă. (...) Amu prevăzînd cursul ce puteau lua lucrurile, ar fi dorit a se depărta de acolo, mai înainte de a se dezvăli de tot astă scenă serioasă. Spre a satisface curiozitatea adunării despre moartea junelti domnitorin, Șeptelici istorisi în scurt criminile cele crunte cu care s-au pătat acest strănepot al virtuosului Alexandru I, au înșirat victimile ce au prosforat patimei sale celei însățate, făcîndu-se, prin omorîrea hatmanului Arbore, ucigaș de părinte; prin dișterarea unui mare număr de boieri, părinți ai patriei, tiran, prin batjocura soțiilor și fiicelor virtuose, încît, după ce au înstreinat de la dînsul pre toți compatrioții, nevoi chiar pe doamna, soția sa, a curma impetul crimelor sale, învenîndu-l la o cină în cetatea Hotinului, după care faptă, ascunzîndu-să ea însași, s-au osîndit a espia (răscumpăra) astă crimă închizîndu-se în o săhăstrie pe toată viața sa. Dar pre cită oțărîre urma despre nelegiuirile domnului, pe atîta era mirarea despre cugetul cel mărînimos al doamnei.

După aceasta Șeptelici au continuat a ceti prochemarea Direptăței, adresată cătră toți moldo-românii, prin care espunea cum Ștefăniță n-au lăsat nici un fiu clironom; apoi cu moartea sa stingîndu-se dinastia lui Dragoș, reprezentanții țarei sînt chemați a se aduna la Suceava, spre a alege dintre boieri pe cel mai vrednic de a purta corona și spata lui Dragoș, mai ales cînd streinii, văzînd țara fără căpitenie și turburată de nemulțămire, dinpregiur *amenință* a-i împresura marginile; (Asachi, SL, 136—7).

⁷ Utilizăm următoarele ediții și abrevieri: Alecsandri, P = V. Alecsandri, *Proză*, București, E.P.L., 1966; Asachi, SL = G.h. Asachi, *Scrieri literare*, București, E.S.P.L.A., 1957, vol. II; Bolintineanu, Man./El. = D. Bolintineanu, *Manoil/Elena*, în *Opere alese*, București, E.P.L., 1961, vol. II; Filimon, Cioc. = N. Filimon, *Ciocoi vechi și noi*, în *Opere*, București, E.S.P.L.A., 1957, vol. I; Heliade, VP = I. Heliade-Rădulescu, *Versuri și proză*, București, Minerva, 1972; Kogălniceanu, SA = M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1955, vol. I; Negruzzi, PT = C. Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, ed. a 2-a, București, E.S.P.L.A., 1963; Odobescu, O = Al. Odobescu, *Opere*, ed. Tudor Vianu, București, E.S.P.L.A., 1955, vol. I; P.R.R. = *Pionierii romanului românesc, De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. a 2-a îngrijită de Șt. Cazimir, București, Minerva, 1973; Sion, SC = G.h. Sion, *Suvenire contemporane*, București, Minerva, 1915.

Dacă stilul indirect în descrieri sau în relatarea unor evenimente în suită cronologică nu supără, scenele mai rapide, desfășurate între personaje precise, pierd enorm în dinamism, din cauza acestei modalități permanent conservate, reproducerea indirectă atât în pasajele autorului, cât și în fragmentele care ar trebui să aparțină planului personajelor; să se observe, în exemplul de mai sus, că monotonia se încearcă a fi evitată prin schimbarea timpului verbal către prezent.

O oarecare evoluție compozițională — limitată, totuși, la Asachi mai mult decît la oricare alt scriitor contemporan cu el — se poate, însă, urmări. În primele sale nuvele, *Rucsanda Doamna* (1841) și *Svidrighelo* (1850), asistăm la relatarea unor evenimente istorice, exclusiv desfășurate în planul relatării autorului (în special în cazul celei de a doua nuvele); *Rucsanda Doamna* nu are o desfășurare în egală măsură monocordă, dar prezintă, totuși, în cele citeva zeci de pagini de narație indirectă, un procedeu care își va face treptat loc în proza lui Asachi, ca și la alți scriitori de altfel, intervenția monologului, formă de stil direct. Este ușor de văzut că apariția monologului e forma cea mai puțin evoluată de accidentare a cursului narației lineare, cu atât mai mult atunci cînd monologul are dimensiuni deosebit de întinse. Monologul-discurs al Rucsandrei, ca și, mai tîrziu, discursul de înscăunare al voievodului Petru sau al lui Ștefan cel Mare pe pătul de moarte (Petru Rareș, 1854—1861), sînt singurele elemente care vin să tulbure monotonia narației indirecte, introducînd, în același timp, mai direct în text personajul:

Astă criză măreață și neașteptată, care ar fi amețit pe oricine altul, au arătat pe junele Petru în toată maritimă sa. După ce se trecu întâia impresiune, el au rostit cătră adunare :

„A cui fiiu sînt, până azi nu am știut, dară că sînt moldovan am știut din ziua cînd am văzut țara împlîntată de nenorociri ! În acest simțimînt și în ist misteriu recunosc voința lui Dumnezeu, care îmi împune sarcina grea de a apăra și a înturna drepturile încălcate ale patriei ; puterea ei stă în unirea compatrioților ; în aste două mă razim : în sfaturile cele înțelepte și în amorul părinților patriei. De îmi juruiți aceste, mă supun votului, iar dacă este întru asta neînvoire, rînduiți-mi un post la oaste, ca să combat și să mor pentru apărarea Moldovei“ (Asachi, SL, 147).

Extrem de rar apare la Asachi dialogul ; în realitate, nici nu avem a face cu un dialog propriu-zis, ci cu replici izolate în stil direct ; sînt forme mai puțin precizate chiar decît acelea din narațiunea cronicarilor, unde — cel puțin în secolul al XVIII-lea — scenele dialogate ocupă spații relativ întinse din cronici. La Asachi, fragmentele de stil direct au fie caracter de monolog, fie acest aspect izolat în cadrul narației indirecte :

— Boierii însărcinați cu cercetarea acestui act dădură un semn de mirare, își făcură cruce și strigară : „Dumnezeule ! Minunate-s faptele și misteriiile tale ! Un fiu adevărat, din osul lui Ștefan vv., trăiește și acest dres îl cheamă la cliromia tronului țarei !“ (...) Cită mirare și bucurie produsă în adunare înfătoșarea lui Petru, cînd mumă-sa luîndu-l de mîină îl prezentă, zicînd : „Iată fiul !“ acei ce-l admirasă mai nainte pentru patriotismul, energia și faptele aproape, despre care au fost raportat Șepilici, au prorupt în zgomotoasă strigare : „Ista-i !“ (Asachi, SL, 145—6).

Explicația acestei trăsături compoziționale specifice lui Asachi nu este, credem, de sursă externă. Nu vreo influență străină, de tipul povestirilor istorice sau filozofice ale secolului al XVIII-lea din literatura universală, impun simplitatea compozițională extremă a nuvelor lui Asachi, ci, mai curînd, caracterul lor strict istoric și doar în intenție literar ; această trăsătură îl determină pe autor să înlăture din narațiune evenimintele aflate în legătură directă cu personajele, limitîndu-se la relatările istorice cu caracter mai larg, de o mai mare generalitate. Accentul, în nuvelele lui Asachi, nu este pus pe evoluția personajelor, simple marionete în relatarea evenimentelor uneori romantice sau melodramatice, ci asupra scenelor din istoria Moldovei care dau și titlurile povestirilor. Construcția este, după cum se observă, didactică și convențională la maximum, deosebit de ilustrativă pentru un stadiu nedevelopat al prozei narative, și ea explică repartizarea lipsită de complexitate a modalităților narative.

2.2.2. Dintre primele încercări de roman, într-o situație nu foarte diferită — deși observațiile se referă la un text mult mai restrîns ca dimensiuni — se află romanul lui Ion Ghica, păstrat doar în cele două fragmente (*Istoria lui Alecu și Istoria lui Alecu Șoricescu*)⁸ ; încercarea datează probabil dinainte de 1849, fiind una dintre primele ale genului. Fragmentele conservate nu fac excepție de la regula menționată ; primul, publicat sub titlul *Istoria lui Alecu Șoricescu*, are drept punct central povestirea autobiografică a unuia dintre personaje, deschisă cu obișnuita adresare și continuată cu relatarea la persoana întîi. Maniera este foarte frecventă în istoria prozei românești și reprezintă un progres față de uniformitatea scrierilor lui Asachi, de exemplu : variația de planuri, destul de simplă de altfel, se limitează la alternarea formulei adresative (marcată de persoana a II-a) cu relatarea memorialistică propriu-zisă :

Intr-o seară, bînd ceai, după ce ne-am întors de la vînătoare, Alecache Șoricescu îmi zice :

— Nu, prietene ! nu am fost totdeauna negustor de griu !
Asta pe care mă vezi n-am fost tot gros, rumen și cu părul

⁸ Cf. D. Păcurariu, *Cîteva precizări și date noi referitor la „romanul“ lui Ion Ghica*, „Analele Universității C. I. Parhon“, Seria Științe Sociale, Filologie, 1957, nr. 10.

scurt ; eu am avut plete lungi, obraz palid ; am aplaudat și am șuiertat pe Basadonna, pe Nourrit, pe Malibran și pe Ronzi ; am suit pe Victor Hugo și pe Dumas pînă la ceruri și am afundat pe Corneliu, Racine și Voltaire pînă în fundul tartarului, de unde d-abia geniul dramatic al lui Rachel a putut să-i scoată ; am grămădit pe Mozart, Beethoven, Weber și pe Rossini și am făcut pedestal lui Verdi, care suflă mai toți din trîmbițe și bate neconținut din tobe.

Dar *să-ți încep* povestirea vieții mele mai de departe. Din frageda mea copilărie, tatăl meu m-a crescut neconținut cu învățători bine plătiți ; zece ani am citit pe Xenofont, am fost prieten și entuziast de toți oamenii lui Plutarh, am fost față la toate întîmplările războiului Troiei ; zece ani nu am lăsat pe Ahil de lingă mine, zece ani am călătorit cu Ulis. *Îți mărturisesc* păcatu : pe Virgiliu nu-l puteam suferi ; parcă-mi spunea inima că într-o zi o să fiu sătul de plug și de albine. Trei ani d-a rîndul eu am făcut engomin și am sorcovit pe vodă la Sfîntul Vasile. (PRR, 3).

Cel de al doilea fragment conservat al romanului (*Istoria lui Alecu*), mai întins, este de asemenea o scriere memorialistică, într-o redacție și mai consecvent indirectă, întreruptă de rare intervenții dialogate. Chiar succesiunea narațiunii, strict cronologică, reprezintă și ea o trăsătură caracteristică stadiului incipient în care se află încă proza românească.

2.2.3. Începutul de roman al lui Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei* (1850), realizează un prim pas către o „modernizare” compozițională, cel puțin în măsura în care se poate formula o asemenea observație pe marginea unui text relativ redus ca dimensiuni și incomplet. Romanul preia formula balzaciană a restrîngerii treptate de perspectivă, în introducerea la narațiunea propriu-zisă, restrîngere care are drept punct final prezentarea personajelor principale ale singurei scene păstrate din roman. Descrierile, reduse concentric — prin comparații — de la prezentarea unei specii de „fizionomii” a orașului pînă la cadrul propriu-zis, al acțiunii, cofetăria în care se va desfășura scena, sînt însă întrerupte de o formulă care apare nu numai la Kogălniceanu, ci și, înainte sau contemporan cu el, în proza lui Negruzzi și Alecsandri : *dialogul fictiv*, în care interlocutori sînt autorul și cititorul. Nu este vorba de o alternanță propriu-zisă de planuri, ci doar de întreruperea cursului descrierii și al narației indirecte :

— Da bine, pînă acum noi știm că d-l Felix este preocupat de zaharicale și de mode ; nu ne-ai spus însă nimic despre celelalte ale lui. Și încă mai puțin despre istorie.

— Răbdare, răbdare, cetitorilor, chiar lui Dumnezeu i-au trebuit șase zile ca să facă lumea. Dați-mi dar și mie macar șase oare ca să vă spun această adevărată istorie. (PRR, 36).

În suitea narațiunii în stil indirect, și fără a schimba modalitatea de reproducere (persoana a III-a se conservă), Kogălniceanu utilizează și procedeul digresivității, prilej de actualizare a planului adresării, a planului lectorului, de același tip cu dialogul fictiv amintit mai sus :

— Cetitorii mei binevoiască a-mi ierta acest *speech*, cum zic englezii, adecă românește acest mic cuvânt ieșit din șirul romanului. Cursurile însă de morală nu plac astăzi ; de aceea moralității în secolul nostru sînt siliți ca spițerii a polei hăpușurile ce vroiesc a da bolnavilor. (PRR, 52).

Aceste artificii îi servesc scriitorului pentru evitarea monotoniei excesive, în care o compoziție ca aceea proiectată — și care cuprindea în egală măsură prezentarea de amănunțite descrieri „materiale” și de moravuri — ar fi putut eșua, înainte de începutul acțiunii propriuzise. Cît privește narațiunea, ea nu mai are nimic comun cu tehnica pe care o utilizează, aproape în același timp, Asachi : nu mai asistăm la o relatare în stil indirect, ci, în sensul modernizării fără exerciții de virtuozitate, fragmentul este alcătuit dintr-o alternare corectă între modalitățile primare de redare a enunțului, stilul indirect și stilul direct, manifestat în cea mai mare parte a acestui unic capitol păstrat, sub forma monologului unui personaj, întrerupt accidental de reduse intervenții ale interlocutorilor :

— Bunăoară ca și cu masa lui, urmă benderliul. Închii-puiți-vă, fraților, că dăunăzi ni-au poftit la prînz, și știți cînd am început a minca ? La șese după asfințitul soarelui ! Cu luminările aprinse ca la nuntă, numai că mireasa nu-i era acasă. Auzit-ați, boieri ? Și la masă știți ce mi-au dat ? În loc de potroc bun de curcan, de un stufat de clapon, de o rață cu curechi, de gîscă friptă, de niște alivence cum mi le făcea vătăjița la moșie, mi-au trînit niște blide cu bulion, bifteacă, fricășă, volăvai, și alte multe chisălițe, sta-ar în gîtul șvabilor ce le-au născocit. Da vinațele ? În loc să-mi deie niște pelin amar ca fierea, de care au băut tată-meu și bunu-meu, în loc de niște Odobești vechi din vremea lui Muruz, de niște Cotnar de care bea Ștefan-vodă după ce bătea pre tătari și pre căzaci, știți ce mi-au vărsat în pahar ? Vin de Borto, de Lăfăiet și Șampanie, ca cînd eu aș avea trebuință de doftorii și de burcuturi. Slavă Domnului, sînt, și la trup, și la suflet, român verde și vîrtos.

Un rîs omeric izbucni din gura tuturilor, afară de colone-lul nostru, carele se mărgini a zice, mușcîndu-și buzele :

— Ce ai, vere, astăzi ? Socoteam că ai început a te dezvăța de obiceiile provinciei, care te fac așa de...

— Domnul să mă ferească ! Niciodată nu m-oi hotări să mînc seara la aprinsul luminărilor, să mă culc în faptul zilei și să mă scol cînd oamenii se pun la masă, ca cînd Dumnezeu ne-au dat frumusețile dimineții, cîntecul privi-

ghitorilor și răsăritul sfintului soare pentru ca să nu le vedem niciodată. Ziua îi pentru a fi deșteptat, și noaptea pentru dormit. Dacă nu de la oameni, ia pildă de la dobitoace. (PRR, 43—4).

2.2.4. După cum s-a observat, n-am urmat în prezentarea de față o ordine cronologică a scrierilor în proză, pentru că aceasta n-ar fi coincis întotdeauna cu gradul de complexitate a textului. Asachi își scrie o parte a nuvelor istorice destul de tirziu față de opera în proză a altor scriitori, iar compoziția lor este poate cea mai simplă din istoria prozei noastre moderne. Ion Ghica și Mihail Kogălniceanu se resimt, pe de o parte, de influențe occidentale, uneori amintite chiar în text, iar pe de altă parte imprimă, din necesități interioare, textului o structură colocvială, — care este caracteristică atât scriitorilor moldoveni încadrați în curentul popular-istoric, cât și unei părți a scriitorilor munteni din deceniile III—VII ale secolului al XIX-lea — și care determină intervenția unei noi modalități de enunț, stilul direct.

De aceea, n-am mai putea încadra în subcapitolul referitor la narațiunea în stil indirect, utilizat exclusiv sau aproape exclusiv, alte opere, semnificative în mod special. S-ar mai putea menționa în această situație unele dintre povestirile și scrisorile lui Negruzzi. Dar Negruzzi, cel mai în vîrstă reprezentant al generației, este în același timp unul dintre scriitorii caracterizați prin cea mai mare varietate compozițională, explicabilă probabil și prin varietatea speciilor pe care le-a abordat: nuvela istorică, pe de o parte, are o anumită tehnică de construcție; nuvelele cu subiecte contemporane au alte particularități; scrisorile, în sfîrșit, prezintă poate cea mai mare variație în compoziție, datorită caracterului lor foarte diferit și labilității speciei (narațiuni „neutre”, semifantastice, memorialistice, de pură imaginație etc.).

Nu sînt multe, în proza lui Negruzzi, exemplele de compoziție lineară indirectă, și ele se limitează mai ales la povestirile dinainte de 1845 (această tehnică simplă este mai puțin utilizată în nuvele și în cea mai mare parte a scrisorilor). *Regele Poloniei și domnul Moldaviei* (1839), de exemplu, poate fi considerată, între povestirile lui Negruzzi, tipică pentru forma cea mai simplă pe care autorul a utilizat-o: narația cronologică lineară, în care și repartizarea timpurilor verbale este uniformă, limitată la unul sau altul dintre timpurile trecutului, fără enclave de prezent, care ar putea forma o alternanță oarecare de planuri. Totuși, chiar în acest tip mai simplu de narație, autorul nu se limitează la relatarea indirectă, iar cele două scene principale ale scurtei povestiri sînt dialogate:

Cardinalul primat se împotriva.

— Ce-i lipsește lui Leșcinski? îl întrebă regele sved.

— Sire, e prea june...

— E de vrîsta mea, îl curmă Carol posomorîndu-se (Negruzzi, PT, 135—6);

Ofițerul se recomandă ca un francez în slujba regelui de Svedia.

- Dar ce rang ai ? întreabă Mavrocordat.
- *Major sum*, răspunse acesta.
- *Imo maximus es*, zise prințul zîmbind, și sculîndu-se îl salută cu respect, căci îl cunoscuse că era regele Stanislav. ... (Negruzzi, PT, 137—8).

Prima nuvelă a lui Negruzzi, *Zoe* (1829), se resimte cel mai mult de pe urma lipsei de cursivitate compozițională, ca și de lipsa de variație a planurilor narative. În mod evident, nuvela este concepută pe o bază simplă, care pornește de la relatarea indirectă, deci, în intenție cel puțin, cu un singur plan, acela al autorului, dar în care intervin apoi forme de manifestare a enunțului direct, fie dialogat, fie sub aspectul monologului interior.

În deschiderea nuvelei, după modelul „clasic“, narațiunea alternează cu descrierea de peisaj, după care se introduce în text cunoscutul portret al tînărului Iancu B. Tehnica pare a fi cea balzaciană, marcînd o tendință către independența descrierii. Oarecum izolate în contextul narativ, descrierile de interioare ocupă un spațiu relativ larg, iar descrierile portretistice amintesc de fiziologiile pe care, alături de aproape toți ceilalți reprezentanți ai generației, le-a practicat și Negruzzi, citîndu-l pe creatorul „fiziognomiei“ chiar în pasajul la care ne referim.

În economia textului narativ, aceste intervenții reprezintă „pauzele“, iar aglomerarea lor pe un spațiu relativ restrîns este o dovadă de relativă inabilitate epică ; în introducerea la *Zoe*, de exemplu, cele două portrete, masculin și feminin, se succed fără vreo întrerupere, ceea ce le scade, într-o oarecare măsură, eficacitatea ; pe de altă parte, însă, introducerea acesora prin restrîngere descriptivă a perspectivei amintește de introducerile nuvelor (și, cu atît mai mult, ale romanelor) lui Balzac, scriitor pe care Negruzzi l-a avut cu siguranță drept model, căci îl citează în mai multe puncte ale textelor sale în proză (cf., de exemplu, *O alergare de cai*).

Din trăsură se coborî un tînăr elegant coconas, a cărui costum era după moda curții.

El purta un antereu de suvaia alb, era încins cu un șal roșu cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetele, alcătuiind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blînită cu samur, purta una dintr-acele scurte cațaveici, numite *fermenele*, broderia căria, cu fir și cu tertel, îi acoperea tot peptul. În cap avea un șlic de o circonferență cel puțin de șapte palme.

Într-un cuvînt, orice damă l-ar fi văzut în ceasul acela nu s-ar fi putut opri de a se coti cu vecina sa și de a zice în jargonul vremii de atunci : ah, *psihi mu*, uită-te cît e de *nostim* !

Chipul său era, de nu frumos, dar plăcut. Lafater, din cea întâi vedere, l-ar fi judecat după fruntea lui strîmtă, buzele groase și sprincenile rădicate cu disproporție asupra ochilor ; dar și nefiind cineva fizionomist putea, fără a se

greși, să-l boteze de nătarău, după căutătura cea speriată și neclintirea figurei sale.

În camera unde intră, pe un crevat cu perdele *ponceau*, șadea o fetișoară rezămată într-un cot pe perină. Fusta ei de atlas albastru deschis, de sub care se zărea un picioruș gras și mic; părul ei castaniu ce se slobozea în unde de mătase pe albiile ei grumazi; poziția ei cea lenoasă, în sfârșit, lumina murindă a unei lampe ar fi înflăcărat pe Xenocrat, dacă ar fi fost la Iași la 1827, în camera aceea.

Zău, era frumoasă tinăra fată! când însă și-a întors tînjitorii ochi căpriei, umbriți de lungi gene și scăldați într-o rouă de desfătare, când s-a repezit și a apucat în brațe pe tinărul ce intrase, trebuia să aibă cineva toată nesimțirea lui, ca să nu cadă ametețit la picioarele ei (Negruzzi, PT, 14—5).

După această deschidere, însă, nuvela capătă aspectul normal al unui text nu foarte colorat compozițional, în care sînt alternate pasaje ale autorului, relatate în stil indirect, și scene dialogate între personaje.

Este de remarcat faptul că monologul propriu-zis, acela care presupune prezența unui interlocutor, nu este frecvent în această nuvelă a lui Negruzzi. Autorul alege, pentru introducerea unui al treilea plan, formula monologului interior, (cf. *infra*, 2.3.4.), cu toate elementele de retorism pe care acesta le presupune. Deși vom reveni asupra importanței și semnificației acestei forme de reproducere a enunțului în proza noastră dinaintea de 1870, exemplificăm cu foarte dezvoltatul monolog interior al personajului central, pentru a avea, cel puțin pentru prima scriere a lui Negruzzi, o imagine mai completă a modalităților compoziționale și de enunț utilizate, într-un moment în care, în proza narativă românească, autorul nu avusese — practic — predecesori:

Zoe se primbla palidă și perită la față prin odaia lui Iancu. „Iată a doua oară, își zise, ce sînt în camera aceasta, întâi cînd era bolnav și am venit de l-am văzut; atunci am ieșit, dar acum... iată așternutul său; perna cusută de mine încă tot o are... iată pistoalele lui, care i le-am cerut ca din partea frăține-meu, căci atunci încă nu-l iubeam... cu ele eram să omor pe Iliescul. Iliescul! Încă acela nu m-a amăgit, eu am fost slabă!... Oare-s încărcate? — Și caută pistoalele. Unul e încă plin. Unul. Și ce trebuie amîndouă?... O mișcare de degit și s-a sfîrșit! Oh! pistolul acesta!... Să-l aștept oare să vie? Și pentru ce? El mi-a hotărit soarta și a mea și a copilului său!... Sărmanul prunc! Il simț clătîndu-se în sinul meu... sărmană ticăloasă ființă, blăstemată pînă a nu vedea lumina!... Ah! el e rușinea și nenorocirea maicei sale. Mai bine să moară, să nu cunoască pe tată-său, care mă calcă în picioare... Cine știe, poate într-o zi va fi ca și el de nelegiuit, sau ca și maică-sa de nenorocită! (Negruzzi, PT, 25).

Structura compozițională a textului în care fragmentele de relatare indirectă alternează cu scene dialogate — de mai largi sau mai restrînse

dimensiuni — este aproape generală în mai multe dintre scrierile lui Negruzzi. În această situație se află, de exemplu, o parte dintre povestiri și scrisori, nu numai cele de tinerețe, ci și altele, răspândite cronologic în cursul creației scriitorului : *Au mai pățit-o și alții, Sobieski și românii* (1845), *Cîntec vechi* (1843), *Un poet necunoscut* (1838), *Istoria unei plăcinte* (1847) — într-un context inițial memorialistic —, *Un profes de la 1826* (1851) sau *Pelerinagiu* (1852). În acest sens, merită o mențiune aparte puținele cazuri în care Negruzzi se limitează exclusiv la stilul indirect. Din materialul cercetat de noi, pot fi citate doar trei exemple : *Calipso* (1839), *Catacombele M. Neamțu* (1839) și *Fiziologia provincialului* (1840). Totuși, fiecare dintre aceste scurte narațiuni utilizează un artificiu pentru evitarea tonalității excesiv monocorde. *Calipso*, scrisoare inclusă în ciclul *Negru pe alb*, debutează cu obișnuita adresare, continuă cu relatarea memorialistică, pentru a sfîrși cu nararea istoriei propriu-zise la persoana a III-a ; schimbarea persoanei este, în acest caz, elementul pertinent :

Știi că în anul 1821 a izbutit revoluția Greciei și că ea își avu începutul în Iași. (...) Tatăl meu cu mine, după ce am petrecut iarna în ținutul Hotinului, în vara anului 1822 ne-am dus la Chișinău, ca să ne întîlnim cu rude, prieteni, cunoscuți, refugiați ca și noi. (Negruzzi, PT, 171).

Catacombele M. Neamțu este, practic, un istoric al construcției mănăstirii, semnificativ, din punctul nostru de vedere, prin faptul că în suita relatării strict cronologice, fără variație de persoană (a III-a) sau de timp verbal (perfect), se introduce, la un moment dat, o formă inuzitată de dialog fictiv cu elemente de retorism, în cadrul unui monolog interior :

Trei rînduri de poliți zidite sînt de-a lungul păreților, iar pe sub ele dulapuri.

Ce se înșiră pe poliți ? — Tidve de morți ! — Ce se pune în dulapuri ? — Oase de morți ! (Negruzzi, PT, 168).

Fiziologia provincialului, deși inclusă în același ciclu, este concepută doar convențional ca formă de adresare, căci persoana a II-a apare tîrziu în text, și nu sub forma tradițională a interlocutorului presupus, ci în forma unei „persoane a II-a cu sens general“ :

De ai norocire a fi și d-ta *evghenis* din *protipendas*, vlas-tare de viță aleasă, țandură de os sfînt, și ai trebuință a merge în provincie, fii sigur că ai să fii bine primit, găzduit, căutat și ospătat, pentru că ești așteptat c-o nespusă nerăbdare... (Negruzzi, PT, 192).

Artificiul, în contextul relatării indirecte, apare, însă abia în finalul scrisorii, unde stilul indirect este alternat cu cel indirect liber, manieră care permite autorului să se retragă pe planul al doilea, lăsînd de fapt locul unei replici a personajului ; intervenția acestuia poate fi cu pre-

cizie delimitată, grație descrierilor ironic exagerate, deși nu este marcată ca atare în text :

După cerimonia dulecților și a cafelei, cucoana începe a-și arăta turbanul, și boierul a spune novitale. Spune cum a petrecut ; cum s-a *egлиндisit* la bal la curte ; ce mai confete și ghețate a mâncat ; cum îl invitau toate damele la danț ; cum era balul de frumos ; *sala era pardosită cu oglinzi, păreții de porțelan, ușile de cristal și mobilele de chihrimbar*, și alte multe minunății și mindrețe care fac pre prietinii săi să casce gurile ascultându-l ; și iaca materie de vorbă cel puțin pentru două luni. (Negruzzi, PT, 193).

În ceea ce privește raportul dintre cele două tipuri primare de enunț, Negruzzi este, ca în multe alte domenii, un inovator. În proza sa se produce trecerea de la tipul de expunere indirectă, în fond mai puțin evoluată, care are în vedere un singur plan — al autorului — către o pondere crescută a celeilalte modalități de expunere, cea directă, indiferent în care dintre formele sale posibile ; scena dialogată, monologul, adresarea directă către un interlocutor fictiv (în scrisori) sau monologul interior. Asupra unor forme de manifestare a stilului direct vom reveni în cursul expunerii (cf. *infra*, 2.3). Pentru moment, subliniem că Negruzzi este infinit mai inventiv, în tehnica compozițională a bucăților sale în proză, și decît Heliade-Rădulescu, și decît V. Alecsandri, în scrierile din aceeași perioadă.

2.2.5. Căci Heliade, cu toate ieșirile sale retoric-adresative, nu are o tehnică deosebită a operei în proză. Dispozițiile și încercările mele de poezie (1837) este o scriere memorialistică, în stil indirect continuu, la persoana I, rar întreruptă de propriile replici actualizatoare. Monotonia relatării indirecte nu este întreruptă nici în evocarea *Gheorghe Lazăr* (1839) decît de cîteva invocații retorice în buna tradiție a recuzitei romantice. Abia Cuconița Drăgana (1838) ilustrează acest nou mod de fiziologie prin cîteva scene, care introduc o altă modalitate reproductivă a enunțului. Pentru humorul și ironia lui Heliade, scenele acestea, cu voçabularul „neales” al personajelor, sînt caracteristice :

Așa zisei că coconița bate în palme și slugile aleargă grămadă, și Mariuța cu ei, Călin cu părul vilvoi, pentru că căciula (de va fi avut căciulă) căzuse jos, izbindu-se cu capul de corlată, cu poturii fără copci pe picioarele goale și cu un fel de fotă dinainte.

- Rîtane, gata sînt bucatele ? c-a venit coconul !
- Piper și oțet nu e, coconiță, să fac perișoarele.
- Dar bată-te Dumnezeu, baraoane ! afurisitul ! acumă îmi spui ?
- Vezi că aveai treabă cu jîdanii ăia.
- Și mai răspunzi, bala dracului ? unde e diavolul de Ioniță ?
- Aici sînt, coconiță.

— Uite, pînă nu s-o usca scuipatul să fii aici, diavole, că vai de pielea ta ! Du-te curînd, ia vin, oțet, untdelemn și piper ; și vino de pune masa.

— Dă-i să ia și sare, coconiță, că n-am ce pune în solnițe.

— Na, și nu mai căsca gura... Uite, bată-l Dumnezeu, că **mai șade ! ce stai, buzatule, și te uiți la mine ? Fa, împielîțato !** ce ? îți vine rău fără coarne ? Dar lasă, Avestițo, că nu te las fără dinsele... Nu vezi c-a venit coconul ? Mergi în casă, teșmenito !

— Soro, dar ce nemăturat e în casă !

— Apoi s-o bată Dumnezeu pe cioroaica a bătrînă ! D-o sută de ori i-am tot zis astăzi, și nu-ș' ce face !

— Vezi că cu jîdanii ăia mai putea cineva să stropască ori să ia mătura în mînă !

— Auzi ! auzi ? baraoanaica dracului ! și încă mai răspunzi, bătute-ar Dumnezeu de afurisită ? Lasă că ți-oi scutura eu praful de pe tine ! (Heliade, VP, 320—1).

Dubla adresare, către cititor și către personaje, din finalul acestei bucăți antologice, dă măsura spiritului viu al scriitorului, mai evident aici decît în multe dintre scrierile sale în proză :

— Ce zici, dragul meu cititor ? cînd s-ar uita Dumnezeu la noi, pe cine ar bate ? pe bieții țigani, sau pe noi ăștia, ce fără rușine ni l-am făcut întocmai ca pe un armășel ? Eu însă isprăvesc : milui-v-ar Dumnezeu, coconilor și coconițelor, să cunoașteți ce ziceți și ce faceți ! (Heliade, VP, 322).

Cît privește compoziția formală din *Domnul Sarsailă autorul*, ea se bazează nu pe stilul indirect, ci pe cel direct, întrunind variate forme de adresare ; vom aminti cîteva trăsături ale acestei bucăți în proză, cu ocazia observațiilor privitoare la formele exprimării directe în cadrul enunțului narativ.

2.2.6. În mod poate surprinzător, pentru lectorul care nu urmărește în primul rînd formele de expresie ale enunțului în proză, vom încheia prezentarea preponderenței stilului narativ indirect, ca și a raporturilor dintre acesta și reproducerea directă a vorbirii personajelor, cu cîteva observații asupra nuvelor lui Al. Odobescu, *Mihnea Vodă cel Rău* (1857) și *Doamna Chiajna* (1860).

Cu excepția unor rare forme de actualizare a altor planuri narative decît acela strict al autorului, cele două nuvele au la bază modalitatea indirectă, în toate formele sale de manifestare.

Sub evidenta influență a narației clasicizante a secolului al XVIII-lea, Odobescu utilizează toate formele posibile ale stilului indirect, atît descriptive, cît și narative. În plan descriptiv, se succed, în introducerea primei nuvele, într-o cadență care este mai mult aceea a unei opere de istoric, decît a uneia de literat, descrieri peisagistice, de interioare, vestimentare și portretistice, fastuoase descrieri ale scenelor de încoronare sau de nuntă etc. Observația a fost făcută de mult și, în același timp, s-a subliniat pierderea pe care această formulă compozițională o

reprezintă pentru vivacitatea și cursivitatea aspectului epic propriu-zis al nuvelei, în comparație, de exemplu, cu nuvela istorică a lui Negruzzi. În plan narativ, varietatea nu este mai mare: formele de stil direct dialogat sînt doar enclave izolate în cadrul larg al retrospectivei istorice care precede evoluția epică din *Mihnea Vodă cel Rău*.

Nici cea de a doua nuvelă nu prezintă o reală schimbare compozițională față de prima; aici, descrierile cuprind pagini întregi, într-o succesiune neîntreruptă: casele și curtea domnească, portretele ginerilor, desfășurarea nunții, scena înmormintării etc.

Dialogul nu lipsește la Odobescu, iar exemple de scene dialogate care determină, în oarecare măsură, discontinuități în planul autorului ar putea fi citate; dar acestea sînt utilizate într-o măsură cu mult mai redusă decît ar presupune-o stadiul deja evoluat al prozei românești din deceniul al VII-lea al secolului trecut. Însă, ca în multe alte împrejurări, (ținînd de structura lexicală și sintactică, elementele compoziționale ale eseului *Pseudokynegetikos* și altele), arheologul și istoricul au cîștig de cauză, în nuvelele istorice ale lui Odobescu, în defavoarea scriitorului.

O singură formă de actualizare a planurilor narrative apare în nuvelele lui Odobescu, formă care ține, într-adevăr, de un moment mai tardiv și mai elaborat al prozei noastre: variația timpurilor în narațiune, combinată cu utilizarea deicticelor (adverbiale) de actualizare.

— În casa lui Danciu Tepeluș *stau* adunați într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă medie, purtînd îmbrăcăminte ungurești, *are* un obraz pe care *se citește* o prostatică rîvnire la mărimi; *acesta e* stăpînul casei, fecior de Domn și neîmpăcat dușman al lui Mihnea, carele *se suise* pe tronul hotărît lui de Vladislav și *acum* încă *îi răpise* sprijinul ocrotitorului său. Al doilea *e* un boier bătrîn de Țara Românească, cu barba albă și cu fruntea înnorată de o veche mîhnire; *acesta e* Radul, spătarul din Albești, a cărui fiică Ilinca *fusese jertfită* cu atîta cruzime de către fostul Domn chiar în noaptea ei de cununie.

În sfîrșit, un tînăr purtînd zeghea sirbească *ține* mîna pe hangerul de la briu, *pare* c-ar fi gata să spele în singele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul; îl *cheamă* Dumitru Iacșag și *e* nepotul mitropolitului Maxim.

Ei *se par* a fi după o lungă sfătuire; dar bătrînul boier, întinzînd cu încetul mîna într-un vas de aur ce *sta* pe masă, *scoase* dintr-însul o hîrtie îndoită și *citi* cuvîntul : „Hangerul !“ Iacșag *săltă* de bucurie, strigînd : „E al meu !“

Ceialți doi *răspunseră* : „Dumnezeu să te ajute !“ (Odobescu, 0, 118).

Pentru descrierea operelor de artă, particularitatea a fost observată, ca și pentru narațiune, de Tudor Vianu, care stabilește un raport de sens între utilizarea în descriere a imperfectului și perfectului,

față de prezent⁹. Aceeași tendință către actualizarea prin prezent apare în exemplul citat, unde deicticele adverbiale și pronominale (demonstrative) converg către același efect de apropiere a planului esențial pentru momentul respectiv al narațiunii.

De altfel, procedeul nu este izolat în istoria narației românești. În romanul lui D. Bolintineanu, *Elena* (1862), enclavele de prezent în relatarea indirectă la unul dintre timpurile perfecte au funcții stilistice precise; una dintre acestea este, de exemplu, actualizarea planului personajelor prin descrierea lor la prezent în contextul general de perfect sau imperfect. Prezentul verbului este sprijinit, în aceste situații, de adverbele de timp actualizatoare și de persoana I a subjonctivului-imperativ.

— Salonul **era** plin de lume. (...)

Să vorbim puțin despre noii veniți.

Talanguiu *este* un om politic. O ființă bizară... ce *ține* prin sistemul nervos de natura poezilor și a femeilor. Susceptibil de a se întuziasma îndată; exaltat pînă a nu ține seamă de linia așezată între sublim și ridicol. (...) **Astăzi** *aspiră* a fi cap de partidă, a reînvia privilegiații și privilegiile moarte și a juca rola profetului Samuel. Sistemul nervos îl *înriurește* pînă în credințele sale.

Șer *este* de 36 de ani, natură întîrziatoare, tot *este* încă june într-insul sau cel puțin el *crede* că abia acum *intră* în viață. Inima îi *lipsește*, spiritul său *este* comun. *Pare* a fi născut să strălucească în toate lucrurile mici, *este*, dacă *putem* a-l numi astfel, geniul nimicurilor.

Cele două dame, Tudorina și Maria, *sînt* două tipuri diferite ce *recheamă* Loreta de la Paris. Una frumoasă, tăcută, gravă; spirit mărginit; inimă seacă de orce simțimînt. Iubind plăcerile pentru că *s-a întîmplat* să fie aruncată în curentul lor; ceialtă, spirituală, viicioasă, *seamănă* a fi venită ca să facă a se iubi plăcerea. (...)

Vom vorbi încă de un nou sosit cu femeia sa, de Șeni, un boier mare, care nu *a fost* totdeauna mare, în junia lui *era* sărac, și dat cu totul la desfrînări. *Era* un fel de Lovelas; **aceasta** *dovedește* că în junia sa *avea* o figură plăcută. Tînăr încă, *se însură*, maritagiul îl *făcu* să se apuce de comerț, *cîștigă*, *făcu* stare colosală.

Astăzi casa sa *este* cel dintîi salon în București, nimeni nu *știe* nici să trăiască, nici să primească mai bine pe streini decît dînsul.

Soția sa, Zoe, *uită* numărul anilor ce se *scură* sub picioarele sale și se *crede* încă tînără și proprie tuturor ideilor tinere.

Conversațiunea ce **începu** acest cerc **era** plină de interes; mai întîi **întrebară** noutăți din capitală. (Bolintineanu, El., 130—2).

⁹ Observații asupra limbii și stilului lui Al. I. Odobescu, în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, București, E.P.L., 1970, vol. II, pp. 266—7.

Se creează astfel, fără schimbarea modalității de redare a enunțului, care rămâne cea indirectă, o variație de plan, în sensul actualizării scenei care, pentru moment, prezintă importanța cea mai mare; în exemplul de mai sus, apariția personajelor este marcată prin mișcarea timpului verbal către prezent (*era, început, întrebare / este, ține, aspiră, crede, intră, lipsește, pare, dovedește, nu știe, uită, se scură, se crede*) și a adverbelor sau pronomelor demonstrative către apropierea în timp sau spațiu (*astăzi, aceasta*).

2.3. Formule compoziționale bazate pe stilul direct

2.3.1. Așa cum nu există, în narația modernă, situații de exclusivă utilizare a stilului indirect, stilul direct poate și mai puțin — în afara operelor dramatice sau dramatizate — să constituie unica formă de enunț în proză.

Căzul scrierilor dramatizate în proză (care nu sînt piese de teatru declarate) ne interesează mai puțin în momentul în care ne ocupăm de structura prozei narative. Perioada 1830—1870 cuprinde, însă, astfel de exemple, deși nu foarte numeroase. Cel mai cunoscut este Istoria unui galbîn a lui V. Alecsandri: într-un redus cadru memorialistic, autorul introduce povestirea unei monede, sub formă dialogată cu o altă. Succesiunea replicilor este aceea a unui dialog continuu, cu două personaje; un singur „artificiu” utilizează autorul, și anume tehnica „dialogului în dialog”: atunci cînd este vorba să reproducă o scenă, personajul care vorbește nu utilizează întotdeauna stilul indirect — formă mai simplă și care apare de asemenea în replicile personajelor-monezi —, ci apelează tot la stilul direct:

GALBÎNUL — Dacă-i vorba de jărtfe, apoi mă închin cu plecăciune și mă întorc iarăși la sinul fărîmăcător al Zamfirei. Ea mă duse spre niște corturi ce se zărea departe, la poalele unui codru, și cînd fuserăm aproape de ele, ne ieși înainte un flăcău țigan, nalt, sprinten, voinic, cu ochii mari și negri, cu părul lung și negru, cu fața arsă de soare, dar frumoasă și vioaie. (...)

— Cules-ai multe flori, dragă Zamfiră? îi zise Nedelcu sărutînd-o.

— Am cules cele mai frumoase din cîmp, pentru ca să le pun la pălăria ta, dar cea mai scumpă mi-am pus-o eu la gît. — Și zicînd aceste, Zamfira mă arăta pe mine în salbă.

— Un galbîn! strigă Nedelcu cu mirare. Unde și cum l-ai găsit?

— În cîmp căutînd flori cu gîndul la tine... căci de cîte ori gîndesc la tine, totdeauna dau de noroc. (Alecsandri, P, 23).

Această tehnică nu este, însă, utilizată doar în textul dramatizat. Într-o scriere în proză de tip memorialistic, unde la un anumit moment al desfășurării narației apare un dialog, poate fi introdus un nou dialog; fiecare dintre cele două unități în stil direct are alți interlocutori, dar, în aceste situații, este obligatorie menținerea unuia dintre ei în ambele

momente, căci, în fond, asistăm la o suprapunere în timpul narației a două momente succesive în ordinea reală a desfășurării lor.

Procedeul apare la Negruzzi într-una dintre primele sale scrieri, *O alergare de cai* (1836), interesantă tocmai pentru că, datorită tehnicii care stă la baza nuvelei, „povestirea în povestire”, se înregistrează pentru prima dată și trăsăturile *formale* ale acestui tip compozițional, dintre care una este „dialogul în dialog”. Cadrul inițial este dialogul dintre autor și d-na B., care îi relatează istoria Olgăi; în acest cadru, se introduce dialogul, redat retrospectiv, dintre Ipolit și d-na B., persoana comună între cele două momente succesive ale narației:

„ — În adevăr, am zis d. Ipolit care îmi da brațul, dama necunoscută nu se pare a-ți fi compatrioată; brunetă și polo-neză!

— Printre garofele albe, de multe ori crește câte una de alt color, îmi răspunse.

— Răspunsul este poetic; dar astă sărmană garofă se vede foarte suferindă, și, zău! de aș fi în locul d-tale, aș căuta s-o mângii macar pentru dragostea nației.

— D-tale îți este ușor a vorbi cu așa ușor ton! D-ta n-ai iubit, nici ai să iubești vrodată, pentru că te-ai deprins a socoti amorul o zăbavă, nimic mai mult. Cât pentru mine, mă cutremur la singură ideea de a iubi, pentru că cunosc urmările acestei grozave patimi!

— Ah! mă sparii, am strigat. Și de vreme ce este așa, iată, făgăduiesc a nu iubi niciodată“.

— Și ai putut lua o asemenea sumeață hotărîre? am curmat eu.

— Oh! să dai samă dacă am călcat-o, răspunsă ea tinzîndu-mi mina ... Eram fericit!

După puțin, doamna B. urmă: (...) (Negruzzi, PT, 39).

Se observă că textul intervertește ordinea logică, menținînd-o pe cea cronologică reală: începe cu dialogul care a avut loc în trecut, iar marca formală a cadrului narației, momentul prezent, apare abia către sfîrșitul fragmentului (*am curmat eu*).

Tot Negruzzi este autorul la care întîlnim un exercițiu comic dialogat, care nu are corespondent în proza contemporanilor; este vorba de *Scrisoarea a II-a, Retetă*. L-am numit „exercițiu”, pentru că nu este un dialog propriu-zis, în care replicile să reprezinte întrebări și răspunsuri succesive. După o redusă introducere, toate întrebările sînt plasate — cumulat — la începutul textului, în timp ce toate răspunsurile — fictive și unele și altele — sînt situate la sfîrșitul acestuia. Considerăm că este, totuși o formă de dialog (și nu, pur și simplu, de stil direct), deoarece răspunsurile și întrebările își corespund perfect, cu evidente exagerări ironice în a doua categorie de replici, astfel ușor amplificată:

Abia apucă a se coborî din trăsură, și gloata curioșilor încungiu ră pre postilion.

— Cu cine ai venit ?
— C-un boier. (Pentru postilion tot ce nu e țaran este boier).

— Cum îl cheamă ?

— Nu știu.

— De unde vine ?

— De la posta din urmă. Și rizînd că l-a picilit, postilionul lasă pre curios să caute pre alții, ca să-i deie mai lămurit răspuns. (...)

Nu e vorbă decît de noul-venit ; șoșotesc, vorbesc, născocesc, alcătuiesc.

— Oare însurat e ? — Tinăr e ? — Bătrîn e ? — Ce caută ? Ce vrea ? La ce-a venit ? — Știe franțuzește ? — Cum îl cheamă ? — Ce familie ? — A să șeadă aici ? — Știe contrădanțul cel nou ? — și... și... Îi vine cuiva, auzindu-i, să crăpe de necaz. (...)

S-au cam mirat de astă poftă, dar au venit cu toții. Am mîncat, am băut, și, cînd am văzut că erau gata a se duce, i-am rugat să mai îngăduie puțin, și, suindu-mă în picioare pe un scaun, le-am făcut acest cuvînt :

„Boieri, cucoane și cuconițe !

Eu sînt de la Iași ;

Șed în casă cu chirie în mahalaua Păcurarii.

Trăiesc din venitul unei moșioare ce am.

Mă numesc B.B.

Am venit aici ca să scap de tina și de pulberea Iașilor, și o să șed vro lună.

Sînt trei ani de cînd a murit tatăl meu, și șapte de cînd a murit maică-mea.

Am o soră măritată în Bucovina, care trăiește foarte bine cu bărbatu-său ce ține moșii cu anul, și are velniță cu mașină, și un unchi la București, care șede pe Podul Mogoșoaiei n. 751.

Sînt holtei și n-am gînd să mă-nsor.

După slujbă nu împlu.

Nu-mi bat capul de politică, și n-am nici o opinie.

Nu sînt nici bun, nici rău. La biserică merg rar. Nici fac, nici primesc vizite. Vorbesc puțin. Nu știu nici mazurcă, nici valț. Nu joc nici stos, nici vist, nici preferanț (...) (Negruzzi, PT, 157—60).

Compoziția textului, citat aproape în întregime, este bine echilibrată, prin corespondența între suita de răspunsuri și suita de întrebări. Dacă avem în vedere faptul că textul datează din 1839, Negruzzi apare, încă o dată, ca un inovator în narație, căci asemenea întinse fragmente dialogate nu caracterizează, în genere, proza epocii.

3) 2.3.2. O mențiune aparte merită expunerea adresată, formă narativă bine reprezentată la primii noștri prozatori. ~~Nu ne vom mai ocupa de scrisorile lui Negruzzi, care au fost amintite de multe ori pînă acum ; ele reprezintă, însă, forma cea mai clară și mai consecventă~~

de expunere adresată, conservată în toate bucățile de proză ale volumului Negru pe alb și complicate, de multe ori, din punct de vedere compozițional, cu alte trăsături (Ochire retrospectivă — scrisoarea a XIX-a, este un bun exemplu de adresare retorică).

Expunerea adresată — de obicei cititorului, nu unui interlocutor, cum fusese cazul scrisorilor lui Negruzzi — apare, însă și în alte scrieri în proză, nedeclarat adresative. Astfel, de exemplu, romanul lui Alexandru Cantacuzin Serile de toamnă la țară (1855) se deschide cu o asemenea adresare către cititori care îmbină o funcție retorică, modalitate frecventă în literatura epocii, cu o formă de actualizare a planului celui mai neglijat în expunerile narative, planul interlocutorului :

Trăit-ați vreodată la țară ? Fără îndoială, că sinteți moldoveni, și cine zice moldovan, zice și pămintean. Știți dar că la vreme de toamnă, când umbra se lățește, când frunzele cad pe pământ (...); știți, zic, sau poate nu știți că atunce se naște în sufletul omului o dulce tristeță care aduce toată a sa ființă într-o nespusă armonie cu melancolica înfățișare a naturii. Gîndurile se fac mai grele, grijele apasă sufletul mai cu tărie ! Atunci, iubiți de a ceti ?... Aprindeți luminările mai devreme. Iubiți de a visa cu ochii deschiși ?... Vă întindeți într-un jîl și vă uitați la focul caminei, și flăcările albastre ce se gioacă printre cărbunii roși a jaraticului vă pornesc gîndurile într-un rai de fericire. La ce gîndiți atunce ? La floricelele ce s-au vestejit ? La verdeața ce nu mai este ? Sau poate vedeți trecutul ce v-au purtat în brațe și vă aduceți aminte de tradițiile casei părintești cu care v-au legănat iubirea unei mame ?

Dacă aveți un prietin, îl doriți ; dacă aveți imaginație, cîntați pe lira fanteziei o horă sau o doină și, cetind în urmă un poet slăvit, vă mirați că v-au furat din gînd ideile sale cele mai bune. Dacă iubiți, sinteți fericite, căci vi se bate inima de dor... și atunce nu vă jălesc ; (PRR, 128—9).

Adresarea prezintă, după cum se vede, toate mărcile formale ale vorbirii directe, începînd cu persoana a II-a a pronumelor și verbelor și sfîrșind cu interogațiile — retorice sau fictive — la care autorul răspunde el însuși. Narațiunea continuă apoi memorialistic, la persoana I ; enclava citată de persoana a II-a este, însă, o modalitate originală de a intra în materia narativă, modalitate pe care au utilizat-o și alți scriitori, în manieră epistolară sau nu, în aceeași epocă. (Cf., de exemplu, V. Alecsandri, Iasii în 1844 și Vasile Porojan sau I. Heliade-Rădulescu — fragmentele finale din Domnul Sarsailă autorul).

2.3.3. Monologul, formă a stilului direct, se manifestă în alt plan decît expunerea adresată. Dacă aceasta reprezenta legătura fictivă dintre planul autorului și planul lectorului, — menținîndu-se, însă, formal în planul autorului —, monologul, formă de adresare cu interlocutor prezent, introduce în text planul personajului. Monologul este o formă de retorism, frecventă în proza narativă a secolului trecut și apărută în literatura noastră sub influență romantică.

Retorice sau nu, monologurile au fost (cf. *supra*, 2.2.3. — 2.2.4.) una dintre primele maniere în care narațiunea a ieșit din cadrele strîmte ale relatării indirecte; monologul apăruse chiar în nuvelele lui Asachi, cele mai puțin evoluat compozițional, și reprezentase — cel puțin cantitativ — o importantă parte a fragmentului de roman al lui M. Kogălniceanu. Nu vom reveni asupra monologului ca simplă adresare, ci vom aminti, — în afara acestuia — monologul ca formă de manifestare a retorismului romantic, bine reprezentat în toată perioada și aproape la toți scriitorii analizați.

Așa cum era de așteptat, monologul, cu interlocutor precizat sau doar presupus, nu lipsește la Negruzzi, cu toate mărcile retorice de care e însoțit în formele sale tradiționale. El revine destul de des, în cursul operei lui Negruzzi, dar semnificativă ni se pare forma „completă” pe care tipul de adresare analizat o ia încă din primele momente ale prozei scriitorului: monologul din *Cum am învățat românește* este o adresare retorică în stil direct, în care sînt prezente interogațiile și exclamațiile retorice, interjecțiile exclamative, frazele scurte sau eliptice, imprecategoriile, aluzia livrescă și enumerarea, cu alte cuvinte toate mărcile formale ale unei exprimări orale adresate.

— A ! pedant ignorant și îngîmfat, strigai, vrei să învăț buchile tale ! Să mă necinstesc ! A ! chinezule, care ai o sută de litere, mai multe decît orice limbă ! A ! tu ai slove amfibii, nici glasnice, nici neglasnice ! A ! tu socoți că limba mea de-prinsă cu Omer se va putea suci ca să zică fîrtă, tferdu, glagol ș.c.l. ; numiri sălbatică cu care tu ai poreclit bieteale litere ! A ! tu vrei să mă necinstesc, să învăț buchile tale ! Dar să crăpi măcar, nu le voi învăța ! Las' că te-oi juca eu ! N-am trebuință de tine ca să-mi învăț limba mea ! (Negruzzi, PT, 9).

Negruzzi a folosit mai tîrziu, în *Alexandru Lăpușeanu*, și discursul retoric, de asemenea formă de monolog cu interlocutorul precizat, agumentat însă nu cu elemente de oralitate, ca în exemplul precedent, ci — în sensul cerut de stilul nuvelei istorice — cu citate de rezonanță biblică, formule de cult sau extrase de-a dreptul din cărțile religioase.

— Boieri dumneavoastră ! De la venirea mea cu a doua domnie și pînă astăzi, am arătat asprime cătră mulți ; m-am arătat cumplit, rău, vîrsînd sîngele multora. Unul Dumnezeu știe de nu mi-a părut rău și de nu mă căiesc de aceasta ; dar dumneavoastră știți că m-a silit numai dorința de a vedea conținînd gîlceviri și vînzările unora și altora, care ținteau la răsipa țării și la peirea mea. Astăzi sînt altfel trebile. Boierii și-au venit în cunoștință ; au văzut că turma nu poate fi fără păstor, pentru că zice mîntuitorul : *Bate-voi păstorul, și se vor împrăștia oile*.

Boieri dumneavoastră ! Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca niște frați, pentru că aceasta este una din cele zece porunci : *să iubești pre aproapele tău ca însuși pre tine*, și să ne iertăm unii pre alții, pentru că sîntem muritori, rugîn-

du-ne domnului nostru Iisus Hristos — își făcu cruce — să ne ierte nouă greșalele, precum iertăm și noi greșiților noștri (Negruzzi, PT, 112).

Datorită compoziției speciale a romanului său (Manoile este un roman distolar, cf. *infra*), Bolintineanu uzează mai puțin de monolog, preferându-i în nenumărate cazuri o formă specială a adresării directe, monolog interior. Chiar monologurile — atâtea câte apar — care au sau ar putea avea un interlocutor determinabil se desfășoară de obicei în prezența acestuia, situându-se astfel la limita dintre cele două forme de expresie, deși prezintă unele trăsături retorice ale exprimării orale :

— Adio ! Îmi zise ea suspinînd și ascunzînd capul în sînul meu. Apoi sculîndu-se repede : Pardon ! pardon ! Ma-noile... sînt nebună !...

Cîte frumuseți ! cîtă candoare, și cîtă iubire !...

De ce nu pot să te iubesc, o, tu cea mai nobilă dintre femei?... sau mai bine, pentru ce mă iubești tu atîta de mult?... (Bolintineanu, Man., 86).

Formula balzaciană a celui alt roman, Elena, dă autorului prilejul să intervină direct, de multe ori tot în manieră retorică. Aceste intervenții reprezintă, în fond, pauzele în desfășurarea narației propriu-zise, arcînd o schimbare a expresiei către formulele specifice adresării (persoana a II-a, imperativul, suspensia, exclamațiile), aflate de multe ori la limita dintre monolog și monologul interior :

Ce mai este de un neam care a pierdut credințele în sine ? care nu dă un singur om capabil să facă un sacrificiu pentru dînsul?... care roșește la ideea de a fi neatîrnat și tremură la ideea sacrificelui spre a ajunge la libertate?... este un fapt trist, dureros ! De mult timp inima avuților nu se mai înturnă către patrie... Românii nu au mai făcut nici un dar patriotic... această rătăcire trebuie să se impute cu amărăciune. (...) Tu nu mai crezi în nimic, o, Românie ! în deșert viitorul tău îți suride în grațioasele versuri ale nobililor tăi poeți, istorici, ziariști ce mai au inimă pentru tine !... (Bolintineanu, EL., 305).

Aceste forme sînt foarte frecvente, nu numai la Bolintineanu, ci și la scriitori care i-au urmat, ca Hasdeu sau Odobescu.

Ca și în nuvela lui Negruzzi, la Odobescu există discursul retoric al unui personaj, adresat de obicei unui sau mai multor interlocutori. Ultima parte a nuvelei Doamna Chiajna cuprinde, de exemplu, o astfel de invocație retorică monologată, dar procedeul nu este foarte frecvent la Odobescu ; faptul este explicabil, întrucît tehnica retorică pare a ține mai curînd de primele forme de manifestare ale prozei narative.

— Maică Preacurată ! — strigă atunci pustnica, ce-n fața icoanei părea că-și dobîndise un viers ce suna mai tare, mai dulce decît glasurile omenеști — Maică preacurată ! Maică

fără pată ! (...) Acum dar mă închin la poalele tale cu jeluiri, cu lacrimi, nu doară ca să-mi cei vreo cerească răsplată, — căci ce va fi partea mea, dincolo de sub această lume, e în sinul tău și-al Domnului și cu voioasă bucurie îl voi primi !... ci, Maică milostivă, tu care ai fost mamă și-ai pățimit de păsul fiului tău, fie-ți milă și îmblânzește, alină și spală orice duh de minie, în inima mumei ce m-a purtat pe mine, nevrednică, în sinul ei și la picioarele căreia mă plec acum, ca și dinsa cu milostivire la tine, să uite greșalele nesocotitei sale fiice !... În ceasul acesta, care e al meu cel din urmă, iartă-mă, maică, deși mult ți-am greșit eu ție în viață ! Iartă-mă, căci cu amarnice dureri am ispășit, vai și eu, păătoasa-mi rătăcire !... (Odobescu, O, 154—55).

Nu ne oprim mai mult asupra monologului adresat. Subliniem, însă, că, în exemplele extrase, am avut a face, de fapt, cu două tipuri diverse de adresare monologată. Cel mai simplu este acela care se limitează la cadrul intern al narației și are loc între personaje ; acesta poate avea sau nu caracter retoric, în funcție de situația în care este utilizat de autor și, chiar, de tipul de scriere narativă în care apare (nuvelă istorică, roman „modern“ etc.). Cel de al doilea tip de discurs monologat depășește, ca modalitate de comunicare a enunțului, cadrul operei și se concretizează sub forma adresării (în planul autorului) către cititor. Modalitatea aceasta este prin excelență retorică, și nu poate fi cu precizie delimitată în timp. Ea apare în egală măsură la primii romancieri (Alexandru Cantacuzin) și la scriitorii care uzează de o compoziție mai complexă a narației, cum este Bolintineanu. Această din urmă formă de manifestare a monologului — mai exact spus, a discursului monologat — este, totuși, o formă primară de alternare a enunțului în structura generală a narației, modificare într-un grad mai mic sau mai mare — cu funcție stilistică diferită — a cunoscutei invocații către cititor care apare în proza narativă încă din Renaștere și nu lipsește pînă în scrierile secolului al XIX-lea.

2.3.4. Monologul interior este o modalitate de redare a enunțului mult discutată în literatura de specialitate, nu atît pentru primele momente din evoluția prozei narative, cît mai ales pentru că a devenit o formă predilectă a prozei moderne.

Monologul interior se deosebește de monologul tradițional prin cîteva trăsături, stabilite încă din momentul identificării sale ca formă de redare a enunțului¹⁰. În primul rînd, diferența provine din faptul că monologul interior este singurul enunț care nu are destinat, fiind o formă de vorbire neadresată. Pe de altă parte, monologul interior este

¹⁰ Din bibliografia asupra monologului interior, cităm doar cîteva titluri : E. Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, 1931 ; L. Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praga, 1960, pp. 159—68 ; G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, 1963, pp. 85—6 ; Marie-Jeanne Durry, *Le monologue intérieur*, în *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strassbourg, 23—25 avril, 1959*, Paris, P.U.F., 1961 ; Danièle Sallenave, *À propos du „monologue intérieur“ : lecture d'une théorie*, „Littérature“, 5 (février 1972), pp. 69—87.

cel mai apropiat, ca expresie, de gândirea intimă și de subconștient, o formă de vorbire anterioară — cel puțin teoretic — oricărei organizări logice. În realizarea formală, se manifestă de cele mai multe ori ca un minimum sintaxial, iar, în ceea ce privește valorile temporale, manifestă o tendință către prezent, deci către o actualizare imediată¹¹.

Monologul interior a fost, astfel, privit ca o unitate de conținut a narației, care se poate prezenta în două variante formale succesive cronologic: povestirea de tip clasic utilizează monologul interior în stil direct, în timp ce proza modernă ținează de o formă de monolog interior „ca și cum ar fi vorbire directă”¹², în așa fel încît ideile și reflecțiile reproduse să apară în același timp ca o expunere a naratorului și a personajului, deci, uneori, stilul indirect liber. Este, însă, mult mi avantajos, din punctul de vedere al expresiei, să separăm cele două modalități de redare a enunțului și să definim monologul interior ca pe o formă de stil direct, care conține, în desfășurarea generală a narației, persoana verbală (sau a pronumelui) care ar fi necesară și în comunicarea în stil direct propriu-zis, deci oricare dintre persoanele I, a II-a și a III-a, în funcție de contextul memorialistic sau de pură relatare în care apare.

Dintre toate textele pe care le-am avut în vedere în analiza narației, Bolintineanu este scriitorul care utilizează în modul cel mai consecvent (și mai frecvent) monologul interior pentru redarea stărilor de „spirit ale personajelor și, mai mult chiar, pentru recapitulări sau, dimpotrivă, prefigurări ale evenimentelor narate. Monologul interior își schimbă, astfel, cel puțin parțial, sensul inițial nemaifiind o formă de exteriorizare a unor stări intime și preconștiente, ci doar un artificiu prin intermediul căruia narația este aceea care progresează.

Monologul interior cu funcția sa normală este foarte frecvent în romanele lui Bolintineanu, în special în Elena:

Ea cugeta atunci la Alexandru

„Sărmanul om! el mă iubește cu inima, și va fi nefericit, căci a cutezat a iubi o ființă destinată a suferi!... Ei vor să mă surprinză... Zoe este care face aceste intrigi... Ea mă urăște, și eu nu i-am făcut niciodată nici un rău!... este geloasă, poate?... Oh! ce fericire pentru dînsa dacă cei ce au să vie astă-noapte ar fi găsit pe Alexandru în brațele mele!... cum ar fi triumfat această femeie!... cît de mulțumit ar fi fost bărbat-meu să aibă un cuvînt de despărțire... grație acestii copile, cel puțin voi muri fără să fi suferit scandalul; acum să aștept scena ce o să vie!...” (Bolintineanu, *El.*, 287).

Narația ulterioară sau în curs de desfășurare este uneori prefigurată sau suplinită prin intermediul aceluiași procedeu:

Alexandru găsi că Elena vorbește prea mult cu acest nou venit, că prin urmare îi place a vorbi cu dînsul. Pentru întîia oară el simți o gelozie profundă ca și amorul său pentru dînsa. „Acest om este frumos! zise el. Cine poate să știe dacă Elena nu se simte atrasă către dînsul?... Iată cum îl caută!...”

¹¹ Cf., în special, Danièle Sallenave, *op. cit.*, pp. 73—4.

¹² G. Herczeg, *loc. cit.*

Îi vorbește încet !... Ce îi zice ? negreșit ceva care nu poate a-i spune tare... Oare nu îl cunoștea mai înainte ? Să poate... O, femeile !... dar pentru ce nu se scoală de acolo ?... Elena este o femeie ca toate celelalte ; o cochetă... Voi pleca de aici... nu voi să o mai văz... o urăsc...". (Bolintineanu. El, 199).

În sfârșit, monologul interior poate servi drept pretext pentru introducerea în text a descrierii ; procedul apăruse, înainte, într-una din primele nuvele ale lui Negruzzi.

Ajungînd acolo, mă așezai pe mal, pentru ca să mă arunc iarăși în meditațiile mele.

Cerul e senin, ca sufletul cel nevinovat... stelele nenumărate, ca năsipul mării, scînteiază care de care mai mult, și ochii care le privește se înecă în ele... luna, ca un glob de aur, învioșază noaptea, care este simbolul întristării... împregiurul meu e numai o armonie răpitoare ! grierii ce sușuie... prepelițele ce se întrec cu cîrsteii... murmura riului care pe deasupra iezeturei cade într-o mică cascadă pe un jgheab... (Bolintineanu, Man., 50).

De cele mai multe ori, monologul interior este precedat de un verb dicendi, avînd astfel regimul formal al unei exprimări în stil direct.

1. Monologul interior cu verb dicendi în introducere sau în inciză poate apărea în două situații distincte :

a) Monologul interior este la persoana I, într-un context precedent de persoana a III-a, deci într-o narație de tip obiectiv ; apariția monologului interior marchează o opoziție între persoanele verbale : III/I.

Iar după o reflecțiune de cîteva minute, zise în sine : „Iată-mă în sfârșit ajuns în pămîntul făgăduinței, am pus mina pe pîne și pe cuțit ; curagiu și răbdare, prefăcătorie și iușchiuzarlic și ca mine voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot.“ (Filimon, Cioc., 102).

Acest tip de monolog interior apare mai ales la începuturile prozei românești moderne, reproducînd o formă a narației clasice.

b) Monologul interior este relatat la persoana I, în context precedent și următor tot de persoană I, în proza de tip memorialistic ; în context nu se stabilește o opoziție formală între monologul interior și relatarea obiectivă a autorului. Și acest tip de monolog caracterizează, mai ales prin frecvență, pe primii prozatori epici români, de tip clasic, menționîndu-se pînă în scrierile memorialistice ale unor pașoptiști, ca G. Sion.

Așteptînd calul m-am dus la malul Prutului. Cazacul, cunoscîndu-mă, mă salută. O ! cît mi-a părut el de slut ! Eu m-am pus pe țarm, și sfîșiind pasportul, aruncam bucățelele în apă zicînd : ce violenție ! Să mă uite pentru că nu mai sînt față, pentru că nu știu mazurca, pentru că nu port epolette, pentru că nu-s balan. Să-mi zică fără pic de mustrare a cuge-tului că nu mă mai iubește, pre mine, care o iubeam ca sufletul ! Să-mi spuie că pre Bibi nu-l va uita în toată viața ! Va să zică, că mai mult iubea pre cățel ? (Negruzzi, PT, 58).

2. Atunci cînd monologul interior nu se referă la propriile reacții sau sentimente ale protagonistului și cînd, în consecință, nu este redat la persoana I, el se poate desfășura fie sub forma unei relatări la persoana a III-a, fie sub forma unei adresări, iar atunci este formulat la persoana a II-a.

— Această schimbare gramaticală față de monologul interior de tipul (1) coincide cu o lărgire a funcțiilor procedurii în proza modernă. Într-adevăr, funcția de bază a monologului interior, care era aceea de a dezvălui unele caracteristici interioare (replici, reacții), este completată astfel cu relatarea, firește prin prisma viziunii personajelor, a unor fenomene exterioare. Relatarea corespunde mai ales monologului interior formulat la persoana a III-a. Cît despre adresarea la persoana a II-a în cadrul unui monolog interior, aceasta are exact funcția unei replici adresate din stilul direct.

De obicei, acest tip de monolog interior este introdus printr-un verb *dicendi* sau printr-o parafrază cu acest sens:

în adevăr, *gîndeam*, dacă englezii au tot asemenea vreme, au dreptate să se sinucidă. Ce vifor se gătește! Stelele strălucesc de o mai vie lumină! Spun că de cîte ori moare un om, sufletul lui merge de-și ia loc între stele; oare care va fi steaua Olgăi? Poate că acea care e acolo în capăt. *Mă uitam la Ursa Mică.* (Negruzzi, PT, 50).

În legătură cu monologul interior, se poate observa, deci, că forma de exprimare directă, neamalgamată cu alte tipuri de enunț, caracterizează doar primele faze din istoria narației — uneori în cantități abuzive, cum este cazul prozei lui D. Bolintineanu —, dar nu mai apare în epoca modernă, cu excepția unui singur scriitor, Camil Petrescu. Secolul nostru, ca și prozatorii de nuanță mai evoluată de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, B. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu), cunoaște de obicei înlocuirea monologului interior cu anumite tipuri ale stilului indirect liber ¹³.

2.4. Forme compoziționale mixte: stilul indirect liber

2.4.0. Stilul indirect liber este o formă mixtă, interferență între cele două tipuri primare de redare a enunțului, directă și indirectă. În același timp, dată fiind această caracteristică formală a sa, stilul indirect liber este o modalitate de interferență și între planurile fundamentale ale narației, al autorului și al personajelor ¹⁴.

Dacă încercăm o clasificare tematică a funcțiilor stilului indirect liber, observăm că se pot distinge, de la început, două tipuri principale, fundamental diferite între ele, de stil indirect liber: pasajele în indirect liber pot conține fie o reproducere (de către autor) a unei presupuse replici a unui personaj, fie o relatare (tot de către autor) a unei suite de reflecții ale personajului. La acestea, se adaugă, firește, alte cîteva categorii tematice, care se află de obicei în legătură cu posibilitatea stilului indirect liber de a reproduce o replică: reproducerea unui

¹³ Cf. Mihaela Mancaș, *op. cit.*, pp. 157—65.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 118—43.

comentariu al altui personaj referitor la protagonist (sau, invers, al protagonistului despre un alt personaj) / notarea unei reacții colective; notarea comentariilor autorului, în mod obligatoriu redăte în maniera unui personaj.

După cum se poate observa, cele două funcții principale ale stilului indirect liber, reproducerea unei (presupuse) replici și notarea reflecțiilor unui personaj, se deosebesc între ele și ca efect stilistic. Stilul indirect liber este, atunci cînd reproduce o replică a unui personaj în pasajul autorului, o formă de interferență a planurilor narației, prin intermediul căreia expunerea este subiectivată, deoarece în planul obiectiv al autorului se introduc elemente subiective, de limbaj al personajelor. Cînd cuprinde o suită de reflecții sau de reacții interioare ale personajelor, stilul indirect liber devine o formă de reflexivitate a stilului, caracteristică de obicei unei narații mai moderne și mai evoluată, formă cu atît mai semnificativă, cu cît se întinde pe o suprafață mai mare din întregul operei. Cel puțin din acest punct de vedere, deci, prima funcție de care vorbeam poate fi considerată mai superficială decît aceasta din urmă, reprezentînd o formă de „joc“, de complicare căutată a planurilor primare ale narației, în timp ce stilul indirect liber ca formă de reflexivitate reprezintă o trăsătură de profunzime a stilului unui scriitor.

Subliniem, însă, că aceste diferențe se pot stabili cu mai mare precizie pentru literatura secolului nostru, și pot fi, cel mult, identificate în secolul al XIX-lea ca forme stilistice specifice anumitor scriitori. În mare, secolul al XIX-lea valorifică mai mult stilul indirect liber ca reproducere a replicii, iar secolul XX exploatează în special resursele „reflexive“ ale procedurii; o limită precisă nu se poate, însă, stabili.

2.4.1. Au o funcție „reflexivă“ pasajele în indirect liber în care sînt reproduse gînduri, reacții interioare, eventual suite de reflecții ale personajului protagonist sau ale unui personaj secundar. În ceea ce privește existența a două aspecte ale stilului indirect liber, o observație se impune în perspectiva istorică din care analizăm proza narativă: cele două posibilități principale, notarea reflecțiilor personajelor și reproducerea unor presupuse replici ale acestora, nu apar în același timp și nu cunosc o repartizare uniformă în literatură. Poate din cauza apropierii lor funcționale de monologul interior, pasajele reflexive sînt primele înregistrate în literatura noastră modernă, în perioada scriitorilor de la 1848. Reproducerea replicilor, fiind o formă mai complicată de interferență a planurilor, caracterizează mai curînd pe scriitorii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, în special) sau un anumit tip de narație din secolul XX (M. Sadoveanu), deși există astfel de exemple și în perioada anterioară.

Funcția „reflexivă“ este singura funcție a stilului indirect liber care se suprapune cu funcția monologului interior, cu deosebirea formală că acela este un enunț în stil direct (cf. supra, 2.3.4.). Exemplele de stil indirect liber cu funcție reflexivă apar încă din primele perioade ale narației moderne, la C. Negruzzi, D. Bolintineanu sau N. Filimon.

La C. Negruzzi, în proza memorialistică, pasajele în stil indirect liber nu sînt marcate și prin schimbarea persoanei; ele pot fi identi-

ificate prin prezența unor elemente intonaționale ; astfel notarea gândurilor personajului, redată la persoana I, nu măchează în text o opoziție de persoană :

Dascălul acesta luă în ochii mei un chip măreț, academic, piramidal, neînțeles ca și sinonimele sale ; mi se părea că văd un Platon, un Aristotel... *Cît mă umilise de tare ! cum îmi căzuse trufia ! cît mă simțeam de mic în asemănare cu băietul acel ce scria **sară și vie** în trei osebite feluri !* (Negruzzi, PT, 6).

Și Negruzzi, și, mai tirziu, Bolintineanu sau Filimon utilizează stilul indirect liber ca formă de reproducere a reflecțiilor protagonistului, nu numai în proza memorialistică, ci și în narația la persoana a III-a :

— Precum întru toate, postelnicul Zîmbolici era și întru aceasta nehotărît. *Oare să se însoare, ori să nu se însoare ?* Acest gând l-a cumpănit douăzeci de ani. (Negruzzi, PT, 63).

— (...) și fața-i se îngălbeni ca ceara. *Să ție pe amant, ciocoiful ar fi trădat-o negreșit și ar fi pierdut pe postelnicul Andronache, care o îngrijea ca pe o domniță.* (Filimon, Cioc., 133).

2.4.2. Cînd pasajul în indirect liber reproduce o presupusă replică a protagonistului, problema se pune ca și pentru funcția reflexivă a stilului indirect liber din punctul de vedere al subiectivizării narației : în planul reproducerii indirecte, al autorului, se introduc elemente — subiective — din planul unei prealabile și presupuse exprimări directe a personajului.

Cele mai simple forme de stil indirect liber și primele din punct de vedere cronologic, care reiau, parțial sau integral, replici formulate în prealabil în stil direct, apar, cum este de așteptat, în narația primilor noștri prozători moderni. În special V. Alecsandri utilizează această formă, poate sub influența propriei sale opere dramatice, unde apăreau asemenea reluări de replici de la un personaj la altul :

— Profesorul (tremurînd) : *Je vous aime.*

— Sclerița (cu patimă) : *Je vous adore.*

— Profesorul : *Je voudrais vous embrasser.*

— Sclerița (iute) : *Qui vous en empêche, verișorule ?*

Dă-mi voie, scumpa mea, să nu urmez pîn'la sfîrșitul lecției ; ți-oi spune numai că din *je vous aime* în *je vous adore*, toți galbinii luați din sinul ispravnicului trecea în mîinile verișorului, drept plata sîrguinței sale.

Prin asemenea chipuri și eu, draga mea, am călătorit din pungă în pungă și am ajuns în sfîrșit a fi proprietatea tînărului profesor de : *je voudrais vous embrasser.* (Alecsandri, P, 17).

Acest tip nu apare, însă, la primii noștri scriitori moderni numai în această formă elementară, de reluare a unei replici deja exprimate în stil direct. Există la Negruzzi, la Bolintineanu sau la postpașoptistul

Gh. Sion exemplu de redare în stil indirect liber a unei replici presupuse :

Toderică, care, precum am spus, era bun la inimă, se bucură că-i venită musafirii tocmai cînd avea cu ce să-i ospăteze ; și așa îndată-i pofti în casă și porunci de masă, *rugîndu-se de iertare, dacă nu-i va putea ospăta cum se cuvine unor persoane ca dumnealor, fiindu-i fără veste vizita dumilorsale*. (Negruzzi, PT, 72).

Forme mai complicate de stil indirect liber nu apar în proza noastră dinainte de 1870 ; pot fi identificate doar trăsăturile fundamentale ale acestei modalități de redare a enunțului, trăsături care vor fi valorificate și amplificate începînd cu ultimele decenii ale secolului, în proza lui Caragiale sau Delavrancea.

2.4.3. Aceasta este și explicația faptului că distribuția stilului indirect liber în contextul structurii generale a textului narativ din perioada analizată este deosebit de simplă. Stilul indirect liber nu alternează, practic, în textele acestei perioade, decît cu stilul indirect și, uneori, cu stilul direct liber (neintrodus prin verb *dicendi*).

Cum era de așteptat, treccrea cea mai frecventă se produce de la stilul indirect conjuncțional la cel liber, mai ales la scriitorii din perioada de la 1848 și la cei care i-au continuat din punct de vedere stilistic, cînd procesul propriu-zis al instalării noii modalități de reproducere se poate urmări cu mai mare ușurință.

— Îmi spuse *cum*, după ce s-a cununat în Bucovina, și a auzit de blăstemul Patriarhiei, a îmbrățișat mai întîi religiunea catolică ; *cum* după ce s-a certat cu popii catolici, s-au făcut luterani ; *cum* apoi, după intervențiunea lui Vodă Ghica (care-i era văr), deslegîndu-se de cartea de blăstem, a revenit la religiunea strămoșească și după o emigrațiune de șase ani s-a reîntors în patrie. *Acuma bărbatul ei, căzînd grav bolnav de dropică, îl ducea la Viena pentru ca să-l opereze*. (Sion, SC, 388).

Alteori, mult mai rar, stilul indirect liber alternează, într-un fragment dialogat, cu stilul direct liber. Să se noteze că este vorba de un dialog real, cu una dintre replici în stil direct :

— Acolo găsesc pe cameristă că-și făcea o boccea ca de plecare. *O întreb ce însemnează asta ?* Ea îmi răspunde, surîzînd, că cocoana i-a dat drumul, fiindcă d-ei s-a dus. *Unde ?* — **Nu știe. Cu cine ?** — **Nu știe.** — Atunci sentimentul datoriei am simțit că-mi dicta să dau alarma. (Sion, SC, 386—7).

Abia sfîrșitul secolului va aduce, în proza narativă, complicatele forme compoziționale care vor caracteriza proza românească modernă, ca și pe cea europeană. În perioada care ne interesează, se înregistrează, însă, doar timide încercări de utilizare a unor formule mai complexe de expunere a enunțului narativ, de sursă romantică (în cazul monologului interior), și, în orice caz, livrescă, dar dintr-o epocă ulterioară (pentru stilul indirect liber).

3. Observații asupra compoziției textelor narative

3.0. Am putut observa, din prezentarea diverselor formule de enunț utilizate în proza noastră, că structura compozițională a textului nu este, în această perioadă, deosebit de complicată. În afara mențiunilor ocazionale din expunerea precedentă, ne vom opri doar asupra a trei tehnici compoziționale bine reprezentate la începuturile prozei noastre: intervertirea cronologică a evenimentelor, „povestirea în povestire” și romnul epistolar.

3.1. Este probabil că artificiul cel mai simplu, în construcția unei bucăți în proză, ține de concordanța — sau lipsa de concordanță — dintre timpul real al desfășurării evenimentelor și cronologia narării lor. Cu alte cuvinte, timpul narației poate coincide sau nu cu timpul real. În genere, epocile prime din istoria povestirii — dintre care cea mai studiată a fost Renașterea — cunosc o suprapunere a celor două timpuri, astfel încât desfășurarea narației respectă strict, de cele mai multe ori, ordinea cronologică în care fragmentele acesteia s-au succedat.

Perioadele moderne, începînd cu secolul al XVIII-lea, alterează structura lineară a narației; asistăm la apariția unui procedeu destul de simplu, care constă în intervertirea ordinii evenimentelor narate, astfel încît efectul poate preceda, în text, cauza.

Proza noastră din deceniile III—VII conține cîteva asemenea exemple. Prima năvelă a lui Negruzzi, *Zoe*, are o astfel de compoziție: prima parte, scena dintre cei doi protagoniști, este urmată, în partea a doua, de o privire retrospectivă asupra vieții eroinei; partea a III-a precede, în realitate, începutul năvelei, căci relatează momentul inițial al intrigii; abia partea a IV-a cuprinde „finalul general” al evenimentelor narate.

Apropiată este și compoziția năvelei *O alergare de cai*, dar intervertirile cronologice sînt combinate aici cu introducerea unor largi fragmente narate de unul dintre personaje.

Prima năvelă a lui Alecsandri, *Buchetiera de la Florența* (1840) imbină, de asemenea, cele două procedee: inversiunea cronologică și „povestirea în povestire”. Introducerea din partea I se continuă normal cu partea a III-a, dar între ele se intercalează istoria vieții eroului principal, V⁺⁺⁺, povestită de el însuși. Nici suita narației din *Mărgărita* (1853) nu este cea logică din punctul de vedere al timpului real. Năvela începe cu mijlocul cronologic, nunta Mărgăritei; capitolele II, III și IV continuă cu relatarea evenimentelor petrecute înaintea acestui moment; capitolul V urmează cronologic după capitolul I, în fine sfîrșitul narației desfășoară în succesiune normală capitolele VI, VII și VIII.

Dintre textele analizate de noi, V. Alecsandri are o accentuată predilecție pentru această lipsă de corespondență între timpul „real” al desfășurării evenimentelor și acela al narației lor, căci și cealaltă năvelă a sa, *Dridri*, utilizează același tip de povestire, inaugurat cu sfîrșitul și urmat de o relatare retrospectivă.

Caracterul spectaculos și facil al acestei modalități compoziționale a tentat pe mai mulți dintre scriitorii noștri din perioada 1830—1870; construcția rămîne, totuși, de cele mai multe ori la aceeași scriitori pe care i-am amintit, lineară; aceeași tehnică este perpetuată, însă, pînă în năvelele lui Odobescu: atît *Mihnea Vodă cel Rău*, cit și *Doamna*

Chiajna, cuprind astfel de „retrospective“ narrative, aici în special cu caracter istoric. Nu se pot urmări, în acest moment al dezvoltării prozei românești, compoziții simetrice sau măcar relativ simetrice și echilibrate, cum vor apărea mai târziu în proza lui Caragiale. Procedul amintit își păstrează caracterul facil, în care elementul surpriză este, cu puține excepții, absent.

3.2. Tehnica „povestirii în povestire“, apropiată de ceea ce se numește narație „à tiroirs“¹⁵, există, după cite se pare, de la începuturile narației. A caracterizat, pe rînd, povestirea populară orientală (cf., de exemplu, suita narației din *O mie și una de nopți*, apoi nuvelele Renașterii (*Decameronul* lui Boccaccio sau *Heptameronul* Margheritei de Navarra, care l-a avut drept model), în sfîrșit povestirile cu caracter mai mult sau mai puțin filozofic ale secolului al XVII-lea francez (Diderot, *Jacques le Fataliste*, de exemplu).

De sursă livrescă, procedul apare și în proza românească din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Romanul lui Alexandru Cantacuzin, *Serile de vară la țară*, este, de exemplu, astfel conceput, ca și o parte dintre scrisorile lui Negruzzi: *Pentru ce țiganii nu sînt români* (1839), *Păcală și Tîndală* (1842) etc.

Această tehnică a „povestirii în povestire“ nu poate fi separată, după cum se observă, de lipsa unei cronologii lineare în narație (cf. *supra*, 3.1.): atunci cînd unul dintre eroi își inițiază propriul fragment narativ, discordanța cronologică apare automat, căci în suita narațiunii prime se introduce brusc un alt timp, evident anterior, diferit de acela al cadrului general, indiferent dacă acesta din urmă fusese prezentul său tot o formă de perfect. În scrisoarea a VII-a a lui Negruzzi, de exemplu (*Pentru ce țiganii nu sînt români*), planul A al primei povestiri este întrerupt de planul B al istoriei Sfîntului Grigore, dar el revine mereu în cursul celei de a doua povestiri sub forma dialogului protagoniștilor, autorul și Bogonos, care întretaie mereu istoria intercalată. Semnele formale ale cadrului general al narației nu dispar, deci, complet, în utilizarea acestei tehnici. De asemenea, istoria Olgăi din nuvela *O alergare de cai* este doar un element intercalat în planul, mereu actualizat de dialog, al celor două personaje principale: autorul — auditor și D-na B. — povestitoarea.

V. Alecsandri și-a construit în această formă povestirea *Balta Albă* (1847); scena dialogată a unei întîlniri între prieteni este cadrul în care se introduce istorisirea plină de humor a francezului ajuns pe neașteptate în primitiva localitate balneară din Valahia:

— Domnule, răspunse unul din noi, nu te încrede așa lesne în descoperirea d-tale, pentru că cine știe dacă pînă în sfîrșit nu-i fi pus în frigare și ospătat de sălbaticii acestei țări?

— Domnilor, adaugă străinul rîzînd, vă înștiințez că de-o mai ședea multe zile la masa de la tractirul d-lui Regensburg sălbaticii ce-or vroi să mă prefacă în friptură nu or găsi pe mine decît pielea și oasele. Cu tate aceste, pînă a nu mă

¹⁵ Cf. N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, București, 1938, pp. 299—304, unde se analizează compoziția narației „à tiroirs“ în *Halima*.

face jertfa descoperirii mele, dați-mi voie să vă istorisesc și eu partea cea mai curioasă din călătoria mea.

Plecînd din Paris spre a întreprinde un voiaj în Orient, lucru ce, precum știți, s-a făcut astăzi de modă, am ajuns bun sănătos la Viena; și de aici m-am imbarcat pe un vas de vapor cu gînd de a coborî Dunărea pînă în Marea Neagră, făr-a mă opri nicăire. (Alecsandri, P, 172—3).

Ca și formulele narative în care monologul sau monologul interior ocupă un loc important, relatarea în care apar fragmente povestite de unul sau altul dintre personaje reprezintă, în fond, un tip compozițional bazat pe dezvoltarea exacerbată, pînă la abuz uneori, a replicii. Fiecare dintre aceste „replici” poate constitui, la rîndul ei, cadrul pentru o nouă narație completă, avînd prezente toate formele de enunț (relatare indirectă și directă, dialogată sau monologată), iar aceste situații concretizează perfect tipul narativ reprezentat în folclor și preluat de literaturile culte, numit narație „à tiroirs”.

3.3. Romanul epistolar este o specie bine reprezentată la sfîrșitul secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea, în literaturile franceză și engleză mai ales¹⁶. Aceasta este, după toate probabilitățile, sursa de inspirație a prozatorilor noștri din prima jumătate a secolului al XIX-lea, deși puțini s-au decis la a utiliza exclusiv această formulă compozițională, într-o operă integral epistolară.

Fragmente epistolare apar, într-o măsură mai mare sau mai mică, aproximativ în toate narațiunile noastre în proză din această epocă. Nuvele ca acelea ale lui V. Alecsandri, în special Mărgărita și Drîdri, cuprind largi părți epistolare, de multe ori plasate în punctele cheie ale narației (finalul nuvelei Drîdri, de exemplu, este o astfel de scrisoare concludivă). În cel de al doilea roman al său, Elena, D. Bolintineanu introduce de asemenea numeroase fragmente epistolare, prin intermediul cărora narația evoluează normal. Scrisorile au, în asemenea situații, funcția simplă a unei replici — mai dezvoltată uneori, monologată sau cuprinzînd dialoguri în cadrul acestui monolog sui-generis —, dar nedeapășînd valoarea unei replici adresate.

Romanul epistolar ca formulă compozițională are, în literatura română, din epoca pe care o analizăm, un singur reprezentant: Manoil de Bolintineanu, apărut în 1855.

Dacă suita cronologică a narației este lineară, surprinde însă varietatea compozițională pe care romanul o posedă, într-un moment în care narația românească nu mai cunoscuse experiențe similare.

Romanul epistolar este, în genere, ceea ce am putea numi o „falsă formă” de stil direct. Cadrul cerut de forma de bază a enunțului este adresarea directă, la persoana a II-a, către un interlocutor determinat. Dăr în această limită generală, ale cărei mărci apar — cu foarte puține excepții — în fiecare scrisoare, se introduc de fapt — fără excepție — cite una sau mai multe relatări în stil indirect, eventual alte scrisori,

¹⁶ Un roman epistolar este acela care a dat ocazia uneia dintre primele analize structuraliste ale narației culte: romanul lui Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*; cf. Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, „Communications”, 8, Paris, Ed. du Seuil, 1966, pp. 125—51 și *Littérature et signification*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

scene dialogate sau monologuri interioare. Datorită acestui caracter compozițional eclectic, romanul epistolar nu poate fi încadrat între speciile care valorifică stilul direct, deși, pe de altă parte, nu poate fi nici exclus dintre acestea.

Formulă compozițională mixtă prin definiție, romanul epistolar poate da naștere unei variații de planuri, care ar lipsi într-o narație construită după formule tradiționale. Este singura formă narativă din primele momente ale prozei românești care dă posibilitatea unei alternațe de perspectivă asupra unui și aceluiași eveniment, privit din punctul de vedere al unor personaje diferite. Desigur, aceasta se întâmplă destul de rar în romanul analizat, căci perspectiva diferită — simultană sau succesivă cronologic — asupra evenimentelor narative va caracteriza abia proza secolului nostru și, chiar astfel, în foarte puține cazuri (cf., de exemplu, Camil Petrescu, *Patul lui Procust*).

Pot fi identificate, în romanul lui Bolintineanu, mai multe categorii (sau tipuri) compoziționale de scrisori.

a) Prima categorie, cea mai „tradiționalistă”, este scrisoarea de tip introductiv, redactată exclusiv în stil indirect — după momentul adresării inițiale la persoana a II-a, cuprinzând portrete, descrieri, introduceri în mediu sau în substanța narativă a romanului. Acest tip de scrisoare nu este foarte frecvent: ele apar în introducerea acțiunii (prima și a doua, de ex.) și au forma unor mici relatări în stil indirect:

2 mai. (...) Astă-dimineață, preumblîndu-mă prin grădină, întîlnii fără veste pe Mărioara. Nu-ți poți închipui ce efect mi-a făcut această întîlnire ! Voiam să intru în chiosc (pavilion) spre a mă deda meditațiilor mele ; am găsit-o acolo ocupată cu compunerea unei ghirlande de floricele de curînd culese. După ce-mi făcui reverința, mă întrebă dacă ghirlandele vreodată m-au încîntat?... eu nu-i putui răspunde căci gura mi se închisese... ea se roși și, voind să-și ascundă rumeneala, ieși răpide din chiosc săltînd prin grădină ca o gazelă !... (Bolintineanu, Man.. 10).

b) A doua categorie cuprinde numărul cel mai mare de scrisori : acelea care introduc, în contextul relatării la persoana I sau a III-a, scene dialogate. Relatarea memorialistică a scrisorii este întreruptă, deci, de fragmente narative la persoana a III-a. Dacă facem abstracție de faptul că totul este introdus într-un cadru epistolar, acest tip de scrisori este identic cu o narațiune obișnuită, care ar face parte dintr-o scriere memorialistică.

c) O altă tehnică, similară cu „povestirea în povestire”, dar transpusă în cadru epistolar, este introducerea unei (sau unor) scrisori în cuprinsul alteia. Nu sînt multe asemenea exemple în romanul lui Bolintineanu, iar compoziția lor este asemănătoare cu introducerea unei scrisori — prin schimbarea tipului de enunț — într-o narațiune în stil indirect:

16 mai. Voi să-ți scriu cîteva rînduri comice : astăzi, Smărîndița îmi arată o scrisoare deschisă.

— Vrei să rizi ? mă întrebă ea. Această carte vine de la un moș al meu... Am măritat pe soră-mea, pe Elena, cu un

tinăr ce-i e drag și o face fericită. Moșu-meu nu găsește gine-
rile de viță mare... cetește !

„Smărăndiță !

Ginerile ce a luat pe Elena o fi avînd multe merite, o fi învățat ca Guizot și viteaz ca Napoleon, dar tot viță de gios este ! Tată-său abia era clucer și nu avea voie să poarte nici barbă ! (...) Dar tu ai stricat totul ! răspunderea să cază asupra ta ; eu îmi spăl mînele ca Pilat din Pont !...“ (Bolintineanu. Man, 20).

d) Cele mai rare sînt, în acest roman epistolar, scrisorile strict adresative, cele formulate exclusiv la persoana a II-a și îndreptate către un interlocutor precis, destinatarul lor ; acestea nu se deosebesc, însă, de scrisorile monologate decît prin persoana verbului și a pronumelui, care în cazul monologului este persoana I :

13 iunie. *Știi tu ce vra să zică viața de familie ? ! ah, dragul meu, fără Smărăndița, fără Zoe, aș fi mort !... ele sînt adese pe lîngă mine, întrecînd toate dorințele mele, întristîndu-se de întristarea mea, bucurîndu-se de cîte ori un zîmbet rătăcit îmi întinerește fața !... tu știi, abia sînt de douăzeci și unul de ani. cine mă vede îmi dă treizeci.* (Bolintineanu. Man, 43).

e) În sfîrșit, o ultimă categorie ar fi reprezentată de scrisorile care nu au, propriu-zis, un caracter narativ, ci cuprind exclusiv o expunere adresată, de tipul monologului sau al monologului interior, dar nemarcată ca atare prin prezența unui verb *dicendi*. În rest, toate trăsăturile exprimării oral-retorice apar în aceste scrisori, ceea ce permite și asimilarea lor la monolog : exclamația, suspensia, interogația, verbele la conjunctiv cu valoare imperativă sau dubitativă, în sfîrșit persoana a II-a — generală sau cu interlocutor determinabil :

12 iunie. Un deșert amar este în inima mea !... aș voi să mor !... nimic nu mă ține pe pămînt !... ce gîndești tu despre suflet ? Omul e prea neferice aice jos, ca să sfîrșească aice ; prea sus prin facultățile sale ca să aibă aceeași ursită ca o reptilă !... am citeodată minute cînd sufletul meu se îmbată de o dezmierdare cerească... Ah, cum aș voi atunce, legănat de visul de raze al inimei, să nu mă mai cobor în coperemîntul țărinos în care sînt legat !... dar... eu rămii încă în lume... visele dulci zboară, și realitatea mă privește rînjind !...

Lăsați-mă cel puțin a crede că este o altă viață, a căriia seninătate nici un dar nu o turbură, unde minciuna este necunoscută, unde amorul este nesfîrșit !... între noi să rămii, cine poate dovedi că sufletul este nemuritor ?...

O, cărțile... iată începutul durerilor mele... cum aș fi voit să fiu muncitor de aceia ce-și trec viața în simplitate și nu se mai comunică cu cugetările altora !... (Bolintineanu, Man, 43).

Din punctul de vedere al persoanei utilizate, se observă că romanul epistolar nu este limitat, că, în genere, scrierile cu caracter memorialistic, la persoana I; toate variantele de scrisori prezentate dovedesc posibilitatea de a introduce, în acest tip narativ, și persoana cea mai caracteristică relatării neutre, persoana a III-a.

4. Examinarea diferitelor aspecte ale narației romantice se încheie cu analiza acestor mijloace „compoziționale“ de care dispun pașoptiștii și postpașoptiștii. Cronologic, ne aflăm în momentul apariției lui Eminescu, dar, din motive metodologice, am preferat să ne oprim la anul 1870, adică înainte de proza eminesciană.

Caracterul insolit al analizei întreprinse pînă acum rezidă, după cum se poate vedea, în ignorarea desfășurării cronologice sau, mai bine zis, în trecerea ei pe plan secund. În centrul analizei a stat complicarea structurală a formelor narației, prezentarea elementelor pe care aceasta le-a cîștigat în complexitate. Uneori, această rafinare a stilurilor alocuției corespunde desfășurării în timp, altele formulele mai sofisticate de adresare apar în primii ani ai perioadei care ne-a interesat (și Negruzzi constituie cazul cel mai frapant). Este de la sine înțeles că, procedînd astfel, am privit întreaga proză românească dintre 1830—1870 drept o unitate, iar diferențele importante de valoare literară au fost și ele examinate în subsidiar: în schema noastră — o schemă distribuțională și cantitativă — Sion a stat alături de Odobescu, iar Asachi alături de Negruzzi deoarece, dincolo de valoarea fiecăruia dintre ei, serveau de exemple într-o nouă perspectivă asupra narației.

Dacă s-ar formula pentru romantismul românesc o concluzie de ordin general, aceasta ar putea fi următoarea: în perioada 1830—1870, narațiunea romantică românească nu numai că nu dispune de forme proprii, dar asimilează formule narative eterogene, în raport cu originea lor europeană. Variante actualizate de povestire clasică se îmbină, uneori în aceeași operă, cu inovații romantice recente (acronii sau romane epistolare). Faptul acesta a fost observat, pînă acum, la nivel tematic, dar analiza structurii narative îi conferă o dimensiune nouă.

CAPITOLUL 4

CONTRIBUȚIA SCRITORILOR POSTPAȘOPTIȘTI LA DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE LITERARE

1. AL. ODOBESCU

0. Introducere. **1.** Aspecte ale lexicului : funcția stilistică a neologismelor, a arhaismelor și a termenilor populari. **2.** Sintaxa ; caracteristicile perioadei : simetria, inversiunea, ramificarea ; figuri de construcție realizate la nivel sintactic. **3.** Stilul descriptiv în opera lui Odobescu : portretul, descrierea operelor de artă. **4.** Concluzii.

0. În mod neașteptat, deși este cel mai apropiat în timp de scriitorii pașoptiști (a debutat în 1851, în „Junimea română“ de la Paris) și deși a susținut uneori el însuși acest lucru, Odobescu n-a fost un continuator al generației de la 1848. Unele puncte de apropiere se pot găsi eventual în concepțiile lui Odobescu privind limba literară : s-a declarat pentru o influență populară și istorică în inspirația literară ; a luptat împotriva latinismului în Societatea Academică, declarînd că „o dată cu viața n-ar voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succesorilor noștri“¹ ; a fost preocupat de unitatea limbii literare, punînd problema limbii scriitorilor ardeleni teoreticieni ai purismului : „Dacă vom merge tot așa, apoi negreșit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, românii de dincolo și de dincoace de Carpați să se înțeleagă între sine tot așa de puțin cît și spaniolii cu portughezii“². Totuși, Odobescu nu este, structural, un pașoptist întîrziat, în măsura în care, mai tîrziu, Hasdeu poate fi astfel considerat. Îl împiedică faptul că s-a bucurat de o instrucțiune sistematică, spre deosebire de pașoptiști, cărturari cu educație haotică și fără program precis.

¹ Cf. Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în vol. *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 217—44 ; Paula Diaconescu, *Clasicism și retorism în Pseudo-kinigetikos*, „Limbă și literatură“, 1973, nr. 3, pp. 518—530. Trimiterile se fac la Al. Odobescu, I—II, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, București, E.S.P.L.A., 1955.

² Vianu, *op. cit.*, p. 218.

Această trăsătură explică perfect toate caracteristicile limbii și, mai ales, ale stilului scriitorului. Odobescu este, în istoria limbii literare, un reprezentant al direcției savante (continuată, mai târziu, de B. P. Hasdeu, T. Maiorescu sau N. Iorga), dezvoltată paralel cu continuarea curentului popular, dar având alte caracteristici.

Odobescu n-a fost un scriitor de imaginație: opera sa este aceea a unui umanist echilibrat, care își justifică toate afirmațiile cu argumente istorice, nu numai în secțiunea propriu-zis științifică a operei sale, ci și în cea beletristică. Din formația livrescă a lui Odobescu decurg o serie de trăsături stilistice ale operei sale. Este vorba, în primul rând, de natură unor opere și de maniera specifică de compoziție a altora. Pe de o parte, scriitorul cultivă o formă cultă, eseul literar (*Pseudokynegetikos*). Pe de altă parte, compoziția nuvelor sale se datorează în bună parte istoricului, deși scrierile țin de stilul beletristic; aceasta explică acumularea de amănunte pur decorative, abundența de descrieri sau portrete și slaba reprezentare a elementului pur narativ³.

Caracteristica esențială a limbii, ca și a stilului lui Odobescu, formulată de Tudor Vianu și urmărită și în cercetările ulterioare, o constituie caracterul savant, manifestat în toate compartimentele limbii, cu efecte stilistice relativ unitare: un echilibru al frazei în care se poate identifica o simetrie de tip clasic, cu destul de numeroase influențe ale frazei retorice romantice, în sensul acumulărilor, enumerărilor și varietății raporturilor sintactice. Aceeași alternanță între cele două influențe se stabilește și la nivelul figurilor sau al determinărilor, aflate într-o permanentă pendulare între o structurare simetrică obișnuită în fraza clasică — și enumerare — formă mai puțin organizată, specifică mai ales frazei romantice.

Fonetica și morfologia scrierilor lui Odobescu nu pun probleme deosebite din punctul de vedere al evoluției normei literare. Odobescu a utilizat unele fonetisme regionale sau unele forme morfologice fluctuante, curente în epocă; acestea sînt însă puține la număr și nu-l individualizează pe Odobescu între ceilalți autori contemporani cu el, deoarece nu sînt utilizate cu funcție expresivă în text și nici nu reprezintă rezultatul unei operați de selecție conștientă între forme care țin de norma limbii literare și forme care se abat accidental de la normă.

1. LEXICUL

1.0. Lexicul lui Odobescu este, în schimb, un nivel care reflectă în mod edificator personalitatea scriitorului: acest compartiment constituie o îmbinare neașteptată și concomitentă — în cadrul aceleiași opere, iar nu în scrieri specializate din punct de vedere tematic — între elemente populare și regionale, arhaisme și neologisme curente sau rare, uneori chiar cu caracter tehnic. Această îmbinare reflectă într-o manieră specifică, la un nivel mai puțin complex, cum poate fi considerat lexicul față de sintaxă, de exemplu, una dintre particularită-

³ Cf. observațiile despre particularitățile narației lui Odobescu, *infra*, cap. *Structura narației în perioada 1830—1870*.

țile stilistice ale operei beletristice a lui Odobescu : oscilația permanentă între doi poli opuși, elementul savant și influența populară.

1.1. *Elementele populare* sînt numeroase în lexic, cuprinzînd termeni din toate compartimentele vieții sociale sau denumiri din sfera semantică a elementelor naturale; dar numărul, ca și caracterul lor uneori special, nu dau scrierilor lui Odobescu trăsături comune cu acelea ale limbajului popular, ci au, dimpotrivă, un efect opus : conferă stilului scriitorului un caracter savant. Așa cum prezența neologismelor din sfera unei anumite terminologii științifice este la Odobescu o dovadă a unei influențe savante sau livrești, termenii populari excesiv căutați din descrierile naturale sau vestimentare ori arhaismele acumulate în mare număr în scrierile cu caracter istoric au același efect stilistic. Odobescu imbină o cultură de tip livresc cu o cultură — de asemenea achiziționată, și nu spontană — de tip popular, iar această trăsătură de stil corespunde spiritului său științific, care a dominat, în toate varietățile funcționale abordate, spiritul său „artistic“. Odobescu a fost, înainte de toate, istoric și om de știință, iar formația sa poate fi perfect urmărită și în opera literară.

Pentru scriitor nu există o diferență de principiu între utilizarea unui termen popular legat de civilizația rurală și aceea a unui neologism tehnic; dovada o constituie faptul că le imbină, fără grijă pentru contraste și fără o funcție stilistică deosebită, în același text. O listă completă a termenilor populari, grupați pe domenii de activitate, apare în studiul citat al lui Tudor Vianu⁴; menționăm cîteva exemple, dintre cele cu o circulație mai restrînsă : *custură*, *joagăr*, *ciochină* „curea cu care se leagă traista de șea“, *saia* „adăpost pentru vite“, *urloi* „burlan“, *iarba ciutei*, *laptele stîncii*, *pojarniță* „sunătoare“, *vîzdroagă*, *babiță* „pelican“, *cotei*, *lișîță*, *prihor*, *vătui* „pui de iepure“, *capeș* „cu minte, deștept“, *a încura* „a goni“, *boi* „trup“, *conci* etc.

Lexicul popular și regional este în strînsă legătură cu marele număr de proverbe și locuțiuni. Tudor Vianu⁴ observa, însă, că efectul locuțiunilor populare, destul de frecvente, este la Odobescu altul decît la Creangă : dacă la scriitorul moldovean acestea reprezintă o formă spontană și naturală de expresie, în opera lui Odobescu elementele capătă, prin alternanța cu neologismul rar sau cu arhaismul, caracterul „cultural“ pe care îl au și celelalte două categorii lexicale, iar efectul este de artificială oralitate populară : să ședem strîmb și să judecăm drept ! ; a crede că tot ce zboară se mîncă ; mare e limba bouului, păcat că nu poate grăi ; a-și pune pofta-n cui ; coadă lungă, minte scurtă ; a prinde iepurele cu carul ; a prinde cu mîna-n sac etc. Aceeași funcție stilistică de a evita caracterul prea abstract al unor expuneri îl au și expresiile sau exclamațiile : *a da de primejdie* ; *sarea și marea* ; *zău !* ; *vorbă curată !* ; *vai de mine !* ; *s-o lăsăm încurcată !* etc.

1.2. Explicația „artificialității“ populare a stilului lui Odobescu o constituie, în parte, alternarea dintre elementul lexical popular sau regional și *neologisme*, a căror sferă este foarte largă în scrierile sale.

⁴ Op. cit., pp. 221—2.

— Unele neologisme pot fi grupate în încercarea lui Odobescu de a forma o terminologie tehnică privind anumite domenii funcționale: artă, arhitectură, civilizație clasică. Aceste neologisme apar atât în operele cu caracter științific, cât și în eseu *Pseudokynegetikos*, provenind fie din limbile clasice, fie din limbile romanice moderne; *italiană*: *organ* „orgă“, *cornice* „cornișă“, *timpan* „suprafață triunghiulară între cornișele unui fronton“; *franceză*: *votiv* „închinat unei divinități“, *riturnelă* „refren“; *latină*: *crepidă* „sandală romană“, *fibulă* „agrafă“, *nilier* „piatră așezată pe drumurile romane la fiecare milă“, *histrion* „bufon, actor roman“; *greacă*: *palestră* „locul de desfășurare a exercițiilor fizice la grecii antici“, *logografi* „cronicar, nume dat primilor prozatori greci“, *pantocrator* „imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii“. Chiar în limba contemporană termenii amintiți au caracterul unor neologisme rare sau foarte specializate în anumite domenii ale științei; se poate presupune că, în deceniul al VIII-lea al secolului trecut, aceste neologisme aveau o sferă de circulație și mai redusă.

— Din vocabularul neologic curent al epocii, Odobescu ia unii termeni care nu s-au conservat în limbă, împrumuturi directe și mai puțin adaptate din latină sau din limbile romanice; *italiană*: *concuistă* „cucerire“, *ecuitate* „echitate“, *cortez-cortezie* „curtenitor-curtenie“, *ingeniu* „talent“, *paviment*, *matutin* „matinal“; *franceză*: *marșandă* „modistă“, *avilit* „decăzut“, *dardă* „săgeată“, *expiatie*, *palisadă*, *surfață* etc.

Artificialitatea limbii lui Odobescu este datorată în mare măsură acestor neologisme rare sau neadaptate, chiar și astăzi strict specializate ori înlăturate complet din circulație.

1.3. Arhaismele sînt utilizate mai ales în nuvelele istorice, unde au o determinată valoare stilistică, dar apar uneori și în alte opere ale lui Odobescu. Categoria arhaismelor acoperă, ca și termenii populari, variate compartimente ale vieții sociale, fiind în general bine reprezentată numeric în ansamblul operei scriitorului: *arhonta*, *cămăraș*, *ciohodar* „secretar al dregătorilor turci“, *hazna*, *haraci*, *cupar*, *medelnicer*, *armaș*, *buzdugan*, *fustaș* „sentinelă“, *lefegiu*, *roată* (de ostași) etc. În afară de termenii legați de organizarea socială și administrativă a epocii descrise, sînt foarte frecvente la Odobescu arhaismele decorative, care survin pentru precizarea descrierilor vestimentare sau de interior: *contăș*, *feregea*, *filălu*, *filendreș* „catifea flamandă“, *gugiuman*, *cucă*, *iminei*, *surguci* etc.

Conform delimitărilor de mai sus, funcția stilistică a lexicului lui Odobescu poate fi definită cu relativă claritate: lexicul este pentru scriitor unul dintre instrumentele de precizare a cadrului — fie el științific sau ornamental — dar în ambele stiluri funcționale acest instrument are o proveniență cultă și impune caracterul savant al limbii operei.

2. SINTAXA

2.0. Sintaxa este nivelul limbii la care se produce, în istoria limbii noastre literare, principala inovație a lui Odobescu și, în același timp, compartimentul în care se manifestă cel mai evident echilibrul, de

proveniență clasică și cultă, specific autorului analizat. În epoca modernă, Odobescu a consolidat perioada. Ar fi poate mai exact să spunem că a introdus-o, căci cele câteva exemple precedente din opera lui Bălcescu demonstrează că acesta din urmă valorificase alte resurse pe care construcția le pune la dispoziție. În perioada lui Bălcescu domină parataxa, în timp ce Odobescu își construiește fraza mai ales prin exploatarea simetriilor provenite din raporturile de subordonare⁵.

Tudor Vianu a analizat trei caracteristici de bază ale perioadei lui Odobescu⁶: simetria, inversarea și ramificarea. Simpla lor enumerare impune o confuzie ce ține în parte de realizarea acestor forme sintactice ca figuri. În toate cazurile ele sînt manifestări ale retorismului. Privind astfel lucrurile, Odobescu poate fi într-adevăr considerat un continuator al pașoptiștilor.

Perioada modernă din istoria limbii literare coincide cu eliberarea sintaxei frazei din cadrele strînse ale limbii vechi, ca și din cadrele sintaxei populare, devenită șablon, din lipsa unui alt model, în proza lui Heliade sau a unora dintre scriitorii ardeleni și moldoveni. Caracteristica frazei moderne a fost, începînd cu Negruzzi, Russo și Bălcescu, supunerea acestora față de modele romanice, franceze sau italiene de obicei, subordonare manifestată prin amplitudinea construcțiilor, prin simetria lor și prin numeroase elemente de retorism, pe care le-am menționat pînă acum în analiza sintaxei fiecărui autor în parte⁷. Odobescu este, însă acela care modernizează construcția frazei românești cu mijloace artistice, prin intervenția diferitelor figuri de construcție — uneori cu funcție retorică — realizate la nivel sintactic.

2.1. Simetria este în fraza lui Odobescu aproape o regulă, imprimînd uneori, prin repetiție, un ritm cursului frazei; monotonia ritmică este, însă, evitată de cele mai multe ori prin alternarea construcțiilor binare cu cele ternare.

Simetria se poate manifesta în contexte de dimensiuni variate: ea poate fi limitată la determinările din corpul aceleiași propoziții, dar se poate și extinde într-o întreagă frază sau chiar în afara cadrului frazei, grupînd unitățile sintactice în contexte mai largi.

— Simetria determinărilor — binare. — pe lîngă același substantiv sau verb determinat este una dintre formele cele mai simple de manifestare a echilibrului în sintaxa lui Odobescu, căci ea antrenează contextele cu dimensiunile cele mai reduse:

„În aceste trei creațiuni se vede într-adevăr unul și același scop; dar în citeși trele, el este exprimat sub forme perfecte, a căror singură diversitate dovedește cît sînt *de fecunde și de variate simțirile și gîndurile* ce au putut să se rezume în așa *frumoase și felurite* concepțiuni“ (II, 150—51); „(...) s-a mlădiit statua Dianeî de la Luvru, acea *mîndră și sprintenă* fecioară de marmură, care s-avîntă, *ageră și ușoară*, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, *scurtă în poale și larg despicată la*

⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁶ *Ibid.*, pp. 229—34.

⁷ Cf. *supra*, cap. Al. Russo, „Cîntarea României“, pentru particularități ale frazei retorice.

umeri". (II, 150). Simetria binară este mai subtilă decât o simplă repetare a unei unice scheme sintactice, deoarece ea privește atât determinările duble (*fecunde și variate, frumoase și felurite, ageră și ușoară, mândră și sprintenă*), coordonate ritmic între ele prin intermediul conjuncției *și*, cât și substantivele determinate (*simțirile și gândurile*) sau complementele adjectivelor — la rîndul lor simetrice (*scurtă în poale și larg despicată la umeri*).

— Simetria frazei se poate și ea realiza în mai multe forme, dintre care cea mai răspîdită este la Odobescu fraza cu două nuclee-propoziții principale, la rîndul lor determinate de subordonate plasate simetric.

Regentele principale pot fi plasate în secțiunea inițială a frazei (A), iar în aceste situații perioada se dezvoltă, prin hipotaxă, în apodoză (B) :

(A) Acela ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene a argint-arcatului Apolon și venerata fecioară

(B) (1) care poartă săgeți de aur, bucurîndu-se de larma vinătorească ;

(2) care prin codri umbroși și pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii ;

(3) care întinzîndu-și auritul arc, azvîrlă darde ucigătoare
(a) de se cutremură creștetul înalților munți,
(b) de răsună pădurile întunecoase sub gemetele fiarelor izbite,

(c) de se înfiorează pămîntul și marea cu toți peștii din ea". (II, 151).

2.2. Inversiunea. Alteori perioada, de asemenea simetrică, poate fi construită cu termenii inverșiți, cu subordonatele în protază și principalele în apodoză :

(A) (1) Cine ar ști să descrie toate perfecțiunile, tot farmecul acestor trei opere,

(2) cine ar putea să rostească tot ce spun ochiului și minții,

(B) (1) acela ar face cel mai minunat panegiric al acestei arte,

(2) acela ar fi totodată rapsodul, trubadurul și psalmistul semînției lui Nimrod. (II, 151).

Gruparea este uneori mai complicată : subordonatele se împart în două grupuri, dintre care unul precede principala (sau principalele), iar al doilea îi urmează⁸.

2.3. Ramificarea poate fi considerată și ea o formă de simetrie, constînd dintr-o subordonare în lanț : fiecare element regent — propoziție sau parte de propoziție — se subordonează la rîndul său unui element regent de rang superior. Ramificarea este un tip de construcție aproape întotdeauna simetrică, la Odobescu de multe ori combinată și cu inversiuni :

(A) Acela ar clădi (1) cu sfînte miresme

(2) cu smîrnă

(3) și cu tămîie altarul vinătorilor, povestind

⁸ Cf. *infra*, exemplele de sub 2.3.

- (B) (1) *cum* sălbatecul uriaș al anticelelor legende germane,
 (2) *cum* vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol
 pentru ca să poată lovi (a) tot drept
 (b) printre brazi
 (c) și printre stînci,
 (3) *cum* acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne, printr-o
 minune cerească se prefăcu în (a) blîndul (a) episcop
 (b) și cuviosul (b) și apostol
 al Ardenelor creștinate. (II, 151—52)⁹.

2.4. Toate aceste procedee de structurare simetrică a frazei constituie, uneori chiar într-un context mai larg decît fraza, sursa principală pentru realizarea *figurilor de construcție*. Așa cum se observă din toate exemplele de mai sus, figura principală, prezentă întotdeauna în construcțiile hipotactice largi ale lui Odobescu, este *paralelismul*; binar sau ternar, paralelismul se află la baza celor trei trăsături analizate de Vianu: simetria, inversiunea și ramificarea.

Ritmicitatea frazei lui Odobescu, în care subordonatele de același tip se introduc în genere prin același element cu funcție conjuncțională, dă naștere și altei figuri sintactice, *anafora*: conjuncțiile sau adverbele introductive realizează în cadrul frazei segmentări anaforice (uneori sub forma *bicolonului*, alteori a *tricolonului*).

Dintre exemplele de mai sus, prima frază analizată este de fapt un tricolon, în care relativul *care* repetat formează o anaforă: „(...) venerata fecioară *care* poartă săgeți de aur (...), *care* (...) străpunge cerbii, *care* (...) azvîrlă darde ucigătoare“. Cea de a doua frază citată reprezintă un exemplu de construcție cu doi termeni perfect echilibrați (*bicolon*): în protază anafora este dată de repetarea relativului *cine* (*cine* ar ști (...), *cine* ar putea), iar în apodoză prin repetarea — de asemenea anaforică — a demonstrativului *acela* (*acela* ar face (...), *acela* ar fi). Toate construcțiile menționate sînt incluse într-un paralelism binar sau ternar, dar au în plus și caracter anaforic, datorit modului ritmic în care subordonatele sînt introduse în frază prin același element conjuncțional.

Mai mult, simetria pe care anafora o impune într-un text îl face pe scriitor să extindă mult în afara frazei propriu-zise această figură: paragrafe succesive sînt introduse prin același cuvînt sau secvență de cuvinte, astfel încît figura devine procedeu de realizare a simetriei la nivelul întregului text. Fragmentul din *Pseudokynetikos* care cuprinde descrierea Dianeî de la Luvru și din care fac parte majoritatea exemplelor de mai sus este astfel construit; trei paragrafe succesive continuă anafora inițială, analizată mai înainte (*acela* ar face,... *acela* ar fi):

Acela ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide (...);

Acela ar face să răsune fanfara vînătorilor triumfale (...);

Acela ar clădi cu sfînte miresme, cu smîrnă și cu tămîie (...).

⁹ Cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, unde aceeași frază este altfel segmentată (pp. 232—3).

Pentru ca toate aceste trăsături ale perioadei, bazate pe paralelisme și variate forme ale repetiției, să fie realizate, Odobescu a făcut mai întâi pasul fundamental care îl deosebește de scriitorii precedenți și prin care a modernizat structura frazei, aducînd-o, spre sfîrșitul secolului trecut, la un nivel apropiat de cel contemporan: a înlocuit parataxa, prezentă pînă și în perioada — retorică și simetrică — a lui Bălcescu sau Russo, prin hipotaxă. Toate efectele retorice, repetițiile, și paralelismele se bazează pe elementele subordonate din frază, propoziții sau determinări izolate ale substantivului și verbului. Aceasta este inovația lui Odobescu, în construcția frazei și cu ea apare, de fapt, în istoria limbii literare, fraza modernă eliberată de coordonarea de tip popular. Restul particularităților de stil amintite, ca și figurile de construcție, reprezintă doar un câștig în complexitate sau în caracterul „artistic”, uneori artificial, al limbii, dar la baza tuturor trăsăturilor sintactico-stilistice specifice lui Odobescu stă, în fond, valorificarea subordonării.

3. STILUL DESCRIPTIV ÎN OPERA LUI AL. ODOBESCU

3.0. Între alte procedee de stil caracteristice scriitorului, ne vom opri asupra cîtorva particularități ale stilului descriptiv, deoarece particularitățile structurii narației lui Odobescu au fost cuprinse într-un capitol anterior.

3.1. Portretul. Modul în care Odobescu își construiește portretele marchează mai evident decît alte trăsături stilistice evoluția față de scriitorii care l-au precedat, vîdînd personalitatea de istoric și de clasicist a autorului, manifestată în apariția unor procedee care nu fuseseră, pînă la Odobescu, asociate cu tehnica de construcție a portretului¹⁰: expunerea adresată sau descrierea operelor de artă. Acest aspect poate fi interesant și pentru că îl caracterizează pe Odobescu, scriitor fără mare imaginație, dar mare eseist și îngrijit realist. Portretul este deci un domeniu în care autorul își poate exercita calitățile, căci, așa cum am observat în prezentarea narației sale, desfășurarea epică nu este unul dintre compartimentele stilului în care Odobescu să fi excelat: narația sa este o succesiune de tablouri, avînd mai curînd un caracter enumerativ, fără mari inovații compoziționale.

Tudor Vianu remarcă faptul că portretul rămăsese, pînă la Odobescu într-un stadiu oarecum elementar de dezvoltare, fiind limitat de cele mai multe ori la o acumulare enumerativă de substantive abstracte și cu sens foarte general. Vianu își exemplifică afirmația cu portretul Kerei Duduca din romanul lui N. Filimon Ciocoi vechi și noi: „Această Veneră orientală avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări pămîntești, ce petrecuse din

¹⁰ Cf. Tudor Vianu, *Fazele portretului*, în vol. *Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946 și *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române*, în vol. *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 132—5.

primii ani ai copilăriei sale și *lipsa de educație*, făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de *dorinți* nepotrivite cu pozițiunea ei socială“.

Enumerarea de substantive *abstracte* era, însă, doar una dintre modalitățile de realizare a portretului înainte de Odobescu. Un alt tip de portret, de asemenea enumerativ, acumula într-o descriere portretistică o lungă serie de *detalii concrete*, fizice și vestimentare, la care se adăugau puține observații caractereologice, uneori influențate de știința la modă în epocă, fiziognomia. Este ilustrativ, din acest punct de vedere, portretul boierului ținutaș din „*Fiziologia provincialului de Negruzzi*“ : „Provincialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaș; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are față înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pre lingă aceste firești podoabe, natura ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i și un *nu știu ce* care vorbește mai tare ochilor ispiți decît orice altă“.

Între cele două tipuri de portrete, dintre care unul accentuează asupra trăsăturilor fizice, deci este alcătuit din substantive și determinări concrete, iar celălalt asupra unor trăsături mai generale — compus, prin urmare, dintr-o succesiune de substantive și de adjective abstracte — Odobescu alege o cale de mijloc: *portretele sale sînt combinații între reproducerea detaliată a trăsăturilor fizice (sau vestimentare) și a celor „morale“ generale*. În acest sens, pare semnificativ portretul lui Matei Basarab din *Cîteva ore la Snagov*, în care autorul combină tehnica portretului cu expunerea adresată (să se observe și simetria binară a determinărilor) :

„În chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele subțiri și zîmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprîncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor“ (II, 59).

Portretul de mai sus provine dintr-o suită de elemente descriptive din sfera substantivelor concrete, urmată de o altă serie de note psihologice care le concretizează.

Alteori, în descrierile și portretele lui Odobescu, arheologul predomină, iar compoziția literară suferă din punctul de vedere al desfășurării narrative. Este cazul pasajului din nuvela istorică *Doamna Chiajna*, în care se succed portretele celor doi gineri. Primul, portretul lui Stamatie Paleologul, se înscrie în linia portretelor realiste pe care le-a ilustrat bine Negruzzi; *amănuntul vestimentar predomină pînă în punctul de la care devine obositor*, iar considerentele caractereologice formează un paragraf aparte : „Unul, copilandru, tînăr, frumos, sprîncenat, cu mustață mică și neagră, cu ochi de femeie, cu părul încrețit, nalt, spătos și tras ca prin inel, ca unul din acei palicari muieratici, purtînd fustanelă filfăindă și strînsă la mijloc, cămașă de filaliu largă în mîneci și cusută cu

bibiluri, colciaci și cepcheni de filendreș stacojiu numa-n fir și mărgăritare, fesul la o parte, iminei mici și roșii, ș-apoi la briu două lungi pistoale ghintuite..." (I, 135).

Cel de al doilea, portretul lui Andronic Cantacuzenul, este un exemplu al genului și caracterizează modalitatea cea mai frecventă de portretizare la Odobescu; seria de substantive abstracte din final reprezintă concluzia trăsăturilor fizice concrete menționate înainte: „Trupul acestuia, mărunț, neputincios și girbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt cu obraji spîni, smezi și slabi, dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten și istet, acea minte iscusită și dedată cu intrigile și cu batjocura care sunt ca o însușire a neamului grecesc" (I, 135).

După cum se observă, Odobescu nu depășește, strict formal, tehnica enumerării în construcția portretelor.

3.2. În sfîrșit, o altă inovație în tehnica literară a lui Odobescu o constituie imbinarea portretului cu descrierea operei de artă, mai exact substituirea trăsăturilor unei realități picturale prin acelea ale unei realități vii. Procedul nu există la predecesori, iar Odobescu îl aplică în mai multe puncte ale eseului său Pseudokynegetikos. Descrierea operei de artă este uneori concepută ca portret, în care epitetele-determinări, ca și verbele (de mișcare, în majoritatea lor) fac parte dintr-o sferă semantică personificatoare: „A fost fără îndoială un vînător inspirat și a știut să minuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărui daltă s-a mlădiit statua Diane de la Luvru, acea mindră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despîcată la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i coronată cu o îngustă diademă se strecoară ca un prepus de minie. Peplul îi înfășoară ca un briu talia sveltă și cutele veșmîntului ascund sînu-i fecioresc“.

Alteori, descrierea operei de artă devine un peisaj sau o scenă narată, prezentată într-o succesiune continuă, pierzîndu-și astfel, ea și mai sus, caracterul static. Tudor Vianu exemplifică această particularitate cu descrierea unui tablou de Wouwermann: „Vînătorii, aci *înghit* un pahar mai nainte de a porni, aci *se odihnesc* pe iarbă verde, cu caii lîngă dîșii, aci iar *sosesc* voios, sunînd fanfarele lor de izbîndă. Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, *se uită* cum șoimii *se răped* în aer pe păsărelele spăimîntate; una din ele *s-a depărtat* în taină spre pădure și după dînsa *aleargă* în fuga calului său alb, un galant cavalier, ducîndu-i vîlul pe care ea *l-a uitat* atîrnat de craca unui copac; tocmai în fund, pe marginea pădurii, *se zăresc*, prin ceața umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat“. Descrierea se transformă în narațiune, prin alternarea verbelor la prezent (în legătură cu personajul colectiv și cu cel masculin) și la trecut (pentru personajul feminin).

4. Caracterul savant și livresc al operei lui Odobescu este, deci, evident în mai multe compartimente. El se manifestă, pe de o parte, în categoriile lexicale preponderente și în funcția lor stilistică; pe de altă parte, sintaxa are aceleași trăsături, realizate prin valorificarea subordonării în cadrul perioadei și prin trăsăturile retorice pe care figurile sintactice bazate pe repetiție și paralelism le impun textului în proză. Avem a face, de această dată, cu un alt tip de oralitate decât aceea a scriitorilor generației precedente, nu de sursă populară, ci cu particularități studiate, retorice și livresci. La toate nivelele limbii, ca și în trăsăturile stilistice fundamentale ale operei lui Odobescu, imaginația literară a fost pusă în umbră de vasta cultură și de formația științifică sistematică a scriitorului.

2. B. P. HASDEU

0. Introducere. **1.** Fonetica ; fonetisme arhaice ; fonetisme populare și regionale. **2.** Morfologia : forme arhaice ; forme populare și regionale. **3.** Sintaxa : construcții arhaice ; construcții populare. **4.** Lexicul : arhaisme ; termeni populari și regionali ; neologisme (circulația neologismelor, adaptarea fonetică și morfologică a neologismelor ; calcul lingvistic). **5.** Stilul ; stilul operelor științifice (caracterul savant, construcția frazei, elemente de retorism — interogația, invocația, enumerarea și repetiția retorică) ; stilul polemic ; stilul operelor beletristice : interferențele de planuri ale vorbirii, arta portretului, procedee lingvistice de caracterizare a personajelor, parodia. **6.** Concluzii.

0. Limba operei lui Hasdeu oferă un bogat material pentru studierea procesului de consacrare a normei supradialectale scrise, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, moment în care se precizează normele limbii literare moderne. Reprezentant al stilului beletristic, Hasdeu a abordat toate varietățile acestuia : poezie, proză, dramă istorică și comedie. Originalitatea scriitorului constă, însă, în caracterul multilateral al personalității și activității sale, care s-a concretizat într-o valoroasă contribuție la dezvoltarea unor alte varietăți funcționale, stilurile științific, retoric și polemic, aflate încă la începuturile lor. Dacă stilul retoric și cel științific mai avuseseră reprezentanți în istoria limbii literare. (Bălcescu, Kogălniceanu și, contemporan cu Hasdeu, Odobescu), un singur polemist de mare talent îl precedase pe Hasdeu : I. Heliade-Rădulescu. În articolele sale polemice, Hasdeu a dezvoltat însă mult procedeele inaugurate de Heliade, creînd, printre scriitorii care i-au urmat, o adevărată direcție¹. De abia după Hasdeu se poate vorbi de existența unui „stil“ polemic în limba română literară. Activitatea sa prodigioasă de

¹ Cf. Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, Ed. Contemporană, f.d., p. 143.

scriitor, ziarist, istoric și filolog îl situează pe Hasdeu în egală măsură pe linia curentului popular și a celui savant în istoria literaturii și a culturii noastre.

1. FONETICA

1.1. *Fonetisme arhaice.* Apar încă, la Hasdeu, câteva fonetisme arhaice, majoritatea conservate regional.

Forma etimologică a verbului *ridica*: *te rădic* (S, I, 237)².

Iotacizarea verbelor la indicativ prezent, conjunctiv prezent și gerunziu, consecventă în întreaga operă a lui Hasdeu: *să se auză* (SL, I, 176); *crez* (S, I, 191); *să nu se crează* (S, II, 21); *s-o-nchiză* (S, I, 194); *să nu piarză* (SL, I, 190); *să le vază* (SL, I, 143); *simț* (S, I, 239); *rămîind* (S, I, 201); *viînd* (S, I, 253).

1.2. *Fonetismele populare și regionale* nu sînt prea numeroase; cu excepția iotacizării verbelor, acestea aparțin graiului moldovenesc: Se înregistrează depalatalizarea labialelor: *peirea* (S, I, 199).

Caracterul dur al seriei consonantice *s, z, ș, j, ț, r* determină trecerea vocalelor *e* și *i* la *ă* și *î*: *miroasă* (S, I, 197); *înșăle* (S, I, 222); după aceeași serie, diftongul *ea* trece la *a*: *asară* (S, I, 96); cf. și fonetismul literar *aseară* (S, I, 105).

Diftongul *ia* accentuat trece la *ie*: *mîngîiet* (S, I, 11).

Se află încă în fluctuație formele vechi și regionale cu mai frecvente forme literare: *cine* (S, I, 50, 238), dar și *pîine* (S, I, 181); *mîine* — *mîni* (S, I, 199).

2. MORFOLOGIA

2.1. *Forme arhaice.* Arhaismele au uneori valoare stilistică sugerînd culoarea locală, ceea ce explică frecvența lor în *Răzvan și Vidra* sau *Ursita*. Ele apar însă și în lucrările științifice, fapt care se poate explica, pe de o parte, prin influența exercitată asupra scriitorului de cronici, iar pe de altă parte prin lipsa de unitate a normelor gramaticale pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Substantivul. Forma de singular *copaciu*: cînd fieru-n *copaciu* lovește (S, I, 189).

Pluralul substantivelor feminine cu desinența *-e* și fără alternanță vocalică în temă: *boalele* (SL, I, 138); *cronice* (S, II, 105); *rane* (SL, I, 135).

Pronumele relativ *care* se acordă în număr: pentru *cari* e prea mîo chiar epitetul *cei mari* (S, II, 102).

² Ediții și abrevieri: *Scrieri literare, morale și politice*, t. I—II, București, F.P.L.A., 1937, ed. îngrijită și note de Mircea Eliade (S, I—II): t. I: *Poezii, Răzvan și Vidra, Duđuca Mamuca*; t. II: *Filozofia portretului lui Tepeș*, scrierile morale și politice. *Scrieri literare*, vol. I—II, București, 1960 (SL, I—II); vol. I: *Micuța, Ursita*; vol. II: *Trei Crai de la Răsărit. Ioan Vodă cel Cumplit*, ed. comentată de Ion Const. Chițimia, *Scrișul Românesc*, Craiova, 1942, (IV).

În categoria *verbului*, particularitățile arhaice sînt mai numeroase :
Apar forme verbale inverse de perfect compus și viitor, de obicei în versuri : *știut-am să-nvăț* (S, I, 162) ; *fost-am șerb, fost-am în lanțuri* (S, I, 198) ; *Face-vom ce face frunza* (S, I, 189).

Auxiliarul *au* la persoana a III-a a perfectului compus are aceeași formă pentru singular și plural : *trecut-au* un an întreg (S, I, 198) ; *Jupîneasa vorbît-au* dumnezeiește (S, I, 233).

Imperfectul are încă forma etimologică, identică la singularul și pluralul persoanei a III-a : *sta grupați* boierii (SL, I, 172) ; *sta armășeii* (S, I, 202).

Mai-mult-ca-perfectul nu este întotdeauna utilizat cu desinența *-ră* extinsă la persoana a III-a plural : simțimintelor ce-l *cuprînsese* (SL, I, 192). Mai-mult-ca-perfectul înregistrează și forme perifrastice : prin care *am fost făcut* prima mea intrare în oraș (S, I, 102) ; fumul ce *s-au fost ridicat* de sub picioarele luptătorilor (IV, 148).

2.2. Forme populare și regionale.

Verbul înregistrează cîteva forme moldovenești ; prezentul verbului *a fi* : *îi* la repetiție (S, I, 96) ; perfectul compus format cu auxiliarul *o* : *moartea s-o ivit* (S, I, 11) ; *Tomșa s-o lovit* (S, I, 11).

Viitorul popular în diverse forme este destul de frecvent : *Ți-a fi, prietene, cam greu* (S, I, 7) ; *că nu te-i bate* (SL, I, 90) ; *m-eți asculta* (S, I, 168) ; pe cine *l-oi întreba* (S, I, 173), *m-eți fi* ciraci (S, I, 178).

În morfologie, limba operei lui Hasdeu dovedește că autorul a intuit formele ulterioare impuse în limbă, însă mai ales în prima perioadă a activității sale, cînd limba română nu-i era foarte familiară³, construcțiile dispărute sau chiar incorecte sînt destul de numeroase, atît în morfologie, cît și în sintaxă.

3. SINTAXA

Mai mult decît celelalte domenii, sintaxa scrierilor lui Hasdeu permite o caracterizare a limbii autorului, izolîndu-l față de contemporani. Particularitățile sintactice, alături de cele stilistice și lexicale, îl plasează pe Hasdeu printre scriitorii savanți⁴, iar apartenența unor lucrări ale sale la stilul științific, polemic sau retoric se stabilește, de cele mai multe ori, tot pe baza unor particularități ale sintaxei.

3.1. Construcții arhaice.

Prepoziția *de la* are, ca în limba veche, valoarea lui *de* : izbînda atîrnă nu *de la* talentul cel problematic al autorului, ci mai degrabă *de la* temperamentul națiunii cu care are a face (S, II, 29).

Articolul adjectival se acordă în caz cu substantivul : în gheara leahului *celui* viclean (S, I, 232).

³ Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. III. Vălenii de Munte, 1909, p. 298.

⁴ Cf. capitolul B. P. Hasdeu, în Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 143.

În frază, atributivă (ca și completivă directă) se introduce prin conjuncția *cum* că : dar oare mai poate fi vreo îndoială *cum* că Eșul e în adevăr Atena României ? (S. II, 45).

3.2. *Construcții populare*. Articolul genitival alternează între formele invariabile și cele acordate : Tu *a* tale, eu *a* mele, fiecare *ale* sale (S. I, 253) ; În țări nepătrunse de-a soarelui căi (S. I, 3). Se observă că fluctuația este determinată de necesități de versificație.

Dativul analitic, exprimat formal printr-un acuzativ cu prepoziția *la*, *către*, marchează tendința spre apropierea de limba vorbită ; construcția nu apare exclusiv în limbajul personajelor : Se dă cuvenita cinstă *la ostași și la voinici* (S. I, 261) ; Dînd o asemenea soră *la un asemenea frate* (S. I, 264) ; Ion-Vodă știa *către cine* vorbește (IV, 69).

Dativul etic apare sub influența versificației populare : Căci la sîn *mi-i* înfășat / Cu pieptarul fermecat (S. I, 36) ; Pe român *mi-l* țigănești, pe țigan *mi-l* românești (S. I, 163) ; Și pe-oricine nu-i dintr-înșii *mi-l* resping și *mi-l* doboară (S. I, 261, să se remarce dativul etic alături de un neologism) ; Și-apoi *mi-i* iau la bătaie, *mi-i* închid și *mi-i* globesc (S. I, 283).

Dativul adnominal este o construcție de limbă veche conservată în vorbirea populară ; în exemplul citat, valoarea adnominală a dativului este subliniată prin apariția în paralelă cu un genitiv : Că-i nepot *lui Vodă Radu* / Și-i fecior al lui Ștefan (S. I, 40).

În construcția frazei, propozițiile subiective, completeive directe și indirecte se introduc prin conjuncția *ca să* : se poate întîmpla *ca să* le vază (SL, I, 143) ; iubirea șterge tot ce-i place, *ca să* șteargă (S. I, 240) ; și pune pe-argații tăi / *Ca să-mi* dea și dinșii palme, *ca să* mă scuipe și ei (S. I, 205).

3.3. Prezența unor *construcții specifice* se explică fie prin necesități de versificație, fie prin calcuri sintactice, fie, în sfîrșit, prin imperfecta stăpînire a limbii române.

Acuzativul are prepoziția *pe* utilizată superfluu, înaintea unor substantive care nu desemnează nume de persoane : iată ceea ce deosebește *pe Știința* limbei (S. II, 23) ; *Pe sărăcimea* o cruță, pe cei cu caftan îi rade (S. I, 283). Primul substantiv pare a fi personificat în intenția autorului, întrucît este chiar ortografiat cu majusculă ; al doilea denumeste o colectivitate, ceea ce explică asimilarea lui la genul personal.

Topica nenormală se realizează, uneori, în forma cea mai simplă, antepunerea determinantului : patria *narcoticei doctrine* (S. II, 123) ; *matura* concluziune ; speriata divinitate (id.). Alte exemple ilustrează caracterul artificial pe care-l dă limbii o sintaxă bazată pe inversiuni, dacă acestea nu au funcție stilistică : Această chestie a fost de minune dezbătută de către celebrul filozof scotlandez Dugald-Stewart, *al cărui aducem aici însuși textul* (S. II, 70) ; Niciodată n-oi uita / Slujbulața cea frumoasă ce-o mi-i face dumneata (S. I, 196).

Uneori, scriitorul traduce chiar expresii franceze, utilizîndu-le cu regimul lor din limba de origine : *a-și face violență* (fr. *se faire violence*) „a se constrînge“ : dar își făcu *violență*, își frecă fruntea... (SL, I, 187) ; *pentru cea mai mare parte* (fr. *pour la plupart*) ; în

majoritate, în cea mai mare parte“ : artileria țării, compusă pentru cea mai mare parte din feciori de boieri (SL, I, 202).

Construcția are o sursă arhaică, atunci când cele două părți ale unei conjuncții compuse apar dislocate : *Fiind însă că*, din mila cerească, mai am câteva ceasuri de viață (SL, I, 177).

4. LEXICUL

4.1. *Arhaisme*. Varietatea lexicului lui Hasdeu este un rezultat al multitudinii domeniilor de activitate abordate. În scrierile istorice sau în cele beletristice cu subiect istoric, folosește câteva arhaisme lexicale, unele fonetic mai apropiate de etimon : *mărtur* (S, I, 205, 207) *meidan* (S, I, 200).

Prezența unor cuvinte și sensuri vechi se explică, de asemenea, prin influența cronicilor și a documentelor vechi ; o parte dintre acești termeni sînt conservați dialectal : *diress* „act“ : Ispisoace și *diress* chiar de la Ștefan cel Sfînt (S, I, 253) ; *gadină* „jivină“ : O gadină ! O șopîrlă (S, I, 205) ; *a se încrunta* „a se umple de sînge“ : *încruntîndu-se* în sînge (...) cu precugetare și sistemă (S, II, 10) ; *a (se) investi* „a se îmbrăca“ : toți *investiți* în prețioase odăjdii de *camhă*, după cum se numea o grea stofă de mătăasă de proveniență orientală (SL, I, 172) ; *spată* „sabie“ : Apucă *spata*, jupîne (S,I, 215) ;

4.2. Ca și arhaismele, *termenii populari sau regionali* au valoare stilistică, de caracterizare a personajelor, dar se întîlnesc și în operele istorice sau în articolele politice : *adăsta* „aștepta“ : voi *adăsta* ascuns (SL, I, 167) ; *anina* „agăța“ : Și-l întinde, și-l *anină* (S,I, 206) ; *dumesnici* „îmblînzi, domestici“ : Robia putu să *dumesnicească* (SL, I, 184) ; *după* „de pe“ : răpitu-m-au *după* drum (S, I, 211) ; *mereu*, adj., „nesfîrșit“ : codri *merei ai României* (SL, I, 184) ; *oblu* „drept“ : Acope-rișul (...) era *oblu* (SL, I, 144) ; *simcea* „vîrf“ : *simceaua* pumnarului (SL, I, 175) ; *an* „anul trecut“ : (...) drăguța mamă ; / Muri *an* (S, I, 163) ; *a avea zor* „a-i păsa“ : românul *nu are zor* de nimic, nici măcar de gramatică (S, II, 98).

4.3. Neologismele

4.3.0. Un aspect caracteristic lexicului lui Hasdeu, ilustrat de un material bogat și semnificativ prin concluziile pe care le impune, se leagă de problema generală a dezvoltării limbii secolului al XIX-lea : adaptarea și circulația neologismelor.

4.3.1. Neologismele înregistrează la Hasdeu formele fluctuante care au caracterizat întreg secolul : variații de gen și incertitudine în adaptarea uneia sau alteia dintre desinențele de plural, în cadrul aceluiași gen : *amalgamă* (S, II,12) ; *diagnostică* (S, II, 19) ; *sistemă* (S, II, 10) ; *animali* (S, I, 90) ; *capitoli* (Sl, I, 179) ; *frazul* (SL, I, 87) ; *orchestru* (SL, I, 80) ; *edificiuri* (SL, I, 180) ; *palaturi* (S, II, 23) ; *puncturi* (S, I, 157). După cum se observă, cele mai afectate, atît în fixarea la

un anumit gen, cît și în ceea ce privește desinența de plural, sînt — ca întotdeauna — substantivele neutre.

Înregistrăm în compartimentul verbului și cîteva exemple de încadrare a neologismelor în altă conjugare decît cea fixată de norma limbii literare : *a procede* (S, II, 21, 131) ; *a succede* (IV, 54).

În adaptarea neologismului, limba operei lui Hasdeu reflectă tendința generală a epocii, fluctuația dintre diferite forme gramaticale.

4.3.2. Circulația neologismelor. Rămîne să examinăm pătrunderea, circulația (uneori temporară), precum și conservarea sau dispariția neologismelor, așa cum se reflectă ea în limba operei lui Hasdeu. De la primele sale scrieri, în revistele din 1859, scriitorul a evoluat net, ajungînd să aibă un perfect simț al limbii. Firește, însă, că apar, în special în prima perioadă, și unele neologisme cu forma specifică primei jumătăți a secolului, așa cum le întîlnim la Negruzzi, Kogălniceanu sau Heliade-Rădulescu.

Neologismele pot fi clasificate în cîteva categorii : neologisme care au dispărut din limbă și care-și datoresc, în parte, prezența în opera lui Hasdeu unei influențe a curentului latinist și italianist (4.3.2.1.) ; neologisme care prezintă un aspect diferit față de cel fixat de normă (4.3.2.2.) ; neologisme rare, întotdeauna, și în mod neașteptat, în forma conservată de limba literară (4.3.2.3.).

4.3.2.1. Hasdeu utilizează unele forme *neologice care au dispărut*, ulterior, din circulație. Multe dintre ele sînt transpuneri vag adaptate la limba română ale unor cuvinte străine, împrumutate mai ales din franceză, uneori din italiană sau din rusă : *abimat* „distrus“, < fr. *abîmé* (IV, 148) ; *apropozit* „potrivire“ < it. *a proposito* (IV, 147) ; *brilant*, adj. (S, II, 113) ; *a concerta* „a alcătui“ (IV, 89) ; *expres* „exprimat“ < it. *espresso* (S, II, 73) ; *finit* (SL, I, 119) ; *galimatie* „limbaj încurcat, confuz“ < fr. *galimatias* (SL, II, 174) ; *a mania* „a minui“ < fr. *manier* (S, II, 113) ; *movement* „mișcare“ < fr. *mouvement* (IV, 147) ; *a pingere, depingere* „a picta“ < it. *dipingere* (S, II, 57, 65) ; *a redija* „a redacta“ < fr. *rédiger* (S, II, 93) ; *scelerateță* < it. *scelleratezza* (S, I, 113) ; *son* „sunet“ < fr. *son* (S, I, 123 ; S, II, 25) ; *sujet* < fr. *sujet* (S, II, 45).

Unele dintre neologismele dispărute din limba literară sînt utilizate de Hasdeu în stilul științific, cu deosebire în articolele sau operele din prima perioadă de activitate, cînd forma cuvintelor noi era departe de a fi precizată.

4.3.2.2. Există în scrierile lui Hasdeu un mare număr de *neologisme*, mai tirziu modificate fonetic, dar utilizate de autor cu forma care circula în epocă, *mai apropiată de aceea din limba de origine*.

Cîteva neologisme apar cu fonetismul influențat de originalul latin și, mai ales, de cel italian : *a descuragia* (IV, 109) ; *fact* (S, II, 102) ; *liberale*, subst. sg. (S, II, 52) ; *mastodonte* (S, I, 97) ; *sacerdote* (S, II, 125) ; *studinte* (S, I, 95).

Alteori, neologismele sînt utilizate într-o formă fonetică puțin diferită de cea fixată prin norma limbii literare actuale : *apoteosă* (IV, 12) ; *apostasie* (IV, 20) ; *aparință* (IV, 61) ; *anticitate* (S, II, 88) ;

azard (S, I, 126); *cestiune* (SL, I, 201); *embuscadă* (IV, 162); (*erul*) *meziu* (IV, 124); *provenință* (SL, I, 172); *reprezentatie* (S, I, 105); *romanț* (S, II, 22)⁵; *vagabund* (S, II, 45).

4.3.2.3. Dacă scrierile aparținând stilului științific sînt acelea în care apar cele mai multe neologisme ieșite din circulație, tot stilul științific întrunește, în cadrul operei lui Hasdeu, cel mai mare număr de *neologisme rare și savante*, în forma lor conservată de limba literară contemporană: *angular* (S, II, 58); *antedeluvian* (S, I, 97); *apostat* (IV, 157); *caduc* (SL, I, 173); *confesa* (SL, I, 177); *critic*, adj. „dezavantajos” (IV, 33); *extatic* (S, I, 91); *frenolog* (S, II, 10); *farmacopee* (S, I, 99); *microcosm* (S, II, 59); *morbid* (SL, I, 180); *meschin* (SL, I, 180); *maliciozitate* (SL, I, 193); *miriadă* (S, I, 88); *monadă* (S, I, 91); *prodigialitate* (S, II, 54); *pinacotecă* (S, II, 88); *prerogativă* (SL, I, 200); *tapaj* (SL, I, 180).

Uneori, avînd aceeași formă, neologismele sînt utilizate, însă, cu alt sens decît în limba literară contemporană: *a captiva* „a capta: unde *captivează* simpatia moștenitorului tronului (IV, 20); *consecvență* „consecință”: Imense fură *consecvențele* acestei prime bătălii (IV, 96); confuzia de sens are la bază cuvîntul francez *conséquence* „consecință”, al cărui antonim, *inconséquence*, are sensul „inconsecvență”; *convins* „demascat”, prin apropierea cu anumite utilizări ale termenului *dovedit*: Un vlădică fu *convins* de crima (IV, 45); *a retrograda* „a se retrage”: Ion-Vodă vede infanteria *retrogradînd* (IV, 142). Nu este lipsit de importanță faptul că toate exemplele citate în această ultimă categorie, — neologismele cu formă identică, dar cu alt sens decît în limba contemporană —, sînt extrase din prima scriere a lui Hasdeu, „Ion-Vodă cel Cumplit”, apărută în 1865. Hasdeu este, ca și Negruzzi sau Kogălniceanu, un scriitor la care *evoluția* limbii se poate urmări: într-o primă perioadă, oscilează între diverse forme gramaticale în morfologie și sintaxă sau între diversele forme ori sensuri ale unui neologism, pentru a ajunge apoi, în fixarea normelor, la o precizie de lingvist cu mare intuiție și de lexicograf.

4.3.2.4. *Calcul lingvistic* este un mijloc de îmbogățire a vocabularului, frecvent mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Surprinzător, în comparație cu celelalte aspecte ale vocabularului scrierilor sale, calcul lingvistic este frecvent în scrierile de tinerețe ale lui Hasdeu. Cele mai multe calcuri sînt semantice și au la bază cuvinte franceze, exprimate prin corespondentele lor românești: *a concurge* „a contribui” < fr. *concourir*: cirja Sfintului Petru *a concurs* la desfășurarea și creșterea aceluia feudalism (S, II, 23; cf. și IV, 51); *plecare* „aptitudine, aplecare”, frecvent la generația precedentă, < fr. *penchant*: în *plecările* și chiar în exteriorul lui Ioan se răspîndise tiparul părinților (IV, 18); *a predomină* „a predomina” < fr. *prédominer*, calc parțial: ca la acei în care *predomnește* gustul voluptății (S, II, 16); *a supraprinde* „a surprinde” < fr. *surprendre*: Polidor *supraprinde* corespondența

⁵ Să se compare cu celelalte variante fonetice în care a circulat termenul: *romanț*, *romantă*, *romans*; cf. I. Ștefan, *Din istoricul terminologiei literare în secolul al XIX-lea*, CILL II (1958), pp. 135—66.

amoroasă a femeii sale (S, II. 55); *străvestit* „travestit“ < it. *travestito*: *Străvestit* într-o haină țărănească (IV, 150) calc parțial, unde prefixul *tra-* a fost tradus prin *stră-*.

Calcul lingvistic este caracteristic în special primelor perioade de pătrundere a neologismelor⁶; calcurile sînt, mai tîrziu, înlocuite de neologisme propriu-zise. Particularitatea, generală pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea, se verifică în vocabularul lui Hasdeu: calcurile citate, la care s-ar mai putea adăuga altele, sînt extrase din *Ioan-Vodă cel Cumplit* sau din *Filozofia portretului lui Țepeș*, primele sale scrieri. Ele se înscriu în categoria, destul de întinsă, a inconsecvențelor în aplicarea normei, caracteristice primei perioade, în care Hasdeu se alătură generației care l-a precedat mai mult decît celei care îi urmează.

5. STILUL

5.0. În istoria limbii literare, Hasdeu are meritul de a fi dezvoltat cîteva varietăți stilistice foarte puțin reprezentante înainte de el: stilul științific, stilul retoric și cel polemic. Caracteristica lui Hasdeu o constituie *întrepătrunderea* diverselor stiluri funcționale. Faptul că scriitorul folosește aceleași procedee în diferite secțiuni ale operei duce la imposibilitatea delimitării precise a scrierilor aparținînd unuia sau altuia dintre genuri. Procedee ale retorismului sînt prezente atît în articolele politice sau în conferințe, cît și în opera istorică sau în drama *Răzvan și Vidra*. Particularitățile sintactice care, alături de cele lexicale, caracterizează stilul savant al lui Hasdeu, apar cu precădere în operele științifice, dar nu lipsesc nici din unele fragmente ale romanului istoric *Ursita*. Ținînd seama de această observație, vom examina mai jos contribuția lui Hasdeu la dezvoltarea diverselor aspecte stilistice ale românei literare.

5.1. Stilul operelor științifice

5.1.1. După Bălcescu — și în aceeași perioadă cu Odobescu — Hasdeu are meritul de a fi dezvoltat, pe linia predecesorilor, o modalitate a expunerii erudite, caracterizată nu numai printr-o serie de particularități lexicale, ci și prin anumite procedee sintactice. Aceste aspecte stilistice ale erudiției au avut, în istoria limbii literare, un singur reprezentant notabil, care l-a precedat pe Hasdeu, Dimitrie Cantemir. La Cantemir, însă, erudiția s-a manifestat mai ales în încercarea de a crea o terminologie filozofică și a fost oarecum întunecată de numeroasele influențe străine, care s-au exercitat în detrimentul clarității și al cursivității exprimării⁷.

⁶ Cf. N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, E.A., 1962, pp. 114—26.

⁷ Pentru diversele aspecte ale sintaxei savante la D. Cantemir, cf. Dragoș Moldovanu, *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir: hiperbatul*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. I, București, 1969, pp. 25—50.

Interferența diverselor stiluri este una dintre cele mai importante particularități stilistice ale lui Hasdeu. Ea nu trebuie înțeleasă ca o acțiune reciprocă, în ambele sensuri, între două stiluri, ci mai ales în sensul influenței stilului beletristic asupra celui științific. Hasdeu este un scriitor „literat” și în operele științifice.

Meritul lui Hasdeu în îmbogățirea lexicului stilului științific și în consolidarea aspectelor savante ale acestuia a rezultat din enumerarea diferitelor categorii de neologisme pe care autorul le pune în circulație. Dar caracterul savant este evident nu numai în anumite particularități lexicale (neologisme rare, nomenclaturi științifice), ci mai ales într-o serie de trăsături sintactice.

Se poate constata, în primul rînd, la Hasdeu o preferință constantă, în opera literară ca și în cea științifică, pentru infinitiv ca al doilea verb, în situații în care în limba vorbită se folosește conjunctivul. Față de construcția cu conjunctivul, cea cu infinitivul are o nuanță savantă și poate fi explicată prin influența latino-romanică. Exemplele sînt foarte numeroase, atît pentru infinitivul precedat de prepoziția *de*, cît și pentru construcția fără prepoziție: Ioan-Vodă reuși *de a face* (IV, 53); dar acum se dumiri *de a se face* mai bine domn el singur (IV, 57); cîntea nu-i iartă *de a se face* încă o dată de risul lumii (SL, I, 143); Și te rog *a nu mă pune* într-un hal cu toți țiganii (S, I, 162); se grăbiră *a se prezenta* ca pretendenți (IV, 57); Azardul m-a împins a-mi arunca ochii (S, I, 126); Voind cineva *a scrie* istoria literaturii române (...) ar fi silit *a o împărți* în trei ramure (S, II, 97). Construcția prea frecventă conferă stilului o notă de artificialitate, mai ales cînd apare într-o operă literară: Frageda-i vîrstă îl ajuta mult pentru *a impresiona* pe cei curioși, cari aveau mari temeuri *de a crede* că un copil nu poate, nu este în stare *de a minți* cu atîta dibăcie (SL, I, 137).

O altă particularitate care imprimă un caracter savant stilului lui Hasdeu este omiterea negației *nu* atunci cînd verbul este precedat de *nici*: *nu... nici*, în loc de *nu... nici... nu*: Dar *nu* Pocuția, *nici* Tomșa, formau adevărata țintă a ambasadei moldovene (IV, 60).

Hasdeu întrebuințează adesea construcția compusă din verbul *a fi* la indicativ prezent urmat de un infinitiv, probabil cale frazeologic după franceză, cu sensul „înseamnă că să”: A răspunde unui asemenea ziarist că n-ați citit articolul său *este a comite* o crimă de lesmajestate (S, II, 100).

Gerunziile adjectivale cu formă diferită după gen, pe care istoria limbii literare le semnalează începînd de la I. Heliade-Rădulescu, unde sînt introduse după construcțiile corespunzătoare din limbile franceză și italiană, sînt frecvente și la Hasdeu. De fapt, construcția abundă în operele tuturor scriitorilor de la 1848. La Hasdeu, gerunziile adjectivale apar chiar în stilul științific, cu funcția unei atributive contrase: precum sînt lumina. steaua, soarele etc., *reapărînde* la tot pasul (S, II, 50); inimi *bătînde* (SL, I, 257); prestigiul cuvintelor și frazelor, *împodobînde* o idee de rînd (S, II, 73).

5.1.2. În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu îl include pe Hasdeu în capitolul *Scriitorii savanți*⁸, alături de Al. Odobescu, semnalînd, ca o caracteristică a stilului său, nota retorică; îmbinarea dintre erudiție și retorism reprezintă trăsătura definitorie pentru stilul lui Hasdeu.

Interferența dintre diferitele stiluri funcționale se manifestă, de cele mai multe ori, prin utilizarea unor procedee retorice în opere care aparțin stilului științific. Lucrarea cea mai semnificativă, din acest punct de vedere, este *Ioan-Vodă cel Cumplit*, dar procedeele retorice nu lipsesc nici din celelalte opere istorice, sau chiar din articole și conferințe.

5.1.2.1. *Fraza*. Tudor Vianu observă⁹ diferența esențială dintre sintaxa lui Hasdeu și aceea a lui Bălcescu: Hasdeu renunță la perioada bogată, oratorică, la fraza amplă caracteristică lui Bălcescu. Diferența se reduce, în fond, la schimbarea de ritm al frazei. La Hasdeu, aceasta este concisă, sincopată, tăiată de exclamații și interogații retorice, construită din antiteze, iar în cadrul larg al textului alternează cu propoziții scurte. Fraza este formată mai ales prin coordonare; propozițiile, juxtapuse, sînt de dimensiuni reduse, în scopul realizării unui ritm alert. Nu ne mai aflăm în prezența frazei lui Bălcescu sau Odobescu, construite atent într-un echilibru de factură clasică, ci a frazei unui scriitor romantic, pentru care acțiunea este în concordanță cu modalitatea de expresie. Asemenea construcții abundă, mai ales în *Ioan-Vodă cel Cumplit*. Repetarea obsesivă a aceluiași tip de frază duce, însă, la un efect opus celui scontat: apare în text monotonia ritmică pe care Hasdeu are, de fapt, intenția să o evite.

Ritmul în *crescendo* este sugerat de creșterea volumului propozițiilor coordonate în cadrul unei fraze, pînă la o ultimă propoziție care este și cea mai întinsă. Alternarea frazei de dimensiuni medii cu propoziții foarte scurte evocă ritmul unei lupte: „(...) deodată moldovenii săriră cu răcnete la dreapta și la stînga.

Turcii se treziră incongiurați ei înșiși.

Îi coprinse o panică.

Victoria fu completă.

Lupta durase numai o oră.

Toată pierderea detașamentului moldovenesc abia trecea peste o sută de morți“ (IV, 116).

Fraza amplă, cu subordonare bogată, este rar utilizată de Hasdeu. Ea apare mai ales în articolele politice, dar cele cîteva exemple nu pot infirma observațiile anterioare. Din acest punct de vedere, particularitatea stilistică a lui Hasdeu, determinată de temperamentul său de scriitor romantic, rămîne utilizarea unor diverse procedee, în scopul realizării unui anumit ritm al frazei. De aceea, caracteristica stilului retoric al lui Hasdeu este dată de îmbinarea frazei scurte cu procedeele retorice utilizate mai înainte și de Heliade: amplificarea, interogația, antiteza, enumerarea și repetiția retorică, în variatele sale forme.

⁸ pp. 140—3.

⁹ *Ibid.*, pp. 140—1.

5.1.2.2. Interogația retorică, este probabil, cea mai pregnantă formă de manifestare a retorismului lui Hasdeu; ea reprezintă, în orice caz, procedeul cel mai frecvent:

„Oare pe cine să fi dorit Ioan-Vodă de a vedea pe tronul Poloniei?
Pe Ernest, fiul împăratului Maximilian?

Nu, căci el apreluise deja odată, prin propria experiență, caracterul nedecis și egoistic al austriacilor.

Pe Sigismund, fiul regelui Sveziei?

Nu; căci venia prea de departe...” (IV, 63—4).

sau:

„Aflindu-se acum în starea în care pusese altădată pe nemuritorul Ioan-Vodă, Petru cel Șchiop avu el inima de a imita pe predecesorul său? Chemă, oare, la arme pe toți fiii țării? Stete oare în fruntea vitejilor? Zbură să apere cu pieptul hotarele Moldovei? Umplu lumea de fala izbînzilor sale și pe păgîni de teroare?... nu; el își strînse catrafusele și plecă în Germania!” (IV, 193). Interogația este formulată în diverse moduri, chiar în aceeași frază, pentru evitarea unor repetiții monotone.

5.1.2.3. Invocația retorică are diverse scopuri stilistice, dar de cele mai multe ori finalitatea ei este, în scrierile lui Hasdeu, ironică:

„Sărmane Costine! Nefericitele Dosotee! Voi sînteți mai noi decît dl. Asachi. Dezamăgitule d. Alecsandri! pleacă fruntea înaintea lui Omer român, descoperit de către el însuși, pe cînd miile de învățați, în decursul atîtor secole, n-au fost în stare a destăinui pe acel elin!” (S, II, 62).

5.1.2.4. Enumerația retorică este mult utilizată în *Răzvan și Vidra*, constituind, ca și repetiția retorică, un procedeu foarte adecvat dramei romantice.

Enumerarea apare însă adesea și în *Ioan-Vodă cel cumplit*: „Natura, nu lectura, cari sînt și ei poeți, adesea poeți sublimi prin varietatea și mărimea ideilor, prin frumusețea și armonia formei, prin ușurința concepțiunii, prin efectul finalului, prin dorul de a improviza” (IV, 176—77).

5.1.2.5. Repetițiile retorice sînt generale în scrierile lui Hasdeu; aproape nu există domeniu al operei în care să nu apară, deși sînt utilizate cu precădere în scrierile cu caracter științific sau polemic (*Ioan-Vodă cel Cumplit*, articole și conferințe). Așa cum am arătat, retorismul, mai ales din cauza repetițiilor, face greu lizibilă o lucrare ca *Ioan-Vodă*: „În Franța domnea regele Carol IX. Greșesc: el nu domnea: domnea mumă-sa Caterina Medici; domnea ducele de Guise; domnea principele de Condé; domnea papa; domnea Calvin; domnea toată lumea... afară de regele Carol IX” (IV, 10—11). Repetițiile au uneori caracter anaforic: „Regina Elisabeta înflori marina, comerțul, literatura Angliei. Regina Elisabeta sfărîmă colosul spaniol. Regina Elisabeta zdrobi idolatria papistașă. Regina Elisabeta fundă Unirea britanică...” (IV, 14); „Erau promisiuni, simple promisiuni, promisiuni curat nemțești” (IV, 22).

În stilul beletristic, în versuri, în *Răzvan și Vidra*, repetițiile retorice provoacă un efect contrar celui precedent: acestea nu mai sînt

deplasate, și subliniază doar starea de spirit a personajului : „*Aron se-mpacă cu leșii și cu ajutorul lor / Se-ntărește la domnie, pe cînd cu sughiț și mor. / Aron se-mpacă cu leșii, și sabia-mi nu mai poate / Prin dușmani să mă slăvească, iar slava duce la toate ! / Aron se-mpacă cu leșii...* Fără nume, fără tron, /Ce fac eu ? Răspunde-mi Vidro ! Așa dară, jos Aron !“ (S, I, 285).

Procedeele menționate nu sînt izolate. De cele mai multe ori ele se îmbină : interogația retorică are aproape întotdeauna o exclamație retorică drept răspuns, iar repetiția retorică (anafora sau nu) este alcătuită de multe ori dintr-o suită de interogații alăturate cu scopul de a face să progreseze argumentarea. Iată un fragment în care repetițiile retorice se îmbină cu expresii de stil vorbit bazate tot pe reluări ; la acestea se adaugă parantezele, o altă caracteristică a retorismului ; întreaga frază reprezintă un exemplu caracteristic pentru modul în care se realizează, la Hasdeu, acest aspect al stilului științific : „dar să nu se crează că atunci eu aș procede altfel decît acuma ; să nu se crează iarăși că altfel aș procede, cînd mi s-ar da vreun grai sălbatic din Africa sau din America, lipsit de orice monumente, de orice cultură, de orice năzuințe literare ; nu altfel aș procede, nu și nu, căci planul — încă o dată — nu este o nepregetată născocire a creierului meu stăruitor, ci mi se impune vrînd nevrînd din afară prin știința limbii“ (S, II, 21—22).

Majoritatea figurilor de stil utilizate de scriitor sînt subsumate caracterului retoric, particularitatea dominantă a stilului lui Hasdeu. Într-adevăr, anafora, comparația cu un termen dublat și poliptotonul, frecvente în toate compartimentele operei lui Hasdeu, se bazează pe repetiții și reluări în diverse forme gramaticale sau pe construcții sintactice simetrice.

Comparațiile cu termen dublat se încadrează în această categorie : „*Ca lacoma omidă ce-și caută o pradă / Pe fragede mlădițe ; / Ca neagra lipitoare pe sînul de zăpadă / Al dulcii copilîțe...*“ (S, I, 18).

Anafora, reluarea aceluiași cuvînt sau grup de cuvinte la începutul mai multor propoziții sau fraze, este poate cea mai frecventă figură de stil din întreaga operă a lui Hasdeu, atît în scrierile beletristice cît și în cele științifice, unde servește bine argumentării. Aproape întotdeauna ea presupune și existența unui paralelism sintactic : „*În zece rînduri Carol IX se aruncase în brațele partidului papistaș al Guisilor, și iar în zece rînduri întinsese o mîină de înfrățire partidului calvin a lui Condé ; în zece rînduri se silise a scutura tirania maternă a Cate-rinei Medici, și iar în zece rînduri sărută lanțurile ce-l sugrumau*“ (IV, 11) ; „De-l veți întreba : încotro fugi, vere Focșo ? *el nu va răspunde, el nu se va opri, el nu va întîmpina* la cestiunea d-voastre măcar prin o căutătură“ (SL, I, 156).

Anafora nu este pentru Hasdeu o simplă figură de stil : retorismul său îl face să transforme acest procedeu într-un mijloc de compoziție. Întreg articolul-necrolog scris la moartea lui Eminescu este construit pe baza anaforei : începutul fiecărui aliniat îl formează aceeași scurtă frază, și fiecare dintre cele trei aliniate din urmă conține la rîndul lui, o anafora combinată cu alte repetiții retorice :

„El va trăi, deși a murit nebun. Și a trebuit să moară nebun. E grozav a o zice ! Să nu fi înnebunit, el nu avea ce mânca. Mai rău decât atîta ; ca să aibă ce mânca, el fusese silit a-și mânca inima, înlocuind *avinturile* poeziei, *avinturile* mărețe, *avinturile* cari nu se pot vinde, prin acea proză de toate zilele a sterpelor lupte de actualitate, care îi aducea o fărîmă de piine, stropită într-ascuns cu amare lacrimi, — prefața *nebuniei*.

El va trăi, deși a murit nebun. Și, cum oare să nu înnebunească ? În toate epocile au fost poeți (...). În toate epocile s-au văzut însă și de acele firi semețe (...). Așa poet a fost Eminescu.

El va trăi, deși a murit nebun. Vor muri însă pentru vecie nemărații înțelepți, care au lăsat, lasă și vor lăsa totdeauna să înnebunească un Eminescu“ (S, II, 117—18).

În strînsă legătură cu anafora și aproape întotdeauna folosită în același context cu aceasta, este o altă figură de stil, *poliptotonul*, reluarea aceluiași cuvînt în diverse forme gramaticale, în cadrul unei fraze sau al unei exprimări mai largi. De cele mai multe ori, poliptotonul se combină cu anafora, cuvîntul reluat fiind plasat la începutul propozițiilor succesive : „*trebuia* un apostat ; *trebuia* un om *îndobitocit* prin excesul banchetelor și un *dobitoc* amețit prin furia opiului ; *trebuia* un monstru...“ (IV, 157) ; „El era cel mai intim amic **al lui Ioan-Vodă** ; El însoțise **pe Ioan-Vodă** ; în străinătate ; El intrigase pentru a procura **lui Ioan-Vodă** coroana Moldovei ; *Lui* îi incredințase **Ioan-Vodă** fortăreața Hotinului, una din cheile țării ; *Lui*, *deja* în timpul războiului, **Ioan-Vodă** îi dăruia două mari moșii ; *Lui* îi scăpă **Ioan-Vodă** viața în focul unei bătălii cu pericolul propriei vieți“ (IV, 129).

5.1.2.6. Procedeele „clasice“ ale „stilului“ retoric sînt întrebunțate de Hasdeu și în *stilul polemic*. Paralelismul cu Heliade se impune atît în oratorie, cît și în polemică. Hasdeu nu aduce multe lucruri noi ¹⁰ : *sarcasmul în oratorie*, *gluma licențioasă* și uneori chiar trivialitatea, *diversele sisteme de adresare*, *violența limbajului* sînt particularități care caracterizează în egală măsură stilul polemic al celor doi scriitori.

— Adresarea la persoana a II-a într-un context de persoana a III-a este o particularitate frecventă a stilului polemic. Prin acest procedeu, autorul introduce brusc un interlocutor fictiv, a cărui participare este necesară pentru argumentarea ideii : „Cum dară vrei, cum poți pretinde, ca să fie cevași dintr-un popor, o adunare de individualități, în care totul se importă, și nimic, nimic nu e bun pentru exportatie ?“ (S, II, 103).

Altcori, adresarea la persoana a II-a se realizează printr-un *dialog fictiv* cu autorul, fapt care implică o mai pronunțată participare afectivă a cititorului : „ce-i dreptul, „Zgîrcitul risipitor“ nu e nici liberal, nici retrograd ; el este ca „zilele Babei“ și ca societatea noastră : fără principii. *Arătați-mi* pe acei ce-i numiți „strigoi“ : în haine, în limbă, în obicei, ei sînt ca toți românii de la mic pîn-la mare. Care e deosebirea lor ? *D-voastră răspundeți* că ei țin la proprietate, că ei resping ecare-tatea, că ei se unesc cu fraternitatea... O, Doamne !“ (S, II, 52).

¹⁰ Ibid.

În pamflet, mai ales în unul dintre cele mai reușite ale genului, (*Mișcarea literelor în Eși*), Hasdeu excelează în jocurile de cuvinte: „dar nu poate cînta, nu vorbește cu înțonare naturală și face rea înțelegere de tufoașele sale *sprincene*, mișcîndu-le ne-ncetat în jos și-n sus, încît îți vine a-i dori o *călătorie sprincenată* de pe scenă“ (S, II, 51); „Nu cumva pentru că dl. Pascaly e *regesoarele* („regisorul“, n.n.) teatrului?“ (S, II, 50); „Se știe că, la beneficiul dnei. M. Pascaly, dl. B. P. Hâsdeu și dl. V. Alexandrescu-*Urechea au asurzit* publicul, fiecare în parte, cîte cu un *sunet* („Sonet“, n.n.)“ (S, II, 51).

Saracasmul, violența și cruditatea limbajului îl situează pe Hasdeu printre marii polemisti din istoria literaturii noastre: „Dramele, aproape toate, au avut un caracter medical: *Orbul, Nebuna, Idiotul, Ghebosul, Oftigosul...* cît pe ce era teamă să nu se reprezinte *boala sifilitică!*“ (S, II, 50): „Poeziile *Calendarului* nu sînt poezii nici în lung, nici în lat, nici în fund; pînă și acele traduse (sînt cam multișoare) au devenit sub pana Bondarului ca un covor turcesc pe dos“. (S, II, 67).

Noi și voi, conferința ținută de Hasdeu în 1892, conține pasaje de o violență neîntîlnită nici chiar la Heliade, care totuși nu-și menaja adversarii: „Vecina noastră Austria e în poziție. În pîntecele ei se zvîrcolesc o mulțime de embrioni gemeni, între care embrionul ungu-resc, deși cel mai mititel și cel mai slut, un plod în care nu deosebești încă bine dacă e om, dacă e ciine, dacă e pește, stă la mijloc și dă ghionturi la dreapta și la stînga, bătîndu-și joc de ceilalți, ca și cînd ar fi el cel mai mare și cel mai mîndru. Zăpăcită de turbatele mișcări ale embrionului ungu-resc și amăgindu-se a crede că turbarea e un semn de putere, Austria și-a dat numele de Austro-Ungaria, că doară-doară mica pocitură să se mai liniștească“. (S, II, 139).

Așa cum observă T. Vianu¹¹, ironia lui Hasdeu n-a avut urmași apropiați în timp în același sens al durității și sarcasmului. Polemiștii care i-au urmat nu au reușit să atingă valoarea morală a scriitorului, în măsura în care i-au copiat procedeele stilistice.

5.2. Stilul operelor beletristice

Dominanta secțiunii istorice și publicistice din opera lui Hasdeu o constituie, după cum am observat, retorismul stilului. Vom prezenta în continuare cîteva trăsături ale artei literare a scriitorului, trăsături care țin de stilul beletristic, chiar dacă uneori apar și în opera istorică.

5.2.1. Elemente ale stilului vorbit. Hasdeu introduce în limbajul eroilor săi, cu funcție de caracterizare, un mare număr de *expresii populare* din limba vorbită. În drama *Răzvan și Vidra*, atît Răzvan cît și Tănase au o limbă „tărănească“: „Taci *mă!* / Că *simțesc* cum *intră-n mine șaptezeci de năbădăi...* / Eu nu-s țigan, ți-am mai spus-o!... Nu mă mai tot *zăpăci!*... / Mai pe scurt, *na*, iată banii!... *Pleacă dracului d-aci!*“ (S, I, 160); „Eu șerb? dar *bată-te focu*, mitropolitul Năstase / Nu știi oare că la moarte-i pe toți robii săi iertase?“ (S, I, 161); „Știi ce? *Mi-am luat de seamă...* Nu-mi trebuie punga întregă.“ (S, I, 163).

¹¹ Ibid., p. 296.

Mai semnificativă este apariția elementelor de stil vorbit în limbajul autorului, în scrierile istorice sau în articolele politice. Multe fragmente din *Ioan-Vodă cel Cumplit* conțin astfel de expresii; ne limităm la un singur exemplu ilustrativ: „iar peste o sută de ani mai încoace, un mitropolit îl șterse [numele lui Ioan-Vodă] chiar din catalogul domnilor țării pe care-l scrisese în versuri și în care, bunăoară, cîntă în următorul mod virtuțile Lăpușneanului: «Domni ș-acesta bine, și-n Slatina-și fece / Monastire frumoasă, pe toate le-ntrice». *Apoi dă!*“ (IV, 45—46). Exclamația populară din final concentrează, în mod semnificativ, opinia autorului, adăugînd o notă de ironie.

Expresii populare nu lipsesc nici în articolele politice: „aceste lucruri, aceste ființe, aceste idei, aceste datini, eu m-am încercat și mă încerc a le apuca *cîne-cînește* din ieri și din astăzi ale poporului român“; (S, II, 29).

Diminutivele, un alt element caracteristic limbii vorbite, au, în scrierile lui Hasdeu, diverse valori stilistice. De multe ori caracterizarea personajului se realizează cu ajutorul diminutivelor hipocritice, utilizate cu o nuanță ironică mai pronunțată sau mai atenuată: „Nici eu nu cerșeam, jupine, pe cînd aveam *vitișoare*, / Ș-un pămînt cît trage plugul, ș-o *prispuliță* la soare; / ...*copilașii* plîng de foame...” (S, I, 158); „Un *bănuț*! Cum nu! E lesne! ...*Bănișorii* nu s-aruncă”. (S, I, 157).

Anacolutul, particularitate sintactică a stilului vorbit, frecvent mai tîrziu în opera lui Creangă, este un fenomen care apare și în limba personajelor lui Hasdeu. Toate exemplele sînt extrase din *Răzvan și Vidra*; explicația o constituie uneori caracterul popular al limbii eroilor, iar alteori necesitățile de rimă și măsură: „Un nu știu cine ca dînsul, un mojić necunoscut, / Nu- i este iertat a face lucrurile ce-a făcut!” (S, I, 220); „Ba poate că și pe *Vidra*, pe *nepoata* lui Moțoc, / O să mă trimiți cu lacrimi să mă duc într-un noroc”. (S, I, 261).

Tot de stilul vorbit țin cîteva construcții mai puțin obișnuite, care se întîlnesc în scrierile lui Hasdeu. Este vorba, în primul rînd, de apariția vorbirii directe legate, adică de introducerea prin conjuncție a vorbirii directe într-o situație în care elementul de legătură poate lipsi. Fenomenul este frecvent în limba vorbită și în producțiile folclorice: „Spunînd-o-n toată Moldova spre știința tuturor / De la Nistru pîn-la munte, *că cine sînt dumnealor*.” (S, I, 179).

Mai interesantă este o formă de stil indirect liber, deci de introducere a vorbirii directe într-un context redactat în stil indirect, fără intermediul vreunei conjuncții. Această particularitate se îmbină cu o topică inversă, prin care este reluat și accentuat subiectul: „În zăpăceala lor, pe turci nu-i tăia capul, un *prințisor vasal*, un *simplu bei*, un *sclav*, cum să cuteze el a *întreprinde și cum să reușească a conduce o revoltă* atît de extravagantă, ale cărei consecințe amenințau însăși inima imperiului otoman” (IV, 125).

Elemente ale stilului vorbit apar deci atît în limbajul personajelor, unde au funcție stilistică de caracterizare, cît și, mai rar, în limbajul autorului, subliniind întotdeauna afectiv ideea discutată și accentuînd participarea autorului la desfășurarea acțiunii.

5.2.2. *Portretul*. Arta portretului este o problemă care l-a preocupat pe Hasdeu chiar din punct de vedere teoretic. Scriitorul își începe activitatea cu o lucrare avînd această temă, *Filozofia portretului lui Țepeș*, și manifestă în toate operele sale o predilecție către știința lui Lavater —, „fiziognomonie“.

Este demn de reținut portretul lui Ioan-Vodă, în care se simte influența preocupărilor de fizionomie prin paralelismul, stabilit în permanență, dintre expresia feței și trăsăturile morale ale eroului: „În adevăr, eroul nostru avea niște ochi mici și negri, în care se răsfrîngeau cu o deosebită energie și repeziciune toate pasiunile și toate mișcările sufletului: în momente de mulțumire prin expresiunea cea mai simpatică, în momente de mînie se împleau de sînge, fulgerînd din umbra unor stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlete prin convulsiva acțiune a nervilor“. (IV, 28).

Mai neobișnuit este portretul unui personaj din *Duduca Mamuca*, tenebrosul doctor Tucia. I se descriu trăsăturile fizice în amănunt, conform doctrinei lui Lavater, dar, în momentul în care se ajunge la trăsăturile de caracter, acestea sînt înlocuite cu expresia „nu știu ce“; procedeul e caracteristic producțiilor populare și a fost întrebuițat și de Negruzzi în *Fiziologia provincialului*: „Doctorul Tucia, un tînar de douăzecișitrei sau patru de ani, năltuț, subține, smolît la față, corioat la nas, cu ochi mari, sprîncenat, cu o frunte destul de bine desemnată, avea una din acele figuri cari plac și se par frumoase la întîia vedere, mai cu seamă pentru un nefizionomist, dar resping pe un cunoscător prin un **nu-știu-ce** egoistic, mirșav, viclean; un **nu-știu-ce** săpat în liniile frunții, în îndoitura nasului, în trăsăturile buzelor, în schimonositura zîmbetului, în focul ochilor; mai în sfîrșit, un **nu-știu-ce** întipărit în toate deodată și cu neputință de a se analiza în amănunțime.“ (S, I, 124).

5.2.3. *Caracterizarea personajelor*. Ca mai tîrziu Caragiale, Hasdeu își caracterizează personajele și prin mijloace lingvistice. Limbajul diferiților eroi prezintă particularități stilistice precise, în conformitate cu caracterul lor sau cu mediul social din care fac parte. Zgîrcitul Zbiera are un limbaj în care apare prin excelență preocuparea sa dominantă, aceea de a calcula; comparațiile sale își iau întotdeauna termenii din domeniul financiar: „Ca unul și-unul fac două vorbit-ai drept și frumos“ (S, I, 261); „Încăpui ca două-n patru“ (S, I, 244); „Carnea spînzură pe mine curat ca un sac deșert“ (S, I, 244). Cînd se bucură, exclamă: „Parcă văd o pungă-n treagă!“ (S, I, 244), iar despre cineva care a murit: „Și-a încheiat catastihul, isprăvind de cheltuială, / Căci și viața omenească-i tot un fel de socoteală“ (S, I, 259).

Șleahticii polonezi sînt latinizanți și, prin aceasta, comici: „Însă, carissim-amice, așa va fi totdeauna / Că virtus nu-i alta-n lume decît prospera fortuna. / Răzvan e felix ad casum! Totu-i merge găitan! / E noroc. Venti faventes! (S, I, 221).

Arbore, bătrînul boier al lui Ștefan cel Mare din romanul *Ursita*, are ticul verbal de a-și repeta întotdeauna vorbele, pentru a le accentua: „E rău, postelnice! E foarte rău! nu-ți pierde timpul! e rău! încalecă un cal și la fugă!... Vei pricepe mai tîrziu; mai tîrziu vei pricepe... Se

vor găsi totdeauna mulți, foarte mulți se vor găsi ca să slujească domnilor“. (SL, I, 130).

Hagi-Pană, negustorul din *Trei Crai de la Răsărit*, se exprimă numai în proverbe sau în proză rimată. Din acest punct de vedere, Hasdeu îl precede pe Creangă, care va duce procedeul la perfecțiune, utilizându-l nu numai în vorbirea personajelor, ci și în aceea a autorului : „Nu degeaba zice vorba românească : *cu risul și cu glumele se culeg toamna prunele. Cu posăcie nu faci negustorie!*“ (SL, II, 185) : „Iar nu după vorba românului : *an n-ai câștigat, estimp ai păgubit, la anul tragi nădejde*“. (SL, II, 189) ; „Vorbă să fie, dragul meu ! Așa zicea și fata : „*mă duc, mamă, să mă-nec, unde e lacul mai sec...*“ (SL, II, 212).

Același Hagi-Pană este caracterizat comic prin argumentația ideilor, de fapt repetare a aceluiași argument în diverse forme : „Oricum mă gândesc, nu-i lucru rău. *Fiindcă nu vrea zestre, fiindcă place fetei, fiindcă iarăși nu vrea zestre, fiindcă fata a crescut măricică, fiindcă băiatul poate să se-ndrepteze, și-n sfârșit fiindcă nu vrea zestre...*“ (SL, II, 197). Tehnica aceasta a ideii fixe repetate obsedant îl caracterizează și pe Tănase din *Răzvan și Vidra*. Caragiale va utiliza mai târziu același procedeu.

Critica latinismului (sub diversele lui aspecte) o face Hasdeu nu numai în *Trei Crai de la Răsărit*, ci și în *Duduca Mamuca*, unde limbajul unui profesor conține numeroase latinisme, precum și forme savante (substantive cu sufixul *-iune* și adverbe în *-mente* sau în *-minte*) : „Voi continua, domnule NN, *developementul nerecusabilei argumentațiuni* contra *pernicioasei doptrine* a sofistilor realiști de a *însinua* în literatură, *primaminte* natura ca principiu de fond și *secundaminte* spiritul ca principiu de formă... *Perfeptaminte!* Un literator, care se *respeptă* pe sine însuși, *debue necesarminte* a fi *ideale* iar nu *naturale* ; grav, iar nu *spirituale...* *Completaminte* ; *gravitatea* fiind *naturalminte* opusul *levitătii*“ (S, I, 129).

5.2.4. Tabloul artei literare a lui Hasdeu, în pamflet ca și în scrierile beletristice, nu poate fi complet înainte de a fi specificate, măcar în parte, procedeele stilistice prin care se realizează *ironia*, sarcasmul de care se vorbește întotdeauna în legătură cu acest scriitor. Unele dintre ele, cum ar fi violența limbajului ca mijloc de caracterizare a personajelor, au fost deja amintite.

Frecvent la Hasdeu este procedeul comic prin care *se alătură un neologism rar sau o expresie în limbă străină de un cuvânt vechi sau popular*, în scopul realizării unui contrast : „*ă propos*, de cînd oare *te-au lepșit grațiile ei?*“ (S, I, 100). Construcțiile de acest tip apar și în articolele polemice ; neologismul este foarte bine plasat în context, iar impresia pe care o dă alăturarea de cuvîntul popular este neașteptată : „*dară debila sa inteligență se opintește, se clatină, șovăiește, din dată ce-i abate veleitatea de a pătrunde în cauza evenimentelor...*“ (S, II, 102) ; „Cînd vine vorba de vinzarea trecerii Dunării, *analistul-cocon* declamă cu un aer de *criminală inocență*.“ (IV, 159). Seria asocierilor contrastive este îmbogățită, în ultimul exemplu, prin alăturarea a doi termeni opuși ca sens.

5.2.5. În fine, *parodia* este un ultim procedeu constitutiv al sarcasmului lui Hasdeu. Stilul oratoric și jurnalistic este parodiat în fabula *Cîinii și lupii*, acordîndu-se neologismului o funcție ironică. De mai mare importanță este parodia din pamfletul *Mișcarea literelor în Eși*, ca întotdeauna caracterizată și prin libertatea limbajului. Dăm în continuare mai întii partea parodiată, un fragment de articol din „*Calendarul*”: „aveam o gură ce juca totdeauna cu zîmbetul, încununată de un rînd de mustețe, ce abia înfieriău, și mărginită de niște buze rumene naturalmente, sub care străluceau două șiruri de dinți albi ca laptele; mai purtam încă și un păr lung, care căzînd în bucle negre se undula pe un gît mlădios...” (S, II, 65). Și iată și parodia, în care sînt continuate și exagerate particularitățile de stil ale fragmentului imitat: „ba chiar și din fața ta ai uitat, nu știu cum, pe nepilduitu-ți năsușor, pe care necum să-l pierzi... din vedere, încă l-ai fi putut depinge foarte poetic: o frumoasă curiozitate a naturii; un fel de gingașă ciupercă trandafirie, smălțuită cu artistice vine albăstrie ca ceriul și verzi ca lunca și împodobite cu două misterioase găurele, în cari etc., etc., etc.”. (S, II, 65).

5.3. B. P. Hasdeu a fost considerat, în istoria noastră literară, drept un rezultat întîrziat al ideilor generației de la 1848. Paralela dintre el și Heliade-Rădulescu nu se limitează la stabilirea unei continuități stilistice, ci merge pînă la preocupările din toate domeniile, cu deosebirea că Hasdeu posedă în plus o cultură serioasă, pe care o utilizează acolo unde Heliade nu fusese decît un amator.

Continuitatea cu generația precedentă se manifestă în preocupările variate, pe care scriitorii de la 1848 le schițaseră mai mult sub forma unui program, realizat de ei numai în parte: atenția față de creația populară, cercetarea și editarea izvoarelor culturii române, folclorului comparat sau studiile de istorie.

Chiar în materie de inspirație literară Hasdeu continuă atent programul *Daciei literare*, pe care generația precedentă îl adoptase cel puțin în principiu. Continuitatea se manifestă și lingvistic. Mai mult decît la scriitorii contemporani cu el, întîlnim la Hasdeu forme neologice neconservate ca atare în limbă, mai mult decît aceștia este influențat pe rînd de curentul latinist și italianist. Continuitatea cu generația precedentă, a scriitorilor de la 1848, reprezintă o primă coordonată a limbii și stilului lui Hasdeu.

Pentru a avea însă o imagine clară asupra personalității scriitorului, nu se poate ignora faptul că Hasdeu a fost nu numai contemporan, dar și în permanentă contradicție cu T. Maiorescu și cu „direcția nouă” pe care acesta o inaugura în cultură. Claritatea și echilibrul promovate de Maiorescu și „Junimea” au avut întotdeauna o contrapondere în Hasdeu, care a rămas pînă la sfîrșit un romantic în formație și stil. Aceasta explică atît dezorganizatele și variatele sale preocupări științifice, cît și caracteristica esențială a stilului său, retorismul, prezent, așa cum am arătat, în toate secțiunile operei și în toate genurile literare abordate.

Retorismul și stilul savant pe de o parte, limbajul popular foarte colorat, cu elemente de limbă vorbită, pe de altă parte, reprezintă două extreme stilistice, între care a oscilat permanent personalitatea plină de contraste a lui B. P. Hasdeu.

CAPITOLUL 5

MOMENTUL EMINESCU ÎN DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE LITERARE.

CONTRIBUȚIA LUI MIHAI EMINESCU

LA ÎNNOIREA LIMBAJULUI POETIC MODERN

1. Introducere. 2. Aspecte ale limbii poeziilor. 2.1. Fonetica : fonetisme regionale ; fonetisme arhaice. 2.2. Morfologia. 2.3. Lexicul : neologismul ; cuvinte regionale și populare ; arhaisme ; valorificarea sensurilor unor termeni în context. 2.4. Sintaxa : sintaxa propoziției ; sintaxa frazei (construcțiile retorice, valori ale subordonării în evoluția poeziei eminesciene, coordonarea, evoluția sintaxei poetice). 3. Evoluția limbajului figurativ. 3.1. Figurile de construcție : repetiția (anafora, epifora, poliptotonul, repetiția — sursă a aliterației) ; paralelismul sintactic, chiasmul, paralelismul — formă compozițională a poemelor din perioada de maturitate ; refrenul. 3.2. Figurile semantice (tropii) : epitetul, metonimia, personificarea, comparația, metafora (propriu-zisă, personificatoare, sinestezică). 3.3. Figurile de sunet : aliterația, resursele eufonice ale repetiției, rimei și refrenului, rima interioară. 3.4. Concluzii.

1. INTRODUCERE

Deși, în linii mari, istoria literară este de acord să atribuie operei poetice a lui Eminescu un caracter deosebit de unitar și armonios, datorat în parte faptului că întreaga operă a fost scrisă într-un spațiu de numai șaptesprezece ani (între 1866 și 1883), predominarea anumitor teme și, mai ales, diferențe semnificative sub aspect lingvistic și stilistic au determinat apariția ideii că poezia lui Eminescu poate fi împărțită în trei perioade. Astfel procedeau autorii celor mai importante analize, literare, lingvistice sau de versificație, ale creației eminesciene : G. Căli-

nescu, Tudor Vianu, Al. Rosetti, Gh. Tohăneanu sau L. Găldi¹. Limitele dintre aceste perioade, destul de greu de stabilit, sînt, de aceea, arbitrare; particularitățile ale perioadei precedente se pot urmări în primele momente ale perioadei succesive, iar aceasta, la rîndul ei, este anunțată în unele texte ale epocii anterioare.

În poezia de tinerețe, cuprinsă aproximativ între anii 1866—1870, limbajul poetic eminescian nu este încă precizat, iar influențe ale poeziei predecesorilor pot fi ușor identificate; aspectele clasicizante ale unora dintre versurile lui Eminescu din această perioadă amintesc de o parte a creației lui I. Heliade-Rădulescu, D. Bolintineanu sau V. Alecsandri, iar factura populară a altora este rezultatul unor influențe folclorice insuficient asimilate și nefiltrate printr-o cultură proprie. În această epocă sînt compuse odele („La mormîntul lui Aron Pumnul“, „La Heliade“, „La moartea principelui Știrbei“, postuma „La moartea lui Neamțu“), clasicizantele „O călătorie în zori“, „Misterele nopții“, „Junii corupți“ sau postuma „Ondina“, ca și poeziile influențate, direct sau prin intermediul lui Alecsandri, de creația populară („De-aș avea“ și, în parte, „O călărare în zori“ sau „Misterele nopții“). Există o mare disproporție numerică între poeziile apărute în această primă perioadă și restul activității poetice a lui Eminescu; dintre anii 1866—1870 datează paisprezece poezii antume, la care se adaugă și o parte, mai numeroasă, a postumelor. Acest fapt prezintă o oarecare importanță, mai ales sub aspectul analizei lingvistice a textului: prima perioadă de creație a lui Eminescu se opune net celorlalte două, prin caracterul mai puțin modernizat al limbii și prin subordonarea evidentă față de vocabularul poetic și mijloacele de expresie curente în limbajul poeziei timpului. Formele lingvistice, uneori neobișnuite sau mai puțin adaptate la norma limbii literare, pe care Eminescu le-a utilizat în poeziile din prima perioadă, nu sînt, în majoritatea cazurilor, caracteristice pentru întreaga sa operă.

A doua perioadă, cuprinsă între 1870, anul apariției poeziei „Venere și Madonă“, și aproximativ 1876—1878, epoca ieșeană, marchează faza romantică a poeziei eminesciene. Marilor teme romantice abordate li se asociază acum procedee romantice în stil: structura antitetice a poemelor („Venere și Madonă“, „Inger și demon“, „Împărat și proletar“, „Epigonii“) acumulările retorice în toate compartimentele stilului, tendința către contraste în alcătuirea figurilor, predilecția pentru caracterul concret al imaginilor, spre deosebire de abstractul caracteristic clasicismului poeziilor din primă perioadă, deci o poezie „imagistică“, caracterizată printr-o deosebită frecvență a figurilor („Călin“, „Crăiasa din povești“, „Lacul“, „Dorința“, „Păt Frumos din tei“, „Floare albastră“).

Temele romantice dau naștere, în această perioadă unor ample poeme: „Srigoi“, „Călin“, „Mureșan“, „Povestirea magului călător în stele“ sau „Memento mori“, poemul cel mai întins din literatura română.

¹ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I—II, ed. 2, București, EL, 1969; Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1930; *ibid.*, *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955, pp. 11—64; Al. Rosetti și I. Gheție, *Limba și stilul poeziilor lui Mihai Eminescu*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, ESPLA, 1966, pp. 167—204; G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, ES, 1965; L. Găldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, ESPLA, 1964; *ibid.*, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Minerva, 1972, pp. 210—48.

Ceea ce apropie marile construcții de acest tip de poezii aparent diferite ca structură, cum ar fi „Lacul“, „Dorința“ sau „Crăiasa din povești“, este, dincolo de aparenta deosebire impusă de teme sau dimensiuni, asemănarea de structură în componența imaginii, frecvența figurilor și utilizarea unor forme comune de versificație, care, alături de „figurile de sunet“ dau, începînd din această perioadă, poeziei eminesciene o sonoritate specifică.

③ Începînd cu anul 1878, în creația poetului se conturează o nouă etapă, anunțată încă din 1876 de „Melancolie“, etapa „reclasicizării“ expresiei poetice într-o manieră proprie. După cum se poate demonstra printr-o analiză a variantelor, majoritatea poeziilor din această perioadă au fost, totuși, concepute și aduse aproape în formă definitivă în epoca precedentă, ceea ce explică relativa unitate a ultimelor două perioade din creația de maturitate a lui Eminescu. Forma finală a acestor poezii marchează o renunțare la figurile de stil numeroase (în special la epitet, în favoarea metaforei), o nouă tendință către domeniul abstract în alcătuirea imaginilor, și realizarea acestora prin valoarea internă, prin exploatarea variatelor sensuri contextuale ale cuvîntului. Eminescu valorifică, în ultima etapă a poeziei sale, asocierile inedite de termeni, atît cronologice, cit și semantice. Cu excepția postumelor „Sarmis“ și „Gemenii“, renunță total la poemul de largi dimensiuni și la recuzita retoric-romantică, înlocuindu-le cu poezii deosebit de „lucrate“, în care valorifică, sub o formă sau alta, structura cîntecului sau a romanței de proveniență cultă sau populară: „Revedere“, „Povestea codrului“ (1878), „O ramii...“, „De cîte ori, iubito“, „Atît de fragedă“ (1879), „Cînd ămintirile...“, „Și dacă...“, „Mai am un singur dor“ (1883), „Sara pe deal“ publicată în 1885, dar inclusă din 1872 în poemul postum „Eco“, „De ce nu-mi vii“ (1887). Este, de asemenea, perioada în care Eminescu a cultivat de predilecție poezia cu formă fixă sau forme complexe de versificație: primele sonete (1879), „Trecut-au anii“ și „Veneția“ (1883), „Glossa“ (1883) sau „Oda în metru antic“ (1883). În sfîrșit, în această ultimă perioadă Eminescu substituie parțial nivelul figurilor semantice, care scad în frecvență, printr-o mai mare atenție acordată nivelului figurilor de construcție și de sunet, care apăruseră încă din etapa anterioară; chiar funcția specifică a anumitor figuri frecvente în perioadele precedente (repetiția, comparația, personificarea sau metafora) este modificată, așa cum vom vedea, în poeziile din ultima parte a creației lui Eminescu.

2. ASPECTE ALE LIMBII POEZIILOR

2.0. Noutatea limbajului poetic eminescian provine, în mare parte, din elementele de limbă pe care, pentru prima dată, Eminescu le-a introdus în poezie, lărgindu-i, astfel, considerabil sfera de expresie. La mijlocul secolului al XIX-lea, inovația eminesciană operează aceeași mutație de valori în limbajul poeziilor timpului, pe care, în deceniile al treilea și al patrulea ale secolului nostru, o va realiza opera unui Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Ion Barbu. Esența inovației este

aceeași : atît în epoca lui Eminescu, cît și în poezia modernă, se produce o considerabilă lărgire a sferei lingvistice și expresive a poeziei; Eminescu o realizează prin introducerea unor noi categorii de elemente de limbă (fonetismele, termenii și particularitățile morfologice și sintactice ale limbii vechi sau ale limbii populare) în timp ce în poezia modernă extensia se manifestă în special în compartimentele sintaxei și lexicului și constă, în linii generale, din introducerea în poezie a unor categorii de asemenea considerate nepoetice pînă în acel moment (discontinuitatea sintactică, straturile inferioare ale vocabularului, argourile și jargioanele, terminologia tehnică specifică altor stiluri funcționale, neologismul tehnic rar, chiar arhaismele sau termenii vechi extrași dintr-o anumită zonă lexicală, cea autohtonă).

2.1. Fonetică

Nu va surprinde, deci, faptul că, în toate perioadele creației sale, Eminescu a conservat în poezie anumite fonetisme regionale sau arhaice. Nu constatarea că acestea reprezintă o deviere de la norma literară interesează în primul rînd, ci răspîndirea lor consecventă, chiar dacă nu egală numeric, în toate poeziile, indiferent de etapa din care ele datează, deci faptul că nu s-a produs o schimbare fundamentală în aspectul fonetic al poeziilor, în evoluția de la perioada de tinerețe la creația de maturitate. Această repartizare relativ uniformă a fonetismelor vechi și arhaice are la Eminescu o valoare stilistică precis determinată : autorul conservă, de regulă, fonetismul deviant de la normă, atunci cînd aspectul vechi sau regional se încadrează mai bine într-o aliteratie, într-o armonie vocalică sau în rimă. Aceasta este situația regionalismelor sau a fonetismelor vechi conservate în tot cursul creației eminesciene ; în perioada de tinerețe, justificarea prin valoare sonoră a fonetismelor neconforme cu norma limbii literare nu este întotdeauna posibilă ; în această etapă numai rima poate fi invocată ca argument pentru formele deviante.

2.1.1. Fonetisme regionale

— Se înregistrează, în toate perioadele, fonetismul moldovenesc e pentru a accentuat : Traiul lumii, dragă fată, / Cine vor, aceia lese-l („Povestea teiului“) ; Cînd cu totulu-i răpîtă / Se-ndoi spre el din șele, / El înceată din cîntare / Și-i grăi cu glas de jele („Făt-Frumos din tei“) ; Traiul lumii alții lese-l (*ibid.* — în rimă cu *vesel*) ;

— Este conservat, uneori, un ă etimologic, prezent în graiurile moldovenești și ardelenesti : Cu fața spre părete mă lasă prin străini („Despărțire“) ; Năuntrul ei, pe stîlpi-i, păreți, iconostas... („Melancolie“) ; Cum ea pe coate-și răzima / Visînd ale ei tîmple („Luceafărul“).

— Vocala finală neaccentuată e este redată prin ă după consoane dure ; nu sorbind a ei pahară („Scrisoarea a IV-a“, în rimă cu *amară*) ;

² Pentru o înregistrare completă a fonetismelor regionale și arhaice, cf. Al. Rosetti și I. Gheție, *op. cit.*, pp. 171—5, de unde sînt extrase și o parte a exemplurilor. În tot corpul capitolului am utilizat ediția : M. Eminescu, *Opere*, vol. I—V, București, 1939, 1943, 1944, 1952, 1958.

Atunci el cu o privire nălucirea i-ar *discoasă* („Călin“); Și ciți codri-ascund în umbră strălucire de *izvoară* (Scrisoarea I“); Din negru giulgi se desfășor / *Marmoreele brață* (variantă la „Luceafărul“, — în rimă cu *față*; în forma definitivă a textului, se renunță la regionalism); *unde de popoară* („Egipetul“, în rimă cu *desfășoară*).

— După aceeași serie consonantică, pronunțată dur în Moldova, diftongul *ea* se reduce la *a*; Și cit de viu s-aprinde el / În orișicare *sară* („Luceafărul“); *Sara* pe deal buciumpul sună cu jale („Sara pe deal“); O, ceas al tainei, asfințit de *sară* („Trecut-au anii“); Când cu gene ostenite *sara* suflu-n luminare („Scrisoarea I“); Cu ei să te *asameni*? („Luceafărul“, în rimă cu *oameni*); Atît de fragedă, te-*asameni* / Cu floarea albă de cireș („Atît de fragedă“ — de asemenea în rimă cu *oameni*); *Mătasa* sună sub picior (*id.*).

— Este notat uneori un *î* etimologic, conservat în graiul moldovenesc: De dorul lui și inima / Și sufletu-i se *împle* („Luceafărul“, în rimă cu *împle*); Călăreții *împlu* cîmpul („Scrisoarea a III-a“); Și prostatecele nări / Și le *îmflă* orișicine în savante adunări („Scrisoarea I“, — variantă).

— Se conservă, de asemenea, fonetismul etimologic *î* în locul formei inovate, caracteristice limbii literare, cu diftongul *îi*: Îl vede azi, îl vede *mîni* („Luceafărul“, în rimă cu *săptămîni*); Cu *mîne* zilele-ți *adaogi*; Pentru drumul cel de *mîne* / De cu azi te pregătește („Povestea teiului“); Ce-o să amuțe *cîinii* („Rugăciunea unui dac“).

— Diftongul *ie* apare consecvent în locul formelor literare cu *ia*: Blîndu-i sunet se împarte / Peste văi *împrăstiet* („Povestea teiului“); Flori albastre tremur ude în văzduhul *tămîiet* („Călin“); Rîde doar cu ochii-n lacrimi, *spărietă* de-o minune („Călin“, variantă); Sufletu-mi *nemîngîiet* / Îndulcind cu dor de moarte („Peste virfuri“); Împlu văile de lacrimi, de-un sclipit *împrăstiet* (postuma „Memento mori“).

— Deși nu foarte frecvent, apare uneori hiatul *i-ie* în locul literarului *e-ie*, particularitate regională moldovenească: Papura se mișcă-n freamăt de al undelor *cutrier*, / Iar în iarba înflorită, somnoros suspin-un *grier*... („Scrisoarea a IV-a“); Iată vine nunta-întregă — vornicel e-un *grierel* („Călin“).

2.1.2. Fonetisme *arhaice*

Cu excepția arhaismelor conservate regional, pe care le-am menționat mai sus, amintim cîteva dintre cele mai consecvent utilizate fonetisme vechi:

— Se păstrează arhaismul *rumpe*, atît în poeziile de tinerețe, cit și în perioada următoare. Uneori, prezența formei *rumpe* este justificată prin situarea în rimă: Iar voinicul s-aproprie și cu mîna sa el *rumpe* / Pinza cea acoperită de un colb de pietre *scumpe* („Călin“); Tremurînd ea licurește și se pare a se *rumpe*, / Încărcată de o bură, de un colb de pietre *scumpe* (*ibid.*); Ș-aceluia, Părinte, să-i dai coroană *scumpă*, / Ce-o să amuțe cîinii, ca inima-mi s-o *rumpă* („Rugăciunea unui dac“). Nu întotdeauna, însă, arhaismul este dependent de situarea în rimă și, de aceea, a fost considerat sinonim „în afara vocabularului“

al formei literare³: Mureșan... / *Rumpe coarde de aramă cu o mină amorțită („Epigonii“)*; Cînd o mină înghețată / *Rumpe coardele-n fior („La o artistă“)*.

— În prima perioadă, se înregistrează forma etimologică a substantivului (și adjectivului) *sînt*: Că-n veci nu se îmbracă în veștede vest-minte / Misteriul cel *sînt* („Junii corupți“, — în rimă cu *mormînt*); Oare femeia pe care mie / Dumnezeu, *sîntul* o-a destinat (postuma „Din lyra spartă“, nejustificată de rimă); Dulce și iubită, *sîntă* și frumoasă (postuma „Care-o fi în lume...“).

— Formele verbale iotacizate nu sînt foarte frecvente, dar apar pînă spre sfîrșitul perioadei de maturitate: Nu pot ca să *aprinză* o singură scînteie („Junii corupți“); O să-și bată alții capul s-o *pătrunză* cum a fost? („Scrisoarea I“); Și un capăt poeziei / Și pustiului să *pui* — persoana I („Singurătate“); Și ochii tăi nemișcători / Sub ochii mei *rămîie* („Luceafărul“).

— Prepoziția *pe* sau compusele sale apar uneori în forma veche, cu consoana *r* nedisimilată: Pîn-ce-n sfîrșit ajuns-am să mîngîi chipul *sînt* / Al celei mai frumoase femei de *pre* pămînt („Atît de fragedă“, variantă); Am jurat ca *preste* dinșii să trec falnic, fără păs („Scrisoarea a III-a“, — variantă).

2.1.3. În concluzie, fonetica este compartimentul în care diferențele dintre prima perioadă și poeziile de maturitate nu sînt sensibile în mod deosebit. De multe ori, deosebiri față de norma literară sînt justificate prin rimă sau aliterație; dacă avem în vedere și faptul că aceste diferențe privesc în special vocalismul, ipoteza privitoare la rolul eufoniei în apariția uneia sau alteia dintre variantele neliterare ale unui cuvînt este întărită. În orice caz, dacă Eminescu n-a renunțat la anumite fonetisme regionale sau arhaice, este o dovadă că le considera mai potrivite în anumite contexte; în acest sens, formele în discuție nu mai pot fi privite ca simple devieri de la normă, ci trebuie interpretate ca variante (sau „sinonime în afara vocabularului“, cum le numește G. Tohăneanu)⁴ ale cuvîntului în forma sa literară.

2.2. Morfologia⁵

2.2.1. În ceea ce privește numele, în poezia lui Eminescu se mai întîlneso fluctuații în formarea pluralului, atît la substantivele neutre, cît și la cele feminine. Formele incerte de plural au caracterizat global poezia predecesorilor lui Eminescu, atît pentru neologisme, unde incertitudinea în formarea pluralului se datora unei adaptări prea recente sau parțiale la sistemul limbii, cît și pentru cuvinte cu circulație în limbă, unde fluctuațiile se datorau fie menținerii vechilor desinente de plural, fie necesităților de versificație (rimă și măsură).

³ Cf. G. Tohăneanu, *Sinonimia dincolo de cuvînt*, în vol. *Studii de limbă și stil*, Facla, 1973, pp. 95—136.

⁴ Op. cit.

⁵ Pentru specificul morfologic al poeziei de tinerețe, cf. G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 53—70; cf. și Al. Rosetti — I. Gheție, op. cit., pp. 175—80.

Substantivele neutre pot apărea cu cele două desinențe, -uri (-ure) și -e, uneori într-o formă diferită de cea fixată în limba literară: Ale sorții mele plîngerii și surîse („La Bucovina“); o mare de misteruri. Desinența mai veche -ure, apare numai în poezia de tinerețe: Să vă admir curajul în vinure vărsate („Junii corupți“). Postuma „Ondina“ este specifică pentru frecvența acestor forme, explicabilă prin situarea lor în rimă. De altfel, chiar prezența desinenței vechi se explică tot prin necesități de versificație (măsură), căci ea conține o silabă în plus: Pe riul dorului, minat de virture / Veni odat' / Pe-un vas cu visele muliate-n cînture / Lin împărat. („Ondina“); Purtînd simetria și-a ei misterure / În gîndul său (ibid.); Visat-a de glasul tău dulce, de cîntu-ți de dorure plin („La o artistă“, variantă).

— Pluralul în -e, ca și genitivul în -e și -ei al substantivelor și adjectivelor feminine, are la bază fluctuația generală din limba literară a epocii, dar și necesități imediate de metrică, deoarece în aceste situații substantivul are, ca și mai sus, o silabă în plus; formele apar, mai rar, și în perioada de maturitate: stînce nalte („La Bucovina“); inîme rîzînde („Misterele nopții“); Mii de fire viorie ce cu raza încetează („Scrisoarea I“); Și în mormînt albastru și-n pinze argintie („Melancolie“); Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie („Călin“); Ea deschide somnoroasă lunge gene de aramă („Călin“, — variantă); Pin-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere („Scrisoarea a V-a“); Sub lumina blîndeii lune („Lacul“); Glasul plăcerii dulce iubit (postuma „Phylosophia copilei“).

Unele plurale neobișnuite, în -i, ale substantivelor și adjectivelor feminine se pot explica prin necesitatea metrică a unei silabe în minus; Iar aeru-n munte, în vale vibrează / De tainici oftări („O călărire în zori“); Făclie de veghe pe umezi morminte („Mortua est“); O, lăsați să moi în ape oceanici a mea lîră! („Memento mori“).

— Dintre formele vechi ale substantivelor, apare în variante și postume femininul sor, nepăstrat însă în nici una dintre antumele definitive: Să caut icoana-ți, o galbenă sor („Mortua est“, variantă); Venit-a Regele să calce văile / Cătînd o sor, / Eroi se-ninimă și plîng femeile / De-a lui amor („Ondina“, unde se explică prin rimă).

— Variații de gen se produc, ca în general în limbajul poeziei timpului, la substantivele neologice care sînt mai ușor susceptibile de modificări în funcție de metrică, deoarece nu au încă o formă definitivă în limbă: (murmûr și murmûră, suvenir și suvenire, purpur și purpură); Viața-mi se scurge ca și murmûră („Amicului F. I.“, în rimă cu gura); Iar cînd suspină de blînda-i durere / Poetic murmûr; / Pe-oglinda-i de unde răsfrînge-n tăcere / Fantastic purpûr („O călărire în zori“), dar: Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea („Epigonii“).

— În special în prima perioadă și în postume, se înregistrează unele forme analitice de genitiv caracteristice pentru limba veche, cu prepoziția de sau de dativ cu la: Murîndului speranța, turbării răzbunarea, / Profețului blestemul, credinței Dumnezeu, / La sinucid o umbră... („Amorul unei marmure“); O dalbă fecioară adoarme pe sînul / De-un june frumos („O călărire în zori“). Construcția nu dispăre complet; Eminescu o utilizează și în „Luceafărul“: O urmărește pas cu pas / În umbra de odaie.

— Articolul genitival apare, de multe ori, în forma regională invariabilă după gen și număr: a patriei dulci plăiuri („Din străinătate“); a morții dureri („Speranța“); toate-a lui averi („Pajul Cupidon“); a nopții stele („Ce-ți doresc eu ție...“). Explicația de natură metrică nu poate fi invocată decât atunci când *a* substituie forma bisilabică *ale*; în celelalte situații, invariabilul *a* substituie tot monosilabe (*al*, *ai*), deci preferința pentru forma invariabilă, conservată până la sfârșitul perioadei a doua de creație, se situează de multe ori în afara considerentelor metrice; pe de altă parte articolul acordat apare încă din primele poezii: Astfel ai trecut pe *al* lumii otar („Mortua est“); Și-ntreb *al* meu suflet rănit de-ndoială (id.).

Articolul genitival este uneori, folosit, după modelul poeziei timpului, pleonastic⁶ înaintea unui substantiv în genitiv: Metalica, vibrînda a clopotelor jale („La mormîntul lui Aron Pumnul“); Inima-i creștea de dorul / *Al* străinului frumos („Făt-Frumos din tei“); E-amantul a stelei ce palidă trece (postuma „Cînd marea“).

Articolul posesiv poate fi, însă, uneori omis, chiar în situații în care ar fi fost cerut de norma literară; ca și în cazul utilizării sale pleonastice, necesitățile de metrică impun această modificare: Spre-a încăpea cu mia răsufilele hide / *Tiranilor* ce pier („Junii corupți“); Toate micile mizerii *unui suflet* chinuit („Scrisoarea I“).

2.2.2. Pronumele în dativ etic, de sursă populară, apare normal în primele poezii: Cîtu-*fi* ține ziulița / I-aș cînta doina doinița („De-aș avea“); Razele din alba lună / *Mi* le torc, *mi* le-mpreună („Misterele nopții“). Dativul etic se menține însă și în perioada de maturitate cînd influența populară directă scade: De ce nu-*mi* vii, de ce nu-*mi* vii? (versul refren al poeziei cu același titlu).

2.2.3. În categoria verbului, caracteristică primei perioade este utilizarea formelor incerte din punctul de vedere al sufixării și prefixării. Procesul este caracteristic limbii literare de la mijlocul secolului al XIX-lea și se manifestă, de obicei, la verbele neologice: apar forme fără sufix (-ez și -esc), sau prefix, acolo unde limba literară a impus afixul, și, invers, forme cu sufixe și prefixe neimpuse în limba literară. Explicația o constituie de multe ori metrica; de aceea, fluctuațiile în sufixare și prefixare au fost specifice pentru poezia generației care l-a precedat pe Eminescu⁷, și apar și în poezia de tinerețe a acestuia: Speranța-a lor frunte-*nsenină* („Speranța“); Chiar moartea ce *răspînde* teroare-n omenire („Din străinătate“); *Încordă-ți* lira scumpă (postuma „Care-i amorul meu în astă lume“); Cum *danță* ușor / Dulci vise de-amor („Ondina“); De nouri și ani se-*ncruntă* (ibid.); Dumbrava cea verde pe mal / S-*ogîndă* în umedu-i val (postuma „Frumoasă-i“); În zadar *guvernă* regii lumea cu înțelepciune („Egiptul“). Deosebit de numeroase în poezia de tinerețe, în variante și în postume, frecvența formelor verbale fără sufix scade în evoluția în timp; se mai înre-

⁶ Cf. Ștefan Munteanu, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor*, în *Eminescu—Creangă. Studii*, Timișoara. 1965, pp. 79—122, unde se dau exemple similare din V. Cîrlova, Iancu Văcărescu sau I. Heliade-Rădulescu.

⁷ Cf. Ștefan Munteanu, *op. cit.*, pp. 82—3, unde se dau exemple din versurile lui D. Bolintineanu.

gistrează totuși, uneori, determinate de metrică: Privea în zare cum pe mări / Răsare și străluce („Luceafărul“, în rimă cu duce).

Reducerea prefixelor apare, de asemenea, cu o mai mare frecvență în primele poezii și în postume: Ca cerbul ce s-alfă în creștet de stinci („Ondina“); Cungiurînd c-un braț molatec (postuma „Locul aripelor“). Aceste forme nu mai apar în antumele din ultima parte a creației lui Eminescu.

— Frecvente în limba poeziei timpului, începînd cu versurile poezilor Văcărești, sînt formele analogice de persoana a III-a plural (identică cu persoana I singular) la indicativul prezent al verbelor de conjugările I și a IV-a.

Din constrîngerii de ritm și rimă, acestea apar și în poezia lui Eminescu, în special în prima perioadă sau în formele nedefinitive ale textului: Gîndirile-mi rele sugrum cele bune („Mortua est“); Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger, gem („Strigoii“); Prin limbile de flacări ce-n valuri se frămînt („Împărat și proletar“); avînd la bază necesități metrice, forma nu dispare pînă la ultimele poezii: Se scutur frunzele de nuc („De ce nu-mi vii“).

— Cu aceleași restricții în timp, Eminescu utilizează uneori forme vechi ale verbelor (forma de auxiliar a verbului a vrea, cu sensul de verb plin, de exemplu): Cînd pe talie-i pun brațul / Ea se frînge, va să scape („Ea-și urma cărarea-n codru“, postumă).

— Formele arhaice și populare ale timpurilor analitice apar în poezia lui Eminescu din toate perioadele de creație; ele pot proveni fie direct din limba populară, fie prin intermediul poeziei lui Heliade sau Bolintineanu, care le utilizau frecvent⁸. Astfel, întîlnim forme perifrastice de mai-mult-ca-perfect sau perfect compus și variate forme populare de viitor alături de cele literare; la acestea, se pot adăuga unele forme regionale moldovenești specifice pentru verbe de tipul a da, a sta și a lua; Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă („Melancolie“); Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește („Luceafărul“); Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei; Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rînduri-rînduri („Dorința“); Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare; O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost („Scrisoarea I“); De-oi urma să scriu în versuri („Scrisoarea a II-a“); Vi s-a părea un înger cu părul blond și des; Feciorii-or trăi-n lume („Împărat și proletar“); Ș-o să-mi răsați ca o icoană / A pururi verginei Marii („Atît de fragedă“); La ruga mea — să-mi deie ce i-oi cere (postuma „Pe gînduri ziua“...); Și niciodată n-or să vie iară („Trecut-au anii...“); Ramul tînăr vînt să-și deie / Și de brațe-n sus s-o ieie („Freamăt de codru“); La Nicopole văzut-ai cite tabere s-au strîns / Ca să steie înainte-mi („Scrisoarea a III-a“); Și cînd în taină mă rugam / Ca noaptea-n loc să steie („Adio“); Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă („Se bate miezul nopții“).

— Deși îi este specifică, prin muzicalitate și frecvență, nu Eminescu este cel care a creat valoarea de imperativ a conjunctivului fără să, ci

⁸ Cf. Ștefan Munteanu, *op. cit.*, p. 83, la Heliade, în „Visul“ — Ea nu era schimbată, ci eu *m-am fost schimbat*; la Bolintineanu, în „Fata din turn“ — Ci să-i spui că-s vinovată, / Că de mult *l-am fost uitat*.

a preluat-o din poezia populară, din limba veche sau din poezia predecesorilor, unde fusese consecvent utilizată. Acest pseudo-imperativ, cum îl numește Tudor Vianu⁹, apare încă într-una din primele poezii ale lui Eminescu : *Urmeze* încă-n cale-ți și lacrima duioasă (...) *Urmeze-ți* ea prin zboru-ți („La mormintul lui Aron Pumnul“). Incertitudinea de nuanță modală a acestei construcții determină apariția ei constantă în toată poezia eminesciană : *Vintu-n trestii lin foșnească* / *Unduioasa apă sune* („Lacul“); O ! glasul amintirii *rămîie* pururi mut („Departé sint de tine...“); O ! *fiarbă-vă* minia în vinele stocite („Junii corupți“); Apoi — de vor — *m-arunce* în margine de drum („Despărțire“); Și nime-n urma mea *Nu-mi plîngă* la creștet; *Pe virfuri lungi de brad* / *Alunece* luna; *Lucească* cer senin; *Reverse* dulci scînteii / *Atotștiutoarea* — paralel cu forma normală a conjunctivului : *Să treacă* lin prin vînt *Atotștiutoarea* („Mai am un singur dor“ — variante și forma definitivă).

2.2.4. Se poate constata, în concluzie că, și sub aspect morfologic poezia lui M. Eminescu este deosebit de unitară. Cu foarte puține excepții, ținînd mai ales de imperfecta adaptare a neologismelor la sistemul morfologic al limbii, nu există forme, populare, arhaice sau curente în poezia timpului, pe care Eminescu să le utilizeze în poezia de tinerețe și la care să renunțe mai tirziu. Deși intenția stilistică nu lipsește nici în aspectul fonetic sau morfologic al textelor, o evoluție propriu-zisă în expresia lingvistică a poeziei eminesciene va putea fi urmărită abia la nivelul sintaxei și al lexicului, unde anumite forme sau construcții vor fi folosite deliberat, în vederea unor funcții stilistice determinabile cu o mai mare precizie.

2.3. Lexicul

2.3.1. Caracteristica lexicală a poeziei de tinerețe este relativa varietate și originalitate a termenilor incluși în poezie. Amintim în primul rînd frecvențele și valorile neologismelor, căci cele 14 poezii antume — ca și postumele din această perioadă — cuprind puține arhaisme și (cu excepția formelor diminutive) un număr redus de termeni populari. Această trăsătură a lexicului se explică prin caracterul livresc și de factură clasicizantă al primelor poezii; limbajul poetic al perioadei de tinerețe este prin excelență neologicistic, în general neadaptat la context¹⁰. Din acest punct de vedere, nu se produce o schimbare reală între limbajul poeziei care l-a precedat pe Eminescu și cel al primelor sale versuri, căci multe dintre neologismele sale circulau în vocabularul poetic curent : angel, termen poetic frecvent în epocă : *Angelii* o cîntă-n cor („La o artistă“, variantă); *anîma* : *Anîmă-ne-o* dată tremîndul picior („Speranța“); *apatic*, apare neașteptat ca epitet : Cînd ese stelele din ceți *ațatece* / Pe codrii sfinți („Cîndina“); aură, frecvent la Heliade și Bolintineanu : Ghirlanda se nuntește cu *aurèle* ușoare („La Heliade“,

⁹ Tudor Vianu, *Le Pseudo-impératif chez Eminescu*, „Bulletin linguistique“, XV (1947), pp. 55—8.

¹⁰ Înregistrarea completă a neologismelor din poezia de tinerețe se află la G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 14—30 ; cf. și Al. Roșetti—I. Gheție, *op. cit.*, pp. 187—8.

variantă); *belă*, forma italianizantă a neologismului, de influență heliadescă, utilizată substantival: Cîntă cu doliul ce-l varsă *belele* / Cînd plîng de-amor („Ondina“); *a confia*: ...riușorul / Care dorul / Și-l *confie* cîmpului („O călărire în zori“); *crudel*: Cu inima plină de chinul *crudel* („Ondina“); *diluviu*: *diluviul* de foc („Junii corupți“); *dolos* „viclean, perfid“, latinism: N-ascunde otravă *dolosu-i* suris („Mortua est“, variantă); *ebenin*: Și fața-i umbrește cu păr *ebenin* („Speranța“); *eternel*, prezent numai în variantă: Șfarmă lumile-i de valuri / De pămîntul *eternel* („Cine-i...“); *finit*: Căci mintea e seacă, gîndirea *finită* („Mortua est“, variantă); Din cîntarea sferelor / Ce eternă, *nefinită* Ingerii o cîntă-n cor („La o artistă“); *flamă* alternează cu *flacăra*, uneori înlocuindu-l în succesiunea variantelor; Sufletu-ți arde-n sufletul meu / C-o *flamă* dulce, tainică, lină („Amicului F. I.“); *a freme*: Cîntarea în cadență a fruzelor ce *freme* („Din străinătate“); *ingeniu*: scorniri minuitoare / Ce-*ngeniul* umanei nevoi a-mprumutat (postuma „Resignațiune“); în *darn*, italianism: În *darn* răsună vocea-mi de éco repetită („Junii corupți“); *marmôreu*: al morții *marmôreul* zeu („Mortua est“, variantă), conservat pînă în „Luceafărul“: Din negru giulgi se desfășor / *Marmoreele* brate; *popol*, italianism, curent în limba epocii precedente: Și-n fruntea unui *popol* pierdut în chin — e Mose („La Heliade“, variantă); *sombrou*: Cînd norii cei negri par *sombre* palate („Mortua est“, reluat în: Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul *sombrou* și regal („Epigonii“); *a treme*: Animă-ne-o dată *tremîndul* picior („Speranța“).

Repartizarea după limbile de origine a acestor neologisme subliniază influențele lingvistice exercitate asupra lui Eminescu în prima parte a activității sale: influența lui Heliade Rădulescu se face simțită în apariția unor forme italienizante (*belă*, în *darn* < it. *indarno*, *mandolă*, *profum*); alte forme denotă faptul că Eminescu a fost un timp tributar vocabularului poetic de origine franceză, încă nedegradat în epocă de uzajul în straturi lingvistice inferioare (*a confia*, *crudel*, *eternel*, *sombrou*, *flamă*); în sfîrșit, o altă categorie de neologisme cuprinde împrumuturile directe din latină (*ingeniu*, *a freme*, *a treme*).

Deși, așa cum s-a putut observa din exemple, de multe ori neologismul nu este asimilat la contextul în care apare, există și excepții, nu foarte numeroase în această primă perioadă; abia poezia din epoca de maturitate a creației va realiza îmbinarea perfectă dintre neologism și cuvîntul mai vechi în limbă.

În concluzie, chiar în poezia de tinerețe, neologismele în număr mare apar mai rar în antume, ele limitîndu-se mai ales la variante și postume¹¹, ceea ce dovedește din partea autorului exercitarea unei selecții în sensul înlăturării neologismului strident din versiunea definitivă a textului. Se conservă, în genere, în urma acestei selectări, neologismele considerate „poetice“ în perioada precedentă a dezvoltării poeziei românești.

Se poate stabili, chiar, o repartizare numerică a neologismelor: între poeziile dinainte de (1870) „O călărire în zori“, „Junii corupți“ și postuma „Ondina“ întrunesc cel mai mare număr. Pentru totalitatea poeziei de tinerețe această aglomerare a neologismelor mai ales în unele texte reduce din caracterul artificial al ansamblului.

¹¹ Cf. G. Tohăneanu, op. cit., p. 30.

2.3.2. În perioada de maturitate, lexicul este considerabil lărgit, pe de o parte strict numeric, iar, pe de altă parte, prin valorificarea sensurilor noi ale unor termeni, în funcție de contextele diferite în care aceștia sunt utilizați. Trăsătură generală a lexicului din această perioadă o constituie renunțarea la neologismele rare și abuzive (cu puține excepții, când neologismul rar apare, totuși), în favoarea unor categorii noi, arhaisme și termeni populari¹². Eminescu manifestă, în special după 1876, o netă preferință pentru cuvintele din fondul principal lexical sau pentru derivatele lor. (În perioada de mare varietate imagistică, mai apăruseră încă epitete neologice rare. Predilecția pentru termenii din fondul principal lexical coincide, însă, cu etapa de „reclasicizare” a expresiei poetice)¹³.

2.3.2.1. Aceasta este perioada în care Eminescu asimilează perfect neologismul, fără a-l utiliza, însă, abuziv și alăturându-l fără stridență de cuvântul mai vechi; particularitatea marchează o evoluție față de poezia de tinerețe, unde neologismul supăra mai ales printr-o defecuoasă încadrare în context¹⁴. Și-a creat pe pînza goală pe **Madona dumnezeie** („Venere și Madonă”); Delta **biblicelor sînte** (cf. fonetismul arhaic); **profeților amare**; **basme mistice** („Epigonii”); **bogăția cea splendidă și vastă**; **voluptatea orgiei zgomotoase** („Împărat și prole-tar”); Când tu te pierzi în zarea **eternelor dimineți** („De cîte ori, iubito...”); Și-n **stîngerea eternă** dispar fără de urmă! („Rugăciunea unui dac”); Rostește lin în **clipe cadente** („Venetia”); Sub raza **gîndului etern** („Cu mine zilele-ți adaogi...”); **Melancolic cornul sună** („Peste vîrfuri”); Fiul cerului albastru / Ș-al **iluziei deșerte**, cf. termenul vechi cu fonetismul regional („Kamadeva”); Tu, al amorului duios, **demonică pră-silă**! („Ghazel” postum).

Afirmația privind îmbinarea perfectă dintre neologism și cuvîntul mai vechi în limbă, care apare în majoritatea studiilor asupra evoluției stilistice a poeziei eminesciene, trebuie, însă, înțeleasă într-un anume sens; în poezia din ultima perioadă, valoarea stilistică a neologismului rezultă tocmai din faptul că el este încadrat în sintagme care formează, dintr-un punct sau altul de vedere, **asocieri contrastive**. Neologismul, curent sau rar, este perceput ca atare în special în situația în care este alăturat (în cadrul unor sintagme cu termeni strict dependenți ori, de multe ori, în structura unor figuri) unui cuvînt de mare circulație, unui arhaism sau, cel puțin, unei forme fonetice regionale, populare ori arhaice. După cum se observă la o reluare a exemplurilor de mai sus, (**iluziei deșerte**, **basme mistice**, **biblice sînte**, metaforele **stîngerea eternă**, **zarea gîndului etern**), numai în acest sens se poate vorbi

¹² Al. Rosetti—I. Gheție, *op. cit.*, pp. 185—7.

¹³ În *Studii de lingvistică generală*, ed. nouă, București, 1960, p. 335, acad. Al. Graur a demonstrat cu ce mijloace lexicale simple își construiește Eminescu poeziile din ultima perioadă, pe baza poemului „La steaua”: în text nu apar decît două cuvinte din afara fondului principal lexical (**icoană** și **amor**), dar și acestea au o mare vechime și circulație; construcțiile sintactice țîn, de asemenea, de limba vorbită, cu excepția atributivei introduse prin relativul **ce**: **Icoana stelei ce-a murit** / **Încet pe cer se suie**.

¹⁴ Cf. Al. Rosetti — I. Gheție, *op. cit.*, *ibid.*, de unde este extrasă o parte a exemplurilor de asocieri dintre neologism și cuvîntul mai vechi în limbă.

de o *inovație* stilistică în utilizarea neologismului și de încadrarea sa perfectă în context. Această încadrare se realizează, însă, la Eminescu, abia în poezia de după 1870.

Semnificativ este și faptul că, în ultimele poezii, Eminescu nu utilizează un neologism ostentativ, cu orice preț căutat, cum era uneori cazul în perioada vieneză¹⁵. Valoarea stilistică a neologismului este, astfel, modificată; trecerea care se produce de la artificialitatea pe care acesta o impunea textului poetic în poezia predecesorilor și chiar în perioada eminesciană, la o valoare poetică a termenului neologic se poate argumenta nu numai prin valorile contextuale pe care le are neologismul, ci și prin faptul că acesta devine un element component al figurilor (cf. *infra*).

2.3.2.2. Cuvintele populare și regionale, introduse de Eminescu în limbajul poetic după 1870, apar mai puțin în forma definitivă a antumelor, fiind limitate mai ales la variante și postume. Dintre antumele definitive, poemul „Călin” întrunește cel mai mare număr de termeni populari, restul exemplelor fiind mai curind accidentale în cursul unei poezii¹⁶.

Arhaismele sint și mai puțin numeroase și, de cele mai multe ori, se limitează, de asemenea, la anumite texte: „Scrisoarea a III-a” deține recordul, dar apar câteva arhaisme (în concordanță cu atmosfera de basm care stă la originea poemului și care este sprijinită de frecvenții termeni populari) și în „Călin”; restul exemplelor nu pot fi grupate, căci alte texte — nici chiar marile poeme postume, cum ar fi „Memento mori” — nu se remarcă printr-o frecvență a arhaismului¹⁷.

2.3.2.3. Domeniul în care se manifestă cel mai pregnant evoluția de la prima perioadă la epoca de maturitate este, în cadrul lexicului, valorificarea sensului unor cuvinte care aparțin limbii comune, prin plasarea lor în contexte inedite. Vom da, în acest sens, numai câteva exemple, cu mențiunea că această caracteristică este generală și că ea

¹⁵ Studiul variantelor dovedește că, în prima perioadă, Eminescu înlocuia uneori un cuvânt popular sau numai curent prin neologism.

¹⁶ Reproducem cițiva termeni înregistrați în Al. Rosetti—I. Gheție, *op. cit.*, p. 185—6; *bănat*: Și de n-o fi cu *bănat*... („Scrisoarea a III-a”); *boi*: Dacă *boiul* mi-l înmădăi („Călin”); *cridă*: Unde-ajung, par vâruite zid, podele ca de *cridă* (id.); *crivat*: Inecată de lumină e întinsă în *crivat* (id.); *impistrit*: împodobit cu culori, pestriț”: în coliba *impistrită* (id.); *omăt*: iarba pare de omăt (id.); *painjen*: de *painjen* tort să rumpă (id.); *prăvălatic*: Când coboară-n ropot dulce din tâpșanul *prăvălatic* (id.); *răstoacă*: Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din *răstoacă* (id.); *vădană*: Dară galeși îi sînt ochii / Ca și ochii de *vădană* („Pajul Cupidon”).

¹⁷ *Ibid.*, p. 187: *asupra de măsură*: Fericit mă simt atuncea cu *asupra de măsură* („Călin”); *fiastru*: Nu-ți mai scurge ochii tineri, dulcii cerului *fiaștri* (id.); *a cura*: Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea *cură* („Melancolie”); *a cerși* „a cere”: Au venit și-n țara noastră de-au *cerșit* pămînt și apă („Scrisoarea a III-a, variantă”); *a certa* „a pedepsi”: Dar acu vei vrea cu oaste și război ca să ne *cerți* („Scrisoarea a III-a”); *limbă „popor”*: Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo *limbă* (id.); *crug* „cerc, orbită”: Și mii de lumi în juru-i fug / Pe-a clipei val de-a-notul / Pin’piere cel din urmă *crug* („Luceafărul”, variantă); *herb* „stemă”: Lună, Soare și Luceferi / El îi poartă-n a lui *herb* („Povestea codrului”); *scriptură*: Cînd privesc zilele de-aur a *scripturilor* române („Epigonii”); *stihie*: *Stihii* a lumii patru, supuse lui Arald („Strigoii”).

constituie esența diferențelor care pot fi urmărite în evoluția lexicului poeziei lui Eminescu.

Lexicul lui Eminescu nu este deosebit de variat¹⁸; varietatea lexicală este, la el, de natură strict contextuală și se realizează în două forme de bază: (1) fie, același cuvânt poate avea, în contexte diferite, sensuri deosebite, mergând de la cele mai proprii până la sensuri figurate sau poetice (prin introducerea cuvântului în structura unei figuri¹⁹); (2) fie, același sens (mai exact, aceeași sferă semantică) este redat prin termeni diferiți, cuvinte denotativ diferite, asociate într-o unică apropiere contextuală²⁰.

(1) Pentru sensurile contextuale variate pe care același cuvânt le poate avea, exemplificăm cu diverse contexte în care apare cuvântul *adînc*; în funcția sa dublă de adjectiv sau adverb și substantiv, acesta este unul dintre epitetele frecvente și intră în componența a numeroase metafore.

(A). Dintre sensurile *denotative*, cele mai importante sînt:

(a) caracterizarea dimensiunilor fizice ale naturii, sensul strict dimensional: Luceasc-un cer senin / *Pe-adîncile ape* („De-oi adormi...“); Visul apelor *adînce* și a stelelor cărunte („Epigonii“).

(b) în legătură cu sensul precedent, dimensiunea fizică a profunzimii este extinsă și asupra altor determinări, de asemenea concrete: *adîncile* dumbrave; *codri adînci și-ntunecoși*.

(B) Sensurile *conotative* nu sînt toate, în egală măsură, *figurate*:

(a) expresia figurii sau a altor manifestări umane nu reprezintă un sens pe care să-l fi creat Eminescu, ci este preluat din exprimări metaforice cristalizate în limbă; doar asocierea cu *anumite* manifestări ale expresiei umane este proprie lui Eminescu: Îi plac *adînce* cînturi, cu glasul de furtună („Strigoi“); Încet, *adînc* răsună cîntările de clerici (id.); O tu umbră pieritoare, cu *adîncii*, *tristii* ochi („Călin“); Doar *ochii mari și minunați* / *Lucesc adînc, himeric* („Luceafărul“);

(b) expresia unei intensități a sentimentelor umane: Dorul meu e-atîta de *adînc*... / Cum nu mai e nimica în cer și pe pămînt („Nu mă înțelegi“ —); Ei cer să cînt... *durerea mea adîncă* S-o lustruiesc în rime și-n cadențe / Dulci ca lumina lunii primăvara („*Odin și poetul*“); C-o mulțămire *adîncă*, ne mai simțită, El în ochii ei se uită („Inger și demon“);

(c) în diverse asocieri, termenul intră în structura metaforei: *genunea cea adîncă*; „moarte, neant“: Stă de vorbă cu el însuși, spune zeci de mii de ori / Ce-a spus veacuri dup-olaltă, ce va spune veacuri încă. / Pin'ce soarele s-o stinge în *genunea cea adîncă* („Scrisoarea a IV-a“); Nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe / *E un adînc* asemenea / Uitării celei oarbe („Luceafărul“); [Codrul] își deschide-a lui *adîncuri*, fața lunii să le bată („Călin“).

¹⁸ Cf. G. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 13 și Gh. Bulgăr, *Cuvinte rare în poezia lui Mihai Eminescu*, „Limba română“, X, 1961, nr. 1, p. 489.

¹⁹ Cf. Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 178; pentru analiza sensurilor termenului *adînc*, am utilizat și *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, București, EARSR, 1968, pp. 18—19; cf. și Gh. Bulgăr, *Despre sensurile lui adînc în poezia lui Eminescu*, LR VII (1958), nr. 6, pp. 51—8.

²⁰ Cf. Tudor Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 181—91.

Adinc cumulează, deci, sensuri foarte diferite, în funcție de context, oscilând între descrierea unor realități fizice dimensionale și utilizări metaforice bazate pe asocieri între sfera concretului și aceea a abstractului.

Același cuvânt poate avea sensuri contextuale foarte diferite, care merg uneori pînă la sensuri opuse. În „Mortua est”, de exemplu, în cadrul aceleiași strofe, epitetul participial *rămas* are dublul sens de „păstrat, conservat” și, dimpotrivă, „părăsit, lăsat”: Văd sufletu-ți candid prin spațiu cum trece; Privesc apoi lutul *rămas*... alb și rece. Cu haina lui lungă culcat în sicriu, Privesc la surisul-ți *rămas* încă viu.

(2). Invers, aceeași idee poate fi formulată cu foarte variate mijloace gramaticale și lexicale. Tudor Vianu a observat, în acest sens, deosebita varietate a expresiei *negatiei* în poezia lui Eminescu:

(a). O primă modalitate de exprimare a *negatiei* este cea curentă în limbă, folosirea adverbelor, a conjuncțiilor negative (*nu, niciodată, nimic, nici*) și a cuvintelor compuse cu prefixul negativ *ne-*: Cu umbre care *nu* sînt v-a-ntunecat vederea („Împărat și proletar”); Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce *nu* mai este („Venere și Madonă”); Noi în noi *n-avem nimica* („Epigonii”); Azi *nici* măcar îmi pare rău / Că trec cu mult mai rar („Pe lîngă plopii fără soț...”); Căci între amîndouă stă neclîntita limbă („Se bate miezul nopții”); Apucă-ntinsele / Și necuprinsele drumuri de nori; La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă („Scrisoarea I”); Dar un luceafăr răsărit / Din liniștea uitării / Dă orizont *nemărginit* Singurătății mării („Luceafărul”).

(b). Cea de a doua modalitate este mai apropiată de ceea ce încercăm să demonstrăm, și anume valorificarea unor sensuri particulare ale cuvintelor, situate complet în afara sferei lor denotative: negarea se realizează nu prin mijloace lexicale caracteristice limbii în general, ca în situația precedentă, ci, dimpotrivă, prin încadrarea termenilor în contexte „nenormale” pentru limbajul casual. Termenii următori capătă, în anume contexte, un sens de *negație*, chiar dacă nu întotdeauna opus unui afirmativ exprimat sau determinabil cu precizie:

— *întunecos* „obscur, neexplicat → neant, moarte”: O duc cîntînd prin tainiți și pe sub negre bolți / A misticii religii *întunecoase* cete („Strigoii”); ...Cu ochiul plutitor și-*ntunecos* Stai cu buze discețate („Călin”); a se *întuneca* „a muri, a trece în neființă”: Iar timpul crește-n urma mea... Mă-ntunec! („Trecut-au anii.”).

— *întuneric* are sensurile apropiate, evolute pînă la „neființă, moarte”: Să-mpiedic umbra-i dulcea de-a merge-n *întuneric* („Nu mă înțelegi”); Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată. Că-n dăru-i și ’năinte-i întuneric se arată („Scrisoarea I”).

— *chaos* „prăpastie, abis, starea de dezorganizare a materiei dinaintea constituirii universului, neant, moarte”: Și, în *chaosul* uitării, oricum orele alerge („Scrisoarea a V-a”); De atunci și pînă aștează colonii de lumi pierdute / Vin din *sure văi de chaos* pe cărări necunoscute („Scrisoarea I”); Din *chaos*, Doamne-am apărut / Și m-aș întoarce-n chaos („Luceafărul”);

— *umbră* „fantasmă, viziune imaginară, iluzie, prototip”, în toate sensurile termenul este antonimul „materialului”: Zadarnic după *umbră* ta dulce le întind („Din valurile vremii”); Căci este *umbră* blînd-a

iubirii cei de veci (variantă); Ochii ei sînt plini de *umbra* tănuitelor dureri („Scrisoarea a III-a“); E *umbra* dulcilor dorinți („Atît de fragedă“).

Termenii enumerați (la care Tudor Vianu mai adaugă pe: *intu-necime*, *noapte*, *negru*, *negură*), pot fi considerați o expresie echivalentă a negației²¹, deoarece desemnează o *absență* sau *lipsa unei însușiri*, „un grad mai atenuat al realității sau chiar vacuitatea spațială și temporală“ în comparațiile, determinările prin epitet sau metaforele cosmice.

2.4. Sintaxa.

2.4.1. În *sintaxa propoziției* primelor poezii ale lui Eminescu pot fi urmărite trăsăturile generale ale limbajului poetic care l-a precedat.

Se mențin cîteva particularități de sintaxă veche, cum ar fi reluarea prin pronume personal a subiectului (Suflarea sa caldă *ea* n-o să învie — „*Mortua est*“) sau acordul apozitiei cu substantivul determinat (Candela ștersei d-argint icoane / *A lui Apolon*, crezului meu — „*Amicului F. I.*“).

Schimbarea de regim a unor verbe duce la construirea complementului indirect în dativ, în loc de construcția cu prepoziție; aceste complemente în dativ sînt frecvente în cursul întregii creații a poetului, iar unii cercetători ai stilului eminescian văd în ele o formă de personificare a obiectului indirect astfel exprimat²². Construcțiile de acest tip reprezintă licențe poetice aflate, uneori, la limita gradului de gramaticalitate admis de limba română; ele se datorează, se pare, aceluiași necesități metrice care determină și particularitățile de topică, uneori nenormală, din poeziile de tinerețe ale lui Eminescu: Un leu *pustiei* rage turbarea lui fugindă („*Amorul unei marmure*“); Apare luna mare *cîmpurilor azone* („*Împărat și proletar*“); *Lucească cer senin* / *Eternelor ape* („*Nu voi mormînt bogat*“); *Șteiele-n cer* / *Deasupra mărilor* / *Ard depărtărilor*, / *Pină ce pier.* (postuma „*Șteiele-n cer*“).

Această independență a expresiei nominale există la Eminescu încă din primele poezii și se manifestă — de cele mai multe ori — prin eliminarea prepozițiilor care ar marca precis raportul sintactic; absența acestora dă anumitor determinări un caracter izolat, aparent independent sintactic, deși substantivele sînt încadrate ca sens în ansamblul frazei²³: Visam... Adesea *fruntea-mi de-o stîncă răzămătată* / Priveam („*Din străinătate*“, variantă); Să treci tu (...) / În haină albastră stropită cu aur, / *Pe fruntea ta pală cunună de laur* („*Mortua est*“); S-avîntă pe cal și pleacă / *Păru-n vînturi, capu-n piept* („*Făt-Frumos din tei*“); *Un arc de aur pe-al ei umăr* / *Ea trece mîndră la vînat* („*Diana*“); ... bătrînul rege Nord, / Ce, superb în haina-i albă, *barba-n vînturi, fruntea ninsă*, / *Rece suflă...* („*Memento mori*“). După cum se observă, de cele mai multe ori se elimină prepozițiile

²¹ Ibid., p. 191.

²² Cf. G. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 72.

²³ Ibid., pp. 73—4.

cu și deasupra, iar determinantul substantival capătă astfel o aparentă independență sintactică.

În sfârșit, amintim o trăsătură sintactică generală la Eminescu, încă din primele poezii, dar care se modifică treptat în evoluția spre creația de maturitate, și anume inversiunea sintactică a determinării față de determinat, indiferent de modul în care aceasta este exprimată. „Inversiunea poetică“ este legată de ideea de poezie, atât în poezia populară, cât și în limba poezilor din generația care l-a precedat pe Eminescu începând cu versurile Văcăreștilor, ale lui Grigore Alexandrescu, Heliade, Bolintineanu sau Alecsandri; cea mai simplă inversiune este aceea a determinării atributive; se plasează înaintea substantivului epitetele adjectivale și gerunziale, determinările substantive genitivale sau prepoziționale; este cel mai simplu „șablon“ al poeziei, și de aceea nu surprinde deosebita frecvență, în primele poezii, a acestei topici inversate: Eu singur n-am cui spune *cumplita* mea durere, / Eu singur n-am cui spune *nebunul* meu amor („Amorul unei marmure“); Glasuri din trecut străbate l-a *prezentului* ureche, / Din *a valurilor* sfadă prorociri se aridic („Egiptul“); Ce-ți lipsește oare ție, *blond* copil cu-a ta mărire, / Cu *de marmur albă* față și cu minile de ceară („Inger și demon“); *Ale piramidei* visuri, *ale Nilului reci* unde („Egiptul“); Iar în *păr înfiorate* / *Or să-ți cadă flori de tei* („Dorinta“); *Nunul mare, mîndrul soare și pe nună, mîndra lună* („Călin“).

Inversiunea poetică își pierde, însă, după perioada de tinerețe, caracterul de automatism; determinările încep să fie plasate simetric, atunci cînd este vorba de lanțuri de epitete, sau sînt așezate după elementul nominal sau verbal determinat. Dăm, în continuare, cîteva exemple extrase de pe o singură pagină a poemului „Călin“: *codri de aramă, păduri de argint*, *suspini n flori molatic*, *ropot dulce, tîpșanul prăvălatic*, *masă mare, făclii prea luminate*, *riuri sclipitoare*, *aerul vîratic*, *flori albastre*, *văzduhul tîmîiet*, *trunchii vecinici*, *izvoare zdramicate*, *bulgări fluizi*, *fluturi mici*, *feți-frumoși cu păr de aur*, *zmei cu solzii de oțele*, *păr de aur moale*, *vine mlădioasă*, *trupul (ei) frumos* etc.

De multe ori se extinde topica inversată și asupra determinărilor verbale: complementele directe sau indirecte trec înaintea verbului, iar determinările circumstanțiale se dislocă, în măsura în care accentul versului trebuie să cadă asupra lor: *În zadar* guverna regii lumea cu înțelepciune, / Se-nmulțesc semnele rele, se-mputîn faptele bune: / *În zadar* caut al vieții înțeles nedezelegat („Egiptul“): Căci mie mi-a dat șoarta amara mîngîiere / *O piatră* să ador („Amorul unei marmure“); Uimit privea Cesarul la umbra cea din nouri, / Prin creți ai cărei stele *lin tremurînd* transpar („Împărat și proletar“).

Sintaxa propoziției evoluează, deci, de la unele construcții arhaice și de la predilecția pentru o topică inversată, de sursă retorică de cele mai multe ori, către o exprimare cursivă, lipsită de elementele sintactice insolite sau manieriste (modificarea regimului verbelor, acorduri nenormale, eliziuni ale instrumentelor gramaticale) și către o topică normală, epurată de particularități retorice. Această evoluție spre sim-

plificarea aproape completă a raporturilor sintactice poate fi urmărită, în egală măsură, în sintaxa propoziției și a frazei.

2.4.2. Sintaxa frazei se caracterizează, în prima perioadă, în linie generală, prin construcțiile retorice, specifice atât primelor faze ale poeziei românești, cât și poeziei romantice europene, sub influența căreia a stat Eminescu, și, de asemenea printr-o marcată predominare a subordonării. Deși aceste particularități nu dispar total în perioadă de după 1870, și deși nu se poate stabili o limită precisă în timp pentru utilizarea lor, se constată în evoluția poeziei eminesciene o tendință clară către simplificarea raporturilor sintactice în frază, prin valorificarea coordonării, și către reducerea acumulărilor retoric-romantice.

2.4.2.1. Subordonarea

Prima poezie publicată de Eminescu, „De-aș avea“, este ilustrativă din punct de vedere sintactic pentru întreaga primă perioadă: este constituită dintr-o singură construcție sintactică subordonată, cu repetarea anaforică în forma unui tricolon a unei propoziții condiționale, modificată parțial în cele trei apariții ale sale: De-aș avea și eu o floare, De-aș avea o floricică, De-aș avea o porumbiță. Principala se află la sfârșitul celor trei strofe și este coordonată cu o propoziție dezvoltată din ea, aproape identică: I-aș cînta doina, doinița / I-aș cînta-o ncetis-șor / Șoptind șoapte de amor²⁴. (Ne limităm, pentru moment, la observațiile strict sintactice, remarcînd: construcția subordonată, repetarea ei retorică, plasarea subordonatei înaintea principalei și simetria de construcție sintactică a celor trei strofe).

Această construcție, bazată pe subordonare și realizată sub forma retorică a unui tricolon, este foarte frecventă în primele poezii publicate de Eminescu, ca și în postumele din aceeași perioadă. Uneori, o poezie întreagă are, ca și „De-aș avea“, această structură ternară, sprijinită de paralelismul sintactic dintre subordonate și principale („O călărire în zori“):

De-ai fi, dragă, zefir dulce, / Care duce / Cu-al său murmur frunze,
flori, / **Aș fi** frunză, **aș fi** floare, / **Aș zburare** / Pe-al tău sin gemînd
de dor; / / De-ai fi noapte-**aș fi** lumină / Blindă lină, / **Te-aș cuprinde**
c-un suspin; (...) / / De-aș fi, mîndră, rîșorul / Care dorul / Și-l confie
cîmpului, / **Ți-aș spăla** c-o sărutare. / Murmurare / Crinii albi ai sinului!

Alteori, reluarea retorică a propozițiilor sau a determinărilor subordonate de același tip este limitată la cadrul, mai restrîns, al unei strofe:

— Cînd tot se-nveselește, cînd toți aci se-ncîntă,
Cînd toți își au plăcerea și zile fără nori,
Un suflet numai plînge.

(„Din străinătate“)

²⁴ Pentru o analiză completă a inovației sintactice și poetice pe care o reprezintă poezia „De-aș avea“ în comparație cu „Doina“ lui Alecsandri, cf. I. Găldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, loc. cit., pp. 18–23; cf. și Al Rosetti—I. Gheție, op. cit., p. 180.

- O ! te văd, te-aud, te cuget, tinără și dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei.
(„Venere și Madonă“)

- Când luna prin nouri pe lume veghează,
Când fiecare undă se-mbracă c-o rază,
Când cîntă ai somnului ginii nătingi
Tu tremuri și plîngi.
(postuma „Cînd“, 1869)

- Când marea turbează de valuri împinsă
Și-și scutură coama de spume și vînt
Cînd nori-alung ziua din lumea cea plînsă,
Cînd tunete cînt ;
(postuma „Cînd“, 1869)

În perioada de după 1870, subordonarea pierde teren față de construcțiile coordonate ; în general ea se realizează în două moduri : (a) pe de o parte, întîlim reluarea de tip retoric a construcțiilor subordonate, întotdeauna aceleași, procedeu care reprezintă o continuare a unei trăsături mai frecvente în poezia de tinerețe ; (b) pe de altă parte, apare o subordonare mai complexă, fără funcție retorică ; nu se mai repetă o propoziție de același tip, ci fraza se construiește în raporturi sintactice mai complicate, cu o subordonare mai variată, combinată de multe ori cu o topică savantă ; este o particularitate specifică doar subordonării din ultima perioadă, iar scopul acestor construcții nu mai este retorismul.

(a) Reluarea construcțiilor subordonate cu aceeași funcție sintactică (propoziții sau părți de propoziție) caracterizează, în mai mică măsură, decît primele poezii, și perioada de după 1870 :

- Ș-acel rege-al poeziei, vecinic tinăr și fericit,
Ce din frunze îți dăruiește / ce cu fluierul îți zice,
Ce cu basmul povesteste / veselul Alecsandri,
Ce-nșîrînd mărgăritare pe a stelei blondă rază
Acum secolii străbate.

(„Epigonii“)

- O ! desmiardă, pîn-ce fruntea-mi este netedă și lină
O ! desmiardă, pîn-ești jună ca lumina cea din soare,
Pin-ești clară ca o rouă, pîn-ești dulce ca o floare,
Pin'nu-i fața mea zbîrcită, pîn'nu-i inima bătrînă.

(„Noaptea“)

Procedeu are pînă într-una din ultimele poezii, publicată în 1886, dar datînd dinainte de 1883, „Nu mă înțelegi“. Am remarcat, încă din prima perioadă, predilecția lui Eminescu pentru repetarea construcțiilor temporale, introduse anaforic prin aceeași conjuncție, cînd. Pe repetarea aceleiași construcții temporale, reluată de șapte ori înaintea principalei din final, dar, — spre deosebire de repetițiile sintactice mai simple din poeziile de tinerețe —, intercalată și cu alte tipuri de subordonată, se bazează și construcția într-o frază unică a celei mai mari părți din poezia

„Nu mă înțelegi“. În acest text, însă, repetarea retorică a temporalei este combinată cu alte subordonate și cu alte construcții bazate pe repetiție (*De-un zîmbet, de-un cutremur, de bine și de rău*) sau cu dislocări sintactice pe care poezia din prima perioadă nu le cunoștea (se intercalează, de exemplu, uneori tot sub forma repetiției, comparațiile dezvoltate sau determinările apozitive) :

*Și azi cînd a mea minte, a farmecului roabă,
Din orișice durere îți face o podoabă,
Și cînd răsai nainte-mi ca marmura de clară,
Cînd ochiul tău cel mîndru străluce în afară, (...)
Azi cînd a mea iubire e-atîta de curată
Ca farmecul de care tu ești împresurată,
Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă
Lumina de-ntunec și marmura de daltă,
Cînd dorul meu e-atîta de-adînc și-atît de sfînt
Cum nu mai e nimica în cer și pe pămînt,
Cînd e o-namorare de tot ce e al tău,
De-un zîmbet, de-un cutremur, de bine și de rău,
Cînd ești enigma însăși a vieții mele-ntregi...
Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi !*

Eminescu n-a renunțat la surpriza pe care o rezervă unui text poetic o asemenea structură sintactică, cu principala din final precedată de toate determinările subordonate, dar a utilizat-o foarte rar după 1876, într-un context atît de larg. În forme mai reduse, subordonatele de același tip, reluate anaforic sau simetric, structurează poeziile pînă în ultima perioadă“ („Și dacă...“, „Cînd amintirile...“, „Din noaptea...“).

(b) Caracteristice pentru perioada de maturitate nu sînt, însă, aceste construcții bazate pe repetiție, ci, atunci cînd este utilizată, o subordonare mai complicată, în care sînt reunite mai multe tipuri și în care topica dislocată sprijină și ea această impresie de complexitate a versului. Trebuie să observăm, însă, că nici fluenta versului, nici regularitatea schemei de versificație nu au de suferit de pe urma complicării raporturilor sintactice.

Exemplificăm cu un fragment din „Scrisoarea a V-a“, în care se remarcă varietatea tipurilor de subordonare, schimbarea ordinii normale a subordonatelor față de principală, inversiunile și intercalările în limitele propozițiilor sau în cadrul, mai larg, al frazei :²⁵

Biblia ne povestește de Samson / cum că muierea /
Cînd dormea /, tăindu-i părul, i-a luat toată puterea /
De l-au prins apoi dușmanii, / l-au legat / și i-au scos ochii. /
Ca dovadă / de ce suflet stă în pieptii unei rochii /

²⁵ Ibid., p. 180.

2.4.2.2. Coordonarea.

Caracteristica sintactică a poeziei eminesciene de după 1876 este valorificarea coordonării și în special a juxtapunerii și aceasta se înscrie în linia generală a simplificării raporturilor. Chiar în primele poezii, însă, alături de construcțiile subordonate, ramificate, apăruse și fraza paratactică simplă, uneori în texte relativ lungi²⁶:

Dumbrava cea verde pe mal
S-oglinďă în umedul val, /
O stincă stîrpită de ger
Înalț-a ei frunte spre cer. /
Pe stîncă sfărmată mă sui,
Gîndirilor aripi le pui ; /
De-acolo cu ochiul uimit
Eu caut colo-n răsărit /
Și caut cu sufletul dus
La cerul pierdut în apus /
(postuma „Frumoasă-i,” 1866).

Chiar construcțiile retorice, atît de frecvente în poeziile care datează din perioada vieneză, nu sînt exclusiv legate de subordonare ; ele se realizează și din propoziții coordonate (de cele mai multe ori cu trei termeni, deci tot în formula predilectă a tricolonului), fie prin interogații sau exclamații retorice, fie prin repetarea anaforică a unor propoziții coordonate, introduse prin aceeași conjuncție :

- De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere.
De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu.
(„Amorul unei marmure“)
- ...Prin vămile veciei
Nici vremea nu le trece cu visele mîndriei,
Nici suflete nu intră, *nici* suflete nu ies. /
(postuma „Andrei Mureșanu“ — 1871)
- *Cine-i* acvila ce cade ? *Cine-i* stîncă ce se sfarmă ?
Cine-i leul ce închide cu durere ochii săi ?
Cine-i tunetul ce moare umplînd lumea de alarmă ?...
(„La moartea principelui Știrbey“)

Coordonarea nu este, deci, un raport sintactic care să fie legat exclusiv de perioada de după 1876 ; dar, începînd cu poeziile din creația de maturitate, coordonarea devine, prin frecvență și prin modalitățile sale de realizare, specifică. Evoluția sintactică a expresiei lui Eminescu coincide, astfel, cu trecerea de la subordonare (în varianta sa retorică) la predominanța raporturilor de coordonare, în special a juxtapunerii.

²⁶ G. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 74.

La poezii care l-au precedat pe Eminescu, coordonarea cu conjuncția și sau parataxa erau legate de o sintaxă poetică foarte simplă și de o schemă de versificație relativ uniformă în ansamblul creației aceluiși scriitor; acesta este cazul majorității poeziilor lui Heliade-Rădulescu, Bolintineanu sau Alecsandri. (Pentru acesta din urmă, sintaxa poetică extrem de simplă și regulată a „Pastelurilor” constituie un exemplu semnificativ).

Eminescu contracarează, de multe ori, simplitatea raportului sintactic al coordonării printr-o *schemă de versificație* foarte complexă. Este cazul poeziei „Sara pe deal”, de exemplu, care nu conține decât două propoziții subordonate, dar prezintă una dintre cele mai complexe și neobișnuite scheme metrice²⁷: într-un singur poem, sînt întrunite trei tipuri diverse de dodecasilab, fiecare segmentat după un alt tipar metric, cu cezura diferit plasată (7 + 5, 6 + 6 — dodecasilabul trohaic cu cezura mediană și cel mai neobișnuit 4 + 4 + 4 — dodecasilabul cu dublă cezură).

Sonoritatea deosebită a versurilor din „Sara pe deal” provine din faptul că cele trei tipuri metrice sînt amestecate în cursul poemului, astfel încît regularitatea eufonică, pe care ar da-o repetarea aceleiași succesiuni sonore, dispare, fiind înlocuită cu o muzicalitate specifică, de proveniență parțial populară și parțial arhaică²⁸. Dacă la aceste observații adăugăm și faptul că schema fiecărui vers este alcătuită din trei tipuri diferite de picioare, un coriamb, doi dactili și un troheu (de asemenea puțin obișnuite pentru poezia românească în această combinație), avem o imagine clară a modului în care simplitatea raportului sintactic propriu-zis este împiedicată de a deveni, în ultimele poezii ale lui Eminescu, o componentă monotona și manieristă a limbajului poetic.

Alteori, o *sintaxă poetică* mai evoluată se îmbină cu coordonarea: nu mai există, de cele mai multe ori, în poeziile de după 1876, o identitate consecventă între unitățile de versificație și unitățile sintactice, deci între sfîrșitul propoziției și acela al versului (sau al strofei), ci aceeași propoziție se poate extinde în spațiul mai multor versuri și aceeași frază poate cuprinde mai multe strofe. Sonetul „Trecut-au anii...” este, din acest punct de vedere, ilustrativ pentru savanta sa structură sintactică. O primă observație privește segmentarea formală strictă în două unități independente: catrenele sînt construite pe baza unui principiu (sintaxa poetică complicată, prezența a numeroase „enjambements”, cezura alternată în versuri succesive etc.), iar terțetele pe baza altuia (o simetrie sintactică aproape perfectă în cadrul fiecărei strofe). Catrenele formează o unică frază:

1. Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
2. Si niciodată n-or să vie iară,
3. Căci nu mă-ncintă azi cum mă mișcară
4. Povești și doine, ghicitori, eresuri,

²⁷ Cf. L. Găldi, *Stilul poetic al lui Eminescu*, loc. cit., pp. 383—4.

²⁸ Cf. paralela cu versurile lui Dosoftei din *Psaltirea în versuri* în L. Găldi, *ibid.*, pp. 385—6.

5. *Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,*
6. *Abia-nțelese, pline de-nțelesuri —*
7. *Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,*
8. *O, ceas al tainei, asfințit de sară.*

Remarcăm că atributiva determinativă a unei serii de substantive din prima strofă apare abia în cea de a doua (... *ghicitori, eresuri / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară*) și, de asemenea, că se produc frecvente dislocări ale unor unități sintactice altfel strict dependente unele de altele; subiectul și predicatul apar, astfel, în versuri diferite, eventual în inversiune (...*cum mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri*; ...*în van mă-mpresuri O, ceas al tainei, asfințit de sară*), iar determinările în alt vers decât elementele determinate (... *o-nseninară / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri*).

Coordonarea rămâne raportul fundamental și în terțete: paratixa este generală, atât între propozițiile subordonate, cât și între principale; dar sintaxa poetică savantă din catrene lasă loc, în finalul sonetului, unui paralelism sintactic perfect:

9. *Să smulg un sunet din trecutul vieții,*
10. *Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri*
11. *Cu mîna mea în van pe liră lunec;*
12. *Fierdut e totu / -n zarea tinereții*
13. *Și mută-i gura dulce / -a altor vremuri,*
14. *Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!*

Versurile 9 și 10, 12 și 13 au o structură sintactică paralelă, cu verbele situate pe primul loc (două predicate verbale la modul conjunctiv și două predicate nominale), prin inversarea topicii normale; această inversiune se menține și în cadrul grupului verbal, tot paralel în versuri succesive: *pierdut e, mută-i*.

Cezura versurilor din terțete este mediană, echilibrîndu-le, cu excepția versului 14, ultimul din sonet, în care fragmentarea inegală, subliniată de suspensie, accentuează sensul conotativ „nenormal” al verbului *a se întuneca*, acela de „dispariție”, „moarte”²⁹.

Lipsa de concordanță dintre unitatea metrică și unitatea sintactică, pe care am remarcat-o mai sus pentru sonetul „Trecut-au anii”, apare mai rar în poeziile din a doua perioadă, cînd versul are încă dimensiunile largi ale versului romantic. După 1876, cînd Eminescu utilizează, alături de versul lung, și pe cel scurt, cazurile de *enjambement* apar mai frecvent³⁰: *Ea, îmbătăată de amor, Ridică ochii. Vede / Luceafărul și-ncețoșor / Dorințele încrede („Luceafărul”);* Și-o să-mi răsaî ca o icoană / *A pururi verginei Marii; Din încrețirea albei*

²⁹ Pentru o analiză completă a sonetului, cu o atenție deosebită acordată nu exclusiv sintaxei, ci și elementelor de versificație, cf. L. Găldi, *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de M. Eminescu*, „Acta Litteraria Hungarica”, XII, pp. 137—65.

³⁰ Cf. G. Tohăneanu, *Convergența procedeeleor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii”*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 209.

rochii / Răsa ca marmura în loc („Atît de fragedă“); ^{tu} ~~Căci *Vinseninezi* mereu / *Viața* sufletului meu („De ce nu-mi vii“); De ce tacî cînd *fermecată* / *Inima-mi* spre tine-ntorn? Mai *sună-vei*, dulce corn, / Pentru mine vre o dată („Peste vîrfuri“).~~

Funcția pauzei obligatorii marcate de sfîrșitul versului nu este, însă, întotdeauna aceea de a izola unități sintactice strîns dependente între ele; uneori, pauza grupează părțile de propoziție de același fel, care se situează astfel în limita unității metrice. Pentru această grupare, Eminescu uzează, ca și în multe dintre exemplele anterioare, de o figură sintactică, și anume de *repetiție* :

- *Atîta murmur de izvor,
Atît senin de stele,
Și un atît de trist amor
Am îngropat în ele.*

(„S-a dus amorul“)

- *Și nu e blînd ca o poveste
Amorul meu cel dureros,
Un demon sufletul tău este
Cu chip de marmură frumos.*

(„Te duci...“)

- *S-a stins viața falnicei Veneții.
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna, înălbînd păreții.*

(„Veneția“).

Coordonarea este raportul predominant în poezii întregi, ca „Sara pe deal“, „S-a dus amorul“, „Pe lingă plopii fără soț...“, „Odă (în metru antic)“. Sonetul „Veneția“ este alcătuit exclusiv din fraze coordonate paratactice; la fel, cu o singură subordonată, poezia „Peste vîrfuri“. În acest ultim exemplu, avem a face și cu o falsă tăietură sintactică între prima și a doua strofă, căci, în fapt, cele două unități de versificație formează o singură frază, cu determinările paralele și simetrice (a doua strofă nu are verb predicativ): *Peste vîrfuri trece lună, / Codru-și bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună. // Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletu-mi nemîngîiet / Indulcind cu dor de moarte //*.

Dar, ca și cummul de propoziții subordonate, ca și acumulările retorice sub forma cărora se realizează repetiția, sînt rare în creația lui Eminescu poemele în care a fost utilizată *exclusiv* coordonarea ca raport sintactic, iar acestea se plasează în perioada de după 1880.

3. EVOLUȚIA LIMBAJULUI FIGURATIV

3.0. O analiză a limbajului poeziei este relevantă, pentru stabilirea particularităților specifice unui anumit scriitor, în măsura în care coincide cu o analiză a *figurilor*. Acestea se pot realiza la diverse

nivele ale limbii. Există, astfel, o categorie a *figurilor de sunet*, manifestate la nivel fonetic: analiza acestora cuprinde aliterațiile, asonanțele, rimele și rimele interioare, armoniile vocalice sau succesiunea vocalelor sub accent. Se poate izola, de asemenea, un nivel gramatical, al *figurilor sintactice* (sau de construcție), care cuprinde repetiția în variatele sale forme (retorică, anaforică, enumerarea ș.a.), paralelismul sintactic, simetria, diversele structuri chiasmice etc. În sfârșit, figurile pot fi construite pe baza sensului cuvintelor; este cazul *figurilor semantice* (numite, în mod obișnuit, *tropi*): comparația, metafora, *metonimia*, figurile bazate pe diverse tipuri de asocieri (contrastive sau nu), în sfârșit anumite categorii ale epitetului, acelea care se situează la limita dintre determinarea propriu-zisă și alte figuri (căci epitetul ca formă generală de determinare nu este considerat „figură”, și nu apare sub această formă în tratatele de retorică).

3.1. Figurile de construcție

3.1.1. Repetiția este, cu siguranță, între figurile aparținând nivelului sintactic, cea mai frecventă; ea se realizează în variate forme și, mai ales, este constant utilizată de Eminescu, de la primele poezii, până la sfârșitul activității sale³¹. Trebuie, însă, subliniat de la început faptul că, asemenea altor figuri, repetiția își schimbă caracterul în evoluție: de la formele sale retorice, specifice poeziilor din perioada vieneză, devine un procedeu prin care se subliniază paralelismele sau contrastele semantice, o sursă de bază a figurilor etimologice sau chiar a altor figuri de construcție (chiasmul) și, în sfârșit, o sursă de realizare a figurilor de sunet, în ultimele poezii.

O parte dintre modalitățile de construcție a repetiției au fost menționate în subcapitolul privitor la sintaxă (repetițiile retorice, prin reluarea aceluiași construcții subordonate sau coordonate, sub 2.4.2.1. și 2.4.2.2.). Formele retorice de bază în care se realizează repetiția, în special în prima perioadă, sînt anafora, epifora și enumerarea. Repetiția anaforică este cea mai frecventă în poezia din tinerețe, se pot repeta unități sintactice de diferite dimensiuni, de la conjunții sau cuvinte simple, până la sintagme sau fragmente de propoziții, în jurul cărora se structurează textul unei întregii poezii (cf. *supra*, 2.4.2.1, observațiile privind structura poeziei „De-aș avea”). Acumularea retorică este unica funcție a repetiției în primele poezii; se repetă anaforic conjunții, interjecții sau exclamații:

- Și inima aceea ce geme de durere,
Și cîntecul acela, ce cîntă amortit,
E inima mea tristă, ce n-are mîngiere,
E sufletu-mi, ce arde de dor nemărginit.

(„Din străinătate“).

³¹ Cf. Paula Diaconescu, *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui M. Eminescu*, „Limba și literatură”, III, 1957, nr. 3, pp. 27—48; cf. și G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 80—5, pentru formele de realizare a repetiției în perioada dinainte de 1870.

— De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere,
De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu.
 („Amorul unei marmure“)

În postume, aceste construcții se mențin pînă tîrziu, în special în poemele de inspirație romantică, în care dimensiunea versului permite largi desfășurări retorice, în succesiunea anaforică de interogații și exclamații :

— O, cine ești ? Imi spune, de ce mă prinzi în brațe,
De ce zimbirea lină e-amor și e dulceată ?
De ce cuvîntul buzei e lamură de miere ?
De ce-mi întinzi tu gura, cînd sufletu-mi te cere ?
(„Regele Somn“, 1876)

— Sunt nențelese literele vremii
Oricît ai adînci semnul lor șters ?
Suntem plecați sub greul anatемii
De-a nu afla nimic în vecinic mers ?
Suntem numai spre-a da viață problemei,
S-o dezlegăm nu-i chip în univers ?
(„O, nțelepciune, ai aripi de ceară !“, 1879)

Destul de rar, Eminescu combină repetiția anaforică cu epifora,
iar efectul unor astfel de construcții nu mai este retoric, ci de accentuare prin insistență :

An cu an împărăția tot mai largă se sporește,
Jară flamura cea verde se înalță an cu an
Neam de neam urmîndu-i zborul și sultan după sultan.
Astfel țară după țară drum de glorie-i deschid....
(„Scrisoarea a III-a“)

Anafora, combinată cu epifora, iese din cadrele — oarecum restrînse și limitate ca efect stilistic — ale repetiției retorice, atunci cînd apariția lor se suprapune cu prezența unor figuri situate la limita dintre sintaxă și semantică, figurile etimologice ; schimbarea categoriei gramaticale sau a formei flexionare în cuvinte provenite din aceeași temă dă naștere unei suite de antiteze, realizate în forma unei figuri etimologice, poliptotonul :

La-nceput pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie ? genune ? Fu năian întîns de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici mințe s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...

(„Scrisoarea I“) 32

³² Pasajul este remarcat de Tudor Vianu, *Cuvînt despre Eminescu*, în „Caiete critice“, I (1957), pp. 168—9 și reluat de G. Tohăneanu, op. cit. p. 81.

Celebrul pasaj al genezei din „Scrisoarea I“ grupează mai multe forme de realizare a repetiției : în afară de poliptoton, (ai cărui termeni antitetici sînt simetric plasați — într-un paralelism — la început și la sfîrșitul versurilor, (*ființă — neființă, nu s-ascundea — era ascuns, pătruns — nepătruns, pricepută — s-o priceapă, de văzut — s-o vază, nefăcute — a se desface, împăcată — pace*), mișcarea ciclică sugerată de repetiție este accentuată și de revenirea anaforică a aceluiași tip de subordonată (temporală), ~~de repetarea formelor negative~~, în opoziție cu cele pozitive (*n-a fost lume pricepută, nu s-ascundea, nici de văzut, nefăcute, nepătruns*) și de suita ternară a interogațiilor (*Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?*).

Repetiția capătă, astfel, un caracter mai complex, iar în poeziile din epoca de maturitate ~~poliptotonul este utilizat foarte frecvent~~ : El este moartea morții și învierea vieții („Rugăciunea unui dac“); Și-i grăi cu grai de jale („Făt-Frumos din tei“); De răsturnări mărețe, mărirea-i radioasă („Împărat și proletar“); Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul („Călin“)³³.

În special în poezia de după 1876, repetiția, prin intermediul figurilor etimologice, devine o sursă de aliteratie, schimbîndu-și astfel considerabil funcția stilistică față de primele sale forme de manifestare : Al undelor greu *vuiet*, *viurea* în granit / A sute d-echipajuri... („Împărat și proletar“); Și somnul vameș vieții nu vrea să-mi ieie vama („Se bate miezul nopții“); Sură-i sara cea de toamnă; de pe lacuri apa sură... („Călin“); Cite frunți pline de gînduri, gînditoare le privești („Scrisoarea I“).

Uneori, prin repetarea acestor elemente acustic asemănătoare se obțin sensuri opuse sau, cel puțin, diferite, iar efectul repetiției crește³⁴ : O lume e în lume și o vecie ține („Povestea magului călător în stele“) — sensurile diferite sînt „univers“ și „omenire“ ; Și cînd se va întoarce pămîntul în pămînt / Au cine o să știe de unde-s, cine sînt ? („Despărțire“) — sensurile „trup“ și „țărîină“, grupate în cadrul aceleiași sintagme, reprezintă o reluare a cunoscutei metafore biblice. Această nouă funcție a repetiției constă în sublinierea simetriilor sintactice, evidențiind astfel determinările ; ea se situează la limita cu o altă figură, cu paralelismul.

3.1.2. Paralelismul sintactic nu este niciodată complet liber de repetiție, fie în forma sa retorică, fie în realizări mai complexe ; am observat, în aproape toate exemplele de pînă acum, că anafora, epifora, figurile etimologice sau de sunet există prin prezența paralelismului. Nu vom reveni asupra acestor particularități, ci ne vom ocupa de cîteva dintre formele specifice paralelismului în perioada de după 1876 : chiasmul, paralelismul ca formă de construcție a poemului și imbinările dintre paralelismul sintactic și poeziile cu formă fixă. Toate aceste forme

³³ Cf. exemple de poliptoton în diversele categorii de repetiții identificate de Paula Diaconescu, *op. cit.*

³⁴ Cf. Paula Diaconescu, *op. cit.*

sint rezultatele unei deosebite elaborări a textului poetic și reprezintă o caracteristică a poeziei din ultima perioadă, particularități prin care Eminescu substituie reducerea numerică a figurilor semantice. „Epurarea” imagistică a poemelor eminesciene din epoca bucureșteană, „reclasicizarea” acestora, nu este altceva decât o operație de substituire parțială a tropilor (figuri care au cunoscut o maximă frecvență între 1870—1876) prin solicitarea celorlalte două nivele ale limbajului poetic, nivelul sintactic și cel sonor.

3.1.3. Chiasmul este o formă de simetrie sintactică, pe care Eminescu a valorificat-o mult; ea se bazează pe repetarea, într-un paralelism cu termenii inversați, a aceleiași sintagme (în care funcția sintactică a elementelor se inversează: determinantul devine determinat și invers). Chiasmul apare la Eminescu încă într-o postumă din 1874 („Luna iese dintre codri”: *Luna umbrei, umbra lunii / Se amestec, se-nfășoară*). El dă expresiei poetice echilibrul și, în același timp, concentrarea apropiată ca expresie de aforism pentru care poetul a manifestat o deosebită predilecție în special în perioada de reclasicizare a versurilor sale: Când prin această lume să trecem ne e scris / *Ca visul unei umbre și umbra unui vis* („Despărțire”); Cu zîmbetul tău dulce tu mîngii ochii mei, / *Femeie între stele și stea între femei* („Din valurile vremii”); Să faci din *viața mea un vis / Din visul meu o viață* („S-a dus amorul”); O femeie între flori zi-i și-o floare-ntre femei („Scrisoarea a V-a”).

3.1.4. Pe paralelisme sintactice se bazează, de multe ori în poeziile ultimei perioade, construcția unor întregi poeme sau a unor largi fragmente. A fost remarcat, de exemplu³⁵, modul în care mișcarea ciclică a universului este subliniată prin revenirea unor aceleași elemente formale, în cosmogonia „Luceafărului”. O simetrie „în diagonală” guvernează strofe întregi, în care, în paralelism se află uneori elemente lexicale opuse ca sens (*chaos — repaos*) sau cuvinte ale căror determinări se opun (*am apărut — m-aș întoarce*; *de s-ar stinge — s-aprinde*; *află un mormînt — răsar*; *piară — s-ar naște*): **Din chaos, Doamne, am apărut / Și m-aș întoarce-n chaos... / Și din repaos m-am născut / Mi-e sete de repaos**; **Un soare de s-ar stinge-n cer / Răsare iarăși soare**; **Cînd valuri află un mormînt / Răsar în urmă valuri**; **Dar piară oamenii cu toți / S-ar naște iarăși oameni**.

Aceste structuri paralele servesc bine anumite forme fixe de poezie în care intră, într-o oarecare măsură, prin definiție. „Glosa” este, poate, în poezia lui Eminescu, cel mai bun exemplu de îmbinare a paralelismului cu repetiția și cu contrastul semantic al termenilor paraleli. Ea este ilustrativă, în același timp, și pentru o altă trăsătură specifică acestei ultime perioade, și anume pentru alternarea diferenței precis marcate între paralelism (sau repetiție), ca formă de structurare a unei poezii, și refren, înțeles în sensul cel mai larg al termenului. Exemplificăm cu strofa recapitulativă a „Glossei”, ea însăși o formă de refren pentru ansamblul poeziei:

³⁵ Paula Diaconescu, *op. cit.*

Vreme trece, vreme vine,
 Toate-s vechi și nouă toate ;
 Ce e rău și ce e bine
 Tu te-ntreabă și socoate ;
 Nu spera și nu ai teamă,
 Ce e val, ca valul trece ;
 De te-ndeamnă, de te cheamă,
 Tu rămii la toate rece.

Intră, în paralelismul multiplu, elemente variate. Schema sintactică se repetă, în formă directă (*Vreme trece, vreme vine ; Ce e rău și ce e bine ; De te-ndeamnă, de te cheamă ; Nu spera și nu ai teamă*) sau inversată (*Toate-s vechi și nouă toate*), ceea ce impune crearea unui paralelism al elementelor conjuncționale, adverbiale sau pronominale care introduc propozițiile. Fiecare vers, până la ultimul, este simetric alcătuit din două propoziții, separate la cezura prin conjuncție sau parataxă, ceea ce accentuează echilibrul dat de paralelism. În sfârșit, în schema sintactică identică sint introduse (ca predicate sau nume predicative) elemente lexicale cu sens opus (*Vreme trece, vreme vine ; Ce e rău și ce e bine ; Toate-s vechi și nouă toate*) sau reprezentând alternative posibile / *De te-ndeamnă, de te cheamă ; Tu te-ntreabă și socoate ; Nu spera și nu ai teamă*).

3.1.5. Asemănătoare, fără a fi combinate cu forma fixă, sint structurile sintactice care revin în poezii ca „Și dacă...“, „Cînd amintirile“ sau „De-or trece anii“³⁶. Paralelismele dau naștere, în texte de acest tip, refrenului. G. Călinescu³⁷ remarcă, în ultima perioadă de creație a lui Eminescu, predilecția pe care acesta o are pentru structura cîntecului sau a romanței, transpusă în poezie. Cultivarea acestei forme este menită să urmeze și să suplinească, în creația poetului, „înflorirea“ imagistică, specifică perioadei precedente, prin „cel mai poetic și mai simplu gen“³⁸.

„Și dacă...“ este construită în forma unui tricolon, cu fiecare element constitutiv repetat în formă aproape identică : Și dacă ramuri bat în geam ; Și dacă stele bat în lac ; Și dacă norii deși se duc. Paralelismul se continuă în identitatea schemei sintactice a fiecărei strofe-frază : E ca

³⁶ Această formă simplificată a poeziilor de după 1878, a „cîntecului“ sau a „romanței“, fusese, de altfel, discreditată în bună măsură de poeții din generația precedentă (Văcăreștii, Conachi, Alecsandri). Multe poezii ale lui Eminescu din această perioadă reprezintă fragmente din poeme postume de dimensiuni mai largi, fragmente care, în contextul acestora, sînt tocmai cîntece, romanțe sau povestiri versificate : „Se bate miezul nopții“, este un pasaj descriptiv din poemul „Mureșan“ ; „Sara pe deal“ este cîntecul din poemul „Eco“ ; „Atît de fragedă“ sau „Melancolie“ reprezintă tot asemenea intervenții într-o piesă postumă, „Mira“, ca și poezia „Peste virfuri“ ; în sfârșit, „Povestea codrului“ este intercalată într-un poem din 1879, „Minte și inimă“, unde reprezintă o povestire versificată. Cît privește „Pe lîngă plopii fără soț“, „Somnoroase păsărele“, „De ce nu-mi vii“ sau „Rugăciune“, acestea au forma clasică a cîntecului, compoziția lor fiind în esență structurată de prezența unui refren.

³⁷ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. a 2-a, București, „Minerva“, 1970, vol. II, pp. 381—401 (capitolele *Romanța „cantabile“* și *Romanța „muzicală“*).

³⁸ *Ibid.*, p. 382.

în minte să te am; E ca durerea me s-o-mpac; E ca aminte să-mi aduc. Fiecare dintre cele trei fraze repetind o succesiune identică de propoziții, acestea creează în întregul text un automatism, care decurge din repetarea modelului sintactic și care poate fi apropiat ca formă de structura refrenului.

Aceeași este compoziția în poezia „Cînd amintirile...”, cu diferența că propozițiile repetate sînt temporale și că funcția lor de refren este mai puțin evidentă; „Cînd amintirile...” nu este, ca poezia „Și dacă...”, alcătuită dintr-o *singură* figură de construcție.

Repetiția în forma strictă a refrenului nu lipsește nici ea; un exemplu îl poate constitui textul poeziei „De ce nu-mi vii” în care ultimul vers al fiecărei strofe este o repetare paratactică a aceleiași sintagme. Structura sintactică identică și repetarea în aceeași poziție, în ansamblul textului, conferă acestor ultime versuri ale strofelor funcția clară a refrenului cult, repetarea la intervale regulate a aceleiași unități de versificație: S-așează bruma peste vii — *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?* //; Să razim dulce capul meu / *De sinul tău, de sinul tău!* //; Te ridicam de subsuori / *De-atîtea ori, de-atîtea ori?* //; Dar, oricît ele sunt de sus, / *Ca tine nu-s, ca tine nu-s!* //; Mai mîndră decît orice stea, / *Iubita mea, iubita mea!* //; Și lanurile sunt pustii... *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?* // . Același tip de refren apare într-una din poeziile din 1876, cu o construcție simetrică paralelă, rezultată din prezența unui distih repetat la sfîrșitul fiecărei strofe, cu primul vers constant, iar al doilea variat: În fereastra despre mare / Stă copila cea de crai — / **Fundul mării, fundul mării** / *Fură chipul ei bălai.* // Iar pescarul trece-n luntre / Și în ape vecinic cată — / **Fundul mării, fundul mării** / *Ah! de mult un chip i-arată.* // „Spre castel vrodată ochii N-am întors și totuși plîng — **Fundul mării, fundul mării** / *Mă atrage în adînc*“ //

Refrenul revine, ca una dintre formele multiplelor paralelisme ale textului, și în poezia, din aceeași perioadă „De-or trece anii...”. Poezia este construită într-un paralelism inversat, situat în finalele primei și ultimei strofe, dar cu elementele izolate reluate și în ultimul vers al fiecăreia dintre cele două strofe intermediare. Paralelismul principal apare în strofele 1 și 4: Pentru-că-n toat-a ei făptură / *E-un „nu știu cum” ș-un „nu știu ce”*. — În taina farmecelor sale / *E-un „nu știu ce” ș-un „nu știu cum”*. Strofele mediane, 2 și 3, reiau în aceeași poziție cîte un element al paralelismului de bază, transformîndu-i, astfel, componentele în refren: Deși nu e decît femeie, / *E totuși altfel, „nu știu cum”*. — Dac-al ei glas e armonie, / *E și-n tăcere-i „nu știu ce”*. Formula compozițională este, cum se observă, mai complicată decît refrenul propriu-zis. Tot textul este, de altfel, subordonat structurilor paralele, chiar în afara refrenului: apar, astfel, paralelisme sintactice la nivelul frazei, între elemente opuse semantic (De-aceea una-mi este mie / *De-ar vorbi, de-ar tăce*) sau repetiții ale aceluiași determinant pe lîngă determinate diferite (Astfel robît de-aceeași jale / *Petrec mereu același drum*...).

3.1.6. *Figurile de construcție*, care se manifestă în diversele forme de bază ale repetiției și paralelismului, cunosc, deci, în cursul poeziei eminesciene, o anumită evoluție. Repetiția simplă este frecventă în

perioada vieneză ca formă de retorism, dar apare și în creația de maturitate, cînd cunoaște însă o dublă modificare: scade numeric și cîștigă în complexitate, devenind din ce în ce mai mult doar un element compozițional al figurilor de sunet sau al construcției diverselor poeme. De la simplitatea acumulărilor retorice, se trece la o poezie în care limitele — oarecum restrînse, în prima perioadă — ale repetiției dispar. Cîștigă teren, în schimb, formele mai complexe, bazate tot pe repetiții: chiasmul, paralelismul sintactic, structurile paralele în compoziția poeziilor sau refrenul. Se va observa, în urma analizei nivelului semantic al limbajului figurativ din poezia lui Eminescu, că această evoluție către complicarea structurii compoziționale a poemelor coincide atît cu o versificație mai savantă, cît și cu reducerea și modificarea tropilor în ultimele poezii.

3.2. Figurile semantice (tropii)

3.2.1. Epitetul

3.2.1.0. Studiul epitetului realizat de Tudor Vianu în cunoscuta lucrare³⁹ este concludent pentru modul în care se produce evoluția limbajului figurativ în stilul lui Eminescu. Prezentăm, în continuare, unele dintre caracteristicile semnificative, pe care Tudor Vianu le descoperă pentru poezia eminesciană.

① 3.2.1.1. În perioada vieneză, tipul cel mai frecvent este epitetul ornant, cu caracter de multe ori generalizator. Această trăsătură îl apropie pe Eminescu de poezia de factura clasică a predecesorilor, în special de Heliade-Rădulescu, Bolintineanu sau Alecsandri. Cele mai frecvente epitete din primele poezii ale lui Eminescu sînt, în același timp, curențe în limbajul poetic al epocii⁴⁰: alb, blind, dulce, gîngaș, june, pal-palid, senin, tainic, ușor (*blind*-a durere, *cînturi dulci, dulci* gînduri, *mîngîie dulce, gîngaș* dor, *jocurile-mi june, tainică* minie, *umbră ușoară*, *cîntind vesel și ușor*).

Majoritatea epitetelor ornante vor dispărea în creația de maturitate; o mențiune specială merită *ușor*, conservat pînă în epoca „Luceafărului” (*Ușor* el trece ca pe prag / Pe marginea ferestei), dar chiar aici o modificare s-a produs, căci adjectivul devine adverb, iar determinarea este deplasată din grupul nominal în grupul verbal. (Vom observa că determinarea prin intermediul verbului sau al elementelor subordonate lui este o trăsătură caracteristică pentru perioada de după 1876). Și în cazul altor epitete ornante se constată modificări, care țin, de obicei, de încadrarea în context, deci de elementul lexical cu care epitetul se asociază. Epitetele *pal*, *palid* și *senin* sînt folosite cu sensul lor propriu în primele poezii: *fruntea lui cea pală*, *fața ta senină*. Nici

³⁹ *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955, pp. 11—64; (republicat în *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968, pp. 144—81).

⁴⁰ Pentru paralela cu poezia predecesorilor, cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 33; o înregistrare a celor mai frecvente epitete din poezia de tinerețe există la G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 87—92.

în această perioadă nu este exclusă îmbinarea acestor epitețe „fizice”, concrete, cu noțiuni abstracte⁴¹ (*gânduri palide, palida mea nebunie* — în special în postumele de tinerețe); dar abia în perioada următoare, aceste determinări capătă un sens contextual nou, mai abstract și generalizat, prin asocierea cu substantive abstracte, intrînd eventual în componența altor figuri: *Sub raza ochiului senin* / Și negrăit de dulce, — unde *raza* are sensul de „privire” („Luceafărul”); *Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine*; Cu-a ei candelă de aur *palida înțelepciune* („Epigonii”). *Dîndu-mi din ochiul tău senin* / *O rază dinadins* („Pe lingă plopilor fără soț”). Epitetul ornant va fi înlocuit, în fazele următoare cu epitetul individualizator.

Epitetul *cromatic*⁴², cu sensuri proprii sau figurate, bine reprezentat mai ales în perioada 1870—76, se anunță vag în poezia de tinerețe cînd Eminescu manifestă preferința mai ales pentru epitețele *alb, argintiu sau negru* (care apăruseră la Alecsandri în număr mare, iar în unele poezii din ciclul *Pasteluri*, în exclusivitate): Pe fruntea cea uscată de *plete de argint* („La Heliade” — variantă); Ce *zilele-mi* copile și *albe* le-a țesut („Din străinătate”); Pe o corabie cu solzi pe pîntece / Veni odat’ / Cu *pînze-argente* înflăcă-n cîntece / Lin împărat („Ondina”, variantă); La *neagra-i durere* îi pune hotar („Speranța”). Ca și, de cele mai multe ori, în poezia generației precedente, epitetul cromatic are încă, la Eminescu, un caracter stereotip; o singură poezie face excepție, postuma „Frumoasă-i...”, în care întîlnim o abundență cromatică ce anunță poezii din a doua perioadă, din ciclul celor publicate în 1876 („Lacul”, „Dorința”, „Crăiasa din povești” sau chiar „Călin”): În lacul cel *verde* și lin / Răsfrînge-se cerul *senin* / Cu norii cei *albi de argint* / Cu soarele nori sfîșii. / Dumbrava cea *verde* pe mal / S-ogîndă în umedul val (...) / Pe sus e o boltă *de-azur*, / Pe jos e un *verde* covor / Țesut cu mii tinere flori... / Văd fluturi *albaștri*, ușori, / Roind și bind miere din flori („Frumoasă-i”). Gama cromatică nu este, încă, atît de variată ca în poeziile citate, din perioada de maximă înflorire imagistică.

O diferență apare, în aceste prime poezii, chiar în privința unor epitețe cromatice care vor deveni frecvente ulterior: *vînat*, de exemplu, este un epitet specific creației de mai tîrziu a poetului, dar apare, cu alt sens, de pe acum. Epitetul *vînat* evoluează de la un sens peiorativ, figurat (deci îndepărtat de valoarea sa cromatică), în „Junii corupți” — *Blestemul mizantropic cu vînața lui gheară* —, la o valoare cromatică, specifică poetului: *Singuri voi stejari rămîneți* / *De visați la ochii vineți* / *Ce luciră pentru mine* / *Vara-ntreagă*. („Freamăt de codru”); Prin ușoara *nvînețire* a subțirilor mătăsurii („Călin”). Sensurile contextuale ale termenului sînt opuse.

Din punctul de vedere al *exprimării gramaticale*, este frecvent în primele poezii ale lui Eminescu epitetul *gerunzial* cu funcție adjectivală, curent la poezii din generația precedentă. Marele număr de gerunzii acordate, cu funcție de epitet, din poezia lui Bolintineanu și din limbajul poetic al epocii în general (începînd chiar cu versurile Văcăreștilor și ale lui Heliade-Rădulescu) se explică prin avantajul pe care concî-

⁴¹ Cf. G. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 88.

⁴² *Ibid.*, pp. 92—6.

ziunea acestei forme de exprimare, în fond egală ca sens cu o propoziție, îl prezintă pentru versificație. Din aceleași motive utilizează și Eminescu acest tip de epitet, în primele sale versuri : Metalica, *vibrînda* a clopotelor jale („La mormîntul lui Aron Pumnul“); Cu-a ei silfe *șopotinde* („Misterele nopții“); Cîte inime *rizinde*, / Dar pe cîte *suspinînde* / Le delasă-ncetinel (id.); Astfel notele *murînde* / Blînde, palide, încet; / Zbor sub mîna-ți *tremurînde* („La o artistă“); Astfel mîna-ți *tremurîndă* / Bate-un cîntec, mort și viu, / Ca furtuna *descrescîndă* / Care muge a pustiu (id.); Un leu pustiei rage turbarea lui *fugîndă* (...) / Și norii-și spun în tunet durerea lor *mugîndă* („Amorul unei marmure“). Construcția este complet înlăturată după 1869.

O altă particularitate gramaticală în exprimarea epitetului, caracteristică, de asemenea, mai ales, perioadei de tinerețe, este utilizarea unui epitet substantival apozitional, în cazul nominativ sau acuzativ fără prepoziție : Să mai privesc o dată cîmpia -nfloritoare / Ce zilele-mi *copile* și mîndre le-a țesut, / Ce auzi odată *copila*-mi murmurare („Din străinătate“); Pe fruntea-i *copilă* cu spasmuri și chin, / Speranța durerii-i alină („Speranța“).

Eminescu nu renunță complet la acest tip de epitet, aflat la limita dintre determinarea propriu-zisă — funcția stilistică a epitetului, — și metafora coalescentă, cu ambii termeni exprimați în text, a cărei funcție stilistică este aceea de identificare a determinatului cu determinarea; dar, în poeziile sale din ultima perioadă, construcția este rară : Mii pustiri scînteiază sub lumina ta *fecioară* („Scrisoarea I“); cf. *infra*, 3.2.1.2., observațiile privind epitetul metaforic și epitetul personificator.

Una dintre formele gramaticale ale epitetului care apare încă în această perioadă, dar va fi continuată în epoca de maximă utilizare a imaginii, este epitetul multiplu⁴³. În poezia de tinerețe frecvența determinărilor enumerate pe lângă același element determinat (sau repetarea sintagmei determinat-epitet) este una dintre multiplele forme de manifestare a repetiției și are un evident caracter retoric, indiferent de topica epitetelor multiple, față de substantiv sau verb (cf. *infra*, 3.2.4, observațiile despre comparația în lanț, frecventă în aceeași perioadă) : Ce-ntoană *tainic, dulce* a sferelor cîntare („La mormîntul lui Aron Pumnul“); De-aș avea și eu o floare / Mîndră, dulce, răpitoare („De-aș avea“); În preajma minții voastre *ucisă* de orgie / Și *putredă* de spasmuri, și *arsă* de beție / Și *seacă* de amor („Junii corupți“); Și schelele de piatră (...) Stau *bătrîne, slabe, reci* (postuma „Cine-i ?“); În castelul *trist și mare*, / Ce se nălță *recă, sur* (id.); *Dulce și iubită, sîntă și frumoasă* / Vergină *curată*, steauă *radioasă* (postuma „Care-o fi în lume“).

② 3.2.1.2. Perioada următoare din creația lui Eminescu este caracterizată, în ansamblu, printr-o deosebită frecvență a imaginii; indiferent la ce domeniu am apela pentru analiză, el se va caracteriza printr-o acumulare de mijloace expresive. În ceea ce privește epitetul, acesta cunoaște o maximă utilizare; este epoca „epitetului obligator“, cum o

⁴³ Ibid., p. 98; termenul utilizat de Tudor Vianu pentru această construcție este „lanțul de epitete“.

numește Tudor Vianu, în care pe lângă un substantiv este aproape obligatorie prezența unei determinări cu valoare de epitet. Creșterea rolului epitetului poate fi considerată, alături de alte particularități, o trăsătură romantică a poeziei din această perioadă.

Față de perioada precedentă, Eminescu renunță acum la categoriile epitetelor ornante și generalizatoare, iar ca formă de expresie gramaticală dispar total epitelele gerunziale și aproape complet cele substantive apozitionale; chiar categoria gramaticală a epitetului adjectival, preponderentă numeric în primele poezii, lasă loc epitetului substantival și, în cadrul grupului verbal, epitetului adverbial.

În poemele romantice de mari dimensiuni, în care schema versificației se schimbă și în care versul scurt al majorității poeziilor din prima perioadă este înlocuit cu versul lung, epitetului adjectival i se substituie o propoziție relativă cu funcție de epitet, construcție mai întinsă, pe care noile forme de versificație o permit⁴⁴: Ale riurilor ape, ce scîlîpesc fugind în ropot („Călin“); Mii de fire viorie ce cu raza în-vețează; gânduri ce-au cuprins tot universul („Scrisoarea I“); Cînd vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila („Scrisoarea a V-a“). După cum se observă, epitetul în cadrul frazei apare în spațiul mai larg al poemelor cu versul lung, care dă posibilitatea unor construcții mai libere, ele înseși alcătuite din determinări multiple.

Specifică poeziilor de după 1870 este crearea unor epitete bazate pe asocieri de elemente diferite semantic între ele. Tudor Vianu a arătat că inovația acestei perioade în domeniul epitetului o constituie asocierea dintre o realitate concretă și un epitet abstract, categorie numită epitet evocativ: murmur duios de ape; cornul sună / Fermecat și dureros („Făt-Frumos din tei“); Pe-un istovit și trist izvor („Te duci...“); armonia codrului bătut de vînturi („Călin“).

Cînd asocierile acestea sînt împinse pînă la a lua forma unor asocieri contrastive, ele devin o formă de manifestare a antitezei romantice (frecventă în această perioadă și în structura poemelor) și dau naștere epitetului antitetice (oxymoronul); determinarea intră în contrast semantic cu determinatul său, alteori, cele două epitete ale aceluiași determinat se află între ele în opoziție: Ele sar în bulgări fluizi („Călin“); Iară inima-i se împle / De un farmec dureros („Povestea teiului“); Las-să mă uit în ochii-ți ucizător de dulci („Strigoi“); Căci în priviri citeam o vecinicie / De-ucigătoare visuri de plăcere. („Iubind în taină...“); Suferință, tu, dureros de dulce („Odă“); Și nu e blînd ca o poveste / Amorul meu cel dureros, / Un demon sufletul tău este / Cu chip de marmură frumos („Te duci“).

Caracteristică acestei perioade de maximă utilizare a epitetului este alterarea precizei demarcații față de alte figuri: sînt frecvente acum epitetul personificator și cel metaforic.

⁴⁴ Categoria epitetului-propoziție, admisă de Tudor Vianu, este eliminată dintre formele posibile ale epitetului în studiul Paulei Diaconescu, Epitetul în poezia română modernă (I), „Studii și cercetări lingvistice“, XXIII, 1972, nr. 2, p. 139; calitatea de epitet a propozițiilor relative este mai greu de delimitat decît aceea a unor epitete adjectivale simple.

Epitetul personificator, care reprezintă înfringerea unei restricții selective în determinare, poate fi încadrat și el în seria asocierilor contrastive și apare după 1870: Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei („Dorința”); De departe-n văi coboară tinguiosul glas de clopot...: printre gratii luna moale / Sficioasă și smerită și-au vărsat razele sale („Călin”); O toamnă care întirzie / istovit și trist izvor („Te duci...”); Era un vis misterios / Și blînd din cale-afară („S-a dus amorul...”), Lîngă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate („Călin”).

Ca și metafora propriu-zisă, epitetul metaforic presupune un proces mental de identificare între obiectul determinat și cel prin care se determină. De cele mai multe ori, epitetul metaforic este apropiat de metaforele explicite, fiind exprimat — ca și determinatul — printr-un substantiv: Sub lumina ta fecioară („Scrisoarea I”); Voi urmați cu răpejune cugetările regine („Epigonii”); O, ascultă numa-ncoace / Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace! („Scrisoarea a IV-a”).

În afară de această formă, mai specială, a epitetului apozitional, epitetul metaforic se mai poate exprima și printr-un substantiv cu prepoziție: De treci codri de aramă, de departe vezi albind / Ș-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint („Călin”).

Sînt frecvente în această perioadă de bogăție imagistică și epitetele cromatice, în special în seria de poezii publicate în 1876: „Călin”, „Lacul”, „Dorința”, „Crăiasa din povești”. Dacă în prima perioadă variația cromatică era deosebit de redusă, limitată la tiparele clasicizante impuse de limbajul curent al poeziei timpului, în această perioadă romantică epitetele acopăr o gamă coloristică întinsă: Lacul codrilor, albastru / Nuferi galbeni îl încarcă; / Tresărind în cercuri albe / El cutremură o barcă („Lacul”); Neguri albe, strălucite / Naște luna argintie; Ea se uită... Păru-i galben, / Fața ei lucesc în lună, / Iar în ochii ei albaștri / Toate basmele s-adună; Trandafiri aruncă roșii. („Crăiasa din povești”). La această variație cromatică, pe care n-a avut-o în primele poezii, Eminescu va renunța complet în ultima perioadă, de reclassificare a expresiei.

⑤ După 1878, epitetul este considerabil redus numeric; atunci cînd apare, se constată o preferință pentru epitetul individualizator (în opoziție cu cel generalizator din prima perioadă și cu cel obligator din a doua): Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile („Scrisoarea a II-a”); Visul său se-nfiripează și se-ntinde vulturește („Scrisoarea a III-a”); Dînd atîta întunec rotitorului talaz („Scrisoarea a IV-a”); Și poate că nici este loc... / Pentr-un atît de sfînt noroc („S-a dus amorul...”).

Reducerea numerică a epitelor este evidentă în ultimele poezii: în „Cînd amintirile...” apar doar 4 epitete, în „Ce e amorul?” — 3, în „Și dacă...” — un singur epitet (și acela în grupul verbal). Eficiența epitetului crește, astfel, prin scăderea numerică; strofe întregi din ultimele poezii se desfășoară fără intervenția epitetului. Atunci cînd apare, acesta este concentrat în pozițiile-cheie, la sfîrșitul versului sau al strofei, ca o concluzie a dezvoltării lirice anterioare: Căci astăzi dacă mai ascult / Nimicurile-aceste, / Îmi pare-o veche, de demult / Poveste („Adio”); Cînd ochii tăi, tot încă mari, / Se uită dulci și galeși? (sfîrșitul poeziei „Cînd amintirile...”); Să mi se pară cum că crești / De cum

răsare luna, / În umbra dulcilor povești / Din nopți o mie una. („S-a dus amorul...”)

3.2.2. Metonimia este figura pe care generația de la 1848 o cultiva se fervent, ca pe o urmă a mentalității clasicizante, în permanentă alternare cu trăsăturile limbajului figurativ romantic. Chiar dacă înglobăm metonimiei și *sinecdoxa*, așa cum o cere analiza structurii semantice a celor doi tropi⁴⁵, se poate formula, în legătură cu evoluția poeziei lui Eminescu o concluzie precisă: metonimia se menține la primele poezii, în care influența elementelor clasicizante ale poeziei timpului se mai face simțită; seria metonimică, modificată în structura figurilor chiar de primele versuri ale lui Eminescu, este complet substituită de seria metaforică în evoluția limbajului figurativ al poetului. Asocierea prin contiguitate, presupusă de metonimie, ia forma aluziei mitologice, care trebuie înțeleasă în aceste texte ca o formă de sinecdoxa sau, uneori ca o formă mai specială de antonomază (substituirea unui nume comun printr-un nume propriu, devenit astfel generic). Aluzia mitologică, reminiscență clasicizantă dintr-un limbaj al poeziei precedente în care acest procedeu era utilizat cu atita frecvență, încît devenise la un moment dat o manieră obligatorie pentru poezie,⁴⁶ substituite, în același timp, în primele versuri ale lui Eminescu și *personificarea*. Figurile din seria metonimică dovedesc, astfel, o structură mai complexă, care alunecă uneori spre seria opusă, cea metaforică (prin intermediul metaforei personificatoare). Răspinde suflarea narciselor albe / Balsamu-i divin, / Și *Chloris din roze își pune la salbe / Pe fruntea-i de crin* („O călărire în zori”); *Ca Eol, ce zboară prin valuri și țipă / Fugarul ușor / Nechează...* (id.); *Îngerul iubirii, îngerul de pace, / Pe altarul Vestei tainic surizînd, / Ce pe Marte-n glorie să orbească-l face...* („Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie”).

Din metonimie se dezvoltă uneori metafora personificatoare: Sculați-vă căci anii trecutului se-nșiră, / În șiruri triumfale stîndardul îl resfiră, / Căci Roma a-nviat ; / Din nou prin glorie calcă cu fața înzeiță („Junii corupți”).

3.2.3. *Personificarea*, cu care inaugurăm analiza seriei metaforice din cadrul figurilor semantice, are în poezia de dinainte de Eminescu funcția pe care, în evoluția normală a figurilor, a preluat-o apoi metafora: personificarea a fost prima formă în care s-a manifestat procesul de identificare, presupus în limbajul poetic modern de existența metaforei. Datorită, în parte, simplității semantice a asocierii pe care o presupune, personificarea fusese o figură predilectă a limbajului poetic românesc, un automatism de care nu erau dispensați nici unul dintre poeții din generația de după 1830.

Una dintre formele personificării, în primele poezii ale lui Eminescu, preia această trăsătură, creînd figuri aflate la limita dintre

⁴⁵ Cf. Tzvetan Todorov, *Synecdoques*, „Communications”, 16, 1970, Paris, Ed. du Seuil, pp. 26—35 și Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, ibid., pp. 158—71.

⁴⁶ Sint semnificative, în acest sens, versurile poezilor Văcărești, ale lui Costache Conachi, iar mai târziu, într-o măsură mai redusă, ale lui Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu și Alecsandri.

personificare și antonomază (cf. și exemplele de sub. 3.2.2.): Iar *Eco își rîde de blînde plîngerî / De junii amanți / Și riul repetă ... („O călărire în zori“ — sensul este „ecoul repetă“)*; Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie / Tinăra mireasă, mamă cu amor !; Cu focul albei Veste aprinde al meu sin („La Heliade“).

Altfel, în afara acestui manierism, personificarea apare rar în antumele din această perioadă; întîlnim cîteva exemple în postumele de tinerețe, unde elemente ale cadrului natural sînt supune mutației inanimat-animat: Pe aripi de munte și stînci de asfalt / *Castelul se-naltă, se-ncruntă / Și creștetu-i negru, și creștetu-i nalt / De nouri și ani se-ncăruntă („Ondina“)*; Cînd luna prin nouri pe lume veghează, / *Cînd fiece undă se-mbracă c-o rază, / Cînd cîntă ai somnului ginii nătîngi / Tu tremuri și plîngi („Cînd...“)*; Cînd vîntul e-o taină cînd frunza e mută, / *Misterul suride prin lumea tăcută (id)*. Din antumele celei de a doua perioade, „Povestea codrului“ este un bun exemplu pentru aceste personificări încadrate într-o suită coerentă a viziunii infantile asupra elementelor naturale: Împărat slăvit e codrul, / Neamuri mii îi cresc sub poale, / Toate înflorînd din mila / Codrului, Măriei Sale. / (...) Împrejuru-i are dame / Și curteni din neamul Cerb // *Craînici, iepurii cei repezi / Purtători îi sînt de veste, / Filomele-i țin orchestrul / Și izvoare spun povești*. Tipul acesta de figuri se află, de altfel, la limita dintre personificarea propriu-zisă și *metafora personificatoare* explicită.

După 1870, aceste forme ale personificării fac loc pe de o parte epitetului personificator și metaforei personificatoare și, pe de altă parte, unui tip de personificare independentă, realizată prin intermediul verbului sau al determinărilor verbale: *Rîul sfînt ne povestește cu-ale undelor lui gure („Egiptul“)*; Lîngă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate („Călin“); *Codrii se înfiorează de atîta frumusețe, / Apele-încețesc în tremur străveziile lor fețe („Scrisoarea a III-a“)*; *Vîntul... prin frunze auierează șoptirile-i alene; Frunzișului veșted / Doar vîntul glas să-i dea („Nu voi mormînt bogat“)* N-auzi cum frunzele-n poiană / *Șoptesc cu zgomotul de guri („Diana“)*.

3.2.4. Comparația menține, în primele poezii, atît caracterul retoric și clasicizant pe care-l avusese la toți poeții din epoca precedentă, cît și stereotipia și conventionalismul comparațiilor poeziei populare, recepțată, eventual, tot prin sursa cultă a poezilor din epoca 1848.

Clasicismul figurii este evident, mai întîi, prin sursa sa livrescă sau mitologică: *(Astfel îți e cîntarea, bătrîne Heliade / Cum curge profeția unei Ieremiade — „La Heliade“)* și în al doilea rînd, prin sensul abstract al comparantului; asocierile care duc la comparație au un caracter generalizator: *frunte senină / Ca și gîndirea lui Dumnezeu („Amicului F.I.“)*; *Totul tace, căci durerea este mută ca un gînd („La moartea principelui Știrbey“)*; *ochi-ți negri... două stele / Mari, profunzi ca vecinicia și ca sufletu-ți senin* (postuma „De ce să mori tu?“). În toate exemplele de mai sus elementul comparat este un substantiv concret (*frunte, ochi*), iar comparantul un nume dintr-o sferă semantică foarte abstractă (*gînd, vecinicie, suflet*).

Retorică este reluarea comparației într-o construcție în lanț, iar această trăsătură se înscrie ca o particularitate a primelor poezii, alături de celelalte forme de manifestare a retorismului : (Căci te iubesc copilă ca zeul nemurirea, / Ca preotul altarul, ca spaima un azil, / Ca sceptrul mîna blindă, ca vulturul mărirea, / Ca visul pe-un copil („Amorul unei marmure“); Căci vorba voastră sună ca plîns la cununie, / Ca cobeia ce îngînă un cînt de veselie, / Ca risul la mormînt („Junii corupți“).

Dimensiunea întinsă a comparației nu este, întotdeauna, o formă de retorism; nu numai repetiția lărgeste comparația, ci și o sumă de determinări, derivate din comparant, se adaugă și îi extind sfera; de multe ori, elementele care intră în structura unor astfel de figuri sînt incompatibile sau contrastante, în orice caz inedite: *Ca a nopții poezie, / Cu-ntunerecul talar, / Cînd se-mbină, se mlădie / C-un glas tainic, lîn, amar, / Tu, cîntare întrupată / De-al aplauzelor flor, Apărînd divinizată, / Răpiși sufletu-mi în dor. („La o artistă“); Și din chinuri ce mă-necă, / Eu sorb mirul cel curat / Cum o lebădă se pleacă, / Bînd din lacul înghețat. („Ondina“); Numai poetul, / Ca păsări ce zboară / De-asupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului: / În ramurile gîndului, / În sfintele lunci, / Unde pasări ca el / Se-ntrec în cîntări. (postuma „Numai poetul“).*

Comparația este o figură cu o apariție constantă în toate perioadele poeziei lui Eminescu; unele diferențe se pot, însă, constata în structura sa.

Este mult mai rară, de exemplu, pe măsură ce se înaintează în timp, comparația în lanț, iar termenii săi sînt considerabil reduși numeric, deși nu dispăre complet dezvoltarea ideii și a determinărilor: — cînd a mea iubire e-atîta de curată, / Ca aura de care tu ești împresurată, / Ca setea ursitoare ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec și marmura de daltă („Nu mă înțelegi“ — variantă).

Nici caracterul abstract al comparantului nu se modifică întotdeauna: în ochii mei acumă nimic nu are preț / Ca taina ce ascunde a tale frumuseți („Nu mă înțelegi“).

Totuși, specific pentru perioada de maximă influență romantică este caracterul concret al elementelor lexicale care intră în componența figurilor; observația este valabilă, în egală măsură, pentru comparație și pentru metaforă.

În cazul specific al comparației, aceasta este *dirijată* către domeniul concret, indiferent dacă termenul comparat este concret sau abstract; în cel de al doilea caz, asistăm la inedite asocieri contrastive: *Copii nimicniciei, / Nefericiri zvîrlite în brazdele viecei, / Ca repede rotire a undelor albastre / Gîndirea noastră, spuma zădărnicii noastre. („Nu mă înțelegi“ — variantă din 1882); Și nu e blind ca o poveste / Amorul meu cel dureros („Te duci“...“).*

Funcția specifică a comparației, aceea de a sensibiliza spiritualul⁴⁷, este deci atinsă de Eminescu nu prin comparațiile abstractizante ale primelor poezii, ci abia în perioada de accentuată influență romantică: *Mi-aduc aminte ceasul, cînd te-am văzut întîi. / Ca marmura de albă, cu mini subțiri și reci... (postuma „Sarmis“); Pluteai ca o ușoară crăiasă din povești (id.); Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratice („Călin“);*

⁴⁷ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Ed. Contemporană, p. 105.

timpla bate liniștită ca o umbră viorie; O, tu crai cu barba-n noduri ca și cîlții cînd nu-i perii (id.); Cum vînătoru-ntinde-n crîng / La păsă-rele lațul, / Cînd ți-oi întinde brațul stîng / Să ma cuprinzi cu brațul („Luceafărul“).

În aceeași linie cu epitetul care nu conține, de fapt, o determinare (cf. Pentru că-n toat-a ei făptură / E-un „nu știu cum“ și-un „nu știu ce“), se înscrie comparația care refuză procesul comparării, al cărei determinant este total neprecizat; Și tu zîmbeai, c-un zîmbet cum e numai al tău / Nu te-a mai văzut nimeni cum te văzusem eu („Sarmis“).

Forma canonică a comparației⁴⁸ (cu adverbele comparative *cum*, *ca*, *precum*) nu mai este, în perioada aceasta, singura posibilă: comparația devine propoziție, iar ideea esențială a figurii decurge din sensul verbului predicativ (*a părea*, *a se asemana* etc.): Unde-ajung, **par** văruițe zid, podele, *ca de cîdă* („Călin“ — „razele lunii“); iarba pare de omăt (id.); O, arată-mi-te iară-n haină lungă de mătăasă / Care pare încărcată de o pulbere-argintoasă („Scrisoarea a IV-a“); Atît de fragedă te-asa-meni / Cu floarea albă de cireș („Atît de fragedă“). Uneori în formă dezvoltată, comparația este o combinație între forma canonică și valoarea comparativă a verbului; Și că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară, / *Precum* în vechimea sfîntă se junghiau odinioară / Virginile ce stătură sculptorilor de modele, / *Cînd tăiau în marmor chipul unei zîne după ele* („Scrisoarea a V-a“).

În antumele ultime frecvența comparației scade, însă, considerabil: determinarea prea concretă pe care această figură o impune limbajului poetic nu mai corespunde tonului general abstract și cu imagini rarefiate al poeziilor din ultima perioadă.

3.2.5. Metafora⁴⁹.

3.2.5.1 Inovația pe care limbajul poetic eminescian o produce față de epoca precedentă stă, înainte de toate, în structura metaforei.

Primele poezii mai au încă reminiscențe din modul de construcție al metaforei în poezia pașoptistă; o astfel de continuare este forma —

⁴⁸ Pentru variatele tipuri sintactice în care se poate realiza comparația, cf. Jean Cohen, *La comparaison poétique: essai de systématique*, în „Langages“, 12 (dec. 1968), pp. 435 sqq., cf. și Groupe M., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 13—4.

⁴⁹ În interpretarea metaforei din poezia lui Eminescu, am avut în vedere, în primul rînd, structura sa semantică, pornind, însă, de la clasificarea obișnuită (după criterii sintactico-semantic) în *metafore explicite* („in praesentia“ sau *coalescențe*) și *metafore implicite* („in absentia“ sau *implicații*); pentru diversele puncte de vedere în studierea metaforei, ca și pentru diferitele terminologii adoptate, cf. Chr. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958; R. Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, în R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton, The Hague, 1960, pp. 63—82; Tudor Vianu, *Problemele metaforei*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 301—63; T. Pavel, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, CLTA, I, 1962, pp. 185—207; Groupe M., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 106—12; Mihaela Mancaș, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL, 1970, nr. 4; Ștefan Munteanu, *Metafora și comparația ca procedee ale expresivității poetice*, în *Stil și expresivitate poetică*, București, Ed. Șt., 1970, pp. 177—94.

exclusivă deocamdată — a metaforei explicite (coalescente), cu ambii termeni, cel metaforizat și cel metaforic, prezenți: *Tu ești cîntărilor sororă gemene* („Ondina”); *Am fost vultur pe o stîncă, / Sint o cruce pe-un mormînt* (id.).

Ca și comparația, metafora se dezvoltă, însă, în înșiruii largi, într-un mod care nu mai apăruse pînă atunci în poezia românească: *Dar eu nu-s, copilă, decît un amor / Ce arde-n o inimă jună, / Un glas de pe buze aprinse de dor, / O minte pustie, nebună* („Ondina”); *Și-aș pune soarta lumii pe buza-ți purpurie, / Aș pune lege lumii rizîndul tău delir* („Amorul unei marmure”); *A tale cînturi, palide bard / Cu fruntea-n laur, / Sunt stele-eterne ce-n ceruri ard / Cu raze de-aur*. („Mureșan”).

Se remarcă, în construcția acestor metafore explicite, că cel puțin unul dintre cei doi termeni este abstract. Această tendință spre construcția figurii cu un termen abstract se menține în tot cursul poeziei lui Eminescu: *Ș-atunci Memfis se înalță, argintos gînd al pustiei* („Egiptul”); *Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i* („Călin” — unde această metaforă e surprinzătoare, într-o poezie ale cărui imagini au, în ansamblu, un caracter deosebit de concret).

După 1870, alături de comparație, metafora înregistrează o creștere a caracterului concret al termenilor care o construiesc (semnificativ este, pentru sfera semantică din care este extras, termenul metaforic, și nu cel metaforizat); observația este valabilă atît pentru epitetul metaforic, cît și pentru metafora propriu-zisă: cu păr de aur moale („Strigoi”); *Stoluri, stoluri, trec prin minte / Dulci iluzi. Amintiri / Țîruesc încet ca greieri* („Singurătate”). Metaforele explicite din această sferă semantică dau uneori, poeziei lui Eminescu, prin înlănțuirea lor într-o serie coerentă ca sens, caracterul unei suite de exprimări aforistice, care materializează o anumită viziune, proprie, asupra existenței, formulată în metafora finală a seriei: *O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie / Bătute-n ea și soarele-i fereasta / La temnița vieții*. („Demonism”).

Tot în această a doua perioadă cîștigă teren formele mai complexe de metaforă, cele care presupun un grad mai ridicat de abstractizare, metaforele implicite, atît cele cu termenul metaforic concret, cît și cele abstracte: *Și străveziul demon prin aer cînd să treacă / Atinge-ncet arama cu zimți-aripei sale* („Melancolie”); *Să treacă lin prin vînt / Atotștiutoarea; Reverse dulci scînte / Atotștiutoarea* („Nu voi mormînt bogat”). Varietatea metaforelor lunii este deosebită în poezia lui Eminescu; semnificativă este o realizare metaforică lărgită, dintr-o sferă semantică delimitată cu oarecare precizie, în „Melancolie”. Poezia se deschide cu o metaforă: *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece, albă, regina nopții moartă*. Implicația inițială este dezvoltată, în versurile următoare, într-o serie metaforică alcătuită din coalescențe și implicații (*mormînt albastru* „cerul”; *pînze argintie* „norii”; *mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc*), iar metafora personificatoare reapare, cu un alt termen metaforic, extras din aceeași sferă semantică cu primul (de fapt, sinonim cu acesta):

O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
 Și în mormînt albastru și-n pînze argintie,
 În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc,
 Tu adorat și dulce al **noptilor monarc.**

Metaforele explicite nu dispar, deci, în poeziile din ultima perioadă ; prin intermediul celor doi termeni, prezenți în text, ai coalescențelor, se realizează la Eminescu asocieri inedite, uneori contrastive, între domeniile semantice ale abstractului și concretului sau între elemente ale căror sensuri denotative sînt incompatibile (cf., de ex., *stele — strungă*) : Nilul mișc-a lui legendă și oglinda-i galben-clară / Către marea liniștită ce înecă al lui dor ; / Se-nșerează ... Nilul doarme și ies *stelele din strungă* („Egiptul“) ; *În cuiar rotund de ape* peste care luna zace („Călin“) ; *Un stol de gînduri* aspre trecu peste-a lui frunte („Strigoii“).

Caracterul concret al termenilor metaforici (către care este dirijată metafora) schimbă uneori sensul asocierii, în care termenii metaforizați sînt asociabili, denotativ, numai cu noțiuni abstracte : Pe cînd *luna, scut de aur*, strălucește prin alee („Scrisoarea a V-a“) ; Voi fi supus duioasei, nemaisîmțitei munci, / *C-o oaste de imagini să te iubesc* și-atunci ? („Nu mă înțelegi“, variantă din 1882).

3.2.5.2. Metafora personificatoare este, în fond, un caz particular de asociere contrastivă, în care distincția (+ Personal) / (— Personal) nu se mai face⁵⁰. Metaforele personificatoare apar abia după 1870 în poeziile lui Eminescu : Intră — unde *zidul negru într-un arc a-ncremenit* („Călin“) ; *Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci* / Și gîndirilor dînd viață, *suferințele întuneci* („Scrisoarea I“ ; să se remarce faptul că seria metaforelor personificatoare este continuată în tot pasajul astfel inaugurat și că exemplul se înscrie în categoria mai largă, a figurilor dezvoltate în context, pe care am urmărit-o și în cazul comparației, al personificării și al metaforei propriu-zise)⁵¹.

3.2.5.3. Metafora sinestezică⁵², este și ea o formă de asociere contrastivă, caracteristică, în formele sale cele mai originale, fazei de maturitate din ceația lui Eminescu : în asociere inedită și, uneori, în opoziție, intră termeni aparținînd la sferele semantice ale diverselor domenii senzoriale.

În primele poezii, sinestezia lui Eminescu nu se distinge printr-o originalitate deosebită față de limbajul poetic al epocii precedente ; aproape întotdeauna, unul dintre termenii asocierii sinestezice este

⁵⁰ Cf., pentru încadrarea personificării în sfera semantică a metaforei, Mihaela Mancaș, *op. cit.*, p. 332.

⁵¹ Peste cîte mii de valuri *stăpînirea ta străbate* (...) / Cîte țărături înflorite, de palate și cetăți, / Străbătute de-al tău farmec *ție singură-ți arăți !* / Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești, / Cîte frunți pline de gînduri, *gînditoare le privești !*

⁵² Mihaela Mancaș, *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Argezi et M. Sadoveanu*, „Cahiers de linguistique théorique et appliquée“, I, 1962, pp. 55—70.

dulce sau *amar*, iar asocierea are fără excepție, în prima perioadă, o structură binară : Să-ți *dăin dulce*, dulce tainic / Cîntul jalnic („O călărire în zori“); Cu *glas* tainic, lin, *amar*; Ca zefirii ce adie / *Cînturi dulci* ca un fior („La o artistă“); Cum lingușiți *privirea* cea stearpă și *amară* („Junii corupți“).

Realizată, în general, în schema unei determinări binare și pe baza solicitării excesive a domeniului gustativ (frecvența asocierii cu *dulce* constituie explicația acestei situații), sinestezia din poeziile postume are multe trăsături comune cu aceea a primelor poezii : Ascult la a valului cînt / La *geamătul dulce* din vînt („Frumoasă-i“); Și că-n *întunecata lor dulceață* / Nu s-uită *ochii* de copil vodată („Iubită dulce, o, mă lasă...“).

Pe măsură ce poezia lui Eminescu înaintează în timp, metafora sinestezică apelează și la alte domenii senzoriale : pentru determinarea vizuală sau auditivă, asocierea este dirijată către domeniile gustativ tactil și olfactiv. Frecvența cea mai mare este înregistrată de sinestezie în perioada 1870—1878 (1880), căci figura ține, de obicei, de prezența unor pasaje descriptive sau de lirica erotică : *Suferință*, tu, *dureros de dulce* („Odă“); Și *ochii* mari și grei *mă dor* / *Privirea ta mă arde* („Luceafărul“); O, *râmii*, *râmii* la mine, tu cu *viers* duios de *Joc*; Împlu *casa-ntunecoasă* de-o *mireasmă pipărată*; Cînd coboară-n *ropot dulce* („Călin“); *Un moale pas*, abia atins de scînduri („Sonete“ — I); Și împlu aerul cel cald cu o *lumină* / Verzuie, clară, *aromată* („Miradoniz“); În *părul* ei negru *lucesc amorfite* / *Flori roșii* de *jăratec* frumos încălțite („Diamantul nordului“).

Nu lipsește nici *dulce*, în această nouă fază, dar caracterul de determinare stereotipă, pe care-l avusese în poezia generației precedente și chiar în primele versuri ale lui Eminescu, îi este redus, datorită elementului cu care se asociază : E un demon ce-nsetează după *dulcile-i lumine*; Pin-a nu ajunge-n culmea *dulcii muzice de sfere* („Scrisoarea a V-a“).

Sinestezia cu trei termeni este rară în poezia lui Eminescu și ia, de cele mai multe ori, forma unei duble determinări (cu termenii senzorial diferiți) pe lângă un determinat aparținînd unui al treilea domeniu : *Aspru*, *rece* sună *cîntul* cel etern neisprăvit („Scrisoarea a IV-a“). Caracterul excesiv de spectaculos al acestei triple asocieri este, însă, aproape de regulă evitat în antumele lui Eminescu; sinesteziele triple sînt mai frecvente în postumele dinainte de 1880 : Prin el trece / *Lumina* frîntă numai dintr-o lume / Unde în loc de aer e un *aur* / Topit și transparent, *mirositor* / Și *cald*. Cîmpii albastre se întind, / A cerurilor cîmpuri potolind / *Vînăta lor dulceață* sub suflarea / *Acelui aer aurit* („Demonism“). Asemenea extensii ale metaforei sinestezice sînt, însă, rare chiar pentru postume, care înregistrează, totuși, destule sinestezii multiple : Iar *aerul* văratic, *dulce*, *moale* („Miradoniz“); *durerea mea* adîncă / S-o lustruiesc în *rîne* și-n *cadențe* / *Dulci ca lumina* *lunei* primăvara („Odin și poetul“); Colo-n *umbra îndulcită* de *miroase-mbătătoare* („Memento mori“). Un singur exemplu de sinestezie cu patru termeni, fiecare ținînd de alt domeniu, apare în antumele lui Eminescu : *C-auzu-mi n-o să-l mai întuneci* / Cu-a *guri* *dulci* *sufclări fierbinți* („Te duci...“).

Se poate constata, în cazul sinesteziei cu mai mulți termeni, și schimbarea schemei devenită clișeu în poezia epocii, determinat + deter-

minare; sinestezia se realizează, în aceste îmbinări, sub forma comparațiilor sau reiese din sensul verbului și al determinărilor verbale.

3.3. *Figuri de sunet*

3.3.0. Preocuparea pentru aspectul strict sonor al versului a avut-o Eminescu încă din primele poezii; ea s-a manifestat, întâi, prin grija pentru rimă⁵³, în care autorul a introdus considerabile inovații, iar mai târziu printr-o atenție deosebită acordată *figurilor de sunet*, independente de rimă sau asonanță.

3.3.1. Considerente de structură sonoră a versului l-au dus pe Eminescu la unele realizări, care, — fără a fi încă forme de aliterație, dovedesc o predilecție manifestă pentru anumite tipuri de sunete: acesta este, de exemplu, cazul preferinței pentru formele cu vocală în poziție nazală. Din aceste motive, sînt utilizate, încă din preajma anului 1870, formele — regionale sau arhaice — ale unor cuvinte care, în varianta lor literară, prezintă o vocală deschisă sau o vocală care nu se află în poziție nazală. Cîteva exemple de acest tip au fost încadrate în capitolul privind evoluția fonetică: Se-ndoi spre el din *șele* (...) / Și-i grăi cu glas de *jele* („Făt-Frumos din tei“); Flori albastre tremur ude în văzduhul *tămuiet* („Călin“); Sufletu-mi *nemîngîiet* / Indulcind cu dor de moarte („Peste vîrfuri“); De ce taci cînd fermecată / Inima-mi spre tine-*ntorn*? / Mai suna-vei dulce corn (id.); Tremurînd ea licurește și se pare a se *rumpe*, / Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe („Călin“).

Chiar dacă sînt libere de intenția aliterației, formele sonore citate mai sus sînt *sprijinite*, în text, de rimă, fără, însă, a fi *justificate* de aceasta. Aliterația, implicită, este rezultatul rimei (*șele-jele*; *întorn-corn*; *rumpe-scumpe*), căci, conform unei observații a lui Sextil Pușcariu, „muzicalitatea unui vers nu o dau sunetele în sine, cu un cuprins mai melodic decît altele, ci *repetițiunile*, *alternanțele* sau *constrastele*, infinite în varietatea lor, dintre diferitele sunete în cadrul aceluiași versuri sau strofe“⁵⁴. Sextil Pușcariu subliniază, în capitolul referitor la valorile muzicale ale sunetelor, fără a atrage atenția asupra figurilor în componența cărora intră, cîteva dintre procedeele cele mai frecvente prin care sînt valorificate resursele sonore ale limbii⁵⁵.

Unul dintre acestea este repetarea vocalei accentuate din rimă, într-un cuvînt anterior din același vers, în care aceasta să se afle tot sub accent: *Adîncu-i luminîndu-l*; *Înseninîndu-mi gîndul* („Și dacă...“); *Vino-n codru la izvorul* („Dorința“); *Pe lîngă plopul fără soț*; *Simte inima-i că-i plină*; *Flori de tei în păru-i negru* („Făt-Frumos din tei“); *Tot mai tare și mai tare*, / *Mai aproape, mai aproape*, („Povestea teiului“). Efectul crește, atunci cînd vocala identică se repetă în imediată apropiere a vocalei accentuate din rimă (*De ce nu vii tu, vină*; *Dorințele-i încrede- „Luceafărul“*) sau în toate silabele, accentuate ori neaccentuate, precedente: *Și dacă ramuri bat în geam*; *Stelele-n cer*.

⁵³ Cf. Ladislau Găldi, *Introducere în istoria versului românesc*, loc. cit., pp. 210—3.

⁵⁴ Sextil Pușcariu, *Limba română*, București, FPLA, 1940, pp. 88.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 88—91.

3.3.2. Aliterația este primul rezultat al repetiției și apare încă din primele poezii ⁵⁶ : *La slaba lumină* ce-o vede lucind („Speranța”); Cînd cu *lampa-i zboară lumea* luminînd („Ce-ți doresc eu ție...”); Ecou-i răspunde cu *vocea-i viuindă* („O călărire în zori”). Mai rare decît aliterațiile consonantice, sînt aliterațiile vocalice : Argint e pe ape și aur în aer („Mortua est”).

Caracterul oarecum mecanic, strict dependent de repetiție, nu se mai menține în poeziile de după 1870 decît excepțional. Aliterația se bazează acum pe repetarea aceluiași grupuri sonore, dar aparținînd la termeni etimologic diferiți : *Coroana-i arde pare* („Luceafărul”); Zădarnic după umbra ta dulce le întind („Din valurile vremii...”); versurile-refren Valurile, vînturile și Vînturile, valurile („Dintre sute de catarge...”) sau : De ce nu-mi *vii*, de ce nu-mi *vii*.

Funcția aliterației nu este izolată de aceea a altor factori.

Am observat, în cîteva dintre exemplele de mai sus, strînsele raporturi ale aliterației cu *rima*, cu *repetiția* și cu *refrenul*. Alteori, *epitetul* este elementul subliniat prin situarea sa în aliterație : *Înecată de lumină e întinsă în crivat*; *Sfiicioasă și smerită* și-au vărsat razele sale („Călin”); *Mă-ngîină cîntul unei dulci evlavii* („Sonete-III”, „Cînd însuși glasul...”); *Solii dulci ai lungii liniști* („Povestea teiului”); *Răsai asupra mea, lumină lină* (postuma „Răsai asupra mea...”).

Intră, uneori în aliterație vocala *a*, ⁵⁷ dar faptul nu este specific pentru întreaga poezie a lui Eminescu : cea mai mare parte a aliterațiilor realizate prin repetarea vocalei celei mai deschise (sau a diftongilor în componența căroră intră aceasta) pot fi extrase din „Luceafărul” : *O prea frumoasă fată*; *Îi cade dragă fata*; *Se aprindea mai tare*; *E albă ca de ceară*; *Coroana-i arde pare*; *Un paj ce poartă pas cu pas*; *S-ar naște iarăși oameni*; *De noaptea mea de patimi*.

Specifice sînt, însă, aliterațiile constituite prin repetarea vocalelor închise, a nazalelor și a consoanelor lichide (cf. majoritatea exemplelor de mai sus, în care se repetă vocalele *i*, *î*, *u*, și *e*, în poziție nazală sau nu, și consoanele *l*, *r*).

— Dincolo de spațiul relativ strîmt al aliterației, Eminescu realizează, în cadrul unor poezii întregi sau al unor fragmente mai largi de poeme, *eufonii* (armonii vocalice ori consonantice), prin repetarea — cu o regularitate mai mare sau mai mică — a unor sunete cu trăsături articulatorii apropiate.

Așa cum am observat în mai multe rînduri pînă acum, figurile de sunet sînt, în ultima perioadă de creație, elementele care substituie marea frecvență a figurilor semantice din perioada precedentă, reduse după 1880 într-o manieră considerabilă. Alături de figurile de construcție, eufoniile și aliterațiile rămîn componentele fundamentale ale poeziilor din care tropii au dispărut, uneori, cu totul.

Exemplul cel mai curent îl constituie, pentru această trăsătură a ultimelor poezii, „Peste vîrfuri”, în care se repetă vocale aproape exclusiv

⁵⁶ Cf. G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., pp. 126—8 și 163—5.

⁵⁷ Cf. D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, București, FRLA, 1942, p. 87.

închise (e, î, i), vocale în poziție nazală și consoane nazale : De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn ? / Mai suna-vei, dulce corn / Pentru mine vre odată ?

Predominarea consoanelor nazale duce la crearea uneia dintre cele mai muzicale poezii ale lui Eminescu, postuma „Rugăciune”⁵⁸. Simetric, în fiecare din cele două strofe de câte 11 versuri, apare un refren (cu o structură modificată, ceea ce nu împiedică însă observarea paralelismului). Corpul propriu-zis al poeziei, alcătuită din câte șase versuri în fiecare strofă, își sprijină muzicalitatea pe repetarea vocalelor nazalizate și a consoanelor nazale, situate întotdeauna în silaba accentuată a rimei sau în silabele imediat precedente, iar uneori și în restul corpului versurilor :

Crăiasă alegîndu-te
Îngenunchem rugîndu-te
Înalță-ne, ne mîntuie
Din valul ce ne bîntuie ;
Fii scut de întărire
Și zid de mîntuire,
 { Privirea-ți adorată
 Asupra-ne coboară,
 O, maică prea-curată
 Și pururea fecioară,
 Marie !

Noi, cei din mila Sfîntului
Umbră facem pămîntului,
Rugămu-ne-ndurărilor
Luceafărului mărilor ;
Ascultă-a noastre plîngeri,
Regină peste îngerî,
 { Din neguri te arată,
 Lumină dulce clară,
 O, maică prea-curată
 Și pururea fecioară,
 Marie !

În silaba accentuată a rimei, vocala *î* în poziție nazală (*în*) revine simetric, în patru versuri ale fiecărei strofe : *alegîndu-te — rugîndu-te — mîntuie — bîntuie* ; *Sfîntului — pămîntului — (...) plîngeri — îngerî* ; în silabele precedente rimei — *Fii scut de întărire / Și zid de mîntuire*. Dar aceste succesiuni sînt accentuate de aliterații cu caracter mai izolat, restrînse în limitele unui singur vers sau extinse pe 2—3, în care intră și vocalele accentuate din rimă, pe care le-am amintit : *Îngenunchem rugîndu-te, / Înalță-ne, ne mîntuie / Din valul ce ne bîntuie* ; *Noi, cei din mila Sfîntului / Umbră facem pămîntului ; Rugămu-ne-ndurărilor etc.*

Sonoritatea prin excelență melodică a poeziei explică, de altfel, includerea ei (într-o formă redusă la numai 9 versuri), ca intervenție în forma unui imn cîntat, în textul poemului din același an, „Ta twam asi”.

Fără a fi întotdeauna în legătură cu o structură melodică determinată de ideea generală a textului, revenirile aceluiași sonorități într-un context relativ restrîns izolează fragmente întregi din unele postume aparținînd perioadei romantice : *Se clatin visătorii copaci de chiparos / Cu ramurile negre uitîndu-se în jos, / Iar tei cu umbra lată, cu flori pînă-n pămînt / Spre marea-ntunecată se scutură de vînt („Sarmis”)*.

⁵⁸ Nu ne vom referi la varianta prescurtată inclusă în poemul *Ta twam asi*, pe care o analizează Sextil Pușcariu (op. cit., pp. 91—4), ci la o formă independentă a poeziei, datînd din același an, 1879.

3.3.3. Rolul rimei este deosebit de important în poezia lui Eminescu, și el a fost demonstrat de multe studii cu caracter special.⁵⁹ Nu vom relua exemplele acestea cu noi constatări asupra versificației și rimei, ci vom încheia observațiile privitoare la figurile de sunet cu comentarea unui ultim procedeu, rar la Eminescu, rîma interioară. În texte în care muzicalitatea versului l-a preocupat în primul rînd, Eminescu a combinat procedeele curențe în alte poezii, cum ar fi rimele în vocală nazalizată, aliterațiile sau repetițiile cu funcție de refren. Un asemenea rezultat este unul dintre „ghazelurile” postume („În liră-mi geme și suspîn’un cînt”).

Ca și în alte poezii, rima se bazează pe o aliterație în vocală nazală (aliterația este de tipul cel mai simplu, rezultată din repetarea aceluiași cîvînt, încet). Cele patru silabe ale rimei perfecte (în versurile 1, 2, 4, 6, 8, 10 și 12) capătă, însă, prin repetare, funcție de refren și o oarecare independență în corpul poeziei. De aceea, înainte de rima propriu-zisă, în aceleași versuri se creează o rîmă interioară, la cezură, ea însăși alcătuită din combinații ale vocalei *i* în poziție nazală :

1. Cînd te doresc, eu **cînt** // *încet-încet*
2. Plec capul la **pămînt** // *încet-încet*
3. Și glasul meu răsună tînguios ~
4. Ca tristul glas de **vînt** // *încet-încet*.
5. Și orice vis, orice dorința mea
6. Eu singur le-am **înfrînt** // *încet-încet*.
7. Săgeata doar a crudului amor
8. În suflet mi-o **împlint** // *încet-încet*
9. Și simt veninul **pătrunzînd** adînc...
10. Cu sîngele-l **frămînt** // *încet-încet*
11. Și nu-mi rămîne decît să pornesc
12. Spre al meu trist **mormînt** // *încet-încet* ⁶⁰.

(1876)

În acest fel, în text se dublează rimele din finală, *încet-încet*, (versurile impare sînt libere, cu excepția versului 1) prin rime în interiorul versului, la pauza obligatorie pe oare o creează refrenul : *cînt — pămînt — vînt — înfrînt — împlint — frămînt — mormînt*. Dubla rîmă din cadrul fiecărui vers este realizată în vocală în poziție nazală, accentuată la cezură și neaccentuată la finală, iar fiecare dintre versurile aflate în această situație devine, în acest mod, o aliterație independentă, sursa aliterației globale pe care o constituie, prin varierea rimelor cu rimele interioare, întreg textul poeziei.

3.4. Am urmărit succesiv, în poezia lui Eminescu, modalitățile de realizare ale figurilor sintactice, ale figurilor semantice și ale figurilor de sunet. Prin respectarea acestei ordini, am încercat să subliniem și o

⁵⁹ Cf., mai ales, lucrările citate ale lui L. Găldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu* și capitolul *Mihai Eminescu din Introducere în istoria versului românesc*, loc. cit. ; observații privind funcția rimei apar și la G. Tohăneanu, op. cit. și *Convergența procedeelelor artistice în poemul eminescian*, „Din valurile vremii...”, în *Studii de poetică și stilistică*, loc. cit., pp. 205—25.

⁶⁰ Cf. L. Găldi, op. cit., pp. 388—9.

cronologie, — valabilă, desigur, doar în linii mari, — a valorificării diverselor tipuri de imagini în evoluția poeziei lui Eminescu de la perioada vieneză la ultimele poezii: dacă tropii cunosc o răspîndire aproximativ uniformă în toată opera lui Eminescu, cu diferențe remarcabile doar în structura lor internă, figurile de construcție — în forma lor retorică (anaforă, epiforă sau enumerare) — sînt caracteristice pentru prima perioadă, apărînd sub aspecte mai complicate în ultimele poezii (tipuri complexe de paralelisme, devenite compoziționale, chiasme sau diverse realizări ale refrenului), iar figurile de sunet, absente aproape complet în poezia de tinerețe, apar sporadic după 1870 și devin un procedeu predilect abia în poeziile de după 1878.

CAPITOLUL 6

ION CREANGĂ

0. Introducere ; oralitatea stilului lui Creangă ; caracterul popular și „regional” al limbii *Poveștilor* și *Amintirilor*. 1. Fonetica ; fonetisme arhaice și regionale. 2 Morfologia. 3. Lexicul și procedeele stilistice realizate la nivel lexical ; caracterul general popular al lexicului lui Creangă ; 3.1. termeni populari și regionali ; 3.2. neologismul ; 3.3. funcția expresiei idiomatice ; 3.4. formații lexicale proprii ; deraierea lexicală ; 3.5. sinonimia stilistică ; 4. Sintaxa și procedeele stilistice realizate la nivel sintactic. 4.1. sintaxa propoziției ; 4.2. sintaxa frazei : coordonarea, rolul conjuncțiilor și al adverbelor narative ; modalități de realizare a subordonării ; 4.3. procedee stilistice realizate la nivel sintactic : repetiția și elipsa. 5. Stilul ; 5.1. Procedee compoziționale în narațiune : dialogul, interferența de planuri între autor și personaje, descrierea, portretul, funcția stilistică a enumerării. 6. Concluzii.

0. INTRODUCERE

0.1. În istoria limbii literare, Creangă și Caragiale reprezintă, la sfârșitul secolului al XIX-lea, o direcție care valorifică, în diverse moduri și, mai ales, cu diverse funcții, limba vorbită. Oralitatea este caracteristica stilistică dominată a celor doi scriitori, cu deosebirea că opera lui Creangă este ilustrativă pentru o oralitate de tip popular, în timp ce scrierile lui Caragiale sînt reprezentative pentru un alt tip de oralitate, suburban, semidoct și, în general, fals „neologistic”. Posibilitatea de a defini prin trăsătura dominantă a oralității stilul celor doi scriitori este facilitată, atît în cazul lui Creangă, cît și în acela al lui Caragiale, de faptul că, statistic vorbind, limba operei nu este a autorului, ci a personajelor. Excepții există, fără îndoială, și ele sînt constituite de pasajele descriptive și narative (nu foarte numeroase) din Amintiri și Povești sau de fragmentele nedialogate din nuvelele lui Caragiale ; în cea mai mare parte a cazurilor, însă, narația evoluează

la cei doi scriitori prin intermediul dialogului: propriu-zis dintre personaje sau, eventual, prin alte mijloace dialogice care apar în pasajele autorului¹. Observația de mai sus pornește de la o constatare a lui G. Călinescu² și, chiar dacă nu are caracter de generalitate absolută, explică trăsătura stilistică fundamentală a fiecăruia dintre cei doi scriitori. Afirmatia necesită, însă, o nuanțare pe care a formulat-o Tudor Vianu³: Creangă aparține el însuși mediului lingvistic al eroilor săi, ceea ce restrânge la o pură descripție funcția limbajului la acest scriitor; Caragiale, însă, aparține altui mediu lingvistic decît propriii săi eroi, iar această particularitate extinde funcția limbajului în opera sa: în locul unei descrieri de mediu sau întîmplări legate de personaje neindividualizate prin mijloace lingvistice, cum procedează Creangă, limbajul capătă la Caragiale o funcție (pe care Tudor Vianu o disociază în mai multe aspecte: datarea, localizarea și caracterizarea mediului social al eroilor).

0.2. Tot G. Călinescu este acela care contestă — primul — *autenticitatea* populară a stilului lui Creangă⁴. Probabil ca urmare a faptului că la Creangă basmul este dramatizat realist, deși este vorba de o producție în principiu fantastică, i s-a atribuit lui Creangă renumele de scriitor „poporal“, sprijinit în parte de atitudinea pe care „Junimea“ și T. Maiorescu au avut-o față de scriitor. După părerea lui Călinescu, însă, punctul de vedere nu corespunde realității decît în ceea ce privește materialul lingvistic care stă la baza scrierilor lui Creangă; opera scriitorului are, însă, o limbă și un stil foarte elaborate, caracterizate prin aglomerarea pe un spațiu relativ restrîns a unui mare număr de procedee lexicale sau de sintaxă populară, printr-un umor bazat pe dialog, totul în dezlavoarea desfășurării epice lineare, specifică narației populare. Urmind o sugestie a lui Jean Boutière, Călinescu vede în Creangă un autor livresc, de tipul lui Rabelais: eroii lui trăiesc prin cuvinte, nu prin descrieri sau prin mișcare, ceea ce face ca scriitorul să fie gustat mai ales de intelectuali și, în sensul său real, mai puțin de un public foarte larg. Acest punct de vedere, reluat parțial de cercetări mai recente⁵, a fost contestat încă din momentul apariției sale de către Vladimir Streinu⁶. Fără să-l considere pe Creangă un scriitor popular,

¹ Cf. înregistrarea acestora în Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, CILRL, I, București, EARPR, 1956, pp. 142—5; *infra*, 5.1.2.

² G. Călinescu, *Viața lui Ion Creangă*, București, FRLA, 1938, ed. a 2-a: *Ion Creangă*, București, EL, 1964, pp. 304—15, 330.

³ Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în *Studii de stilistică*, EDP, 1968, pp. 244—5.

⁴ G. Călinescu, *op. cit.*, pp. 293—348; analiza, extrem de amănunțită, a limbii lui Creangă, cuprinsă în lucrarea citată a acad. Iorgu Iordan, debutează și ea printr-o atentă punere la punct în ceea ce privește sensul calificativului „popular“ acordat limbii operei lui Creangă; Iorgu Iordan precizează sensul termenului „caracter popular“, opunîndu-l, în egală măsură, caracterului cult și celui regional (cf., în special, pp. 137—41).

⁵ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Insemnări pe marginea stilului lui Creangă*, în *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, ESPLA, 1958, pp. 264—92 și *Ion Creangă*, București, EL, 1963.

⁶ Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, în *Clasicii noștri*, ed. 1, București, Casa Școalelor, 1943, ed. a 2-a, București, ET, 1969, pp. 157—208.

VI. Streinu introduce un punct de vedere mai complex asupra stilului scriitorului, căci neagă în egală măsură, caracterul popular și posibilitatea unor paralele culturale între Creangă și Homer sau Rabelais. În stilul lui Creangă, VI. Streinu vede o „fericită ambiguitate creatoare“, care-l face pe scriitor să pară „popular“ pentru intelectuali și „cult“ pentru popor⁷, cu alte cuvinte, elaborat din punctul de vedere al nivelului artistic și relativ simplu în ceea ce privește tematica folclorică a operei sale, comună multor literaturi populare și, deci, inutil comparată cu cea homerică.

Aparent opuse, opiniile formulate asupra particularităților lingvistice și stilistice ale operei lui Creangă nu sînt, totuși, foarte diferite între ele, dacă avem în vedere faptul că sînt formulate în legătură cu aspecte diverse ale operei. Chiar dacă uneori le-a fost contestată autenticitatea populară, nici o cercetare efectuată asupra *Amintirilor și Poveștilor* nu se poate opri de a observa în stilul lui Creangă acel caracter elaborat care îi constituie trăsătura fundamentală și care face din opera scriitorului un caz izolat în istoria limbii române literare, unic tocmai prin îmbinarea mijloacelor lingvistice de sursă populară cu o cultură de un tip special, o cultură orală.

Caracterul popular al limbii lui Creangă trebuie înțeles, așa cum demonstrează Iorgu Iordan în studiul său *Limba lui Creangă*, în egală măsură opus aspectului scris, cult, al limbii și aspectului său regional. Pe de o parte, un studiu al lexicului lui Creangă îl conduce pe autor la concluzia (cf. *infra*, 3.1.) că termenii strict regionali, care nu apar, nu sînt sau nu erau înțeleși în alte regiuni decît Moldova, sînt relativ reduși numeric față de corpus-ul operei. Pe de altă parte, caracterul popular, opus celui cult, este mai evident în sintaxă și în procedeele de stil⁸; Creangă scrie într-o epocă în care, așa cum am observat și pînă acum, o direcție *savantă*, livrescă, bazată pe o sintaxă de influență romanică, se deosebește cu o relativă precizie de direcția *populară*, definită prin sintaxa și procedeele de narație ale limbii vorbite. În acest sens, Creangă aparține net celei de a doua direcții.

1. FONETICA⁹

1.0. Aspectul fonetic al limbii lui Creangă nu reprezintă o transcriere a pronunțării regionale moldovenesti. Așa cum observă majoritatea studiiilor consacrate limbii scriitorului, Creangă utilizează regionalismul

⁷ Ibid., p. 177.

⁸ Cf., în acest sens, ampla monografie stilistică a lui G. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, ES, 1969; cf. și *idem*, *Considerații cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*, în *Eminescu-Creangă, Studii*, Timișoara, 1965, pp. 203—61.

⁹ În analiza limbii lui Creangă, am utilizat, ca ediție de bază: Ion Creangă, *Opere*, București, ESPLA, 1954, ediție îngrijită, prefată și glosar de acad. prof. G. Călinescu, alcătuită prin compararea manuscrisului cu versiunea din „Convorbiri literare“ și cu ediția de la Iași, din 1892. Am apelat, însă, uneori și la ediția Ion Creangă, *Opere complete*, cu o prefată și o listă de cuvinte, ediție îngrijită de G. h. T. Kirileanu și I. I. Chendi, ed. a 2-a, București, Cartea Românească, 1906. Trimiterile din paranteză, fără vreo altă indicație, reprezintă pagina din ediția Călinescu.

fonetic cu mare măsură¹⁰. Această limitare a regionalismului rezultă din două caracteristici ale fonetismelor din limba operei lui Creangă: în primul rând, particularitățile regionale pe care le vom înregistra sînt paralele, în aceleași condiții fonetice și, de multe ori, în aceleași cuvinte, cu fonetismele literare și reprezintă față de acestea un procent foarte redus; în al doilea rînd față de totalitatea fonetismelor regionale ale graiului moldovenesc, regionalismele înregistrate în limba lui Creangă sînt de asemenea foarte reduse numeric¹¹. Dacă adăugăm la aceasta faptul că unele fonetisme deosebite de limba literară actuală sînt (sau erau, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea) arhaisme fonetice comune mai multor graiuri¹², regionalismul fonetic existent în limba operei lui Creangă este redus la proporțiile sale reale.

1.1. Cîteva regionalisme reprezintă conservări ale unor fonetisme arhaice:

— Forma etimologică cu *i* în locul diftongului *ii* este aproape generală: *mîne* (18, 25, 27, 76), *pînea* (22, 174), *cine-cînește* (57) *mînila* (83, 119), *mîni-dimineață* (118), *mîne-poimîne* (20).

— Se înregistrează frecvent forma regională *cămeșă*, conservare a fonetismului etimologic: *cămeșa* (18, 287).

— Apare forma etimologică a verbului *întra*: *întu* (19), *întri* (34).

— Se conservă sufixele *-(t)oriu* și *-ariu*, ca în limba veche: *scripcariul* (75), *coțcariul* (96), *povestariu* (233); datorate, probabil, prezenței unui *r* muiat în finala nearticulată a cuvintelor, formele sînt înregistrate și în situații în care nu sînt justificate prin sufix: *bolta ceriului* (146).

— Apare fonetismul mai apropiat de etimonul slav, *poroncă* (168, 227).

— Se conservă sporadic unele forme etimologice, cu *ă* neasimilat: *răpede* (19, 77), *răpezi-te* (76), *rădica* (35, 80), *să trămită* (186), *blăstămau* (21), *fărmăcători* (161), *părete* (125), *mulțămîți* (22, 65), *mulțămînd* (201).

1.2. Alte forme regionale care apar la Creangă sînt inovații fonetice ale graiului moldovenesc; acestea întrunesc cel mai mare număr de particularități regionale:

— După seria consonantică, *dură* în pronunțarea moldovenească, *s*, *ș*, *j*, *t*, *z*, *r*, uneori și după labiala *m*, diftongul *ea* > *a*, iar vocalele *e* > *ă* și *i* > *î*: *pupăzăi* (46), *șara* (48), *sară* (169), *Marța* „marțea” (84), *blîndeță* (205), *jălea* (127), *jălit* (215), *răle* (46), *iesă* (127), *dac-ai vra* (131), *casăi* (125), *samănă* (124), *tocmală* (209), *jîlt* (89).

— Cea mai frecventă particularitate dialectală este, probabil, la Creangă, reducerea diftongului *-eă* final accentuat la *é*: *vré* (20, 100, 172), *avé* (23, 30, 103, 184), *a sedé* (30), *colé* (37), *l-or puté scoate* (39), *s-ar păré* (85), *n-om puté* (89), *măsé* (126), *ți-a mai puté* (181), *or plăcé* (187), *vedé-te-aș* (189), *nu se mai bé* (164).

¹⁰ Cf., de ex., Iordan, *op. cit.*, p. 141: „povestitorul nostru întrebuințează foarte rar particularități de pronunțare moldovenească” (s.n.); aceeași este și opinia lui G. Călinescu: *prefața* la *ed. cit.*, p. 13.

¹¹ Iordan, *op. cit.*, p. 141.

¹² *Ibid.*

— Vocala *e* neaccentuat și final > *i* : *s-a diochiet* (31), *nu se dioache* (34), *varatic* (40), *galiș* (101), *minici* (180), *jaratic* (130), *cucul arminesc* (42), *dismerda* (123).

— Diftongul *iă* > *ie* : *băiet* (17, 85, 131, 181), *ieu* (19), 20, 43, 44, 76, 80), *mă ie* (20), *se ie* (38), *își ie* (45, 140), *s-a muiet* (45), *m-am întîr-ziet* (47), *spăriet* (131), *spărietă* (121), *încheietă* (22), *de-abié* (131), *ni s-au împrăștiat* (56).

— Vocala *ă* în poziție protonică > *a* : *macar* (21, 25, 36, 76, 98), *barbat* (29, 184, 185), *varatic* (40), *jaratic* (130), *celalalt* (162).

— Este aproape generală forma regională moldovenească a verbului *a se mira* : *să te mieri* (28), *mă mieram eu* (31, 36), *te mîeri ce* (31), *mă mier* (107), *se miera* (111).

— Sînt notate uneori exemple de depalatalizare a labialelor : *perduț* (21), *împetrită* (23), *peire* (87).

— Foarte rară, înregistrată doar la cîteva cuvinte, este notarea palatalizării labialelor : *chiuă* „piuă“ (40, 102), *să chirotească* „pirotească“ (36), *de-a-puterea-hi* (222), *sulcină* „sulfină“ ; ultimul exemplu este, de altfel, înregistrat ca variantă neregională în DLRM.

— Apare uneori forma moldovenească, cu *r* disimilat, *feresți* (127), *feresțile* (125).

— Sînt foarte frecvente formele regionale de numerele, și, mai ales, cele de pronume demonstrative sau nehotărîte (în componența cărora intră un demonstrativ) : *tus-șese* (218), *acum șesezeci de ani* (26) ; *aistă* (171), *qistora* (126), *ista* (25), *ist* (pronume și adjectiv : *zise ist cu boii*, 140 ; *pentru ist băiet*, 53), *iestea* (100), *ieste* (28, 197), *aieste* (197), *ceialalți* (90), *cela* „acela“ (*cîntecul cela*, 191), *cela* „celălalt“ (*cela rînd*, 156).

— Variate și numeroase sînt și formele verbale regionale, atît cele de prezent indicativ, cît și cele de conjunctiv : *is* (22, 28, 31, 35), *îi* (23, 170), *vreu* (23), *se sparie* (146), *să-și deie* (17, 23, 37), *să se deie* (97), *să-i deie* (69), *să nu-l ieie* (140).

Cele mai importante fonetisme ale graiului moldovenesc sînt prezente la Creangă fără ostentație, iar lista lor n-ar putea fi prelungită cu multe alte fenomene. Pe această caracteristică, lipsa de ostentație a transcrierii fonetice regionale, se bazează (alături de faptele de lexic) observația lui Iorgu Iodan potrivit căreia Creangă nu poate fi considerat un scriitor „dialectal“. Multe dintre fonetismele regionale citate reprezintă, de altfel, excepția, forma literară corespunzătoare fiind mult mai frecventă.

2. MORFOLOGIA

În morfologie, se remarcă unele particularități regionale, care se alătură unei serii mai bine reprezentate de trăsături general populare, fenomene prezente în toate graiurile.

— Creangă utilizează, de exemplu, unele forme speciale, în care adjectivul posesiv este alăturat unui substantiv nedeclinat, în situații în care construcția necesită un caz oblic : *am să spun bărbatu-meu* (184) „bărbatului meu“ ; *alături cu casa socru-tău* (181) „socrului tău“ ; *Ipăte*,

deprins a asculta pe Chirică, zice **socru-său** (181); primind și el carte din mîna **tată-său** (188)¹³.

— Articolul posesiv apare uneori în forma sa moldovenească, invariabilă: sînt de toate (...), dar sînt a mămucăi (120); scroambele iese a voăstre is pocite (28).

— Creangă manifestă o preferință pentru pronumele și adjectivul posesiv său, necordată, în concurența cu lui — lor: bietetele nurori jăleau pe soacră-sa (121)¹³.

— Au caracter general popular formele multiple de viitor popular, analitic și perifrastic; varietatea acestora este deosebită, căci Creangă notează aproape toate formele posibile de viitor popular i-a mai trece (131), cine s-a afla (153), mi-a trebui (172), cum a da tirgul (193), ne-a scăpa el (200), s-a afla (226), a veni ea și vremea (228), te-oi încărca (140), ți-or plăcé (187), s-or sfîrși (204), mi-i spunē (151), ți-i împlini (170), te-i trezi (173), îi vedē (183), l-ii purta (217), îți vrē (235), mi-ți mai face (229), am să ieu (25), am să-l duc (25).

Apar însă, și formele literare de viitor, uneori pe aceeași pagină și chiar în aceeași frază cu precedentele: **vă vor ieși** ele toate aceste pe nas (223); **numai de-ați putē dovedi cît vă voi da eu**, că de **nu-ți fi** mîncători și băutori buni, **v-ați găsit** beleaua cu mine... (223).

— Mai-mult-ca-perfectul indicativ apare încă, la persoana a III-a plural, fără desinența -ră: doi hojmalăi se și luase după mine (19).

— În sfîrșit, o trăsătură general populară a limbii lui Creangă este și apariția a numeroase forme de prezumtiv, cu funcții diverse: nepotul prea puternicului Verde-împărat m-a fi așteptînd cu nerăbdare (222) 224); căci stăpînu-meu... a fi îmbătrînit, așteptîndu-mă (229). Funcție de prezumtiv are, uneori și viitorul simplu: în ziua de azi, nu știu zău care-a mai fi cu crucea în sin, cum cauți tu (179); în exemplul de mai sus, viitorul reprezintă, de fapt, un prezumtiv cu verbul de bază elidat: a mai fi fiind.

3. LEXICUL ȘI PROCEDEELE STILISTICE REALIZATE LA NIVEL LEXICAL

3.1. *Termeni populari și regionali.* Afirmția amintită, cuprinsă în studiul lui Iorgu Iordan, privitoare la caracterul general popular al limbii lui Creangă, în speță *nedialectal*, se bazează, în primul rînd, pe studierea lexicului. Observația apăruse, cu clasificări ale faptelor de lexic de asemenea suficient de precise, și în monografia citată a lui J. Boutière¹⁴.

Într-adevăr, impresia de regional poate proveni, pentru limba lui Creangă, fie din utilizarea unor cuvinte mai rare, dar nu limitate la aria dialectală a Moldovei (decît, cel mult, într-un sens special, deosebit de cel al cuvîntului în alte regiuni), fie din aspectul fonetic moldovenesc al unor cuvinte cu răspîndire generală. Atît Iorgu Iordan, cît și J. Boutière, izolează astfel două categorii lexicale care reduc considerabil (pînă la o treime din totalul glosarului „regional“ al lui Creangă) numărul cuvintelor propriu-zis regionale :

¹³ Ambele construcții sînt menționate în Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, pp. 201—2.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 200—1 și Iordan, *op. cit.*, pp. 139—41, unde există o listă completă a termenilor încadrați în diversele categorii.

(a) cuvinte care au în Moldova un sens special : *a-și închipui* „a-și procura“, *a căptuși* „a prinde“, *a croi* „a bate“ ;

(b) *forme fonetice moldovenesti* ale unor cuvinte care aveau circulație generală : *amiți* „miji“, *sopon* „săpun“, *ghiavol* „diavol“, *hălăgie* „gălăgie“ ;

(c) termeni care *circulă în toate graiurile* sau, cel puțin în epoca în care le-a utilizat Creangă, cunoșteau o răspindire mai largă decât Moldova : *batir*, *berechet*, *bondifiă*, *beteag*, *caier*, *chișleag*, *ciubotă*, *cotlon*, *chef*, *cilți*, *clacă*, *cobe*, *plisc* etc. ;

(d) *regionalismele* propriu-zise, în număr destul de redus : *bostan*, *buhai* „taur“, *colb*, *curechi*, *dugheană*, *iarmaroc*, *perjă*, *avan*, *coropcar*, *hulub*, *ialoviță* etc.

3.2. *Neologismele* sînt extrem de puțin numeroase în opera lui Creangă. Lipsa lor se explică, firește, și prin mediul descris, în majoritatea cazurilor rural sau fantastic. Fapt este că *Amintirile* conțin doar 12 neologisme, număr mai mic decât la orice alt scriitor. Se pare că înlocuirea neologismelor o făcea Creangă după prima redactare, pentru conservarea purității stilului și pentru compatibilitatea cu tema sau mediul operei. Este de menționat faptul că numai opera *literară*¹⁵ se află în această situație, căci Creangă folosea neologismele atît în corespondența particulară, cît și în memoriile sau actele înaintate oficialităților.

3.3. *Limba operei* lui Creangă cuprinde, alături de cuvintele populare sau regionale, un mare număr de expresii idiomatice¹⁶, unele luate de autor din vorbirea populară, altele reprezentînd rezultatul propriei sale inventivități lexicale. Funcția a acestor expresii nu este aceea de a da impresia de autenticitate a vocabularului, ci, într-un anumit fel, opusă. Că și în domeniul sintaxei, și în cazul vocabularului Creangă își creează, cu elementele lexicale oferite de vorbirea populară, o limbă proprie, care nu este forma de exprimare spontană a limbii vorbite, ci are, dimpotrivă, ca și sintaxa, un caracter foarte lucrat. În această constatare își are originea și ideea, formulată de G. Călinescu, că proverbele și zicătorile au, la Creangă, rolul pe care-l are citatul la Rabelais. Este forma pe care o ia cultura de alt tip, populară și autohtonă, paralelă funcțional cu citatul cult, de sursă livrescă, din opera lui Rabelais. Afirmatia poate fi sprijinită prin argumentul frecvenței : proverbele, zicătorile sau expresiile idiomatice de orice tip apar la Creangă în orice moment al narației, fără alegeare în planul autorului și în acela al personajelor, fiind uneori cumulate într-un context foarte redus, în cuprinsul aceleiași fraze sau ca elemente esențiale, uneori unice, ale unui dialog. Un exemplu îl constituie dialogul în contradictoriu dintre două personaje ale povestirii „Dănilă Prepeleac“ : „— Frate, frate, dar pita-i cu bani, barbate. — Apoi dă, mîi nevastă, singele apă nu se face“ (138), în care fiecare interlocutor își sprijină poziția printr-un argument oferit de cîte o expresie idiomatică.

¹⁵ Cîteva exemple de neologisme extrase din opera literară sînt citate la J. Boutière, *op. cit.*, p. 200 : *afroint*, *carantină*, *corect*, *cristal*, *dezgust*, *grobian* etc.

¹⁶ Cf. Iordan, *op. cit.*, pp. 153—8.

Într-un context mai larg, aceeași este structura dialogului dintre Ipate și Chirică în „Povestea lui Stan Pățitul“: „— Ba nu, bade Ipate, n-aibi grijă; nu ți-oi mai cere *vreun lucru mare pînă pe-acolo*. Ş-apoi ce ți-oi lua eu din casă, *nu-ți face trebuință d-tale*. — Apoi na, zise Ipate. *Măsură-i vorba cu îmblăciul. Balan să-ți aleagă din gură ce spui*, dacă nu vorbești deslușit. — Apoi dă, bade Ipate, *unde-i vorbă, nu-i minie; mai bine să te tocmești întii, decît pe urmă* — Apoi ia asta-ți spun și eu, *mai ciotul dracului: dezleagă odată calul de la gard, să știi eu atunci — de-oîu ajunge cu sănătate — ce-i al tău și ce-i al meu*. — Ia lasă, bade Ipate, lasă; *nu te mai pune și d-ta atîta pentru te mieri ce și mai nimica*, că doar *n-are să fie un cap de țară*“ (172). Cu excepția formulelor introductive (apoi na, apoi dă, apoi ia) și a unor elemente devenite automatisme în dialogul de mai sus (ba nu, lasă, n-aibi grijă, vocativele de adresare), sensul comunicării este purtat numai de expresiile idiomatice de diverse tipuri și grade de generalizare; proverbe, zicători mai mult sau mai puțin modificate de Creangă, expresii de limbă vorbită, locuțiuni verbale sau formule fixe.

Se pot izola, în opera lui Creangă, mai multe categorii de expresii, în funcție de gradul lor diferit de abstractizare: proverbe, zicători, expresii de limbă vorbită, citate ¹⁷.

a) Proverbele, mai abstracte, convin mai puțin spiritului concret și deosebit de plastic al autorului și de aceea, sînt folosite mai rar decît alte categorii; se introduc întotdeauna prin formula introductivă vorba aceea: „paza buma trece primejdia rea“; „Toată pasărea pe limba ei piere“; „Omul sfîștește locul“; „Capra sare masa și iada sare casa“, „Rău cu rău, dar mai rău făr-de rău“ ¹⁸.

(b) Zicătorile, mai puțin abstracte, au un caracter mai puțin generalizator, fiind în același timp, mai concrete și mai plastice; de aceea, Creangă le utilizează în număr deosebit de mare, actualizînd, reproducînd, modificînd sau, chiar, inventînd cîte o asemenea expresie pentru toate situațiile în care se simte nevoia unei caracterizări: „In care cămeșă s-a miniet, într-aceea s-a dezminié“; „La calic slujești, calic rămii“; „Găsisе un sat fără ciini și se plimba fără băi“; „Nu aducе anul ce aduce ceasul“; „Să nu dea Dumnezeu omului cît poate el suferi“; „La plăcinte înainte, la război înapoi“; „Un nebun arunc-o piatră-n baltă și zece cuminți n-o pot scoate“; „Dacă e copil să se joace, dacă-i cal să tragă și dacă-i popă să cetească“; „Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gîrlă“; „Unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic“ etc.

Unele dintre aceste zicători reprezintă citate cu valoare aluzivă în contextul în care sînt introduse. Alteori, Creangă renunță complet la lămurirea unor asemenea aluzii, considerînd sau cunoscută, sau nefolositoare anecdota respectivă: se compară, de exemplu, o întîmplare relatată („ca fata vătămănuului“), fără să se mai detalieze termenul de comparație, întîmplarea analogă la care se face aluzie.

¹⁷ Enumerăm o mică parte a acestor expresii, urmînd ca ele să apară atunci cînd funcția lor stilistică va fi mai amănunțit precizată; o listă completă se află în Jordan, *op. cit.*, și Boutière, *op. cit.*

¹⁸ Cf. și Ștefan Munteanu, *Limba artistică în opera lui Creangă*, în vol. *Eminescu-Creangă, Studii*, loc. cit., pp. 273—4.

(c) Expresiile de limbă vorbită nu au caracterul de generalizare al celorlalte tipuri de expresii idiomatice. Foarte plastice, ele apar în planul autorului sau în limbajul personajelor, sub forma unor locuțiuni verbale și adjectivale sau, uneori, a unor comparații: „dau prin băț“; „de-î mîerg peticile“; „peștriță la mate“; „înălbișe pe dracul“; „am umblat teleleu Tănăsă“; „de-mi scăpărau picioarele“; „să nu-l atingă cineva cu cît e negrul sub unghie“; „mort, copt“; „parcă-i o moară hodorogită“; „nu ni-era a învăța, cum nu-i e cinelui a linge sare“; „iute ca prisnelul“ etc.

(d) Citatele din cîntecele populare îl duc pe Creangă pînă la a da formă ritmată și rimată propriului său text; ca și celelalte categorii de expresii, și acestea au rolul de a accentua aspectul oral al povestirii, în speță caracterul ritmat al frazei. În afară de cunoscutele citate din poezii populare, amintim doar unele zicători rimate: „*Cîte-n lună și în stele, / De-ți venea să fugi de ele, / Sau să rizi ca un nebun, Credeți-mă ce vă spun*“; (Ei, stăpîne, cum ți se pare? Gîndit-ai vreodată că ai s-ajungi) *Soarele / cu picioarele, / Luna / Cu mîna / Și prin nouri să cauți cununa?*“ (192); („Stăpîne, ține-te bine pe mine, că) *Am să zbor lîn ca vîntul, / Să cutreierăm pămîntul*“ (200).

Expresiile de limbă vorbită sînt ușor modificate de Creangă, uneori, iar textul devine astfel rimat și ritmat. Dintr-o deosebită grijă pentru aspectul eufonic al povestirii, ajunge autorul la forme ca acestea: *Cîte drăcării le vin în cap, toate le fac* (35); „*și hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-i pare* (38—9); „Vorba ceea: *Dă-mi, Doamne, ce n-am avut, / Să mă mier ce m-a găsit*“ (199); „Vorba ceea: *Vița de vie tot învie. / Iar vița de boz, tot răgoz*“ (199). Într-un text ca „Povestea lui Harap Alb“, unde asemenea fragmente versificate — citate sau compuse de autor — sînt foarte frecvente, și personajele ajung uneori să se exprime în această formă rimată și ritmată, deși nemarcată grafic ca vers: „De asta și eu *mă anin și mă închin* la cinstita față voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de vin și cu unul de pelin, zise Gerilă. *Și hai de-acum să dormim, mai acuș să ne trezim, într-un gînd să ne unim, pe Harap Alb să-l slujim și tot prieteni să fim; căci cu vrajbă și urgie raiul n-o să-l dobîndim*“ (221).

3.4. Același efect pur sonor îl urmărește Creangă în formațiile lexicale proprii,¹⁹ uneori doar deformări ale unor cuvinte existente, pentru a le face mai expresive, alteori termeni excesiv de familiari, utilizați pentru rezonanțele lor onomatopice: *tîrnosiri*, *scrombăit*, *sîrloage* (termeni pe care Creangă mărturisește a-l fi folosit fără a le cunoaște sensul, deci numai pentru valorile lor eufonice), *chirfosală* „agitație“, „zgomot“, a *dondăni* „a da din gură, a bodogăni“, a *bodrogăni* — variantă mai expresivă a lui *bodogăni*, *smîrțog* — considerat mai expresiv decît *mîrțoață*, a *bojbăi* „bijbii“, a *se chiurchiului* „a se cherscheli“.

— În această categorie, a procedelor lexicale cu valoare strict eufonică se încadrează și cele cîteva deraiieri lexicale pe care le întîlnim

¹⁹ Cf. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. cit., p. 221—2; Ștefan Munteanu, op. cit., p. 268.

la Creangă : apelativul nepurcele pentru nepoțele sau expresia Dumnezeu să-l iepure pentru „Să-l ierte” sau „Să-l apere”.

— Interjecțiile și onomatopeele, în special în situațiile în care sînt repetate, au de asemenea funcție eufonică; interjecțiile îndeplinesc de multe ori rolul unor predicat, dînd astfel naratîei un caracter mai dinamic (cf. infra, 4.3).

3.5. S-a remarcat adesea²⁰ un aspect important al lexicului lui Creangă, și anume sinonimia cu funcție stilistică. Aceeași idee poate fi exprimată prin foarte mulți termeni diferiți, fie în același context, fie considerînd aspectul în cadrul larg al operei întregi.

Într-o singură frază, poate fi utilizat un număr mare de verbe diferite, apropiate între ele ca sens general : „Dar toată suflarea și făptura de prin prejur îi țineau hangul; vîntul gimea ca un nebun, copacii din pădure se vîlcărau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger” (214).

Valori expresive deosebite obține Creangă din utilizarea cu același sens contextual a unor termeni care au un sens de dicționar foarte diferit unul de al celuilalt; sensul contextual al unui termen poate fi uneori strict antonim față de sensul său de dicționar. Un exemplu îl constituie sinonimele figurate și frazeologice ale verbului a bate : a da o bătaie, a lua la bătaie, a arde (cite un sfînt Nicolae), a mîncă papara, a mîngîia, a săcela, a croi, a buși, a coși (în bătaie), a jnăpăi, a da cîteva tapăngele (la spinare), a lua pielea și ciolanele, a învăța, a trage o chelălăneală, a lua la depănat, a scărpină, a snopi, a țînji, a dezmierda, a da un pui de bate, a trage un jreacăș etc.

Valoarea stilistică a acestor „sinonime” crește pe măsura utilizării lor improprii, pe măsură ce deosebirea de sensul lor denotativ este mai mare, atîngînd limita superioară în cazul în care un cuvînt este utilizat — contextual — cu un sens opus față de sensul său curent : a mîngîia, a dezmierda cu sensul de „a bate”, de exemplu.

Sugestive și ironice sînt sinonimele utilizate de Creangă pentru substantivul drac²¹; situația dă naștere la sinonime cu atît mai expresive, cu cît intervine și interdicția lexicală, tabu-ul lingvistic, care impune folosirea eufemismului : cornoratul, demon (dimon), diavol (ghiavol), Michiduță, Mititelul, necuratul, pîrdalnicul, spurcatul, tartarul (sinonime lexicale, unele cu valoare eufemistică); Cel-de-pe-comoară, Ucigă-l crucea (sinonime frazeologice); Sarsailă, Scaraoschi, Talpa-iadului, Tâlpoiul (nume proprii); bivol, iepurei (sinonime metaforice).

3.6. În același sens al utilizării „improprii” a termenilor, notăm și valoarea augmentativă a diminutivelor, valoare existentă și în limba vorbită. În exemplul cît era ziuica și noaptea de mare, sedeau singurei ca cucul (151), raportul diminutiv-augmentativ este inversat, fapt evidențiat și de epitetul mare acordat diminutivului. Alteori, sensul aug-

²⁰ Cf. Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, ed. a 2-a, București, EL, 1966, vol. I, pp. 160—1; Ștefan Munteanu, *op. cit.*, p. 266; Tohăneanu, *op. cit.*, pp. 136—69 (exemplul citat la p. 150); Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 66.

²¹ Tohăneanu, *op. cit.*, p. 150.

mentativ al diminutivului este strict contextual. Uciderea cerbului în „Povestea lui Harap Alb” este numită diminutiv: *Și chiar haidem, cu ajutorul Domnului, să isprăvim odată și trebușoara asta* (206); la fel poznele copilului în *Amintiri*: *iar cînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte o drăguță de trebușoară, ca aceea, de nici sînta Nastasia Izbăvi-toarea de otravă nu era în stare a o desface* (51).

4. SINTAXA ȘI PROCEDEELE STILISTICE REALIZATE LA NIVEL SINTACTIC

4.1. Sintaxa propoziției

Majoritatea valorilor speciale care se remarcă în sintaxa propoziției sînt de sursă populară; mai puțin decît în sintaxa frazei, utilizarea acestora are drept scop realizarea unui efect de oralitate; construcțiile speciale pe care le vom menționa au, în genere, doar funcția de a marca, alături de alte mijloace, o participare afectivă sporită a vorbitorului (personaj) sau a autorului la acțiunea relatată.

— În această categorie se înscrie, de exemplu, construcția de origine populară de tipul *vine el tata*, care constă din formularea repetată a subiectului, printr-un pronume care dublează subiectul-substantiv²². Deși este parțial gramaticalizată, construcția are valoare stilistică încă sensibilă, în vorbirea populară. Ea nu este alcătuită dintr-o opoziție pronominală, deși a luat naștere printr-o exprimare de tip opozițional, așa cum remarcă Jacques Byck. Două elemente vin să întărească efectul stilistic al construcției: anticiparea subiectului-substantiv printr-un pronume personal și topica inversată a acestui subiect repetat (uneori dislocat) față de predicat, pe care îl urmează. Remarcăm și faptul că o asemenea construcție presupune întotdeauna o intonație diferită de cea neutră. La Creangă, dublarea subiectului, în această formă este destul de frecventă și cunoaște unele variații de topică: construcția poate apărea în forma obișnuită (verb + pronume personal + substantiv), cu subiectele separate de verb (substantiv + verb + pronume personal) sau cu cei trei termeni separați prin intervenția unui adverb: *a veni ea și vremea aceea* (222); *i-a veni el vreunul de hac* (218); *au prins ei acum dracii la minte* (247); *Harap Alb vede el bine unde merge treaba* (203); *Bate el Ivan în poartă cît ce poate* (247); *Suspînă ea Moartea* (250); *te câptușește ea, Mărioara, acuș!* (41). Valoarea afectivă a ultimului exemplu este mai mare decît a celorlalte, căci repetarea subiectului, pus de autor între virgule, este întărită și de faptul că personajul vorbește despre el însuși la persoana a III-a²³.

²² Construcția a fost remarcată de Al. Philippide, L. Spitzer, ș.a., și studiată de Jacques Byck, în articolul *L'emploi affectif du pronom personnel en roumain*, „Bulletin linguistique”, V (1937), pp. 15—32. (Cf. și vol. *Studii și articole*, București, ES, 1967, pp. 114—30) și de Iorgu Iordan în *Stilistica limbii române*, Iași, 1944, pp. 270—1; pentru utilizarea ei la Creangă, cf. Iordan, op. cit., p. 159—60.

²³ Cf. Iordan, op. cit., p. 161, nota 1.

— Tot de origine populară este și dativul etic, construcție care accentuează afectiv participarea la acțiune a naratorului, foarte frecventă în scrierile lui Creangă²⁴. Pronumele personal de persoanele I și a II-a în dativ cu funcție afectivă poate fi utilizat simplu sau, atunci când valoarea sa expresivă este considerată slăbită, se dublează : că bine mi te-am căptușit (197) ; de-abia mi-i lua pe Gerilă (217) ; iară tu să mi-o prinzi cum ți-i meșteșugul (227) ; găbuește păsărica, mi ți-o înșfacă de coadă (227) ; Și odată mi ți-o înșfacă ei (228) ; și răpede mi ți le-a înșulicat (224) ; și răpede-răpede, mi ți le-a supt pe toate de-a rîndul (224).

— Formele topice inversate sînt curente în sintaxa populară ; acestea apar, mai ales, la formele interogative și exclamative ale timpurilor și modurilor analitice sau ale diatezei reflexive : prinde-l-voiu strigoiul ceta (39) ; Bagat-ai în cap vorbele mele ? (148) ; Gătitu-le-ai ceva bob fiert, găluște, turte cu julfă și vîrzare ? (21) ; Pare-mi-se că știi tu moarea mea... (76) ; Nepoate, mai mîncat-ai sălăți de acestea, de cînd ești ? (199). Construcția este veche în limbă, datînd dintr-un moment în care nu se putea începe fraza cu un cuvînt neaccentuat (pronume sau auxiliar verbal). Conservată și azi în formele de imprecizie, așare și la Creangă în aceste situații : mira-v-ați de... frumusețe-vă (215) ; dormire-ai somnul de veci, să dormi ! (25).

Schimbarea ordinii normale a cuvintelor nu este o trăsătură specifică sintaxei populare ; atunci cînd utilizează inversiunile topice, Creangă la alege pe cele de tip popular²⁵, încadrabile, de cele mai multe ori, în predilecția sa pentru repetiție : de te-a învățat cineva, bine ți-a priit, iară de-ai făcut-o din capul tău, bun cap ai avut (193) ; Na ! car mi-a trebuit, car am găsit (140) ; și mult să te înzilească, luminate crășor, că mare norocire te așteaptă (190).

— O mențiune specială merită, în opera lui Creangă, valorile, diferite de funcția curentă, ale timpurilor și modurilor verbale ; interferența de valori în domeniul verbului este caracteristică, de asemenea, limbii vorbite, dar la Creangă aceasta capătă uneori aspecte inedite. Amintim cîteva schimbări în utilizarea formelor verbale :²⁶

— viitorul în locul prezentului : cam de cîți ani ai fi tu ? (170). Jean Boutière înțelege viitorul ai fi ca pe un prezent (ești tu) ; ni se pare, însă, mai potrivită interpretarea formei verbale ca un prezumtiv cu tema verbului elidată (ai fi fiind), deoarece sensul prepoziției interogative este dubitativ ;

— imperfectul indicativ cu valoare de condițional perfect : dacă nu eram eu și cu Păsărilă, ce făceați voi acum (228) — „ce ați fi făcut“ ;

— conjunctivul prezent cu valoare de imperativ : Ia să-i faci chica topor, spinarea dobă și pîntecele cobză (221) ;

— conjunctivul perfect cu valoare condițională exclamativă : ș-apoi să fi văzut pe neobositul părinte, cum umbla prin sat... (17) „dacă l-ai fi văzut“ ;

²⁴ Ibid., p. 161.

²⁵ Ibid.

²⁶ O înregistrare a valorilor timpurilor și modurilor verbale există în Boutière, op. cit., pp. 204—5.

— condiționalul optativ, mod al irealității, apare uneori în context cu sens de indicativ (prezent sau perfect): Oare nu cumva v-ați face („vă faceți“, „v-ați făcut“) și voi niște feciori de ghindă, fătați în tindă, că sinteți obraze subțiri! (221);

— conjunctivul are uneori aparent valoare de indicativ: De la o vreme, prinzind moș Bodringă la inimă, să nu înceapă a cînta din fluier o Corăbiască de cele frămîntate în loc? Noi atunci să nu ne întărtăm la joc? și așa o fierbeam de tare, de nu ne-ajungea casa (66); Eu atunci, să nu-mi caut de drum tot înainte? (43). Contextul narațiunii este indicativul imperfect, de unde se poate deduce că și valoarea subjonctivelor negative, utilizate în formă interogativă, ar fi tot de indicativ, perfect sau imperfect. De fapt, însă avem a face cu o construcție eliptică, în care lipsește verbul la indicativ și apare doar conjunctivul (al doilea verb): „moș Bodringă [putea] să nu înceapă a cînta?“; „noi [puteam] să nu ne întărtăm la joc“; „eu... [puteam] să nu-mi caut de drum“... ?

4.2. Sintaxa frazei

4.2.0. Oralitatea de tip popular a stilului lui Creangă decurge dintr-o serie de procedee stilistice care se realizează cu precădere la nivel sintactic și lexical. Totuși, în sintaxa frazei lui Creangă există o categorie de particularități, comune cu sintaxa populară, „fapte de natură strict lingvistică“²⁷, cărora nu li se poate determina o valoare stilistică directă, deși contribuie, alături de alte mijloace, la caracterizarea de ansamblu a stilului scriitorului. În această situație se află, de exemplu, alături de unele trăsături caracteristice sintaxei, o bună parte a faptelor de lexic înregistrate în *Amintiri* și *Povești*.

4.2.1. La nivel sintactic, fără o valoare stilistică specială, înregistrăm, în primul rînd, predominarea coordonării asupra subordonării frazei²⁸. Coordonarea este raportul sintactic predominant și în sintaxa populară; am observat, de altfel, că în cadrul direcției savante, reprezentată în limba literară din secolul al XIX-lea de Odobescu și Hasdeu, scriitorii își datorau structura specială și foarte construită a frazei, în special exploatarea resurselor subordonării.

În limba operei lui Creangă, coordonarea apare atît în forma propozițiilor juxtapuse, cit și a celor legate prin conjuncții. Cea mai frecventă conjuncție este și, dar, uneori tot cu valoare copulativă, apar adversativele iar și dar. Paragrafe întregi se desfășoară aproape exclusiv în fraze cu propoziții coordonate, adesea paratactice: Un fior rece ca gheața îi trece prin vine, picioarele i se taie, un tremur o cuprinde în tot trupul și ochii i se painjinesc (128); Și așa zicînd, pune poalele-n briu, își suflică minicile, ațîță focul și s-apucă de făcut bucate. Face ea sarmale, face plachie, face alivenci, face papă cu smîntînă și cu ouă și fel de fel de bucate. Apoi umple groapa cu jaratic și cu lemne

²⁷ Iordan, *op. cit.*, p. 164.

²⁸ *Ibid.*, construcția predilect coordonată a frazei a fost relevată de toate cercetările asupra limbii lui Creangă: J. Boutière, G. Tohăneanu, G. Călinescu, Vl. Streinu sau Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*

putregăioase, ca să ardă focul mocnit. După asta așează o leasă de nuiiele numai înfinată, și niște frunzari peste dînsa; peste frunzari toarnă fărnă și peste fărnă așterne o rogojină. Apoi face un scăueș de ceară anume pentru lup (130); Atunci feciorul craiului își ie cele trebuitoare, sărută mina tătine-său, primind carte de la dînsul cătră împăratul, zice rămas bun fraților săi și apoi incalecă și pornește cu bucurie spre împărăție (187).

Juxtapunerea nu apare numai la propozițiile copulative, ci și la cele adversative²⁹, unde pauza absolut necesară pentru înțelegerea textului, este aceea care suplinește conjuncția: Credinciosul împăratului, auzind aceste, pe de-o parte l-a cuprins spaima, iară pe de alta s-a îndrăcit de ciudă. Și dă el să descuie ușa, || nu poate; dă s-o desprindă, || nici atita (222).

Alteori pauza izolează ultima propoziție juxtapusă, care devine astfel o concluzie a celorlalte: Dascălul nu ne mai primea în școală, Irinuca nu ne putea vindeca, pe bunicul n-are cine-l înștiința, merindele erau pe sfîrșite, || rău de noi! (30)³⁰

Așa cum vom observa și în exemplele care urmează, coordonarea nu este independentă la Creangă, de anumite valori ale repetiției: în cazul juxtapunerii, se repetă cuvintele, iar propozițiile juxtapuse iau o formă apropiată de enumerare; în cazul coordonării prin conjuncții, elementul care se repetă este însă și conjuncția sau, uneori, două conjuncții alternate (în această situație se află, de obicei, și și iar). Nu trebuie, de asemenea, neglijat nici faptul că juxtapunerea propozițiilor coordonate presupune existența unei pauze între ele, (grafic marcată prin virgulă), ceea ce dă frazelor o intonație specifică. Particularitățile sintactice ale frazei lui Creangă nu sînt, deci, total independente de valoarea stilistică predominantă a textului, și anume de oralitate: atît acese forme ale repetiției, cit și intonația presupusă de parataxă, sînt elemente componente ale oralității.

— Comună limbii lui Creangă și sintaxei populare este utilizarea conjuncției și la începutul frazelor, fără funcție sintactică propriu-zisă, ci numai cu scopul de a crea un element de continuitate în ansamblul textului: este așa-numitul „și narativ” sau, în terminologia lui Iorgu Iordan, valoarea de „conjuncție coordonatoare universală”³¹ a lui și. În cursul unor întregi paragrafe, frazele, sînt introduse în text cu conjuncția și, care are astfel și rolul de a menține continuitatea narației, dar și, — prin repetiția implicită³² — pe acela de a da textului o anumită monotonie și periodicitate, cerută de sensul povestirii: „Și drumeța pornind, a mers iar un an de zile, tot prin locuri sălbatice și necunoscute, pînă ce cu mare greu ajunse la Sfînta Vineri. Și aici i s-a întîmplat ca și la Sfînta Miercuri, numai că Sfînta Vineri i-a mai dat și ea un corn de prescură, un păhăruț de vin și o vîrtelniță de aur

cu și 'iar'

²⁹ Cf. Tohăneanu, op. cit., p. 16.

³⁰ Ibid.

³¹ Iordan, op. cit., p. 164.

³² Să se observe, de altfel, că în text nu se repetă numai conjuncția narativă, ci, ca și în alte împrejurări (dialog, de obicei) sfîrșitul unei propoziții este reluat la începutul propoziției succesive.

care depăna singură; **și** a îndreptat-o și ea la soră-sa cea mai mare, la *Sfînta Duminică*. **Și** de acoloa drumeața pornind chiar în aceea zi, a mers iarăși un an de zile, prin niște pustietăți și mai grozave decît cele de pînă aici. **Și** fiind însărcinată pe al treile an, cu mare greutate a putut să ajungă pînă la *Sfînta Duminică*. **Și Sfînta Duminică** a primit-o cu aceeași rînduială și tot așa de bine, ca și surorile sale. **Și** făcîndu-i-se milă de această nenorocită și sdruncinată ființă, a strigat și *Sfînta Duminică* odată din răsuputeri, și îndată s-au adunat toate vietățile (...) **Și** atunci ea le-a întrebant cu tot dinadinsul, dacă știe vreuna din ele, în care parte a lumii, se află Mănăstirea-de-Tămîile? **Și** toate au răspuns ca dintr-o singură gură, că nu li s-a întîmplat să audă măcar vorbindu-se vreodată, despre aceasta“. (160).

Cu valoare narativă alternează uneori cu **și**, în același text, cea mai slabă conjuncție adversativă, *iar*: „**Și** podul, cu toate cele poruncite, era acum gata. **Iară** bordeiul moșneagului se prefăcuse într-un palat mult mai strălucitor decît al împăratului! **Și** deodată, baba și moșneagul se trezesc îmbrăcați în porfiră împărătească **și** toate bună-tățile de pe lume erau acum în palaturile lor. **Iară** purcelul zburda și se tologea numai pe covoare, în toate părțile“. (157).

Rolul conjuncțiilor narative, de legătură între fraze, îl au uneori în narăția lui Creangă adverbele *atunci* și *apoi*³³: „**Apoi** unul din ei vestește împăratului despre venirea noilor pețitori: moșneagul cu purcelul său!... **Atunci** împăratul îi cheamă înaintea sa. Moșneagul, cum intră, se pleacă pînă la pămînt și stă la ușa, smerit. **Iară** purcelul calcă înainte pe covoare grohăind, și începe a mușlui prin casă“ (156); „**Și apoi** ducîndu-se împăratul în treaba lui, i-a lăsat să-și bată capul cum vor ști. **Atunci** Harap Alb și cu ai săi au început a strînge din umere, nepricepîndu-se ce-i de făcut“ (225); „**Atunci** credinciosul împăratului se duce răpede și dă foc casei celei de aramă pe dedesupt, cu 24 de stînjeni de lemne, de se face casa roșă cum e jărăticul. **Apoi**, cum înserează, vine și poștește pe oaspeți la culcare“. (219).

— O particularitate a sintaxei lui Creangă este și introducerea unor propoziții independente, principale, printr-un adverb cu funcție conjuncțională, unde, care are de obicei funcția de a introduce propoziții subordonate³⁴; în construcția amintită, adverbul este urmat de negație: *unde nu*. Ex.: *aproape de Buna-Vestire unde nu dă o căldură ca aceea, și se topește omătul și curg pîrăiele* (30); și *unde nu pornește stînga la vale săltînd tot mai sus de un stat de om* (30); *Și ce să vezi? Unde nu se ie hapsina de nevasta lui Vasile-Aniței cu cociorva aprinsă după noi; căci tocmai atunci trăgea focul să deie colacii în cuptior* (38); *Și cum stam eu și mă chiteam în capul meu (...) unde nu mă îmbărbătez în sine-mi și iar bag mîna să scot pupăza pe ce-a fi...* (43). Se observă că astfel de propoziții presupun o intonație asemănătoare cu aceea a propozițiilor exclamative. Valoarea afectivă puternică a construcției provine din cîteva înfringeri ale unor restricții sintactice și lexicale: în primul rînd, adverbul *unde* introduce de obicei propoziții subordonate, iar în construcția discutată nu există sens subordonat, propoziția introdusă fiind o principală independentă; în al doilea rînd, elementul

³³ Iordan, op. cit., p. 165—6.

³⁴ Ibid., pp. 162—3.

introdutiv unde nu are sens negativ, iar propozițiile sînt accentuate afirmative; în sfîrșit, se produce încă o mutație de sens: unde este adverb de loc, iar sensul propoziției în care apare este temporal. Caracterul specific al construcției se bazează pe faptul că sensul ei contextual este imprevizibil, deosebit de sensurile curente ale elementelor sale constitutive: de la lipsa intonației, sens de loc și negativ către intonație exclamativă, sens temporal și accentuat pozitiv.

4.2.3. Subordonarea nu lipsește în opera lui Creangă, dar nu este foarte variată³⁵, iar propozițiile subordonate nu au dimensiuni largi și nu cunosc o repartizare simetrică în cadrul frazei. Efectele stilistice ale oralityții se bazează, la Creangă, pe coordonare.

O trăsătură specifică a subordonării, pe care autorul o are în comun cu sintaxa populară, este subordonarea paratactică. Nu este vorba de juxtapunerea mai multor subordonate de același fel, ci de juxtapunerea subordonatei față de regentă: între propoziții este înlăturată conjuncția sau orice alt element joncțional subordonator, iar raportul se suplinește prin intonație; situația este asemănătoare cu exemplele citate mai sus, în care sensul coordonării nu rezultă din prezența unei conjuncții adversative sau conclusive, ci din juxtapunerea a două propoziții, cu intonația marcată prin pauză la joncțiune. Pot fi redată astfel, cu intonația suplînd conjuncția:

— completiva directă: Ia, mai bine, răpezi-te pînă la el de vezi, || *gata-i de drum?* ³⁶.

— raportul condițional: Nu-ți face una copii, || *iei alta, nu-ți face nici aceea*, || *alta!* (103); *La calic slujești*, || *calic rămii*.

— raportul concesiv: *Teie-vă măcar și pielea de pe cap*, || *ce am eu de-acolo?* (226);

— raportul cauzal: Eu, să nu fi știut a ceti, de mult aș fi înnebunit, *cîte am avut pe capul meu* (27).

După cum se observă, uneori subordonarea paratactică este combinată cu alte procedee sintactice, repetiția sau elipsa (*La calic slujești, calic rămii!*).

4.3. Repetiția și elipsa sînt cele mai frecvente procedee stilistice realizate la nivelul sintactic.

Repetiția, caracteristică limbii vorbite, este la Creangă o formă a oralityții, indiferent de elementele lingvistice care se repetă.

S-a remarcat adesea ³⁷ preponderența valorilor auditive asupra celor vizuale în stilul lui Creangă. Repetiția, de cele mai multe ori redundantă, este sursa primă a numeroase asemenea valori auditive, pe care le vom remarca în legătură cu alte procedee (particularitățile în realizarea dialogului, enumerarea și descrierea, de exemplu). Se repetă la Creangă interjecții, pronume și, cel mai adesea, verbe. Interjecțiile sînt juxtapuse, iar repetarea lor prin alăturare are în vedere realizarea unui efect strict sonor, bazat pe aliterație și, mai rar, pe o sugestie de

³⁵ Ibid., p. 166.

³⁶ Cf. Tohăneanu, op. cit., p. 15, 13.

³⁷ Cf., de exemplu: Iordan, op. cit., pp. 147—50 și Stilistica..., pp. 256—74; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. cit., p. 210—11; Tohăneanu, op. cit.

ordin onomatopeic : „Și atunci numai iaca un ciocîrlan șchiop se vede viind, cît ce putea : și șovîlc, șovîlc, șovîlc ! se înfățișează înaintea sfintei Duminici“ (160) ; „Na, na, na ! d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata, căci altfel de ce l-aș mai fi luat cu mine ? Hei, hei ! Nu știți d-voastră ce poama dracului e Harap-Alb aista“ (209) ; „Și odată pornesc ei, teleap, teleap, teleap !“ (219)³⁸.

Repetiția poate lua uneori forma unor figuri etimologice în text : numai pe sine nu se vede cît e de frumuseț. Parcă-i un **boț chilimboț boțit**, în frunte cu un **ochiu**, numai să nu fie de **diochiu** (216) ; Apropiată ca formă de aceasta este repetiția semantică³⁹, situație în care se repetă nu același cuvînt, ci un sinonim al său ; unele dintre acestea sînt formule fixe în limba vorbită, altele sînt creații ale lui Creangă. Repetiția sinonimică este tot o formă de redundanță stilistică, al cărei efect este de asemenea de ordin sonor : nu te-am știut eu că-mi ești de-aceștia, că de mult îți făceam felul ! Dar trăind și nemurind, te-oi sluji eu, măi badeo !

— Verbul este elementul cel mai adesea repetat. Repetiția verbului are, de multe ori, efectul așteptat, acela de dinamizare a acțiunii : **Face ea sarmale, face plachie, face alivenci, face papă cu smîntînă...** (130) ; **Rizi tu, rizi Harap Alb, zise atunci Setilă** (215) ; **Dracul, cînd n-are ce face, știți ce face...** (146). Nu întotdeauna se repetă, însă, același verb ; unele fragmente de narație se ilustrează la Creangă prin repetarea unor verbe diferite, în același scop al creării unui ritm mai rapid : **Și așa zicînd, pune poalele-n briu. își suflecă minicile, ațîță focul și s-apucă de făcut bucate (...)** Pe urmă **lasă bucatele la foc să fiarbă și se duce prin pădure să caute pe cumătru-său și să-l poștească la praznic.** (130). Alteori, însă, funcția repetării verbului este diferită : se creează în text o anumită monotonie ritmică, rezultată de obicei din repetarea verbului a merge : **Și merge el și merge pînă ce înnoptează bine** (193) ; **Și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă... și atunci numai iaca ce le iese înainte un om spîn** (194) ; **Mai merge el înainte prin codru cît merge și, la o strîmtoare, numai iaca ce Spînul iar îi iese înainte** (194) ; **Și merge Ivan și merge și merge, pînă cînd pe însărate ajunge la curțile cele** (242) ; **Băbăția lui, de la o vreme încoace, nu știu ce avea, că începuse a scîrții ; ba c-o doare ceea, ba c-o doare ceea ba i-e făcut de năjit, ba că i-e făcut de ursită, ba că i-e făcut de plînsori și tot umbla din babă în babă cu descîntece și cu oblojele** (99).

— O ultimă formă a repetiției de care ne vom ocupa nu mai privește planul autorului, ci reprezintă transpunerea aceluiași procedeu în planul vorbirii personajelor : repetarea unor propoziții sau a unor fragmente de propoziții în replicile succesive ale unui dialog. Aceeași tendință către realizarea unor efecte sonore îl face pe Creangă să-și construiască dialogul prin repetiție ; ritmul în care înaintează dialogul este astfel, evident, mai lent, dar, în același timp continuitatea crește, iar textul capătă o valoare auditivă sporită, pe care limba vorbită nu o are în mod spontan. Este un argument în plus în favoarea concluziei că, în cazul lui Creangă, nu avem niciodată a face cu *transcrierea limbii*

³⁸ Exemplele în Iordan, op. cit., pp. 148—9.

³⁹ Ibid., p. 100.

vorbite, ci cu o *prelucrare* deosebit de elaborată a elementelor pe care aceasta le pune la dispoziție scriitorului. Exemplele sînt numeroase și constituie o probă în plus pentru ceea ce am numit redundanța stilistică a lui Creangă, realizată la diverse nivele: „Da *ce-a* fost aici, copile? — *Ce să fie*, mămucă? Ia cum te-ai dus dumneata de-acasă (...) — *Și?* ... — *Și* frate meu cel mare, năting și neastîmpărat, cum îl știi, fuga la ușă, să deschidă. — *Ș-atunci?* — *Atunci* eu m-am vîrît iute în horn și frate-meu cel mijlociu sub chersin, iară cel mare, după cum îți spun, se dă cu nepăsare după ușă și trage zăvorul. — *Ș-atunci?* — *Atunci* grozăvie mare!” (129); „— *Stăi* prietene, zise ist cu boii (...) *Stăi* puțin cu carul, c-am să-ți spun ceva. — *Eu aș sta*, dar nu prea vrî el să *steie*. Da ce ai să-mi spui? — Carul dumitale *parcă merge singur*. — D-apoi... mai *singur*, nu-l vezi? — Prietene, *știi una?* — *Știu*, dacă mi-i spune (...) — *Șuguiеști*, măi omule, ori ți-i într-adins? — *Ba nu șuguiеsc*” (140); — „Bun. măi Chirică, ia acum vād și eu că nu ești prost. Hai! Cît să-ți dau pe an, *ca să te tocmești la mine?* — Apoi eu... *nu mă tocmesc cu anul*. — *Dar cum te tocmești tu?* — *Eu mă tocmesc* pe trei ani odată (...) — Despre mine, cu atîta mai bine, mă Chirică. *Și ce mi-i cere tu pentru trei ani?* — *Ce să-ți cer?* Ia să-mi dai de mîncare și de purtat cît mi-a trebui ... (172).

Elipsa este tot un procedeu pe care Creangă îl împrumută limbii vorbite, utilizîndu-l însă în forme complexe și în gradații savant construite, pe care sintaxa populară nu le cunoaște. Încă o dată, frecvența construcției este elementul hotărîtor în determinarea valorii sale stilistice reale: construcțiile lapidare au un caracter mai dinamic decît o propoziție completă⁴⁰. Deși opusă ca formă repetiției, elipsa are, deci, același efect cu aceasta: pe de o parte, accentuarea afectivă a cuvintelor repetate sau, dimpotrivă, a celor care rămîn prezente în urma elidării elementelor mai puțin importante ale comunicării; pe de altă parte, apariția unui ritm în frază sau chiar într-un întreg fragment narativ. La Creangă, elipsa este legată, așa cum am observat, și de prezența unor alte particularități, cu care e de obicei corelată; în strînsă legătură se află, astfel, cu prezența unei anumite intonații (pe care, uneori, elipsa este aceea care o impune) și cu juxtapunerea propozițiilor, fie ele principale sau subordonate între ele, fie o subordonată față de regenta sa.

Cea mai semnificativă la Creangă, pentru că este sursa principală de ritm a frazei, este elipsa verbului predicativ: *Atunci iepurele sare și dracul după el* (145); *iaca ursul se trezește și după dînsul, Gavrițe* (202); *Ș-odată și smuncește buzduganul din mînă și fuga cu el în iaz*, spunînd lui Scaraoschi ce era să pățească cu buzduganul (148); *Ipate cu un gînd să se ducă ... și cu zece nu* (174). Elipsa verbului predicativ stă la originea unor propoziții în care rolul de predicat este atribuit interjecției, construcții foarte frecvente la Creangă: *Asemenea cel mijlociu, tuști!* iute sub un chersin (126); *Dracul, neavînd ce-i face, huștiuluc în iaz* (144); *Deodată sare mînios din birlog, hat!* dracul subsuoară și-l stringe... (146). Într-o formă cu verbul predicativ neelidat, interjecțiile ar avea pe lîngă verb funcția de complement circumstan-

⁴⁰ Cf. Iordan, *Stilistica...*, pp. 275—91 și *Limba lui Creangă*, pp. 151—52.

țiale de mod : [sare] *țuști ! iute...*, [se aruncă, sare] *huștiuluc ! în iaz sau haț ! [ia] pe dracul...* Prin elidarea verbului predicativ, asupra interjecțiilor este trecută funcția predicativă, dar sensul expresiei elidate este încă simțit.

În fragmente mai largi, trecerea de la construcțiile cu verb la cele eliptice marchează gradarea, precipitarea acțiunii în cursul narației. Iată, de exemplu, fuga de la școală a copilului, urmărit de doi dintre colegii săi. Până la un punct al desfășurării frazei, propozițiile sînt complete : „doi hojmalăi **se** și **luase** după mine ; și unde nu **încep** a fugi, de-**mi scăpărau** picioarele ; și **trec** pe lingă casa noastră și nu **întro** în casă, ci **cotigesc** în stînga și **întro** în ograda unui megieș al nostru // și din ogradă în ocol și din ocol în grădina cu păpușoiu, care erau chiar atunci prășiți de-al doilea, și băieții după mine !” (19). Dintr-un anumit moment al frazei, verbul lipsește, iar elipsa acestuia marchează o precipitare în desfășurarea acțiunii narate, devenind un element de gradare a acesteia.

În alternanță de propoziții complete și eliptice de predicat este construit și un celebru pasaj, extras de asemenea din *Amintiri* : „Atunci eu **mă dau** iute pe-o creangă mai spre poale, și odată fac : Zup ! în niște cînepă (...) ; și nebuna de mătușa Mărioara, după mine ; și eu fuga iepurește prin cînepă și ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii (...) ; și ea după mine pînă-n dreptul ocolului, pe unde **mi-era iar greu** de sărit ; pe de laturi, iar gard, și hîrsita de mătușă nu **mă slăbea** din fugă nici în ruptul capului ! Cît pe ce **să puie** mîna pe mine ! Și eu fuga și ea fuga, și eu fuga și ea fuga : pînă ce **dăm** cînepa toată palancă la pămînt“ ; (41). Propozițiile eliptice de predicat nu sînt grupate, spre deosebire de exemplul precedent, în finalul frazei sau al fragmentului : ele sînt răspîndite în cursul narației, care — astfel — este salvată de la monotonia ritmică pe care i-ar da-o elipsa generală a verbului. Intonația, marcată uneori prin virgulă (mătușa Mărioara, după mine ; pe de laturi, iar gard) presupune de fiecare dată prezența unei pauze. Un ritm precipitat există totuși în final, în ultimul fragment al narației, unde propozițiile, coordonate cu conjuncția *și*, sînt toate eliptice de predicat (*și eu fuga și ea fuga, // și eu fuga și ea fuga*). Chiar aceste ultime propoziții sînt separate, două cîte două, printr-o pauză în intonație, marcată grafic de virgulă ; cum propozițiile au exact aceeași formă și sînt toate legate prin conjuncție, prezența virgulei este, în această situație, un element cert și *exclusiv intonațional*.

5. STILUL

În paragrafele precedente (*lexic* și *sintaxă*), am analizat procedeele stilistice realizate la aceste două nivele. Completăm observațiile privitoare la stilul lui Creangă, ocupîndu-ne de cîteva dintre *procedeele compoziționale* prezente în *Povești* și *Amintiri* (dialogul, formele interfevenței de planuri între autor și personaje, descrierea, portretul și funcția enumerării).

5.1. Procedee compoziționale în narație

5.1.1. Dialogul

Din comparația între Creangă și Caragiale, pe care am prezentat-o în linii mari în capitolul introductiv, decurg câteva particularități de stil. O primă observație privește tipul diferit de oralitate pe care-l dezvoltă cei doi scriitori: așa cum am observat, Creangă are o *oralitate de tip popular*, valorifică stilistic aspectele curente în limba populară, în timp ce Caragiale își bazează umorul pe un vocabular original, dar de *tip suburban*, semidict.

Din punct de vedere stilistic, interesează concluzia care se poate extrage din această stare de fapt: atât la Creangă, cât și la Caragiale, umorul verbal al personajelor derivă din utilizarea unor vocabulare originale, fără importanță estetică în sine, numai cu funcție de caracterizare. Această detașare a autorilor față de limbaj, care este al personajelor, observată de Călinescu,⁴¹ implică o altă aracteristică stilistică, comună celor doi scriitori: limbajul fiind al eroilor, desfășurarea narației are, și la unul și la celălalt, o *structură dialogică*. Faptul este mai evident la Caragiale, care-și dramatizează în mare parte momentele, chiar formal, transformându-le în mici scenete. Mai greu de observat este aceeași particularitate la Creangă, unde nu are aceeași frecvență și unde poveștile nu sînt formal și declarat dramatizate. Totuși, procedeul este identic și însumează majoritatea poveștilor. În „Poveștea lui Harap Alb” în special, dar și în „Ivan Turbincă”, „Dănilă Prepeleac” sau „Soacra cu trei nurori”, narația în planul autorului este redusă și ca spațiu, și ca varietate de expresie, rezumîndu-se de multe ori la repetarea aceluiași formule-tip; ea evoluează, însă, prin interminabilele dialoguri dintre Harap-Alb și celelalte personaje, izolate sau în grup, dintre Ivan Turbincă și draci sau Sf. Petru, ori dintre Dănilă Prepeleac, fratele său și drac.

Spre deosebire, însă, de Caragiale, limbajul singur nu are, la Creangă, valoare comică. Bufoneria dialogului din „Ivan Turbincă” nu se datorează expresiilor utilizate în sine, ci faptului că, deși se desfășoară între Ivan, Sfîntul Petru și Dumnezeu, are aspectul unei convorbiri între țărani. Creangă amestecă aici aspectele realist și fantastic (realist al limbajului și fantastic al referirii contextuale, în cadrul narației), și aceasta este sursa umorului: „— Doamne, zise atunci Sfîntul Petre, spîriet; ori hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte: nu cumva ostașul cela să aibă hărtag și să ni găsim beleaua cu dinsul. Știi c-am mai mîncat eu odată de la unul ca acesta o chelfăneală” (240). Și mai departe: „— Bună calea, Ivane, zise Dumnezeu. Dar cînți, cînți, nu te-ncurci. — Mulțumesc dumneavoastră, zise Ivan tresărînd. Dar de unde știi așa de bine că mă cheamă Ivan? — D-apoi dacă n-oiu ști eu, cine altul are să știe? răspunse Dumnezeu. — Dar cine ești tu, zise Ivan cam zborșit, de te lauzi că știi toate? (241).

⁴¹ Călinescu, op. cit., p. 297.

Într-un basm de asemenea fantastic, „Povestea porcului“, la fel arată dialogul dintre moșneag și împărat sau străjeri : — *Da ce-i acesta, moșule ? zise unul din ei.* — **D-apoi acesta mi-e feciorul, care se prinde c-a face podul împăratului.** — **Doamne, moșule, Doamne ! multă minte îți mai trebuie,** zise un străjeriu bătrîn ; se vede că ți-ai urit zilele. — **Apoi dă, ceea ce-i scris omului, în frunte-i este pus și tot de-o moarte are să moară cineva.** — *Dumneata, moșule, cum vedem noi, cauți pricină, ziua-n amiaza mare, cu lumina, ziseră străjerii.* — *D-apoi asta nu vă privește pe d-voastre ; ia mai bine păziți-vă gura și dați de știre împăratului c-am venit noi, răspunse moșneagul* (156). Exemplul de față amintește o altă particularitate a dialogului, exemplificată mai sus (supra, 3.3.) : replicile sînt alcătuite, uneori, exclusiv din expresii idiomatice succesive.

Menționăm încă o trăsătură apropiată, de asemenea exemplificată (supra, 4.3.) : preferința lui Creangă pentru desfășurarea narației prin dialog duce la unele exagerări în sensul redundanței ; replicile succesive reiau fragmente din replica anterioară a interlocutorului, astfel încît dialogul devine în fapt o formă deghizată a repetiției și se înscrie în aceeași linie cu enumerația redundantă (infra, 5.1.3.), aspectul pe care îl ia întotdeauna enumerarea la Creangă, indiferent de funcția sa imediată.

5.1.2. *Forme ale interferenței dintre planurile autorului și personajelor.*

Interferența dintre planul vorbirii autorului și cel al vorbirii personajelor are întotdeauna scopul de a evita monotonia și unilatralitatea desfășurării narației. Iorgu Iordan vede în schimbările formale de persoană a verbului și a pronumelui o manifestare în plus a oralității lui Creangă⁴², alături de intonația exclamativă sau interogativă, interjecție, lungirea afectivă a vocalei ori repetiție. Lărgind puțin sfera de interpretare, monografia citată a lui G. Tohăneanu⁴³ încadrează fenomenele la care ne referim într-un capitol pe care îl numește „stilistica participării“. Evident, impresia de participare mai puternică a autorului la evenimentele narate este unul dintre efectele imediate ale modificării sistemului personal la pronume și la verb. Trebuie, însă, subliniat faptul că interferența de planuri este o formă complexă de accidentare a narației în pur stil indirect și că ea nu reprezintă un punct comun între narația lui Creangă și narația populară, tocmai datorită caracterului complex și elaborat al acestor forme.

— O primă modalitate de evitare a monotoniei narației în stil indirect, la persoana a III-a, o constituie introducerea unor comentarii exclamative și interogative, care aparțin de asemenea autorului și care nu presupun vreo modificare formală în sistemul stilurilor vorbirii. Impresia produsă de aceste comentarii este, însă, că autorul, retras în afara evenimentelor narate, se obiectivizează, situîndu-se oarecum pe poziția cititorului-auditor, căruia comentariile, în forma în care sînt făcute,

⁴² Iordan, *op. cit.*, pp. 142—4.

⁴³ *Op. cit.*, pp. 187—215.

ar putea să-i aparțină în egală măsură : Fiul craiului, ce era să facă ? îi spune toate cu de-amănuntul, căci, dă, care om nu ține la viață înainte de toate ? (197) ; Nu-i vorbă că știa Vidma ce-o așteaptă, dar ce era să facă ? (250) ; Dă, ce era să facă bietul om, cînd Moartea-i chioară și nu-l vede ? (254) ; Și cînd se uită fata, ce să vadă ? *Ograda se umpluse ...* (237) ; *Bucuria caprei nu era proastă. Dar cînd s-apropie bine, ce să vadă ?* (128). Exemplele se referă la cea mai simplă formă de detașare a autorului de propriul său plan narativ, căci nu presupun modificări formale în sistemul personal : relatarea rămîne la persoana a III-a. Interogația retorică este prezentă, ca mijloc de dramatizare a acțiunii, și în narația populară. De altfel, toate „accidentările“ în cadrul stilului indirect al narației, care apar atît la Creangă cît și în povestirea populară, nu sînt altceva decît forme de personalizare a narației, în sensul participării mai active a autorului la evenimentele reproduse⁴⁴.

Adeseori, însă, comentariile interogative și exclamative sînt formulate, fără adresă precisă, la persoana a II-a cu sens general, deci comportă o trecere de la persoana a III-a a narației în stil indirect către persoana a II-a, specifică în principiu stilului direct ; forma este intermediară între dialogul fictiv și expunerea adresată : Și cînd colo, ce să vezi ? toți erau cu părul, cu barba și cu mustețele pline de promoroacă... (222).

— Această tendință către persoana a II-a, în contextul narației în stil indirect la persoana a III-a, se manifestă la Creangă sub formele autoadresării și dialogului fictiv, cum le numește Iorgu Iordan. Auto-adresarea și dialogul fictiv sînt procedee înrudite, care au drept efect crearea unei diferențe de plan (autor — interlocutor sau autor — personaje). Ele constau în schimbarea persoanei față de persoana verbală sau pronominală la care se desfășura povestirea pînă în momentul respectiv : persoana a III-a (din narația normală) sau persoana I (din narația de tip memorialistic) sînt înlocuite cu persoana a II-a, iar în text se creează o aparență de dialog. Denumirea de „dialog“ este oarecum abuzivă în această împrejurare, căci nu în toate cazurile poate fi presupusă prezența unui interlocutor fictiv. Accidentarea narației există, însă, iar cele două procedee compoziționale dau povestirii lui Creangă un deosebit relief. Să se observe că formele nu sînt curențe în vorbirea populară, și că reprezintă o modalitate de „fortare“ a oralității dincolo de limitele pe care vorbirea populară le-a pus la dispoziția scriitorului.

Dialogul fictiv presupune, de cele mai multe ori, un partener al povestirii. Cînd, în *Amintiri*, Creangă notează : *Peste cîteva zile după asta, auzim că Nică Oșlobanu s-a dus să învețe la școala catihetică din Folticeni, vorbă să fie.* (56), ultima parte a frazei se adresează, în mod evident, ascultătorilor, deveniți ad-hoc interlocutori. Uneori interlocutorul rămîne fictiv : *Eu atunci, să nu-mi caut de drum tot înainte ?* (43) ; *se strinsese lumea că la comédie împrejurul nostru dă, iar maroc nu era ?* (45) ; alteori, însă, el este însuși eroul povestirii, căruia autorul i

⁴⁴ Cf. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, EARSR, 1973, pp. 109—16.

se adresează direct : *Și cînd căuta mama să zîmîtînească oalele, zîmîtînește, Smărandă, dacă ai ce !* (39) ; *Cînd se scoală baba în zori de ziuă, ia nurori, dacă ai de unde !* (121).

Se observă că, în toate cazurile, schimbarea persoanei este însoțită de prezența unei intonații, exclamativă sau interogativă, caracteristică definitorie a stilului *direct*, iar nu a celui *indirect* (modalitatea de reproducere curentă în narațiune) ; existența intonației este un element suplimentar, care subliniază, în text, tendința către o exprimare directă, de tipul adresării prin dialog.

Autoadresarea (numită de Iorgu Iordan și *autodialog*) este un caz particular al situației precedente, apărînd — în contextul unei narațiuni memoralistice la persoana I, deci atunci cînd interlocutorul fictiv este însuși autorul ; dialogul este marcat în text fie pur și simplu prin persoana a II-a, fie printr-un vocativ (băiete, bade), fie chiar prin numele propriu (Ioane) : *Mai pasă de ține minte toate cele și acum așa, dacă te slujește capul, bade Ioane ; Apoi lasă-ți, băiete, satul, cu tot farmecul frumuseților lui și pasă de te du în loc străin și așa depărtat, dacă te lasă pîrdalnica de inimă. Și doar mă și sileam eu, într-o părere, s-o fac a înțalege pe mama că pot să mă bolnăvesc de dorul ei...* (75).

Uneori, dedublarea merge și mai departe, iar în același text autorul apare marcat o dată prin pronumele de persoana I (eu, mea) și altă dată prin pronumele de persoana a II-a tu (sau vocativul Ioane) : *Și mai bine să rămîi pe loc, Ioane, chiteam în mîntea mea cea proastă, decît să plîngi nemîngîiet și să te usuci, de dorul cui știu eu, văzînd cu ochii !...* (74).

— Un efect apropiat îl are expunerea adresată, care reduce, de asemenea, diferența dintre planul naratorului și acela al cititorului : *Ei, ei ! Apoi zi că nu-ți venea să pornești la drum, mai ales în luna lui mai, cu asemenea om vrednic și deapururea vesel.* (98).

Este, în fond, tot o formă de dialog fictiv, dar interlocutorul nu mai poate fi precizat : el nu mai este nici însuși autorul, nici un alt erou al narației ; expresia se apropie de sensul persoanei a II-a cu înțeles general.

— Deși nu-i este specific, Creangă utilizează, în același scop al atenuării diferenței dintre cele două planuri de bază ale narației, unele forme de stil indirect liber : prin aceleași modificări ale sistemului pronominal și verbal, ca și ale sistemului deicticelor (pronume demonstrative sau adverbe), se realizează interferări, în planul autorului, ale unor enclave care aparțin de fapt planului personajelor : *Oamenii sârîră, buimaci, care dincotro, crezînd că-i foc, ori ne taie cătanele, Doamne ferește !* (72) ; *Și de aici supărarea părintelui Oșlobanu ajunsese la culme ; să nu vadă sămînță de călugăr pe la biserica lui, că-i potopește !* (56) ; *Bunicul însă era așezat la mîntea lui ; își căuta de trebi cum știa ei și lăsa pe bunica într-ale sale, ca un cap de femeie ce se găsea* (28).

În toate aceste forme, se mențin elemente ale unei intonații de stil direct sau, cel puțin — particularitate a realizării procedului la Creangă — elemente lexicale care aparțin limbii vorbite (*Doamne ferește !, că-i potopește !, cap de femeie etc.*).

5.1.3. Descrierea și portretul ⁴⁵; funcția stilistică a enumerării.

A fost remarcată de către toți cercetătorii stilului lui Creangă valoarea auditivă a textului său, foarte accentuată, în comparație cu slabele valori vizuale.

Opera lui Creangă nu are descrieri propriu-zise, și nici portrete numeroase. Vladimir Streinu observa ⁴⁶ „epicul pur al creației”, marea viteză de deslășurare a *Poveștilor* și *Amintirilor*, care nu dă loc descrierilor sau analizelor. În economia compozițională a *Amintirilor*, descrierea ocupă un loc convențional, evident „cautat”: toate cele patru capitole ale *Amintirilor* se deschid cu câte o descriere (a satului, a casei părintești, din nou descrierea satului și a mănăstirilor din împrejurimi, în sfârșit descrierea Ozanei și a Cetații Neamțului).

Caracterul prin definiție static al descrierilor ar întrerupe fluxul narațiunii, ceea ce explică, în oarecare măsură, plasarea lor la începutul capitolelor. Pe de altă parte, caracterul fantastic al basmelor și poveștilor nu dă loc intercalării de descrieri: imaginația fantastică a lui Creangă este, practic, inexistentă (basmelor sale fiind alcătuite în esență realiste), iar ceea ce interesează în primul rînd în ele este acțiunea.

Atunci cînd apar, descrierile au la Creangă un caracter convențional, deși se poate observa în unele cazuri o grijă deosebită pentru structura ritmică a frazelor care intră în componența unor astfel de pasaje ⁴⁷. Alteori, însă, Creangă evită declarat descrierea, în special descrierea de peisaj, printr-o formulă finală cu caracter concludiv ⁴⁸: iară veverițele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni, blăstemîndu-și ceasul în care s-au născut. Mă rog, foc de ger era : ce să vă spun mai mult ! (214).

Formulele fixe sau expresiile idiomatice ajung uneori să înlocuiască descrierea propriu-zisă : mai ales că acum e o frumuseță afară la cîmp, de turbă haita ! (102).

G. Tohăneanu observă că autorul folosește uneori descrierea de peisaj pentru evoluția ulterioară a narației : descrierea nopții din „Dănilă Prepeleac” este numai un prilej de a aduce în convorbirea dintre erou și drac luna, care va juca apoi un anumit rol în povestire. Dar, chiar așa, peisajul este complet lipsit de culoare, luînd forma unei enumerări de personificări : Nu trecu mult și ziua se călători. Cerul era limpede și luceferii scilipitori rîdeau la stele, iară luna, scoțînd capul de după dealuri, se legăna în văzduh, luminînd pămîntul (148).

Descrierile de interioare sînt substituite de Creangă prin enumerare, iar procedeul este foarte frecvent, atît în *Povești*, cît și în *Amintiri*. Descrierile gospodăriilor lui Dănilă Prepeleac, Stan Pățitul sau a atelierului lui Pavel Ciubotarul sînt simple enumerări de obiecte utilitare, necesare respectivelor domenii de activitate. Descrierile capătă astfel un pronunțat caracter didactic și reprezintă materializarea unei puternice

⁴⁵ Cf. Tohăneanu, *op. cit.*, pp. 114—8.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 185.

⁴⁷ Tudor Vianu analizează ritmic descrierea Ozanei din capitolul al IV-lea al *Amintirilor* sau începutul capitolului al II-lea : cf. *Arta prozatorilor români*, loc. cit., vol. I, pp. 156—8.

⁴⁸ Tohăneanu, *op. cit.*, p. 114—6.

tendințe către expresia concretă, pe care am observat-o pînă acum în numeroase ocazii în limba și stilul lui Creangă.

Interiorul lui Pavel ciubotarul este compus numai din uneltele meseriei sale : „Pavăl era holteiu și casa lui destul de încăpătoare : laiți și paturi de jur împrejur ; lîngă sobă, altul ; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptior, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, mușchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clești, pilă, ciocan, ghint, piele, ață, hîrbul cu călacan, cleiu și tot ce trebuie unui ciubotar“ (57).

Circiuma din Rădășeni este descrisă la fel, pe un spațiu cu mult mai larg, enumerarea atingînd, aici, proporții pe care nu le mai are nicăieri în scrierile lui Creangă : „Într-un colț al odăii, cîteva merțe de fasole ; în altul, sămînță de cînepă ; în al treilea, o movilă de mere domnești și pere de Rădășeni, care trăiesc pînă pe după Paști ; în al patrulea, mazăre și bob, despărțite prin o scîndură lată, iar alături niște bostani turcești ; într-o puțină, pere uscate și dulci ca smochinele ; mai încolo, un teanc de chite de cînepă și de in ; pe-o grindă, călepe de tort și lînuri boite fel de fel pentru scoarțe și lăicere ; apoi cîlți, buci și alte lucruri, zăhăite prin cele poliți și colțare, ca la casa unui gospodar fruntaș de pe vremea aceea“ (65).

Chiar obiceiurile rituale descrise iau aceeași formă⁴⁹. În „Soacra cu trei nurori“, de exemplu, ceremonia de înmormîntare prefigurată de nurori în fața soacrei încă vii are aspectul unei enumerări de momente și obiecte, în ordinea succesivă a apariției lor în ritualul de înmormîntare : „și după aceea începură a scoate din lada babei valuri de pînză, a-și da ghiont una alteia și a vorbi despre stîrlici. toiag, năsălie, poduri, paraua din mîna mortului, despre gănele ori oala de dat peste groapă, despre strigoi și cîte alte năzdrăvănii înfiorătoare“ (122).

Creangă are o adevărată voluptate în a enumera, care a fost de multe ori observată în legătură cu stilul său. Enumerările sale au un caracter pe care îl putem numi „redundant“ din punct de vedere stilistic : odată începută, enumerarea dă impresia că nu se mai poate opri, creează în text un ritm, și de aceea autorul are nevoie de apariția finală, în frază, a unui ultim element de enumerare, fără sens precis, generalizator și concludiv în același timp : *și cîte alte năzdrăvănii, și tot ce trebuie unui ciubotar, și alte lucruri, și cîte alte lucruri trebuiesc omului gospodar* etc. Ultimul element nu mai aduce nici o nouă informație, față de seria precedentă a obiectelor enumerate ; el este, din acest punct de vedere, redundanț, avînd doar funcția de a încetini ritmul frazei printr-o clausulă finală. Chiar în cazul descrierilor se poate, deci, vorbi la Creangă mai curînd de prezența unor elemente auditive, decît a unora vizuale.

*Portretele*⁵⁰ se află într-o situație asemănătoare. *Portretele „neutre“ nu-i reușesc lui Creangă*. Davidică din Fărcașa, de exemplu, este redat în trăsături prea generale pentru a putea fi fixat, iar la aceasta contribuie utilizarea excesivă a epitetelor ornante și generalizatoare sau a

⁴⁹ Cf. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁰ Tohăneanu, *op. cit.*, p. 116—7.

comparațiilor foarte curente : „De-a mai mare dragul să fi privit pe Davidică, flăcău de munte : cu barba în furculiță și favorite frumoase ; cu pletele crețe și negre ca pana corbului ; cu fruntea lată și senină ; cu sprincenele tufoase ; cu ochii mari negri ca murele și scinteietori ca fulgerul ; cu obrații rumeni ca doi bujori ; nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare” (59).

Mai reușite sînt personajele grotești din „Povestea lui Harap Alb”, în descrierea cărora autorul apelează la trăsături caricaturale, accentuînd anomaliile eroilor ; în descrierea lui Gerilă, de exemplu, ceea ce se reține este organul său funcțional definitoriu, care-i dă uneori autorului și prilejul unor variații onomastice (Buzilă, de multe ori) : *Ș-apoi afară de aceasta omul acela era ceva de spăriet : avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și cînd sufla cu dinsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrîlia capului, iar cea de desupt atîrna în jos, de-i acoperea pîntecele (...)* Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tremura de tare parcă-l zghihuia dracul (214).

Altfel, însă, Creangă înlocuiește portretele prin mișcare, iar, atunci cînd o calificare și o descriere cit de sumară este necesară, prin expresii populare care suplinesc fie trăsăturile fizice, fie pe cele morale ale eroilor. Dănilă Prepeleac, de exemplu, „omul nostru era un om de aceia, cărui-a mîncau cîinii din traistă” (139) ; crișmărița din Rădășeni „era și frumoasă, bat-o hazul s-o bată” (64), iar bărbatul ei completează portretul : „Ș-apoi măritată de curînd după un vădăoiu bătrîn și-un „lă-mă, mamă”, cum e mai bine de tras la om în gazdă” (64) ; D-voastră, cînstiți oaspeți, se vede că pașteți boboci („sînteți naivi”) de nu vă pricepeți al cui fapt e acesta (210).

Lipsa descrierilor și a portretelor, în forma lor canonică, este la Creangă justificată de caracterul prin excelență narativ al genurilor literare abordate și prin atenția deosebită pe care autorul o acordă acțiunii ; pauzele în fluxul narativ sînt evitate în mod deliberat de Creangă, care preferă o formulă scurtă sau o expresie idiomatică explicativă, care să taie brusc șirul enumerării descriptive începute, întreruperilor pe care descrierea de orice natură ar implica-o în desfășurarea narațiunii.

6. Am urmărit, în analiza stilului și a limbii lui Creangă, dominanta operei sale : o oralitate de tip popular, dar care este, în același timp, rezultatul unei minuțioase elaborări. În toate compartimentele limbii (în special în faptele de lexic și de sintaxă), ca și în toate elementele de stil pe care le-am menționat, frapează acest caracter „lucrat” al expresiei, fapt mai puțin curent într-o operă narativă în proză, de felul aceleia a lui Creangă.

Stilul scriitorului se caracterizează, astfel, printr-o acumulare de fapte particulare, în special, expresiei vorbite și mai puțin celei scrise. Transpunerea, într-o manieră proprie, a acestor elemente de oralitate în textul literar reprezintă originalitatea stilului lui Creangă.

CAPITOLUL 7

I. L. CARAGIALE

0. Introducere : funcția stilistică a limbajului în opera lui Caragiale ; caracterizarea personajelor prin limbaj. **1.** Fonetica : particularități regionale muntenesti, moldovenesti și ardelenesti. **2** Morfologia. **3.** Lexicul și procedeele stilistice realizate la nivel lexical : elemente regionale, fondul lexical vechi, neologismul. **4.** Sintaxa : procedee de realizare a comicului la nivel sintactic. **5** Stilul : funcția stilistică de datare, localizare și caracterizare ; procedee de realizare a comicului de limbaj ; procedee compoziționale ; inovația lui Caragiale în structura narației ; stilul indirect liber. **6.** Concluzii.

0. INTRODUCERE

0.1. Am analizat, în capitolul precedent, tipul de oralitate valorificat în opera lui Creangă, stabilind caracterul funcțional mai restrâns al limbajului lui Creangă față de Caragiale ; „restringerea“ are în vedere faptul că funcția principală a limbajului este, în opera lui Creangă, limitată la descriere și rezultă din lipsa unor diferențe lingvistice fundamentale între planul autorului și planul personajelor. Nu trebuie, însă, neglijat nici faptul că personajele lui Creangă există nu numai prin acțiune, ci și prin limbaj, dar modalitatea lor de exprimare rămâne de obicei nediferențiată, aceleași procedee sau funcții, de multe ori comune cu ale limbajului popular, putând fi identificate la diferiți eroi ai *Poveștilor* și *Amintirilor*.

Ne vom ocupa, în analiza limbii și a stilului lui Caragiale, doar de câteva dintre trăsăturile specifice ale operei sale, oprindu-ne asupra acelor pe care le considerăm dominante în evoluția întregii proze literare românești : mijloacele utilizate pentru realizarea comicului verbal și inovația lui Caragiale în ceea ce privește structura compozițională a textului în proză.

O parte dintre aceste trăsături stilistice specifice scriitorului privesc, deci, modalitățile de inovație în domeniul prozei narative, constituită în aspectul său modern abia o dată cu opera lui Caragiale.

Dominanta stilistică analizată cu predilecție pînă acum în studiile de specialitate se referă la procedeele prin intermediul cărora este realizat la Caragiale comicul de limbaj. Ea a fost formulată, întâi, de Tudor Vianu¹ și îl plasează pe Caragiale, din punct de vedere stilistic, în opoziție cu Creangă: între limbajul autorului și acela al personajelor se poate stabili o distincție, ceea ce determină, pentru opera scriitorului, existența unei funcții mai extinse a limbajului. În această trăsătură distinctivă, Tudor Vianu vede sursa celor mai multe procedee ale comicului verbal la Caragiale și la fel procedează majoritatea cercetătorilor care au studiat stilul scriitorului.

Concluzia care se impune este că, la Caragiale, se dezvoltă în planul personajelor un tip de oralitate care nu caracterizează în același timp și planul autorului: apar forme orale suburbane și fals neologistice, în sensul unei incomplete sau eronate adaptări a neologismului la sistemul limbii literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Procedeele devine cu atît mai semnificativ, cu cît, în momentul în care deformarea neologismului este utilizată de Caragiale cu funcție critică, limba literară fixase o formă definitivă mării majorități a neologismelor romanice sau neolatine (cele mai curente și, deci, cele mai atinse de deformările semiculte). În acest sens se poate vorbi de o lărgire a funcției limbajului la Caragiale, în comparație cu Creangă.

Deformarea neologismului ca sursă de comic verbal nu apare, în limba română literară, odată cu Caragiale. Ironizarea personajelor prin limbaj (de multe ori chiar prin neologism, în mod special) există, în forme mai puțin evaluate și prelucrate, și în comediiile lui C. Faccă, în piesele lui V. Alecsandri sau B. P. Hasdeu („Trei Crai de la Răsărit”, de exemplu). Dar între momentul Faccă sau, chiar, Alecsandri² și cel în care scrie Caragiale, în limba literară se produsese o mutație lexicală în strînsă legătură cu funcția stilistică a neologismului: curentul de neologisme se extinsese în aproape toate păturile sociale, cuprinzînd categorii pe care nu le atingea în deceniile precedente, iar aceste medii sociale aflate într-un contact recent cu neologismul încep să se caracterizeze tocmai printr-o mai accentuată sau mai scăzută receptivitate și adaptabilitate la limbajul neologic. Asistăm, deci, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, la o nouă fază a procesului de adaptare a neologismului, transpus însă în sfere mai largi față de prima perioadă a pătrunderii sale în limbă (1830—1850). Astfel devine posibilă la Caragiale, mai mult decît la predecesorii săi pe aceeași linie, caracterizarea personajelor prin limbaj (pentru detalierea aspectelor stilistice funcționale, cf. *infra*, 5.0.—5.1.).

¹ Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale, în Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955 și *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 244—62.

² Comediile la care se referă observația noastră datează aproximativ din anii 1850—1860; după 1860, Alecsandri n-a mai scris piese în care sursa comicului să fie de natură lingvistică.

1. FONETICA

O analiză lingvistică a operei lui Caragiale se deosebește de a tuturor precedesorilor și chiar de a scriitorilor contemporani cu el, Eminescu sau Creangă, de exemplu. Diferența rezidă în faptul că toate particularitățile diferite de norma limbii literare, regionalisme și arhaisme (cu excepția citorva muntenisme) apar în limbajul personajelor și lipsesc în pasajele autorului. Aspectele lingvistice care reprezintă „derogarea” de la norma limbii literare, fixată în acest sfârșit de secol în liniile sale generale, nu sînt întimplătoare, ci apar totdeauna cu valoare stilistică, servind unuia dintre aspectele amintite ale funcției limbajului. Subliniem, însă, faptul că nu mai există, în momentul în care scrie Caragiale, derogări de la norma literară în sensul arhaismului, decît în măsura în care anumite particularități regionale reprezintă conservări ale unor fonetisme vechi.

1.1. Particularitățile regionale muntenesti³ reprezintă singurul aspect fonetic general în limba operei lui Caragiale, fiind relativ uniform repartizate în limbajul autorului și în acela al personajelor. O oarecare diferență se poate, totuși, stabili, în sensul că regionalismele din limbajul autorului sînt cele mai general răspindite, mai „neutre” din punctul de vedere al specificului dialectal și, în orice caz, cele care au în graiul muntenesc cea mai mare frecvență. (Alături de iotacizarea verbelor la indicativ prezent și conjunctiv, în planul autorului nu s-ar mai putea cita decît formele cu pronunțare palatalizată ale anumitor consoane, după care $\tilde{a} > e$) :

— Consoanele \tilde{s} , \tilde{j} , ca și \tilde{r} , au în graiul muntenesc o pronunțare palatală, ceea ce determină modificarea $\tilde{a} > e$. Alături de iotacizarea verbelor, această particularitate este cea mai frecventă în limba operei lui Caragiale, comună limbajului autorului și personajelor⁴ : *birje* (II, 53, 232), *grije* (III, 20) ; formele cu consoană palatalizată alternează, însă, cu fonetismele literare, uneori chiar la aceleași cuvinte : *birjă* (II, 145), *pățimășă* (III, 170).

— Iotacizarea verbelor la indicativ și conjunctiv prezent coexistă cu formele neiotacizate, uneori pe aceeași pagină : *să spuie* (II, 36), *să se-ntinză* (I, 30), *eu să mă pui în public* (I, 16), *nu vream să le spui* (I, 16), *scoț* (I, 34), *să-mi ție* (I, 33), *nu crez* (I, 34), *văz* (I, 18), *să n-auză* (I, 19), *să răspunză* (II, 191), *să-și piarză răbdarea* (II, 145), *să se-nchiză* (II, 159), *să se repează* (II, 159), *să țiu* (II, 205), *să te-auză* (II, 216). Foarte multe dintre formele iotacizate sînt analogice, eventual formații intenționat exagerate în sensul iotacizării, cum ar fi : *să ni-l trimeăță* (II, 217), *să nu paț vun conflict* (I, 52), *să prevază sau surprinz*, (ultimele două comice fiindcă sînt neologisme, deformate după verbul de bază).

³ Pentru o înregistrare completă a fonetismelor regionale, cf. Theodor Hristea, *Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale*, CILRL, II, București, 1958, pp. 191–229, de unde sînt reproduse și o parte a exemplilor.

⁴ Am utilizat ediția I. L. Caragiale, *Opere* vol. I, București, ESPLA, 1959 ; vol. II, ESPLA, 1960 ; vol. III, EL, 1962 ; vol. IV, EL, 1965, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu ; cifrele din paranteză reprezintă volumul și pagina.

Formele regionale ale prepozițiilor și conjuncțiilor alternează cu aspectul fonetic literar : alături de de, pe, prin, printre, după, precum, dacă sînt utilizate prepozițiile sub aspect fonetic muntenesc : dă („Dă mult, mai dă dămalt“), pă (I, 31), pin (III, 59, 66, 156), pîntre (III, 155, 157), păcum (III, 157), daca (II, 158 ; II, 205 ; III, 63), despre „dinspre“ (III, 157) sau, în forme cu vocale elidate : d-aia (III, 162), p-atunci (III, 63), p-aci și-e drumul (III, 156), d-abia (III, 157).

1.2. Particularitățile moldovenești nu apar decît cu funcție stilistică, în cele cîteva schițe localizate în Moldova și numai în limbajul personajelor. Caragiale înregistrează doar formele regionale cele mai frecvente și mai ușor indentificabile de către lector ca moldovenisme, scopul apariției lor în planul personajelor fiind acela de a completa aspectele comice ale limbajului :

— foarte rar este notată palatalizarea labialelor : da nu zghera (II, 40) ;

— diftongul -eă > è : mè (II, 50), cafinè (II, 50), prè „prea“, gră „grea“ (II, 56) ;

— ă protonic > a : capatat (II, 51), aparare (II, 54), împacat (II, 55), măgariule (II, 80), macar (II, 81), țaranii (III, 137) ;

— e protonic sau în cuvinte neaccentuate > i : pîtrecut (II, 51), agrisori (II, 53), trîi (II, 53), ar (II, 53), pî (II, 79), ci „ce“ (II, 81) ;

— uneori apare fonetismul vechi și regional q pentru mai noul j : se duce dracului gîudețul (II, 54), pî gios (III, 136), spate gios (II, 53) ;

— pronunțarea dură a seriei consonantice ș, j, ț, z, r, după care e > ă : monșar (III, 137), mîșatule (II, 81), az (II, 55), douăzăci (II, 56), înfăleg (II, 81).

1.3. Dintre regionalismele ardelenesti, Caragiale utilizează doar cîteva, în ciclul de schițe „Un pedagog de școală nouă“ :

— palatalizarea dentalelor d, t, n > g', k' n' : gheparte (II, 26), răspunghe (II, 26), aghîțiunea (II, 26), aminke (II, 26), pe kine (II, 25), migne (II, 457) ;

— africeta q se fricativizează la j, iar ê la ș : i-oi lunji eu urechile (II, 25), pedagoji (II, 26), jenărațiunile (II, 28), în jenăre (II, 19), lojica (II, 19), corșitură (II, 20) ;

— apar notate unele disimilări prin fonetică sintactică, specifice graiurilor ardelenesti : pîntre „pentru“ (II, 458), de nasul nost (II, 461).

1.4. Se poate observa că regionalismele fonetice nu prezintă o prea mare variație. Caragiale nu are nevoie de o transcriere fonetică a vorbirii personajelor, ci de reluarea cîtorva particularități, de obicei mereu aceleași, care să le individualizeze. Acolo unde autorul a încercat o transcriere mai exactă a pronunțării, în schița „Un pedagog de școală nouă“, este singura împrejurare în care lectura e obositoare, iar monotonia șterge din efectele comice.

2. MORFOLOGIA

În morfologie, particularitățile regionale se limitează la înregistrarea unor forme ale pronumelor și adjectivelor demonstrative sau ale timpurilor verbale specifice Munteniei :

— Formele muntenesti ăsta, asta, ăștia, astea, ăla, aia, ăia, alea capătă în limbajul personajelor lui Caragiale o nuanță stilistică evident depreciativă⁵. De exemplu, replica lui Trahanache : *Dă-mi în scris pe Gagamiță ăla, să nu-i uit numele* (I, 182) este ironică și depreciativă în același timp, așa cum o dovedește și deformarea numelui propriu. În limbajul lui Jupin Dumitrache forma regională a pronumelui demonstrativ, articulat ca și când ar fi substantiv, notează revolta și disprețul față de eroul întâmplării povestite, calificat de altfel și prin epitet în același sens : *mă pomenesc cu un ăla, un bagabond de amplotiat* (I, 15). Alteori, restul calificativelor contextuale lipsesc, dar sensul depreciativ al demonstrativului rămâne la fel de clar ; în „Art. 214“, soacra are următoarea observație despre noră : *Ei, aș ! unde poate aia să facă [copii]* (II, 203).

— Aspectul regional al verbelor la perfectul simplu, imperfect și mai-mult-ca-perfect nu are o funcție stilistică directă ; este, însă, aproape exclusiv înregistrat în planul personajelor ; muntenesti : *dedei* (II, 351), *stete* (I, 31), *dedeam* (IV, 183), *steteam* (I, 40), *dedese* (III, 156), *l-ăi goni* (III, 173), prezentul *voi* pentru *vreau* : *(Eu voi să trăesc, d-aia m-am măritat* (III, 162) ; moldovenesti : *s-o iee* (II, 53), *n-o fost* (II, 81) ; ardelenesti : *meri*, *mergi*“ (II, 26), *să mînțe* (II, 27), *n-ați vînt* (II, 459), *mere* și *mere* (II, 21), *o purces* (II, 21), *lucră* „lucrează“ (II, 21), *merji* (II, 23).

— Desinența analogică -ră a verbelor la perfectul compus este în același timp muntenească și semicultă, apărînd cu funcție de caracterizare. Foarte frecventă, are un efect comic sporit atunci cînd formele acestea de perfect compus sînt aglomerate într-un spațiu redus⁶ : „Am aflat de la nepotu-meu Tudorache că te-a înaintatără. Foarte bine a făcutără. Amplotiat ca dumneata deștept și de treabă n-a mai avutără ei. Să-ți spui drept că ne-am bucuratără și eu și soră-mea, mama lui Tudorache, ca de copilul nostru“ (II, 109—10).

Majoritatea diferențelor față de norma limbii literare se înregistrează, la nivel morfologic, în planul personajelor : ele reprezintă, de obicei, derogări în sensul regionalismului sau al unor particularități de limbă vorbită și apar întotdeauna, la Caragiale, cu funcție stilistică.

3. LEXICUL ȘI PROCEDEELE STILISTICE REALIZATE LA NIVEL LEXICAL

Lexicul este nivelul la care se pot urmări cu mai mare ușurință funcțiile de localizare și de datare pe care le îndeplinește, la Caragiale, limbajul personajelor, fiecare dintre acestea fiind utilizate în egală măsură și pentru caracterizarea eroilor.

⁵ Cf. Hristea, *op. cit.*, pp. 207—9.

⁶ *Ibid.*, p. 211.

3.1. Elementele regionale pot avea, ca și arhaismele, o dublă funcție, de localizare sau de caracterizare. Menționăm că termenii regionali, cu excepția celor muntenesti (care nu au întotdeauna funcție stilistică) nu sînt foarte frecvenți în limbajul personajelor și se limitează la aceleași schițe plasate în mediu regional.

Muntenismele reprezintă singura categorie care apare și în vocabularul autorului, și în acela al personajelor: acuşica, acitea, cevaşilea, dehulat, ivar, patacă, bojoci, zăbranic, tîrbacă, becher, bina, peş, tibişir etc.

Moldovenismele sînt mult mai reduse numeric: boloboc, bortă, colţuni, crişmă, dugheană, haraba, oleacă, străie, ă sudui, şip, tarabă.

Ardelenismele apar într-un singur grup de schițe, în limbajul unui singur personaj, Marius Chicoş Rostogan: foale „stomah“, păparadă „omletă“, loază, işcoală (cu fonetismul influențat de formă maghiară a cuvîntului), probălu, studui (formații proprii, cu sufix maghiar).

Regionalismele moldovenești și ardelenesti nu apar, spre deosebire de cele muntenesti, decît în limbajul personajelor, ceea ce le acordă un statut special între celelalte cuvinte dialectale: au funcție stilistică de caracterizare sau de introducere în atmosferă. În nuvela „O făclie de Paști“, de exemplu, apar cîteva moldovenisme lexicale și în limbajul autorului, dar funcția lor este de a localiza acțiunea într-un han din Moldova, deci apropiată de funcția regionalismelor din planul vorbirii personajelor.

3.2. Fondul lexical vechi, alcătuit din termeni turcești și neogrecești, retrași în fondul pasiv al limbii la sfîrșitul secolului al XIX-lea, caracterizează global o secțiune a operei lui Caragiale, (nuvelele orientale sau „Kir Ianulea“), dar și o anumită categorie de personaje. Amintim cîteva exemple de termeni care aparțin acestei categorii lexicale, urmînd ca restul procedeeleor, ca și înregistrarea funcțiilor neologismului, să fie discutate în capitolul referitor la stil.

Termeni neogrecești: clironomie „moștenire“, dichis, isichie „liniște“, taxid „călătorie în străinătate pentru aducerea de mărfuri“, parapon „supărare“, fandacsie, filotimie „dărnicie“, ipitropie, stenahorie, pramatie, cabulipsi „a catadicsi“, exoflisi „a se scăpa de cineva“, firitisi, procopsi, apilpisit, parapon, pandalie, evghenisi „nobil“, simandicos etc. ?.

Termeni turcești: abitir, alişveriş, başca, levent, hatir, helbet!, merchez, „abilitate la jocul de cărți“, meremet, halima, mangafa, nacafa, mostangiu, papugiu, teşcherea, bacşiş, mufluz „falit“, tacrir, puşlama, ageamiu, marafet, ipîngea „manta de ploaie“, olac, meterhanea, bogasier, isnaf „breaslă“, şart „datină, obicei“, ifişliu „lefter“, ziafet, soitar „bufon“, pehlivan „acrobat, înşelător“, sagnasiu „balcon“, bidiviu etc.

Datorită dublei lor funcții, arhaismele sau cuvintele din fondul vechi nu sînt limitate la nuvelele orientale, ci apar și în comediile și

⁷ Cf. Vianu, op. cit., pp. 249—50, unde există o listă completă a turcismelor și grecismelor din diverse domenii ale vieții sociale.

shițele plasate în epoca modernă ; cînd limbajul unui personaj conține asemenea termeni, faptul este un indiciu asupra culturii sale sau a mediului din care provine. Arhaisme și cuvinte din fondul pasiv apar, de exemplu, în mare număr în limbajul lui Jupîn Dumitrache sau Conul Leonida, dar ar reprezenta un accident în exprimarea lui Rică Venturiano sau Tipătescu.

Caragiale înregistrează, deci, unul dintre momentele cele mai importante din evoluția limbii române literare : momentul cînd, în secolul al XIX-lea, se mai păstra în fondul pasiv al limbii vocabularul epocii fanariote, reprezentat în mare măsură prin grecisme și turcisme. Acestea sînt inegal răspîndite în cuprinsul operei : nuvela fanariotă „Kir Ianulea“, povestirile orientale „Abu Hasan“ și „Pastramă trufanda“, nuvela fantastică „Calul dracului“. Într-un articol din 1895⁸, intitulat „Grămătică și măscărică“, Caragiale se dovedește deplin conștient de existența acestei mutații în vocabularul epocii, pe care o descrie, și ilustrează procesul de înlocuire a elementelor vechi prin altele noi într-un mod foarte clar : paralela de situații dintre epoca fanariotă și cea modernă este subliniată prin diferențele de vocabular. În legătură cu epoca veche apar termenii : *protipendadă*, *sîndrofie*, *chefuri*, *cara-ghioslicuri*, *ișlicel*, *meși*, *ipolipsis* ; în legătură cu lumea modernă : *high-life*, *bar*, *prerogative*, *tactică*, *opoziție*, *regim parlamentar*, *dată fatală*, *fidelitate*, *robustă convingere* etc.

3.3. *Neologismul* prezintă interes, în acest moment al evoluției limbii literare, doar în măsura în care este utilizat cu o funcție stilistică. De aceea, va fi prezentat în capitolul de stil. (cf. *infra*, 5.1.1.2.).

4. SINTAXA : PROCEDEELE DE REALIZARE A COMICULUI LA NIVEL SINTACTIC

În domeniul sintaxei, diferența dintre planul autorului și cel al vorbirii personajelor este foarte bine marcată. Dacă în planul autorului sau în articolele politice și literare, Caragiale își construiește fraza în egală măsură prin raporturile de coordonare și prin cele, mai complexe, de subordonare, planul personajelor se caracterizează și în sintaxă, ca la toate celelalte nivele ale limbii, prin intervenția unor variate „tehnici ale stilului vorbit“, cum numește Tudor Vianu⁹ interferențele dintre stilul direct și cel indirect.

Unele dintre particularitățile sintactice care apar în limbajul personajelor, cu funcție stilistică, sînt de sursă populară sau, mai rar, chiar regională muntească ; altele, însă, sînt construcții semiculate, contaminate sau anacolutice, a căror sursă poate fi găsită în limba vorbită, dar pe care scriitorul le-a amplificat și le-a exagerat prin frecvență, tocmai datorită faptului că le-a dat o valoare de caracterizare.

— Dezacordul dintre subiect și predicat, atunci cînd acesta se află la perfectul compus indicativ este o particularitate muntească.

⁸ *Ibid.*, pp. 250—1.

⁹ *Ibid.*, p. 257.

prezentă în vorbirea unor personaje : *mi-a tăiat drumul niște ciini* (I, 52) ; *n-a intrat zilele-n sac* (I, 22) ; *ai avut noroc de ți-a tăiat drumul cîinii și nū te-a lăsat să intri în ulița noastră* (I, 54) ; *Ai mai prima, domnule, aleși pe sprinceană, care mai de care dă cu pușca-n Dumnezeu* (I, 85) ; *Da' o să-mi zici (...) că n-a intrat zilele-n sac* (I, 86) ; *Adineaori a trecut p-aici vreo cițiva* (I, 97) ; *Știi, a făcut oamenii chef, c-aseară a fost lăsată secului* (I, 97).

Ca și lexicul, sintaxa îi oferă lui Caragiale cîteva posibilități de realizare a comicalului¹⁰. Este vorba de unele contaminări de valori sintactice : relativul care utilizat universal, cu valoarea oricărei alte conjuncții, și completiva directă introdusă prin conjuncția compusă (pentru) ca să.

— Construcțiile de subordonate introduse prin care sînt de două feluri :

a) relativul poate avea funcția unei alte conjuncții (cauzală, finală, consecutivă ș.a.), iar exprimarea de acest tip are un caracter incoerent și, de aceea, specific personajelor semiculte. În exemplul : *De-aia și pusesem de gînd de la Sfîntu Gheorghe să las prăvălia, care nu mai poate omul de atîtea angarale* (II, 34), relativul suplinește o conjuncție cauzală, pentru că sau fiindcă ; aceeași este valoarea relativului într-o altă replică a aceluiași personaj (Leanca văduva din schița „Justiție“) : *Eu, dom' judecător, reclam, pardon, onoara mea, care m-a-njurat, și clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birja* (II, 35). Sensul lui *care* poate fi uneori consecutiv („încît“) : *Dumneata nu vezi cum se-ncurcă lucrurile în politică, care nu poți pentru ca să știi de azi pe mîine cum poate pentru ca să devină o complicațiune* (II, 131). Mai rar, relativul *care* are sens temporal („cînd“) : *mai ales că a fost o nenorocire acu, cu ocazia bugetului, care am devenit suprimat pe întii aprilie* (II, 205).

b) Alteori relativul poate fi utilizat fără prepoziție, apariția sa fără un referent precis dînd uneori impresia unei exprimări pleonastice : *Ei, ce zici dumneata, țăfco, de nasul care și l-a luat mitocanul ?* (I, 35) ; *Ei ! uite, nene, este un secret, care nu poate să-l aibă orișicare* (II, 215) ; *Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lu' priotul Sava de la Caimata, care a dărmătat-o Pache, cînd a făcut bulivardu ăl nou* (II, 201) ; *înțeleg și eu atîta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, care, cînd te gîndești, te-apucă groaza, monșer, groaza !* (II, 130).

Construcția exemplificată mai sus cunoaște grade diverse de incorectitudine : în primele două exemple, eroarea de exprimare nu provine dintr-o contaminare propriu-zisă ; construcția este greșită din cauza absenței prepoziției *pe*, absență care face ca relativul să nu fie limitat la un referent precis, de unde ambiguitatea referențială — sursă a efectului comic. În celelalte exemple, incoerența este mai mare, căci relativul *nu are* referent.

— Completiva directă introdusă prin (pentru) ca să este, în același timp, o contaminare și o hipercorectitudine sintactică. (Contaminarea

¹⁰ Cf. Iorgu Iordan, *Limba „eroilor“ lui I. L. Caragiale*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, ESPLA, 1958, pp. 402—5 și în SILRL, II, pp. 429—32.

provine din faptul că, în anumite condiții, există o aproximativă omonimie sintactică între o conjuncție finală — *ca să* — și o conjuncție completivă directă — *ca (...)* *să*; această similitudine parțială este, însă, extinsă, din tendința către hipercorectitudine, și asupra celeilalte conjuncții finale, *pentru ca să*).

Exemplele sint foarte numeroase, în limbajul personajelor semi-docte, și lipsesc total în planul autorului: *și s-a crezut omul dator, ca un ce de politică, pentru ca să ne firitisească* (I, 83); *Aia-i aia, care știi dumneata de câte ori am spus eu, că o să se-nfunde odată cu cheltuielile nebunești, care pot pentru ca să zic că nici o țară nu s-a mai întâmplat, pentru ca să vie și să zică la un moment ...* (II, 130—31); *Aplică, domnule, totdeauna așa vorbe triveale, care nu aș putea pentru ca să vi le zic în persoană în prezența mamiții* (II, 205); *nu-mi mai da nici mâna pentru ca să ții o nevastă fără zestre* (II, 205); *gîndești că am vrut pentru ca să-ți fac un atac?* (I, 14).

Se observă că, aproape întotdeauna, în limbajul aceluiași personaje și uneori în aceeași frază, cele două construcții contaminate apar împreună uneori în forma unei evidente ironii a autorului: *e așa de lîrziu, care nu pot pentru ca să mai merg* (II, 133); *Mi-e așa de somn, care trebuie negreșit pentru ca să mă culc* (II, 133).

— La nivel sintactic, această reducere a specificității valorilor sintactice duce uneori la fraze complet incoerente sau anacolitice. Într-o schiță ca „*Telegrame*“, de exemplu, incorectitudinile și incoerențele provin, aparent, din reducerea elementelor de joncțiune în frază și din amestecul formulelor de stil administrativ în nararea completă a unei întâmplări — în stil telegrafic. „În consecință alaltăieri nepotul lor însoțit de moșii lui pîndind piața fosta socie insultato public foarte grav. Dama chemat sergent stradă *care nefiind* nici unul urcat birje un cal plecînd degrab huiduită di toții trii și cu vorbe triviale *incapabile* a vi le reproduce. Sosit imediat directorul prefecturi ofensat polițai ipistați cerut cont. Dar agrisori fugind, directoru prins Costăchel și întreat *pentru ce insultî dame mișălule* (s. aut.) și apucat de pept, dar el răspuns *să nu mai dai mizerabile canalie* (s. aut.), încît directoru apărîndu-se tras două palme, atunci agrisorul smucind voit fugi și directoru prima furie lovîndul piciorul spate gios“ (II, 53).

Exprimările *anacolitice* apar în limbajul a numeroase personaje, uneori datorate, ca și mai sus, amestecului de stiluri funcționale, alteleori în vorbirea propriu-zisă: „În considerația vechimii mele di magistrat procuror de aproape douăzeci și trii di ani, *fiind înaintat în vrastă și o familie numeroasă* devenind misiunea de minister public pre gră pentru mini, *vă rog respectos a mi se acorda mie postul de avocatul statului, pe care o voui îndeplîni* cu zel și activitate“ (II, 56); „*Cocoană, ești o damă venerabilă; profit de ocaziune, spre a vă ruga să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect, cu care am onoare a fi al domniei-voastre* prea supus și prea plecat, Rică Venturiano...“ (I, 54). Și în ultimul exemplu, anacolutul se datorează unei interferențe de stiluri funcționale; de data aceasta formulele fixe și elementele infiltrate nu mai aparțin „stilului“ telegrafic, ci celui administrativ.

— Un moment-limită al incoerenței sintactice îl constituie expresiile redundante, în genere bazate pe repetiții, cărora Caragiale reușește exercițiul de virtuozitate de a nu le da nici un sens și doar în aparență succesiune logică : „Ce se exagerează, nene? Este o criză, care, ascultați-mă pe mine, că dv. nu știți, care, mă-nțelegi, Statul cum a devenit acum, eu după cum văz ce se petrece, că nu sînt prost, înțeleg și eu atîta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, care, cînd te gîndești, te-apucă groaza, monșer, groaza! ... (II, 129—30). „Omul, bunioară, de par egzemplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! și după aia. din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și nimica mișcă“ (I, 91). Datorită formulărilor sintetice și aparent coerente pe care le cuprind, uneori asemenea fraze anacolutice și redundante devin, în cadrul unei scrieri, ticul verbal al personajului care le utilizează : este cazul ultimului exemplu, întotdeauna asociat în mintea cititorilor de personajul lui Conul Leonida.

5. STILUL

5.0.1. Tudor Vianu stabilește, în studiul amintit, trei aspecte ale funcției limbajului la Caragiale : datarea, localizarea și caracterizarea (individualizarea).

a) Datorită deosebitei sale sensibilități lingvistice, Caragiale apelează la diverse straturi lexicale și la diverse tipuri de construcții sintactice, în funcție de momentul în care își plasează acțiunea. Prin anumite trăsături lingvistice specifice, utilizate atît în planul autorului, cît și în acela al personajelor, poate fi stabilită, de exemplu, diferența de epocă dintre „Kir Ianulea“ și „Abu Hasan“ pe de o parte, „Momente“ și comedii pe de altă parte. Nuvelele orientale se petrec, deși în parte fantastice, într-un foarte real și autohton București de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea sau începutul secolului al XIX-lea, iar criteriul datării lor este constituit exclusiv de fondul lexical utilizat în ambele planuri, al autorului și al personajelor : pentru momentul în care scrie Caragiale, acesta este alcătuit din elemente vechi, turcești și neogrecești, la care limba renunțase în parte și care erau retrase în fondul pasiv. Schițele și comediele sînt, dimpotrivă, ilustrative pentru sfîrșitul secolului al XIX-lea și se caracterizează prin utilizarea predilectă a unui strat lexical neologic, adoptat în măsură diferită la diversele medii descrise : mai puțin în limba personajelor din comedii ca „O noapte furtunoasă“, „D-ale carnavalului“ sau „Conul Leonida față cu reacțiunea“, mai bine — dar contracarat de alte tipuri de erori lingvistice — la personajele din „O scrisoare pierdută“ și din schițe. Acesta este aspectul cel mai simplu al funcției de datare.

b) În realitate, însă, aspectul de pură datare a funcției limbajului este în strînsă legătură cu o altă valență a acesteia, caracterizarea sau individualizarea personajelor. Nu numai o piesă sau o nuvelă în ansamblu, ci chiar tipul de exprimare al fiecărui personaj se constituie, în majoritatea scrierilor lui Caragiale, din interferarea celor două

straturi lingvistice menționate : pe de o parte, fondul lexical pasiv al limbii, la care se adaugă termenii populari și cei cu o circulație mai restrinsă, în mediul mahalalelor, ca și anumite construcții sintactice specifice limbii vorbite ; pe de altă parte, stratul lexical neologic, îmbinat uneori cu sintaxa calchiată după o limbă romanică. Proporția celor două „straturi“ este diferită, iar echilibrul lor în limbajul unui anumit personaj reprezintă modalitatea fundamentală prin care el e caracterizat. Astfel, la eroii care aparțin unor medii sociale inferioare, la cei care provin din mahalaua bucureșteană, sint mai bine reprezentate fondul lexical vechi, construcțiile sintactice populare, chiar termenii triviali ; la aceeași categorie de personaje, neologismul cunoaște deformările semiculte cele mai numeroase, formele cele mai greșite de adaptare fonetică și semantică. Dimpotrivă, unele personaje din „O scrisoare pierdută“ sau din „Momente“ apelează foarte puțin la fondul pasiv de termeni din turcă sau neogreacă, utilizând de predilecție neologismul, de cele mai multe ori în formele sale literare. Comicul de limbaj al acestei a doua categorii de personaje rezultă din alte procedee, care țin de obicei de *asocierea* dintre elementele neologice și termenul accentuat popular sau de încadrarea semantică greșită a neologismului în context. Acest al doilea aspect al raportului dintre fondul lingvistic vechi și cel neologic nu mai privește, deci, exclusiv posibilitatea de *datare* a acțiunii, ci stabilește, de fapt, statutul lingvistic al fiecărui personaj, în funcție de echilibrarea celor două straturi în expresia sa lingvistică.

c) Caragiale nu și-a *localizat* explicit nici piesele de teatru și nici schițele. Această lipsă de precizie a fost favorizată, pentru comedii, de faptul că sint opere dramatice, în care asemenea indicații nu apar absolut necesare, iar pentru schițe — de dimensiunile relativ reduse și de modul lor de construcție : în foarte multe cazuri, schițele se prezintă și ele fie dramatizate strict, fie doar dialogate, dar fiecare dintre aceste tipuri compoziționale reduce la minimum planul indicațiilor și comentariilor suplimentare ale autorului.

De aici decurge posibilitatea de *localizare* prin limbaj. Localizarea privește diferențele regionale, care, ca și în cazul datării, pot fi stabilite numai printr-o analiză lingvistică a planului personajelor, fără alte indicații ale autorului : altul este limbajul, moldovenesc, al personajelor din „Telegrame“ sau „High-life“ și alta este vorbirea regională ardeleană, cu influențe latinizate, a eroului din „Un depagog de școală nouă“. Din acest punct de vedere, am observat că particularitățile muntenesti reprezintă o excepție : în timp ce moldovenismele și ardelenismele apar exclusiv în planul personajelor, muntenismele pot fi identificate în egală măsură în planul personajelor și în acela al autorului.

5.0.2. Aspectele lingvistice ale operei lui Caragiale, analizate pînă acum, pun în lumină în special primele două funcții ale limbajului : *datarea*, realizată mai ales prin intermediul lexicului, și *localizarea*, realizată în egală măsură prin procedee fonetice și lexicale. O analiză a procedeelelor de stil destinate realizării comicului va avea însă, drept obiect, în primul rînd funcția de *caracterizare*, de individualizare a

personajelor. Comicul la Caragiale este prin excelență lingvistic, ceea ce explică preferința tuturor cercetătorilor către observarea și studierea procedeelelor comicului verbal. Firește, însă, că cele trei aspecte ale limbajului nu funcționează separat, ci de cele mai multe ori, sint grupate în caracterizarea unui personaj.

După cum se observă, au fost studiate de obicei, în stilul lui Caragiale, elementele care contribuie la realizarea „stilului vorbit” caracteristic pentru planul personajelor și procedeele lingvistice de realizare a comicului verbal, manifestate, în opera scriitorului, la același nivel al vorbirii personajelor. S-a acordat mai puțină atenție, însă, procedeelelor compoziționale din proza *narativă* a scriitorului, diverselor modalități de interferare, în suita „normală” și „neutră” a narației indirecte (a autorului), a unor elemente de stil vorbit (ale personajelor), cu alte cuvinte raportului dintre cele două planuri fundamentale ale textului în proză, care, la Caragiale, au trăsături lingvistice și stilistice diferite între ele.

Aceste două dominante, care nu epuizează, de altfel, valorile stilistice din opera scriitorului, vor constitui obiectul observațiilor noastre privitoare la stilul lui Caragiale.

5.1. *Procedee stilistice de realizare a comicului verbal*

5.1.0. În monografia sa asupra operei lui I. L. Caragiale, Șt. Cazimir¹¹ distinge — sistematizînd observații anterioare formulate în același sens — două resurse fundamentale ale comicului verbal: specificitatea maximă și interferența registrelor. *Specificitatea* are în vedere caracterizarea unui personaj dintr-o întreagă galerie, căruia i se poate determina, doar prin observarea limbajului, poziția socială, eventual ocupația, mai întotdeauna gradul de cultură. În această categorie se înscriu majoritatea mijloacelor stilistice rezultate din exploatarea resurselor lexicale, atribuite de autor vorbirii personajelor (adaptarea eronată și deformarea neologismului, hipercorectitudinile, etimologiile populare, asocierile contrastive între straturi diferite ale vocabularului). *Interferența registrelor* se produce atunci cînd, cu un scop sau altul, autorul introduce în stilul beletristic fragmente care țin de alte stiluri funcționale (administrativ, de proces-verbal sau telegrafic; publicistic — în ambele planuri; retoric — în exprimarea normală a unor personaje din comedii; liste de cuvinte care formează ele singure o întreagă schiță ș. a.). Subliniem că cele două resurse ale comicului, în funcție de care vom sistematiza în continuare expunerea, se realizează prima în planul personajelor, iar a doua — cu precădere în planul autorului. Diferența dintre planurile primare poate fi întotdeauna urmărită de Caragiale.

5.1.1.0. Către realizarea unei maxime *specificități* converg toate procedeele comice care au drept scop caracterizarea unui erou: exprimarea prin elemente neologice (corecte sau nu) spre deosebire de aceea care se bazează pe elemente lexicale vechi sau populare; deformările de cuvinte neologice; contrastul dintre neologism și alte

¹¹ Șt. Cazimir, *Caragiale — universul comic*, București, EL, 1967, pp. 225—244.

straturi lexicale ; ticurile verbale ; procedeele morfologice sau sintactice menționate mai sus (contaminări sau fraze ilogice). Le vom exemplifica pe rând.

Privit *sincronic*, și limitat în cadrul *aceleiași* opere, limbajul personajelor prezintă două straturi : un strat de bază, constituit din elemente lexicale cu vechime și circulație în limbă, și un altul mai recent, neologic. Fiecare personaj se caracterizează specific prin raportul dintre cele două straturi : în primul rând, prin *ponderea* pe care o are în exprimarea personajului, iar al doilea rând prin gradul de asimilare a elementului nou, neologismul.

5.1.1. *Primul strat* este bine reprezentat în vorbirea personajelor care aparțin păturilor sociale mai puțin cultivate și a celor mai în vîrstă¹² : Jupîn Dumitrache, Ipingescu, Conul Leonida și Efimița Cocoana din „Art. 214“, Leanca văduva din schița „Justiție“ sau, în mai mică măsură, Veta, Chiriac, Spiridon și Pristanda.

Jupîn Dumitrache este un exemplu reprezentativ pentru categoria în discuție ; utilizează expresii populare și termeni din fondul vechi, imprecășii și cuvinte vulgare, interjecții și forme fonetice ale stilului vorbit, uneori chiar un fel de zicători : *n-are chioară în pungă* (I, 13) ; *să le spargă casele* (I, 13) ; *m-a fiert fără apă* (I, 18) ; *s-a ținut iar gaie după mine* (I, 18) ; *alege-s-ar praful* (I, 22) ; *dormire-ați somnul ăl lung* (I, 59) ; *o să-și vie la pocăință* (I, 22) ; *n-a intrat zilele-n sac* (I, 22) etc.

În demonstrațiile Conului Leonida, argumentația este susținută uneori anacolutic pînă la absurd (cf. *supra*), și prin expresii de limbă vorbită, bazate pe repetiții și de multe ori rimate sau ritmate, cum ar fi : *a băga în răcori* (I, 84) ; *am adus noi lucrul cu un sul subțire* (I, 83) ; *și de colea pînă colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă* (I, 84) ; *azi, aici, mîine-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut* (I, 85) ; *cap ai, minte ce-ți mai trebuie ?* (I, 86) etc. Tipul de vorbire al acestui personaj este în concordanță cu al celui de al doilea din aceeași piesă, Coana Efimița, astfel încît replicile succesive reprezintă un fel de „continuum“ lingvistic, fără nici o schimbare de registru : *și-a cunoscut omul nașul* (I, 84) ; *doamne ferește !* (I, 82) ; *eu, cu mintea ca de femeie* (I, 86) ; *bătălie la toartă* (I, 89) : sau, chiar, calamburul : *a fost lăsată, secul !* (I, 97), mijloc comic facil, la îndemîna categoriei semiculte de personaje, dar destul de rar în acest plan la Caragiale.

Personajele din schițe pot fi mai greu individualizate, din acest punct de vedere, decît eroii comediilor, de obicei din cauza dimensiunilor reduse ale textului, care nu permit desfășurări largi ale limbii aceluiași personaj. *Cocoana* din schița dramatizată „Art. 214“ sau *Leanca văduva* din „Justiție“ pot fi totuși reținute în ansamblul celorlalți eroi : *bat-o focu !* (II, 202) ; *marea cu sarea* (II, 205) ; *lac să fie, că broaște !...* (II, 212) ; *unde a-nțăreat mută iapa* (II, 203) ; *încinși cu tei ca la Fefeiei* (II, 203) ; *fi-s-ar fi stîrpit sămînța* (II, 204) ; *asta e al tinerilor dat !* (II, 202) ; *să vază ea pe dracu* (II, 203) ; *ce, te joci țafu ?* (II, 203). Întrebare retorică adresată unui personaj masculin, cu apelativul „passe-

¹² *Ibid.*, pp. 226—8.

partout“ al limbajului de mahala] ; *în mațe să le stea ăi o sută cincizeci de franci !* (II, 205) ; *suplîma-le-ar Dumnezeu luminițele ochișorilor din cap, s-ajung să-i văz orbeți pe toți, cu mînușița întinsă . . .* (II, 205) ; *să fie al dracului care minte* (II, 34) ; *sînt curată la sufletul meu* (II, 34) ; *pardon, facu-ți și dregu-ți* (II, 35) ; *bea pînă se face tun* (II, 35).

Așa cum am observat, *același* este grupul personajelor care intru-nesc și particularitățile de sintaxă contaminată sau deformată, și numărul cel mai ridicat de cuvinte din fondul lexical vechi sau popular. Ele sînt, în același timp, și personaje în limbajul cărora apar neologismele cele mai adaptate fonetic sau semantic.

5.1.1.2. *Cel de al doilea strat, neologismul*, apare diferit asimilat în funcție de aceeași poziție socială și grad de cultură care determină și frecvența elementelor vechi și populare în vorbirea personajelor.

Un procedeu foarte frecvent¹³ este la Caragiale *deformarea* — de diverse tipuri — a *neologismului* în limbajul personajelor ; frecvența mare a deformărilor neologice permite o individualizare a personajelor, dar și izolarea globală a planului lor față de acela al autorului.

— Uneori, neologismul este pur și simplu *deformat* sau *impropriu adaptat*, fără ca aspectul său să poată fi explicat prin vreo relație semantică oarecare ; în fond, se aplică neologismului legi fonetice generale ale limbii — mai exact, caracteristice aspectului vorbit al limbii ; prezența acestor legi la cuvinte la care nu se justifică nici istoric, și nici printr-o mai puternică legătură cu limba de origine, denotă un contact recent al personajului cu exprimarea neologică și tendința vorbitorului semicult de a asimila neologismul la expresia sa curentă. Astfel, ca și la cuvinte obișnuite în limbă, dar pronunțate de vorbitori cu un grad redus de cultură, *e* neaccentuat se substituie și în neologisme prin *i* (*bulivard, dipotat, dicorație, cîntiron*) ; *o* prin *u* (*amurezat, avocat, cumpănîe, giuben, revoluție, favuride „favorite“*) ; *x* prin *s* și *z* : (*isplic, ezirciț*) ; *v* prin *b*, *confuziē* datorată adaptării pe cale orală și explicabilă prin caracterul labial al celor două consoane (*bagabont, bampir*) ; *t* prin *d*, ambele dentale și confundate din același motiv, adaptarea pe cale orală a neologismului (*bagadel, favuride*) etc.

— Vorbitorii sînt, în general, conștienți de aceste trăsături ale aspectului oral al limbii. De aceea, multe dintre deformările neologice reprezintă de fapt *hiperurbanisme* și se datorează unei tendințe opuse, către hipercorectitudine ; reacția este contrară modificărilor din prima categorie, dar se datorează ca și în cazul acestora unei neasimilări anterioare a neologismului. În această categorie se înscriu, de exemplu, formele *devorța, teribel, triveale, capabel, belet*, în care *e* se explică prin reacția la pronunțarea obișnuită a lui *e* neaccentuat ca *i*. La fel se explică înlocuirea lui *u* prin *o* (cînd, în mod normal, *o* neaccentuat > *u*) : *coraj, funcție, public*. Neologismele *fandacsie* și *ficsionomie* își datoresc forma hipercorectă înlocuirii lui *x* cu *s* și *z* (cf. exemplele mai sus) și marchează substituția inversă, a unui corect *s* sau *z* (*fan-*

¹³ O analiză completă a tipurilor de deformare a neologismului în limbajul personajelor lui Caragiale există în Iordan, *op. cit.*, pp. 408—26 ; cf. și Cazi-mir, *op. cit.*, pp. 229—33.

tezii, fizionomie) prin *x*. Interesante sînt hiperurbanismele *arxivă* și *nifilist*, în limbajul lui Farfuridi, („arhivă” și „nihilist”), a căror formă literară a fost interpretată ca o palatalizare a lui *f* la *h* și cărora îi se reconstituie o formă nepalatalizată, hipercorectă.

— Din adaptarea neologismelor pe cale orală rezultă uneori forme mai apropiate de prototipul (de obicei francez) din limba de origine. Numai personajele ceva mai cultivate cunosc acest gen de modificări (Zița, Trahanache sau majoritatea eroilor din schițe): *depandă*, *endependent*, *enfluanseze*, *enteres*, *prezante*, *revandicare*, *suspandăm*, *natur-el*, *particuler*, *divors*, *romanse*, *santim*, *santimetru* etc. (Uneori, aceiași termeni neologici suferă alte tipuri de deformări în limbajul unor personaje mai puțin cultivate: dacă, de exemplu, Zița utilizează forma „galicizată” *divors*, același cuvînt în limbajul lui Jupîn Dumitrache capătă aspectul mai adaptat limbii române, fals calchiat, *dezvorța* sau *devorța*).

— Etimologiile populare sînt forme ale inadecvării semantice a neologismului, spre deosebire de modificările precedente, care erau de natură fonetică —, și caracterizează, poate mai mult decît celelalte deformări, mediul suburban în care neologismul nu este asimilat decît cu foarte mare aproximație. Exemple de etimologii populare pot fi extrase atît din limbajul personajelor din comedii, cît și din schițe: *renumeratie* după buget mică „remunerație” (I, 110); *boieri* „buri” (II, 203); *călduri dropicale* „tropicale”, în legătură cu popularul *dropică*; *lege de murături* „moratoriu” (I, 87); *lăcrămație* „reclamație”, poate printr-o oarecare legătură semantică cu celălalt termen cu un sens apropiat, *plîngere*; *cioclopedică* „enciclopedică” (I, 187, 188), în care Iorgu Iordan¹⁴ vede, de asemenea, o legătură de sens; *asinitate* „asiduitate” (I, 26); *intrigatoriu* „interogatoriu”, prin relație semantică cu *intrigă* sau *a intriga*; *comportativă* „cooperativă” (I, 188), *vermult* „vermut”. Exemplele sînt numeroase, după cum se poate observa, iar etimologiile populare se extind, în limbajul unor personaje, pînă la numele proprii: *Portocalia* „Portugalia” (II, 23) sau *Marcu Aoleriu* „Marcus Aurelius” (I, 19).

— Într-o categorie apropiată se poate înscrie procedeul *acordării de sensuri neadecvate* unor termeni neologici, pe baza unor vagi asemănări fonetice cu cuvinte mai cunoscute, care fac parte din vocabularul curent al personajului. Ca și în cazul etimologiei populare, nu mai asistăm la o deformare fonetică a neologismului, care are o formă corectă, ci la o încadrare defectuoasă a acestuia în context: *capitaliști* este utilizat cu sensul „locuitori ai capitalei, bucureșteni” (I, 185): *nu voi să recunosc epitropia bucureștenilor, capitaliștilor, asupra noastră*; *momentan* cu sensul „instantaneu”: *(vitrioul) arde, Bibicule momentan tot, tot și mai ales ochii!* (I, 254); *politică* înseamnă „politețe” în vorbirea eroului din „Justiție”: *dumneaei n-are niciodată o politică vizavi de mușterii* (II, 35); *maltrata* este o formă prețioasă în limbajul lui Jupîn Dumitrache, care nu ține seama de faptul că sensul cuvîntului este diferit de verbul „a trata”; *n-o mai maltrata, domnule*,

¹⁴ Op. cit., p. 416.

măcar cu o vorbă bună (I, 22); sinucide cu sensul de „a ucide, a omori” sau șic pentru „șiș” se explică la fel, în exprimarea Ziței: scosese șicul de la baston pentru ca să mă sinucidă (I, 35) ș.a.

— Tot forme ale inadecvării semantice se înregistrează și în expresii de tipul: *l-a primit cu refuz* (I, 20); *s-a pronunțat cu vociferări, a tratat-o cu insulte și cu bătaie* (I, 22), în care se apropie termeni incompatibili ca sens. Incompatibilitatea se manifestă, în exemplele de mai sus, în forma unor asocieri contrastive: elemente lexicale cu un sens abstract sau foarte general (*a primi, a trata, a se pronunța*) sint apropiate de termeni cu un sens foarte concret (*palme, insulte, bătaie, vociferări*).

— Deosebite efecte comice extrage Caragiale din alăturarea, în limbajul personajelor, a unor termeni contrastanți cronologic sau ca valoare stilistică: un neologism, eventual un termen de jargon, și un cuvânt autohton, mai vechi în limbă, regional sau uneori cu o patină stilistică specială (aparținând vocabularului suburban). Contrastul se poate realiza și cu o expresie în limbă străină. Ex.: *Dacă dumnealui cabulipsește să ne onoreze cu atîta cinste* (I, 75); *să te-ntinzi mai mult la un așa afront* (I, 34); *să nu paț vreun conflict cu mitocanul* (I, 52); *Spiridoane, băiete, du-te iute: te-așteaptă siguramente*; (...) *viu și eu după tine numaidecît, numai să vorbesc cevașilea cu țățica* (I, 32); *E un ger așară, mașer, de nu-ți poți face o idee (...) se duce dracului rapița* (II, 96); *Te opresc magariule, să faci de mauvaises plaisanteries pî conta doamnei Gregoraschko, soția mé* (II, 80).

Acest tip de contrast lexical îi dă prilejul lui Caragiale să creeze o foarte subtilă modalitate de caracterizare a personajului prin limbaj. Există, în galeria eroilor săi, unele personaje pe care le-am putea numi *mimetice*. Reluînd unul dintre exemplele de mai sus: limbajul Ziței este un amalgam de elemente ale lexicului suburban, de expresii populare sau regionale muntenesti și de neologisme mai mult sau mai puțin adaptate, dar de obicei avînd o formă apropiată de aceea din limba franceză. Contactul cu celălalt personaj, mai cultivat decît ea, Rică Venturiano, adaugă prin mimetism exprimării sale o nouă categorie, neologismele în formă latinizantă și italianizantă, caracteristice vorbirii aceluia¹⁵; așa se explică apariția unei forme ca *te-așteaptă siguramente*, altfel necaracteristică tipului lingvistic, pe care îl reprezintă Zița, al personajului necultivat și franțuzit.

5.1.1.3. Multe dintre personajele lui Caragiale au intrat în memoria lectorului prin ticurile verbale care le sînt particulare. Situața este frecventă mai ales în comedii, dar nu lipsește nici în schițe. Pristanda va fi întotdeauna asociat de cele cîteva replici pe care le repetă: *Curat!* sau *famelie mare, renumerație, după buget, mică!* (cu eroarea în

¹⁵ În limbajul lui Rică Venturiano, neologismul este, de obicei, utilizat într-o formă corectă, dar cu nuanțe care denotă o influență a curentului latinist și italianizant: *sufragiu universale, angel radios, solemnaminte, chiarifica* „clarifica”, *justuminte, protege, silențiu, ingenios, obscuritate, periclita* etc.

utilizarea neologismului repetată de fiecare dată). Dandanache — *familia mea de la patuzsopt; nu-ți fați o idee sau nu spui ține, persoană însemnată*. Jupin Dumitrache — *mă știi cât țiiu când e la o adică la onoarea mea de familist ș.a.*

În schițe și nuvele, procedeul este același; eroul din „Amici“ repetă, la intervale, cu o intonație modificată, replica: *Uite, vezi! ăsta e cusurul tău*; în „O lacună“, leit-motivul este tot o replică — *Nu face pentru ca să ne aștepte damele*; în „Cam tirziu...“ — cu notarea elementelor orale — *Ei aș! Parol! Ce! Eș' copil?*; în „La hanul lui Minjoală“ — *Strașnici ochi ai, coană Marghioalo! ș. a.* Uneori, prin ticul verbal se realizează o anumită gradare în caracterizarea personajului sau a împrejurării: în „Cam tirziu“, de exemplu, ticul apare în trei situații diferite și marchează, de fiecare dată, un grad diferit al stării de ebrietate a eroului.

5.1.2. Caragiale utilizează, uneori, cu efect comic un amalgam de diverse stiluri funcționale. Acesta se poate realiza, într-o primă formă, în planul personajelor, în vorbirea fiecăruia dintre ele. Rică Venturiano, de exemplu, se exprimă, chiar atunci când nu scrie, într-un stil publicistico-administrativ cu nuanțe retorice, care-i este familiar din cauza preocupărilor sale, și pe care nu-l părăsește nici în mometele de spaimă acută. Este semnificativă scena din „O noapte furtunoasă“, în care eroul își descoperă eroarea: „Am aflat că acum ești liberă, ți-am scris prima mea epistolă într-un moment de *inspirațiune*, ai primit-o, *mi-ai răspuns să viu, și am venit...* pentru ca să-ți repet că: *nu, orice s-ar zice și orice s-ar face, eu voi susține, sus și tare, că tu ești aurora care deschide bolta înstelată într-o adorație poetică, plină de...*“ (I, 52)¹⁶; „Mă umflă!... Cocoană, ești o damă venerabilă; *profit de ocaziune, spre a vă ruga să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect, cu care am onoare a fi al domniei-voastre prea supus și prea plecat*, Rică Venturiano, arhivar la judecătoria de pace circumscripția de galben, poet liric, colaboratore la ziarul „Vocea Patriotului Național“, publicist și studinte în drept...“ (I, 54).

O altă formă de interferență a două sau mai multe stiluri funcționale apare în planul autorului: schite întregi sînt redactate în forme nespecifice stilului beletristic, la care se adaugă particularitățile de limbaj — sintactice și lexicale — ale personajelor. Suprapunerea acestor două procedee dă naștere unor efecte comice deosebite. Schița „Telegrame“, de exemplu, dezvoltă un stil telegrafic, cu nenumărate valențe comice, datorate și faptului că în acest limbaj special — alcătuit de obicei din formule mai mult sau mai puțin fixe, fără forme flexionare și cu elementele „neaccentuate“ (prepoziții, conjuncții sau pronume) elidate — trebuie neapărat să se nareze o întîmplare: „Bandiți

¹⁶ Este evidentă apropierea de șabloanele stilului publicistic; să se compare cu un fragment de articol, care aparține aceluiași personaj: „Nu! Orice s-ar zice și orice s-ar face, cu toate zbieretele reacțiunii ce se zvîrcolește sub disprețul strivitor al opiniei publice; (...) Nu! în van! noi am spus-o și o mai spunem (...)“ (I, 28).

regimului acest secol lumină bagiucurind constituția ce ați giurat voit ucidi di două ori cafine central și piața endependenți fratemeu fost reprezentant națiuni. Victima frică merge telegraf sigur al treilea atentat bandiți. Implorăm garanția vieți onorului contrar siliți face justiție singuri“ (II, 52); „Cercetat imediat cazul și cu respect raportează urgent. Acu cinci zile duminică, fiind absent anchetă județ, orele 2 p.m. directorul prefecturi Raul Grigorașcu afla cafine central jucind table cu căpitan Pavlache întedentă. Mare devenă foarte iritat pronunțat dumnezeu mami, nu personal cineva, ci ghinion. Atunci Costăchel Gudurău care sta altă masă criticind guvernul gura mare, sculat și apostrofind directoru strigat *ba pe al mătii* și ridicat bastonu. Directoru parind rapide lovitura aplicat agresorului palme și promițind cavalierește duel. Agrisorul plecat injurind amenințind guvern de bandiți, propriile cuvinte“ (II, 52).

Schița „Proces-verbal“ este redactată în întregime în această formă a stilului administrativ, în care abundă expresiile cu formă fixă și în care se conservă unele particularități ortografice latinizante: după reclamația părților, avind în vedere că..., considerind că..., drept aceea am încheiat prezentul proces-verbal spre a servi la trebuința părților. Într-un asemenea amestec de stiluri, apare incoerența sintactică, favorizată de construcțiile gerunziale frecvente: „Avind în vedere că d-șoara Matilda Popescu reclamă să intre imediat în casă neputind sta cu mobila d-sale expusă la intemperii, **deoarece** vremea amenință a se strica și începind să pice poate să i-o ude, și se pteadă fiind pluș de culoare delicată, și **deoarece** a părăsit orice alt domiciliu știind că a dat arvună de cincideci de lei și că poate conta cu siguranță iar proprietarul a încuiat imobilul și a luat cheia, prin urmare nu cedează să lase a intra măcar un lucru cît de mic pînă ce nu i se achită tot restul chiriei... (II, 58).

„Temă și variațiuni“ introduce particularitățile unui nou stil, cel publicistic, în diverse variante (latinizant, retoric sau curierul monden în limba franceză). Ca și în celelalte exemple, este vorba de cazul, special, în care întreaga schiță apare redactată într-un anumit stil, și nu de situația în care se inserează fragmente într-o narațiune obișnuită. Exemplificăm cu un fragment din varianta latinizantă-italienizantă, care parodia „Românul“ lui C. A. Rosetti: „Aseară iust la orele cînd puneam ziarul ediția a cincea supt presă, în Dealul-Spirei vis-à-vis de casarma Cuza, un incendiu a sbucnit. Din cauza vîntului violinte, care sufla puternic de la occidente spre oriinte, incendiul a produs o mare panică printre cetățiani și cetățiane. Pompiarii cu cîțiva sergînți și oficiari — generarele era absinte — au mers la localitate, unde cu greu au sbutit să năbușească sinistrul, care apăruse deja la steriorele casii atinse... (II, 10).

Schița „Moșii“ constituie o extremă, din acest punct de vedere: se compune exclusiv dintr-o listă, enumerare de obiecte și acțiuni, aproape fără să conțină fraze gramatical complete: (...) tîrgoveți — tîrgovețe — țărani — țărance — intelectuali — artiști — poeți — prozatori — critici — burghezi — tramcare — tramvaiuri — capele pîrlite — jupe călcate — bătături strivite — copii pierduți — părinți beți — mame

prăpădite — guri căscate — praf — noroi — murdărie — infecție — lume, lume, lume — vreme frumoasă — dever slab... Criză teribilă, monșer !“ (II, 526).

5.2. *Procedee compoziționale în structura textului narativ.*

5.2.0. Din punctul de vedere al tehnicilor compoziționale, inovația în structura prozei narative apare, în literatura română, abia odată cu Caragiale. Tudor Vianu observa¹⁷ una dintre particularitățile stilistice dominante ale scriitorului, și anume introducerea în textul narativ a modalităților exprimării orale, („sustenută de numeroase tehnice ale stilului vorbit“). Alături de frecvența unor elemente generale ale oralității (interjecții, exprimări interogative și exclamative, lungiri de vocale, dialog sau dialog ca marcă a deliberării interioare), Tudor Vianu menționează și un alt tip de „interferare a registrelor“, stilul indirect liber.

Pentru „accidentarea“ narației prea simple, în stil indirect, caracteristică primelor epoci din istoriile literaturilor, observasem și la Creangă apariția unor anumite tipuri compoziționale, bazate pe amestecul dintre diverse stiluri : direct, indirect sau direct legat. La Creangă, însă, scopul era, ca și în narațiunea de tip popular, personalizarea povestirii și introducerea vorbitorului — interlocutor, prin intermediul diferitelor amalgamări ale modalităților de expresie. Caragiale nu utilizează aceleași procedee : în narația sa, amestecul de stiluri ale vorbirii este dirijat tot către sublinierea celor două planuri primare ale narației, al autorului și al personajelor, și, apoi, către ștergerea diferențelor dintre ele, dar prin intermediul unor procedee compoziționale caracteristice narației culte : monologul interior, diversele tipuri de dialog, stilul direct neintrodus, stilul indirect liber sau stilul mixt, combinare a mai multor modalități reproductive ale enunțului¹⁸.

5.2.1. Una dintre caracteristicile definitorii ale *stilului indirect liber*, care provine din funcția sa de a apropia cele două planuri de bază ale reproducerii enunțului (direct — al personajelor și indirect — al autorului), este conservarea unor elemente de stil direct în planul autorului. Reproducerea indirectă liberă menține, în unele cazuri, elemente care aparțin cu certitudine exprimării directe, de multe ori adverbe de întărire sau expresii cu formă fixă.

În stil indirect liber apar conservate, de exemplu, adverbe de mod despre care se poate presupune că ar fi făcut parte dintr-o eventuală replică în stil direct a personajului : „Leonida ia itinerarul oficial și vede — o scăpare din vedere, probabil !, o greșală de tipar, desigur ! În dreptul Mizilului nu se indică ora — o linie dreaptă, ca la Inotești și la Vintileanca“ (II, 114).

Uneori, fragmente întregi de propoziții apar în reproducerea indirectă liberă, fără nici un raport sintactic cu restul frazei și marcate

¹⁷ *Op. cit.*, p. 257.

¹⁸ Cf. Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, EDP, 1972, pp. 103—8, 115—65.

grafic ca incize : „Lăutari cu țambalul, și flașnete, și claranete cu tobă mare, și trimbicioare, și fluierașe, și hîrîitori, și clește clănțănind pe grătare, și strigăte, și zbierete, și chiote ! — e o plăcere ! și un miros de grătar încins ! — e o bunătațe !...” (II, 127). Exemplul de mai sus poate fi interpretat și ca o formă de *stil direct neintrodus (liber)*, căci reprezintă față de logica sintactică a frazei, o exprimare anacolutică : inciza-replică aparține direct personajului sau unui comentator extern neidentificabil ; ea nu este reproducă de autor, ci redată ca atare.

Se poate identifica, în proza narativă a lui Caragiale, reproducerea (în planul autorului, deci în stil indirect) a unor particularități (fonetice ori sintactice) sau a unor fragmente de enunț despre care se presupune că ar aparține planului personajului (deci că țin de stilul direct). În analiza tehnicii compoziționale a lui Caragiale, stabilirea acestor incize de stil al personajelor în planul autorului (forme de stil indirect liber), este uneori dificilă. Dificultatea provine din faptul că nu întotdeauna replica sau particularitatea reluată fusese introdusă anterior într-un fragment în stil direct, deci este greu să fie identificată ca aparținînd altui plan. Pe de altă parte, așa cum vom vedea, se poate stabili o gradație a efectului stilistic în funcție de dimensiunea contextului antrenat în aceste reluări. Limita minimă o constituie reluarea unui singur termen sau a unei singure particularități fonetice ori sintactice care caracterizase în prealabil vorbirea unui personaj ; limita maximă, însă, se identifică cu *parodia* și este dificilă stabilirea unei diferențe clare între *parodie* și pasajele în stil indirect liber care antrenează un context lărgit pînă la un monolog integral, de exemplu, sau pînă la un pasaj întins dintr-un text. În acest procedeu excelează, în proza românească, Caragiale.

Poate fi reproducă în stil indirect liber o *particularitate* fonetică dintr-o replică precedentă : „—Cine te-a pus pe tine aici ?, răcnește strașnic reacționarul. — *Boborul !* răspunde foarte răgușit republicanul. Atît i-a trebuit Reacțiunii ! Cînd a auzit de *bobor*, a turbat“. (III, 84) ; „— Eș' *du'ce*, 'ne Iancule ! — Sin' tu'tă, Co'tică ! — Tu'tă *du'ce* 'ne Iancule ! (...) Oprim... Birjarul mi-aduce pălăria. Costică mi-o pune pe cap... mai îndesat... ca să nu-mi mai zboare... Și rîzi... Și ne pupăm *du'ce*... (II, 286).

Se poate relua, de asemenea, o *particularitate sintactică* caracteristică unui anumit personaj. În exemplul următor, se reia în stil indirect liber construcția greșită a complementivei directe cu *pentru ca să*, eroare sintactică specifică vorbirii personajelor : — „Nae, scuză-mă : e așa de tîrziu, care nu pot *pentru ca să* mai merg... — Îmi pare rău... — Mi-e așa de somn, care trebuie negreșit *pentru ca să* mă culc. La revedere. M-am suit într-o birjă, și l-am lăsat pe fericitul tată *pentru ca să* meargă singur la simigerie“. (II, 133).

Tranziția spre *parodie* o face *reluarea* în stil indirect liber a unor *cuvinte* sau *fragmente de replici* care aparțin în mod evident personajului, fie că au făcut parte dintr-o replică, fie că pot fi doar presupuse ca atare de lector :

— „A ! iubiții mei ! A ! naivă pereche de turturele ! mă credeți învins ?... N-aveți grije ! nu-mi veți scăpa ! Am să vă înfășur în

urzeala mea ca și un *păianjen infam* pe două musculițe amorezate !... Da, da ! sint *infam* ! sint un *păianjen infam* !...

Iaca a sosit în fine și marele monolog... *Păianjenul infam* o ia la început cu binișorul, rar și-ndesat. Șirurile dintii merg bine... [...]. Acesta, cum era foarte nervos și pripit, pierde și el șirul, și se-neacă amindoi de tot. *Păianjenul* desperat își frînge mîinile, bate din picior și miriie printre dinți“. (III, 20).

În această categorie se încadrează și *citatele* reproduse ca atare de un personaj și marcate grafic ca aparținînd replicii unui alt personaj : «ba a pus pe un frățior al ei să nu-l slăbească de pe urme, să-i descopere toate „berbantlicurile dumnealui“ — [...] Cocoana s-a pornit atunci cu ocări pe slugi, că-i mănîncă piinea, ca niște „păcătoase, ticăloase și necredincioase“; frățiorului i-a strigat că ori e haple, ori „pes... semne altceva“; și i-a poruncit să nu-i mai calce pragul, că-i rupe picioarele.» (III, 161).

Alteori, se antrenează un context mai larg, o replică întreagă : „— *Ne-a t'ădat ca niște lași*, 'ne Iancule !

Aerul de la șosea ne face mult bine. Ajungem la Lăptărie. Plin. Acolo, cei patru amici, care au sosit, prin Calea Victoriei, înaintea noastră, ne așteaptă ; *ei nu puteau crede că i-am trădat ca niște lași*“ (II, 287).

Reluarea *in extenso* a replicilor și încadrarea lor într-un context oarecum independent în cadrul narației indirecte este, în situațiile de mai sus, o formă de *parodie*. Numai la Caragiale, în proza românească, întîlnim contexte antrenate de asemenea dimensiuni încît să le putem considera parodieri ale unor replici, fragmente de discurs sau articole de ziar. În exemplul următor, *parodia* este la textul :

„*Aflăm cu deosebită plăcere* că gentila doamnă Florica Ig. Caracudi, eminenta profesoară de istorie, a dat aseară naștere unui drăgălaș băiețel *Traian*.

Fericită coincidență ! În aceeași zi, norocosul tată, *valorosul* nostru colaborator, d. Ig. Caracudi, a împlinit 35 de ani“.

Parodia :

„Peste un an și două luni, iar „*aflăm cu deosebită plăcere*“, minus „*fericita coincidență*“, și-n loc de *Traian*, *Decebal*.

După un an și o lună, întocmai ; dar, în loc de *Decebal*, *Aurelian*.

La anul în cap, asemenea ; însă, în loc de *Aurelian*, *Mircea*.

Nu trec bine unsprezece luni, și iar „*aflăm*“ ; numai în loc de *Mircea*, *Dan*. (...).

După plecarea *valorosului*, caut să-mi aranjez materiile din sertare pentru numărul de lux.“ (II, 238—39).

Caragiale introduce, în „*O cronică de Crăciun*“, o *parodie* de nuvelă semănătoristă al cărei caracter parodic decurge tocmai din utilizarea stilului indirect liber. Textul „parodiat“ nu apare nicăieri în narația lui Caragiale. Intenția se relevă ironică și parodistică, fără ca modelul să poată fi precizat : este vorba, fără îndoială, de un ansamblu de texte în proză care invadaseră literatura română din epocă. De

altfel, Caragiale, realizează, cu alte ocazii, și parodii cu adresă precisă, la scriitori ca Delavrancea, de exemplu (cf. „Dă-dămult... mai dă-dămult“): „*În pustiul lumii mari este istoria unui băiat de la țară (...). Dezgustat de acest „pustiu“, se duce-n vacanța mare acasă, la țară (...). Acolo, i se redeșteaptă toate amintirile sfinteii copilării, i le povestesc cu drag și pe rînd, fiecare cu glasul-i particular, căsuța părintească, hanul, aria, pătulul, moara, pîrîiașul, clopotele de la biserică și de la gîtul vitelor ce se-ntorc seara-n sat; (...). Încîntat de atîtea tainice povestiri, el se-ntîlnește la horă, într-o duminică, cu Neacșa, fată vînjoasă, roșie ca un bujor*“ (II, 239—40).

Nu apare, în textul lui Caragiale, textul parodiat; parodia este, însă, ea singură destul de elocventă.

5.2.2. Specifică este pentru Caragiale *amalgamarea dintre mai multe tipuri de reproducere a enunțului*: în contextul stilului indirect, se introduc fragmente în stil direct liber sau indirect liber. În proza românească, aceste procedee de complicare a structurii textului narativ, bazate pe slăbirea diferențelor dintre planurile principale ale povestirii, apar abia la sfîrșitul secolului al XIX-lea, iar Caragiale rămîne scriitorul care le valorifică cel mai mult, înaintea prozatorilor moderni dintre cele două războaie.

Apropierea de trăsăturile caracteristice ale limbii vorbite se vedește la Caragiale — între alte procedee stilistice, dintre care unele au fost prezentate mai sus — și prin variatele forme compoziționale în care intră, ca element constitutiv esențial, *dialogul*, atît cel *real*, cît și cel *fictiv*. (Nu ne referim în primul rînd la dialogul „normal“, cu toate replicile în stil direct, ci la forme dialogate ale textului, în care replicile succesive sînt redată în alte tipuri de reproducere a enunțului).

În redarea monologului unui personaj, pot alterna modalități variate de reproducere — care actualizează evenimentele narate (stilul indirect liber cu stilul direct neintrodus, în contextul stilului indirect): „și apoi le spune tuturor că acumă prietina nu se mai duhovnicește la Căldărușani: i-a pus lui Kir Ianulea gîndul... **„să-mi spargă casa!**“ *Da o s-o prinză odată și n-o s-o ierte cum a iertat-o rodă; o să puie s-o tunză ca la cazarmă pe... și din „muscălească“ și „călugărească“ n-o mai scoate*“ (III, 163).

În afară de dialogul real, ca în exemplul de mai sus, sînt frecvente combinațiile modalităților de reproducere, în cadrul unui *dialog fictiv în stil indirect liber*. De cele mai multe ori, textul ne permite să ne dăm seama că este vorba de două replici aparținînd la două personaje diferite, dar nu permite și identificarea acestora. Ele rămîn în sfera vagă de comentarii ai unor reacții colective, dialogul fictiv devenind astfel o formă de escamotare a autorului. „*Cine poate ghici în ce vagon era ruptă ața plumbuită și răsturnată manivela? Ciudat! Tocmai în vagonul de unde zburase mai adineauri pălăria marinerului! Cine? cine a tras manivela? Mam'mare doarme în fundul cupeului cu pușorul în brațe. Nu se poate ști cine a tras manivela*“ (II, 124).

În cadrul amestecului de stiluri, forma cea mai frecventă la Caragiale este inciza de stil direct într-un fragment în stil indirect

liber; rolul acestei incize este de a sublinia paralelismul între replica în stil direct a unui personaj și reproducerea indirectă liberă, care are multe elemente în comun cu prima: „Scuzele d-lui Preotescu pentru întârziere sunt pe deplin primite de cele două dame: *îl cunosc așa de bine pe d. Diaconescu...* „**Cînd vine dumnealui vreodată la vreme?**“ *Doamnele sunt încîntate de atenția d-lui Preotescu: așa frumoase buchete!... La masă...* (II, 181).

Stilul indirect liber se realizează uneori, așa cum am observat și din exemplele precedente, în structuri narative foarte complexe. O asemenea complicată modalitate de introducere a sa în text o constituie fragmentele — inciză de stil indirect liber în context de stil indirect liber¹⁹: „Popa a-naintat hotărît pînă la mijlocul sălii, a căutat cu ochii în toate părțile și a plecat grăbit de sub ploaia de risete, de glume răutăcioase și de huiduieli...

Nu e nici aici... Dar nu se poate să se întoarcă la gazdă singur... Peste puțină... Înainte!... Încă un vătășel: Poate la Sfîntul Ion în curtea bisericii: doarme băiatul uneori și acolo, cînd e vreme bună...“ (III, 55).

Situația de mai sus este similară cu ceea ce, în stil direct, se numește *replică în replică*. După propoziția *Încă un vătășel*, din care lipsește verbul *dicendi* (care *spuse, explică* etc.), fragmentul separat prin pauză grafică nu mai notează reflecțiile protagonistului (preotul), ci indicația altui personaj (vătășelul). Amîndouă fragmentele pasajului, care aparțin deci la personaje diferite, sînt redată de autor în stil indirect liber.

Observăm, în încheiere, o altă particularitate specifică lui Caragiale și datorată tot tendinței sale către valorificarea aspectelor stilului: *vorbit*, care creează o deosebită variație în structura textului narativ: scriitorul nu utilizează decît rar monologul interior, formă compozițională care caracterizase în abundență generația anterioară de prozaatori, de la Negruzzi la Gheorghe Sion. Frecvența monologului interior, formă a prozei romantice, ar fi dat textului o monotonie pe care Caragiale încearcă să o evite prin toate mijloacele. Pe de altă parte, pentru anumite realizări ale monologului interior (alcătuite din suite de exclamații și interogații, în propoziții sau în construcții eliptice), efectul imediat este retoric, iar retorismul era, poate, trăsătura stilistică cea mai puțin proprie lui Caragiale. De aceea, în comparație cu celelalte complexe construcții compoziționale, toate bazate pe accidentarea narației în sensul apropierii ei de stilul direct și de planul expresiei personajelor, monologul interior nu este o formă predilectă a scriitorului.

6. Am analizat, în ansamblul stilului lui Caragiale, cîteva dintre aspectele mai semnificative. Dintre procedeele care conferă originalitate stilului, ne-am oprit mai întîi asupra unui aspect care a fost mai mult studiat pînă în prezent, și anume mijloacele expresive ale

¹⁹ O analiză a amalgamului de stiluri ale vorbirii în opera lui Caragiale există în B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea”*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, EARSR, 1965, pp. 115—8.

comicului de limbaj, în majoritatea cazurilor obținute din exploatarea multiplelor surse pe care i le pune autorului la dispoziție adaptarea diferențiată a neologismului sau valorile contextuale ale acestuia în limbajul personajelor.

Pe de altă parte, ne-a preocupat măsura în care Caragiale contribuie la dezvoltarea prozei narative moderne: am înregistrat o parte dintre inovațiile sale compoziționale, realizate pe baza unei game variate de stiluri ale vorbirii sau a distribuției acestora în ansamblul textului unei opere în proză.

Inovația lui Caragiale este, după cum s-a putut observa, multiplă în ambele planuri, iar proza modernă a secolului XX începe — în fapt — o dată cu opera sa.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- ALEXANDRESCU, SORIN și ROTARU, ION, *Analize literare și stilistice*, București, EDP, 1967.
- ANDRIESCU, AL., *Limba și stilul presei românești în perioada 1829—1860*, AF XV (1964), pp. 49—75.
- ANDRIESCU, AL., *Valorificarea limbii și stilului vechilor texte românești (cronici, texte religioase etc.) în creația scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, SILRL I, pp. 335—54.
- APOSTOLESCU, N. I., *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909.
- BAHTIN, M., *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București, EU, 1970.
- BARBU, N. I., *Remarques sur le style de la syntaxe poétique de M. Eminesco*, ARLL II (1943), pp. 125—68.
- BENVENISTE, ÉMILE, *L'appareil formel de l'énonciation*, „Langages“ V (1970), 17, pp. 12—18.
- BOUTIÈRE, JEAN, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930.
- BRÎNCUȘ, GR., *Părerile lui Costache Negruzzi despre limbă*, LR V (1956), 4, pp. 19—34.
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.
- BULGĂR, GH., *Scriitorii români despre limbă și stil*, București, 1957.
- BULGĂR, GH., *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*, București, 1966.
- BULGĂR, GH., *Particularități de limbă și stil în opera lui C. Bolliac*, CILRL I (1956), pp. 89—111.
- BULGĂR, GH., *Despre limba și stilul primelor periodice românești*, CILRL II (1958), pp. 75—113.
- BULGĂR, GH., *Despre sensurile lui adînc în poezia lui Eminescu*, LR VII (1958), 6, pp. 51—8.
- BULGĂR, GH., *Cuvinte rare în opera lui Mihail Eminescu*, LR X (1961), 1, pp. 48—57.
- BYCK, JACQUES, *L'emploi affectif du pronom personnel en roumain*, „Bulletin linguistique“ V (1937), pp. 15—32 și în *Studii și articole*, București, ES, 1967, pp. 114—30.

- CĂLINESCU, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. 2, vol. I—II, București, Minerva, 1970.
- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, FRĹA, 1941.
- CĂLINESCU, G., *Viața lui Ion Creangă*, București, FRĹA, 1938 ; ed. 2, *Ion Creangă*, București, EL, 1964.
- CARACOSTEA, D., *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938.
- CARACOSTEA, D., *Expresivitatea limbii române*, București, FRĹA, 1942.
- CARTOJAN, N., *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1938.
- CAZACU, B., *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea“*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, EARSR, 1965, pp. 115—8.
- CAZACU, B., și FISCHER, I., *Neologismele în scrierile lui Anton Pann*, CILRL I (1956), pp. 23—56.
- CAZACU, B., IONESCU, L., MĂRDĂRESCU, M. și ZAMFIR, M., *Limba și stilul operei lui Vasile Alecsandri*, SILRL II, pp. 163—220.
- CAZIMIR, ȘT., *Caragiale — universul comic*, București, EL, 1967.
- CAZIMIR, ȘT., *Prefață*, la vol. *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. 2, București, Minerva, 1973.
- CHIVU, GH., *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, SLLF III (1974), pp. 9—46.
- CIOCULESCU, ȘERBAN, *Limba literară a lui Ion Ghica*, CILRL II (1958), pp. 167—90.
- CIPARIU, TIMOTEI, *Principia de limba și de scriptura*, Blaj, 1866.
- CIPARIU, TIMOTEI, *Crestomatia seau Analecte literare*, Blaj, 1858.
- COHEN, JEAN, *La comparaison poétique : essai de systématique*, „Langages“ 12 (déc. 1968), pp. 43—51.
- Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, București, EARPR, vol. I, 1956 ; vol. II, 1958 ; vol. III, 1962.
- CORNEA, PAUL, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, EL, 1966.
- COTEANU, I., *Reflecții asupra stilisticii funcționale*, SLLF II (1972), pp. 125—43.
- COTEANU, I., *Stilistica funcțională a limbii române*, București, EARSR, 1973.
- CRUCERU, C., *Limba și stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, SILRL II, pp. 105—43.
- CUCIUREANU, ȘTEFAN, *Reflexe eliadiste în poezia de început a lui Eminescu*, SCȘt(Iași) VII (1956), 1, pp. 47—61.
- De la Varlaam la Sadoveanu. Studii despre limba și stilul scriitorilor*, București, ESPLA, 1958.
- DENSUSIANU, OV., *Literatura română modernă*, vol. I, Școala latinistă, București, 1925.
- DENSUSIANU, OV., *Evoluția estetică a limbii române, curs universitar*, București, vol. I, 1929—1930 ; vol. II, 1930—1931 ; vol. III, 1931—1932.
- DIACONESCU, PAULA, *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui M. Eminescu*, LL III (1957), 3, pp. 27—48.
- DIACONESCU, PAULA, *Limba și stilul lui Constantin Negruzzi*, SILRL II, pp. 38—77.
- DIACONESCU, PAULA, *Clasicism și retorism în „Pseudo-kinigetikos“*, LL XIV (1972), 3, pp. 518—30.
- DIACONESCU, PAULA, *Epitetul în poezia română modernă*, SCL XXIII (1972), 2, pp. 135—46 ; 3, pp. 247—70.

- Dicționarul limbii poetice a lui Mihai Eminescu*, București, EARSR, 1969.
 DOLEŽEL, L., *O stylu moderní české prózy*, Praga, 1960.
 DUJARDIN, E., *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, 1931.
 DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE, *Insemnări pe marginea stilului lui Creangă*, DVS, pp. 264—92.
 DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE, *Ion Creangă*, București, EL, 1963.
 DURRY, MARIE-JEANNE, *Le monologue intérieur*, în *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strassbourg*, 23—25 avril 1959, Paris, PUF, 1961.
 M. Eminescu — I. Creangă. *Studii*, Timișoara, Editura Universității, 1965.
 FISCHER, I., *Aspecte ale evoluției morfologiei românești literare în variantele poeziilor lui Grigore Alexandrescu*, în *Omagiu lui I. Iordan*, București, EARPR, 1958, pp. 281—91.
 GÁLDI, L., *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapesta, 1964.
 GÁLDI, L., *Les variétés expressives de l'hendecasyllabe dans la poésie de Michel Eminescu*, ALH XII (1962), p. 153 sqq.
 GÁLDI, L., *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, EARSR, 1964.
 GÁLDI, L., *Introducere în istoria versului românesc*, București, Minerva, 1971.
 GENETTE, GÉRARD, *La rhétorique restreinte*, „Communications“, 16 (1970), Paris, Ed. du Seuil, pp. 158—71.
 GEORGESCU, MAGDALENA, *Aspecte ale procesului de unificare lingvistică în operele lui D. Bolintineanu*, SLLF III (1974), pp. 81—104.
 GHETIE, ION, *Observații privitoare la lexicul prozei artistice a lui N. Filimon*, CILRL III (1962), pp. 151—89.
 GHETIE, ION, *Ion Heliade Rădulescu și unificarea limbii române literare*, LR XX (1972), 3, pp. 259—72.
 GHETIE, I. și SECHE, M., *Discuții despre limba literară între anii 1830—1860*, SILRL I, pp. 261—90.
 GRAUR, AL., *Studii de lingvistică generală*, ed. nouă, București, EARPR, 1960.
 Groupe M (J. DUBOIS, F. EDELINE, J. M. KLINKENBERG, P. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
 GUȚU ROMALO, VALERIA, *Cîteva probleme ale studierii sintaxei*, SILRL I, pp. 48—68.
 HANEȘ, PETRE V., *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ed. 2, București, Casa Școalelor, 1926.
 HERCZEG, G., *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, 1963.
 HRISTEA, THEODOR, *Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale*, CILRL II (1958), pp. 191—229.
 IONESCU, FLORICA, *Limba și stilul lui A. I. Odobescu în „Pseudokineghetikos“*, DVS, pp. 236—63.
 IONESCU, LILIANA, *Paralelismul în lirica populară*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, loc. cit., pp. 48—68.
 IORDAN, IORGU, *Stilistica limbii române*, București, Institutul de lingvistică română, 1944.
 IORDAN, IORGU, *Limba română contemporană*, București, Ed. Min. Învățămîntului, 1954.
 IORDAN, IORGU, *Limba lui Creangă*, CILRL I (1956), pp. 137—70.
 IORDAN, IORGU, *Limba „eroilor“ lui Caragiale*, DVS, pp. 357—408.

- IORGA, N., *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte. În legătură cu dezvoltarea culturală a neamului*, București-Vălenii de Munte, vol. I—III, 1907—1909.
- Istoria literaturii române*, vol. II, București, EARSR, 1968 ; vol. III, București, EARSR, 1973.
- ISTRATE, G., *Limba postumelor lui Eminescu*, AUI X (1964), 2, pp. 117—72.
- IVĂNESCU, G., *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iași, 1947.
- IVĂNESCU, G., *Formarea terminologiei filozofice românești moderne*, CILRL I (1956), pp. 171—204.
- IVĂNESCU, G. și LEONTE, L., *Fonetica și morfologia neologismelor române de origine latină și romanică*, SCȘt (Iași), VII (1956), 2, pp. 1—24.
- IVĂNESCU, G., *Indrumări în cercetarea morfologiei*, SILRL I, pp. 21—47.
- JAKOBSON, R., *Two aspects of language and two types of aphasic disturbances*, în R. JAKOBSON, J. FANT, M. HALLE, *Fundamentals of language*, The Hague, Mouton, 1960, pp. 63—82.
- JAKOBSON, ROMAN și CAZACU, BORIS, *Analyse du poème „Revedere“ de Mihail Eminescu*, CLThA I (1962), pp. 47—53.
- KRISTEVA, J., *Le mot, le dialogue et le roman*, în *Recherches pour une sémantanalyse. Essais*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. „Tel Quel“, 1969, pp. 143—73.
- LAURIAN, A. T. și MASSIMU, I. C., *Dictionarul limbei romane, dupo însărcinarea data de Societatea Academica Romana*, vol. I—III, București, 1871.
- LAZĂRESCU, PAUL, *Grigore Alexandrescu*, SILRL II, pp. 78—104.
- LEONTE, L., *Limba scrierilor românești ale lui Alecu Russo*, SCȘt (Iași), IX (1958), 1—2, pp. 1—73.
- LOVINESCU, EUGEN, *Costache Negruzzi, viața și opera lui*, București, 1913.
- LOVINESCU, EUGEN, *Gr. Alexandrescu, viața și opera lui*, București, 1928.
- MACREA, D., *Lingviști și filologi români*, București, 1959.
- MACREA, D., *Opera lingvistică a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, LR III (1954), 3, pp. 5—21.
- MACREA, D., *Timotei Cipariu*, LR IV (1955), 2, pp. 5—13.
- MACREA, D., *Discuțiile referitoare la dezvoltarea limbii române literare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, SILRL I, pp. 291—308.
- MACREA, D., *Opera culturală și lingvistică a lui A. T. Laurian*, în *Studii de lingvistică română*, București, EDP, 1970, pp. 67—94.
- MACREA, D., *Opera culturală și lingvistică a lui Aron Pumnul*, *ibid.*, pp. 95—132.
- MACREA, D., *Gîndirea lingvistică a lui Ion Heliade-Rădulescu*, *ibid.*, pp. 133—53.
- MANCAȘ, MIHAELA, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, EDP, 1972.
- MANCAȘ, MIHAELA, *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu*, CLThA I (1962), pp. 55—87.
- MANCAȘ, MIHAELA, B. P. Hasdeu, SILRL II, pp. 274—304.
- MANCAȘ, MIHAELA, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL XV (1970), 4, pp. 317—34.
- MANCAȘ, MIHAELA, *Sur la métonymie et la métaphore*, RRL XVIII (1973), 5, pp. 439—43.
- MANCAȘ, MIHAELA, *Notes pour une analyse distributionnelle des styles du discours*, CLThA, IX (1972), fasc. 1, pp. 99—109.
- MOLDOVEANU, DRAGOȘ, *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir: hiperbatul*, SLLF I (1969), pp. 25—50.
- MUNTEANU, ȘTEFAN, *Stil și expresivitate poetică*, București, ES, 1972.

- MUNTEANU ȘTEFAN, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor*, în *Eminescu — Creangă. Studii*, loc. cit., pp. 77—100.
- MUNTEANU, ȘTEFAN, *Expresia artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă*, *ibid.*, pp. 263—79.
- MUNTEANU, ȘTEFAN, *Metafora și comparația ca procedee ale expresivității poetice*, în *Stil și expresivitate poetică*, loc. cit., pp. 177—94.
- NICOLESCU, AUREL, *Observații asupra neologismelor din „Însemnare a călătoriei mele” a lui Dinicu Golescu*, CILRL II (1958), pp. 5—53.
- NICOLESCU, AUREL, *Bibliografie privitoare la istoria limbii române literare din secolul al XIX-lea*, SILRL II, pp. 545—97.
- PĂCURARIU, D., *Citeva precizări și date noi referitor la „romanul” lui Ion Ghica*, AUB, 1957, nr. 10.
- PĂCURARIU, D., *Clasicismul românesc*, București, Minerva, 1971.
- PAVEL, TOMA, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, CLThA I (1962), pp. 185—207.
- PETRESCU, IOANA, *Un discipol pașoptist al lui W. T. Krug: Aron Pumnul*, „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, Series Philologia, 1968, pp. 89—97.
- PETRESCU, IOANA, *Concepția lingvistică a lui Aron Pumnul*, CL XI (1966), 2, pp. 173—83.
- PETROVICI, EMIL, *Baza dialectală a limbii noastre naționale*, LR IX (1960), 5, pp. 60—78.
- PHILIPPIDE, AL., *Principii de istoria limbii*, Iași, Șaraga, 1894.
- POPOVICI, D., *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, București, 1935.
- POPOVICI, D., *Introducere la I. Heliade-Rădulescu, Opere*, tom. I—II, București, FRLA, 1939—1943.
- FUȘCARIU, SEXTIL, *Limba română*, București, FRLA, 1940.
- FUȘCARIU, SEXTIL, *Profilul muzical al „Rugăciunii” lui Eminescu*, Gn XIX (1940), p. 260.
- ROSETTI, AL., CAZACU, B. și ONU, L., *Istoria limbii române literare*, vol. I, ed. 2, București, Minerva, 1971.
- ROSETTI, AI. și GHEȚIE, I., *Limba și stilul poeziilor lui Mihai Eminescu*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, pp. 167—204.
- ROSETTI, AL., *Limba scrierilor lui I. Heliade-Rădulescu până la 1841*, CILRL I (1956), pp. 57—59.
- ROSETTI, AI., și CAZACU, B., *Probleme de fonetică*, SILRL I, pp. 9—20.
- ROUSSET, JEAN, *Comment insérer le présent dans le récit: l'exemple de Marivaux*, „Littérature”, 5, (févr. 1972), pp. 3—10.
- SALLENAVE, DANIELE, *À propos du „monologue intérieur”: lecture d'une théorie*, „Littérature”, 5 (févr. 1972), pp. 69—87.
- SECHE, LUIZA, *Lexicul artistic eminescian în perspectivă statistice*, SLLF I (1969), pp. 65—90.
- SECHIE, L. și SECHE, M., *Contribuții la problema unificării limbii române literare în secolul al XIX-lea. În jurul problemei „muntenizării”*, LR X (1961), 2, pp. 156—67.
- SECHE, M., *Schiță de istorie a lexicografiei românești*, București, ES, vol. I, 1966; vol. II, 1969.
- SFIRLEA, LIDIA, *Forme metaforice în folclorul românesc. Încercare de descriere tipologică*, SLLF III (1974), pp. 141—84.
- SIMCENESCU, DAN, *Contribuția lui M. Kogălniceanu la dezvoltarea și îmbogățirea limbii literare*, CILRL I (1956), pp. 67—87.

- STREINU, VLADIMIR, *Ion Creangă*, în *Clasicii noștri*, ed. 1, București, Casa Școalelor, 1943 ; ed. 2, București, ET, 1969, pp. 157—203.
- Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966.
- Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, vol. I—II, București, EL, 1969.
- Studii de limbă literară și filologie*, București, EARSR, vol. I, 1969 ; vol. II, 1972 ; vol. III, 1974.
- ȘERBAN, FELICIA, *Aspectul structural și gramatical al metaforei în poezia lui V Alecsandri*, CL XI (1966), 2, pp. 299—308.
- ȘERBAN, ELENA, *Observații asupra lexicului unor documente de la 1848*, CILRL II (1958), pp. 115—33.
- ȘTEFAN, I., *Din istoricul terminologiei literare în secolul al XIX-lea*, CILRL II (1958), pp. 135—66.
- ȘTEFAN, I., *Ecouri ale curentelor italianizant și latinist în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, SILRL I, pp. 309—34.
- TODOROV, TZVETAN, *Les catégories du récit littéraire*, „Communications”, 8 (1966), Paris, Éd. du Seuil, pp. 125—51.
- TODOROV, TZVETAN, *Problèmes de l'énonciation*, „Langages” V (1970), 17, p. 3—11.
- TODOROV, TZVETAN, *Synechdoques*, „Communications”, 16 (1970), Paris, Éd. du Seuil, pp. 26—35.
- TOHĂNEANU, G., *Studii de stilistică eminesciană*, București, ES, 1965.
- TOHĂNEANU, G., *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, ES, 1967.
- TOHĂNEANU, G., *Considerații cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*, în *Eminescu-Creangă. Studii*, loc. cit., pp. 203—61.
- TOHĂNEANU, G., *Convergența procedeele artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii”*, în *Studii de poetică și stilistică*, loc. cit., pp. 205—25.
- TOHĂNEANU, G., *Prestigiul stilistic al rimei*, SLLF II (1972), pp. 207—40.
- TOHĂNEANU, G., *Sinonimia dincolo de cuvânt*, în *Studii de limbă și stil*, Facla, 1973, pp. 95—136.
- URSU, DESPINA, *Adaptarea adjectivelor neologice în limba română literară din perioada 1760—1860*, SLLF I (1969), pp. 131—54.
- URSU, N. A., *Formarea terminologiei științifice românești*, București, EARPR, 1962.
- VIANU, TUDOR, *Poezia lui Eminescu*, București, 1930.
- VIANU, TUDOR, *Estetica*, București, FRLA, 1934.
- VIANU, TUDOR, *Arta prozatorilor români*, București, Editura contemporană, 1941 ; ed. 2, București, EL, 1966.
- VIANU, TUDOR, *Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955.
- VIANU, TUDOR, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, ESPLA, 1957.
- VIANU, TUDOR, *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968.
- VIANU, TUDOR, *Le pseudo-impératif chez Eminescu*, „Bulletin linguistique” XV (1947), pp. 55—8.
- VIANU, TUDOR, *Stilistica literară și lingvistica*, LR V (1956), 2, pp. 8—26.
- VIANU, TUDOR, *Nicolae Bălcescu, artist al cuvântului*, SILRL II, pp. 144—62.
- VIANU, TUDOR, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 217—44 sau SILRL II, pp. 241—73.
- VIANU, TUDOR, *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, pp. 11—64 sau în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 44—81.

- VIANU, TUDOR, *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian*, LR VIII (1959), 3, pp. 24—33.
- VIANU, TUDOR, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 181—91.
- VIANU, TUDOR, *Cuvînt despre Eminescu*, „Caiete critice“, I (1957), pp. 163—77.
- VIANU, TUDOR, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 244—62.
- VIANU, TUDOR, *Problemele metaforei*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 301—63.
- VIANU, TUDOR, *Fazele portretului moral*, în *Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946, pp. 221—43.
- VIANU, TUDOR, *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., pp. 132—5.
- VIANU, TUDOR, *Observații asupra refrenului*, în *Studii de poetică și stilistică*, loc. cit., pp. 9—28.
- VÎRGOLICI, TEODOR, *Începuturile romanului românesc*, București, EL, 1963.
- VÎRGOLICI, TEODOR, *Romanul istoric românesc din secolul al XIX-lea*, în *Retro-spectivă literară*, București, EL, 1970.
- ZAMFIR, MIHAI, *Proza poetică românească în secolul XIX*, București, Minerva, 1971.
- ZAMFIR, MIHAI, *Unele observații privind sintaxa poetică a lui Alecsandri*, în *Studii de poetică și stilistică*, loc. cit., pp. 226—33.

A B R E V I E R I

- AF = *Anuarul de filologie*, Academia RSR, Filiala Iași, 1964.
- ALH = *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapesta, 1950—.
- ARLL = *Langue et littérature*, Académie Roumaine, București, I—IV, 1940—1948.
- AUB = *Analele Universității din București*, București, 1952—.
- AUI = *Analele Universității din Iași*, Iași, 1955—.
- CIIRL = *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, București, vol. I, 1956 ; vol. II, 1958 ; vol. III, 1962.
- CL = *Cercetări de lingvistică*, Cluj.
- CLThA = *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, București, 1962—.
- DVS = *De la Varlaam la Sadoveanu. Studii despre limba și stilul scriitorilor*, București, ESPLA, 1958.
- Gn = *Gîndirea*, București, 1921—1940.
- LL = *Limba și literatură*, București, 1955—.
- LR = *Limba română*, București, 1952—.
- RRL = *Revue roumaine de linguistique*, București, 1956—.
- SCL = *Studii și cercetări lingvistice*, București, 1950—.
- SCȘt (Iași) = *Studii și cercetări științifice*, Iași, 1950—.
- SILRL = *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, vol. I—II, București, EL, 1960.
- SLLF = *Studii de limbă literară și filologie*, București, EARSR, vol. I, 1969 ; vol. II, 1972 ; vol. III, 1974.

CUPRINS

Pag.

ISTORIA LIMBII ROMÂNE LITERARE (perioada modernă) SECOLUL AL XIX-lea

CAPITOLUL 1

Tendințe în dezvoltarea limbii române literare în perioada 1830—1870. Poziția reprezentanților diferitelor direcții latiniste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în problemele limbii literare.

0. Introducere

1. Școala etimologică

(1.1) Concepția lui T. Cipariu asupra limbii române literare (purismul, modelul de limbă literară, problema neologismelor, ortografia, meritele în dezvoltarea filologiei)

1.2. Discuții privitoare la limba literară în cadrul Academiei Române. Dicționarul limbii române elaborat de A. T. Laurian și I. C. Massim

1.3. Sfârșitul etimologismului ortografic; contribuția lui T. Maiorescu și a „Junimii” la impunerea unei noi ortografii.

2. Școala fonetică a lui Aron Pumnul

3. Italianismul lui I. Heliade-Rădulescu; fazele de evoluție a concepției italianizante; ortografia italianizantă a lui Heliade

4. Importanța curentelor puriste din secolul al XIX-lea

CAPITOLUL 2

Dezvoltarea stilului beletristic între 1830—1870. I. Contribuții teoretice și evoluția normei literare. Contribuția scriitorilor moldoveni (C. Negruzzi, Al. Russo, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu) și munteni (I. Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, C. Bolliac, I. Ghica, N. Filimon) la procesul de unificare și modernizare a limbii române literare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

1. Contribuțiile teoretice ale reprezentanților curentului popular-istoric din Moldova la unificarea și normarea limbii literare

2. Impunerea normei supradialectale unice în operele scriitorilor moldoveni și munteni din a doua jumătate a secolului al XIX-lea

2.1. Fonetica : fonetisme regionale moldovenești ; fonetisme regionale muntenești ; fonetisme arhaice	37
2.2. Morfologia ; substantivul ; articolul ; adjectivul ; pronumele ; verbul	40
2.3. Sintaxa : sintaxa propoziției ; considerații generale privind sintaxa frazei	44
2.4. Lexicul : elemente regionale și arhaice ; neologisme (adaptarea fonetică, morfologică și semantică a neologismelor, calcurile lingvistice)	46

CAPITOLUL 3

<i>Dezvoltarea stilului beletristic între 1830—1870. II. Evoluția stilului</i>	55
A. Stilul poeziei	55
B. Stilul prozei	81
1. Proza poetică : Al. Russo, „Cîntarea României“	81
2. Structura narației în perioada 1830—1870 : elemente romantice și clasice în evoluția prozei narative	87

CAPITOLUL 4

<i>Contribuția scriitorilor din generația postpașoptistă la dezvoltarea limbii române literare</i>	125
--	-----

1. Contribuția lui Alexandru Odobescu la dezvoltarea limbii și stilului prozei artistice românești	125
2. B. P. Hasdeu. Importanța lui Hasdeu în evoluția diverselor stiluri funcționale ale limbii literare	137
0. Introducere	137
1. Fonetica : fonetisme arhaice, populare și regionale	138
2. Morfologia : forme arhaice, populare și regionale	138
3. Sintaxa : construcții arhaice și populare.	139
4. Lexicul : arhaisme, termeni populari și regionali ; neologismele (circulația neologismelor ; adaptarea fonetică și morfologică a neologismelor ; calcul lingvistic).	141
5. Stilul ; stilul operelor științifice (caracterul savant, construcția frazei, elementele de retorism — interogația, invocația, enumerarea și repetiția retorică) ; stilul polemic ; stilul operelor beletristice : interferențele de planuri ale vorbirii, arta portretului, procedee lingvistice de caracterizare a personajelor, parodia	144
6. Concluzii	154

CAPITOLUL 5

<i>Momentul Eminescu în dezvoltarea limbii române literare. Contribuția lui Mihai Eminescu la înnoirea limbajului poetic modern</i>	155
---	-----

1. Introducere	155
2. Aspecte ale limbii poeziilor	157
2.1. Fonetica : fonetisme regionale și fonetisme arhaice	158
2.2. Morfologia	160
2.3. Lexicul : neologisme ; cuvinte populare și regionale ; arhaisme ; valorificarea unor noi sensuri ale termenilor în context	164
2.4. Sintaxa : sintaxa propoziției ; sintaxa frazei (construcțiile retorice, valori ale subordonării în evoluția poeziei eminesciene, coordonarea, evoluția sintaxei poetice)	170

3. Evoluția limbajului figurativ	178
3.1. Figurile de construcție : repetiția (anafora, epifora, poliptotonul, repetiția — sursă a aliterației) ; paralelismul sintactic, chiasmul, paralelismul — formă compozițională a poemelor din creația de maturitate ; refrenul	179
3.2. Figurile semantice (tropii) : epitetul, metonimia, personificarea, comparația, metafora (propriu-zisă, personificatoare, sinestezică)	185
3.3. Figurile de sunet : aliterația, resursele eufonice ale repetiției, rimei și refrenului, rima interioară	197
3.4. Concluzii	200

CAPITOLUL 6

<i>Ion Creangă</i>	203
0. Introducere ; oralitatea stilului lui Creangă ; caracterul popular și „regional” al limbii <i>Poveștilor</i> și <i>Amintirilor</i>	203
1. Fonetica : fonetisme arhaice și regionale	205
2. Morfologia	207
3. Lexicul și procedeele stilistice realizate la nivel lexical ; caracterul general popular al lexicului lui Creangă ; termeni populari și regionali ; neologismul ; funcția expresiei idiomatice ; formații lexicale proprii ; deraierea lexicală ; sinonimia stilistică	208
4. Sintaxa și procedeele stilistice realizate la nivel sintactic ; sintaxa propoziției ; sintaxa frazei : coordonarea, rolul narativ al conjuncțiilor și al adverbilor relative, modalități de realizare a subordonării ; procedee stilistice realizate la nivel sintactic : repetiția și elipsa	213
5. Stilul ; procedee compoziționale în narațiune : dialogul, interferențe de planuri între autori și personaje, descrierea, portretul, funcția stilistică a enumerării	221
6. Concluzii	228

CAPITOLUL 7

<i>I. L. Caragiale</i>	229
0. Introducere ; funcția stilistică a limbajului în opera lui Caragiale ; caracterizarea personajelor prin limbaj	229
1. Fonetica : particularități regionale muntenesti, moldovenești și ardelenesti	231
2. Morfologia	233
3. Lexicul și procedeele stilistice realizate la nivel lexical : elemente regionale, fondul lexical vechi, neologismul	233
4. Sintaxa : procedee de realizare a comicului la nivel sintactic	235
5. Stilul : funcția stilistică de datare, localizare și caracterizare ; procedee de realizare a comicului de limbaj ; procedee compoziționale ; inovația lui Caragiale în structura narației ; stilul indirect liber	238
6. Concluzii	251
Bibliografie selectivă	253
Abrevieri	260

TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI



